

**SNY
O ANIOŁACH
I DIABŁACH**

KRAKOWSKIE
SPOTKANIA
RUSYCYSTYCZNE



Wasilij Szczukin

SNY O ANIOŁACH I DIABŁACH

Pięć esejów
o wyobraźni
poetyckiej

Wydawnictwo
Uniwersytetu
Jagiellońskiego

Seria: Krakowskie Spotkania Rusycystyczne

Książka finansowana przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej i Wydziału Filologicznego

RECENZENT

Prof. dr hab. Izabella Malej

PROJEKT OKŁADKI

Marcin Bruchnalski

Na okładce: Fra Angelico, *Zwiastowanie* (1450), Konwent San Marco we Florencji http://pl.wikipedia.org/wiki/Fra_Angelico

© Copyright by Wasilij Szczukin & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Wydanie I, Kraków 2014
All rights reserved

Niniejszy utwór ani żaden jego fragment nie może być reprodukowany, przetwarzany i rozpowszechniany w jakikolwiek sposób za pomocą urządzeń elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych oraz nie może być przechowywany w żadnym systemie informatycznym bez uprzedniej pisemnej zgody Wydawcy.

ISBN 978-83-233-3666-2



www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków
tel. 12-663-23-81, 12-663-23-82, fax 12-663-23-83
Dystrybucja: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98
tel. kom. 506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl
Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

SPIS TREŚCI

Witaj, humanizmie! Zamiast wprowadzenia	9
Cichy anioł. O genezie pewnego toposu.....	13
Sen o Gogolu	49
Sny o Pałacu	69
„Ta dziewczuszka-kołchoźnica, co mi wciąż bez przerwy śni się...”. Opowieść o piosence, która otworzyła przede mną świat kobiecości	83
Żegnaj, humanizmie! Senno-marzycielskie refleksje na marginesie filmu Jakowa Siegela <i>Żegnajcie, gołębie</i>	95
Nota bibliograficzna.....	125

CONTENTS

Welcome, humanism! Instead of introducing	9
The still Angel. On the origin of a topos.....	13
The dream about Gogol	49
The dreams about Palace	69
„This girlie Kolkhoz what I still constantly dreaming up...”. The story of the song, which opened before me the world of womanhood	83
Good-bye, humanism! Dreamy thoughts about the Yakov Segel’s film <i>Good-bye, pigeons</i>	95
Bibliographic note.....	125

СОДЕРЖАНИЕ

Здравствуй, гуманизм! Вместо предисловия	9
Тихий ангел. О происхождении одного топоса	13
Сон о Гоголе	49
Сны о Дворце	69
„Девушка-колхозница – молодцу бессонница...”. Рассказ о песне, которая открыла передо мной мир женственности	83
Прощай, гуманизм! Сонно-мечтательные размышления по поводу фильма Якова Сегеля <i>Прощайте, голуби</i>	95
От издателя	125

WITAJ, HUMANIZMIE! ZAMIAST WPROWADZENIA

Czytelnik, który znajdzie czas i chęć, by dobrnąć do końca tej niewielkiej książki, być może będzie niemile zaskoczony, gdy zobaczy tytuł ostatniego z umieszczonych w niej tekstów – *Żegnaj, humanizmie!* Ten elegijno-pożegnalny ton był wynikiem smutnej refleksji o tym, że totalna postmodernistyczna zabawa polegająca na podważaniu wszystkich świętości, a nawet wszystkich możliwych sensów, pozbawiła szeroko pojęty świat zachodni, do którego niewątpliwie należą i Polska, i Rosja, być może nieco naiwnej, ale uskrzydlającej wiary w Człowieka – w miłosierną potęgę jego rozumu, w czułość mądrego serca, w nieskończone bogactwo wyobraźni... Ostatnio zbyt często słyszymy, że humanistyka jest nieopłacalna i nieefektywna. Chciałoby się zapytać: komu będą potrzebne te upragnione procenty wzrostu ekonomicznego, gdy człowiek w końcu zamieni się w tępe konsumpcyjne monstrum zdolne do zniszczenia całej planety wraz z jej wielowiekową cywilizacją, opartą przecież nie tylko na nudnym dążeniu do korzyści oraz (może z nudów?) tworzeniu coraz to nowych mitów i ich radosnej dekonstrukcji?

Nie godzę się na taki wariant przyszłości, do którego niestety może doprowadzić diabelska mieszanka pragmatycznego utylitaryzmu oraz totalnej gry i zabawy. Może dlatego jestem historykiem. Z wielką przyjemnością, czasami nawet z pasją odkrywam pokłady prawdziwego piękna – piękna materii i ducha ludzkiego, uczucia i mądrości. Nie będę, rzecz jasna, zaprzeczać, że w przeszłości łatwo można znaleźć mnóstwo przykładów głupoty, brzydoty i okrucieństwa. Jestem jednak gotów udowodnić każdemu postmoderniście, który chciałby, podobnie do Michela Foucaulta, widzieć w historii jedynie materiał do „archeologii wiedzy” – nie rzeczywiste byty materialne i duchowe,

lecz tylko wymyślone „dyskursy”, że Cyrano de Bergerac n a p r a w d ę kochał swoją Roksanę i że Włodzimierz Sołowjow nie bawił się w mity, lecz był p o w a ż n i e przekonany, iż trzy razy spotkał się z Sofią Mądrością Bożą i cztery razy rozmawiał z szatanem. Nie zgadzam się z Johanem Huizingą, że całe nasze życie to zabawa. O wiele mądrzejszy był Michaił Bachtin, który, wielbiąc szaleństwo karnawałowe, nie zapominał pochylić czoła przed p r a w d z i w ą kulturą powagi, a od sztywnej powagi jakiegoś naburmuszonego oficjela różniło go to, że potrafił się uśmiechać. Bo prawdziwa powaga oznacza wiarę w ideały, w rzeczy niebezpiecznie uważane za święte – chociaż niekoniecznie wiarę w Boga. Z założenia nie może być sztywna i odporna na śmiech, radość i wesołość, z założenia nie może się nie uśmiechać, bo n a p r a w d ę wierzy w takie niby niemożliwe cechy ludzkie jak dobroć, poczucie piękna i dążenie do prawdy. Zaryzykowałbym stwierdzenie, że w uśmiechającej się powadze więcej jest humanizmu niż w ciągłym „robieniu jaj” i wszystkich happeningach razem wziętych.

A więc – witaj, humanizmie! I Ty, kryjący się w półmrokach historii, i Ty, co – chciałoby się wierzyć – przetrwasz wszystkie możliwe „posty” i znów nauczysz ludzkość cieszyć się nie zabawą, lecz realnym życiem realnych i całkiem konkretnych ludzi, które mimo wszystko jest piękne. Witajcie ukochane nauki humanistyczne – i Ty, Historio, i Ty, Filozofio, i Ty, Filologio; witajcie starzy, dobrzy przyjaciele, którzy towarzyszyli mi, choć nie od kołyski, to na pewno od dziecięcego łóżeczka z naciągniętą siatką, w którym siedząc, oglądałem *Historię Nowogrodu Wielkiego*, Tatusiową *Encyklopedię Literatury* i tomiki Puszkina. Te nauki o duchu, jak to pięknie ujął Wilhelm Dilthey, będąc wrażliwymi na piękno i przenośnie rozumianą mądrość materii, przede wszystkim mają do czynienia z wyobraźnią ludzką, rzeczywiście skłoną do tworzenia mitów i dyskursów. Rzecz jednak w tym, że każdy mit oprócz fałszu zawiera autentyczną prawdę, a tymczasem każdy dyskurs (znów ma rację Bachtin, a nie luminarze dekonstruktywizmu) to nie tyle wprowadzająca w błąd językowa matnia, ile żywa myśl i praca wyobraźni, która może się mylić, bo zaledwie kształtuje się i dopiero szuka dla siebie adekwatnego wyrazu. Zaufajmy więc wyobraźni poety, wizjonera, myśliciela, a może nawet

(czemu nie?) zwyczajnie zakochanego młodzieńca, bo – warto w to uwierzyć – miłość czyni cuda.

Chciałbym jednak podkreślić, że sięgam do historii nie po to, by tęsknić za wspaniałą przeszłością, narzekać na beznadziejną teraźniejszość i napawającą trwogą przyszłość. Przed takim błędem, zresztą bardzo charakterystycznym dla Polaków i Rosjan, przestrzegał Antoni Czechow, chociażby w znanych całemu światu *Trzech siostrach*. Nauki humanistyczne, u których podstaw leży znajomość historii, są potrzebne głównie po to, by ciągle przypominać ludziom o rzeczach dobrych i złych, o ideach, czynach i wynalazkach godnych pochwały i haniebnych. Przecież mamy wyobraźnię nastawioną na przeżywanie przeszłości po to, byśmy mogli, posiadając doświadczenie historyczne, posuwać się ku przyszłości *ś w i a d o m i e*, bez strachu i bez zbyt-niej zuchwałości. I, rzecz najważniejsza – nigdy nie tracąc godności ludzkiej. I dlatego właśnie musimy uwierzyć w realność i istotną wartość tworzonych przez nas sensów, nawet tych mitycznych czy wręcz fantastycznych.

Ośmielałem się zaproponować Szanownym Czytelniczkom i Czytelnikom pięć wybranych przeze mnie esejów o wyobraźni twórców mniej lub bardziej wybitnych – trzech poetów, dwóch prozaików i jednego reżysera filmowego. Ogniwem łączącym te historyczne postacie oraz ich dzieła niespodziewanie dla mnie okazał się motyw *s n u* – nie *snu* jako wątku fabularnego, lecz *m o j e g o s n u*. W tym miejscu muszę się przyznać, że od czasu do czasu śnią mi się wybitni pisarze w roli jungowskich *Senes Sapientes*: kilkakrotnie śnił mi się Lew Tołstoj, parę razy Dostojewski; nawet Maksym Gorki, którego nie lubię, ukazał mi się raz w marzeniu nocnym. Jeszcze częściej śnią mi się przeróżne dzieła sztuki – najczęściej znane budowle, parki, stacje metra. No i piękne, młode kobiety, które są nawet ładniejsze od dzieł sztuki, bo są to dzieła natury i w dodatku żywe. Nic nie mogę na to poradzić: taką bujną mam wyobraźnię, i w dodatku „zepsuta” z uwagi na humanistyczne skrzywienie zawodowe. Widocznie temu, kto ciągle szpera w literaturze i historii, śni się historia literatury jako żywe *panopticum* cieni.

Czytelniczki i Czytelnicy trzymają więc w ręku książkę nie tylko o wyobraźni poetyckiej twórców, lecz także o wyobraźni autora. Ale żeby jakoś uporządkować owoce tej wyobraźni, postanowiłem ogra-

niczyć się, mówiąc umownie, do tematów anielskich i diabolicznych. Czasami jednak anielskość i diabelskość w przedziwny sposób nakładają się na siebie. Jeśli groteskowy Gogol stoi zdecydowanie bliżej diabłów, a Turgieniew aniołów, to cóż można powiedzieć o dziewczusce-kołchoźnicy...?

Wreszcie uwaga ostatnia, która powinna uspokoić zagorzałych przeciwników eseistyki oraz wielbicieli akademickiej nudy opatrzonej dziesiątkami cytatów i setkami powołań na odpowiednią literaturę przedmiotu. Niniejszym uroczystie oświadczam, że o naukowość dbałem i nadal dbać będę. Świadectwem tego jest chociażby pierwszy z umieszczonych w książce tekstów, który o wiele bardziej przypomina nie esej, lecz klasyczne studium historycznoliterackie. Starłem się pisać tak, aby treść moich rozważań miała charakter racjonalny, ściśle naukowy i aby forma posiadała wszystkie zalety wolnej, nieskrępowanej eseistyki. Uważam bowiem, że nuda i sztywność humanistyczne nie przystojują.

Jest to moja pierwsza książka, na którą składają się wyłącznie teksty pisane po polsku. Dedykuję je wszystkim moim polskim Koleżankom i Kolegom, którzy zawsze byli dla mnie życzliwi i wyrozumiali, którzy w każdej chwili gotowi byli służyć pomocą, za co im wszystkim serdecznie dziękuję.

Wasilij Szczukin

Kraków, październik 2013 roku

CICHY ANIOŁ O GENEZIE PEWNEGO TOPOSU

W epilogu znakomitej, być może najlepszej powieści Iwana Turgeniewa – *Szlacheckie gniazdo* (1858–1859) – główny bohater, starzejący się Fiodor Ławrecki, po ośmiu latach nieobecności zjawia się nagle w domu Kalitinów, w gubernialnym mieście O... Stary muzyk Lemm już nie żyje, ale żyje kot Majtek, nawet Gedeonowski żyje i kłamie jak dawniej. Żyje również Liza...

– Мы о Лизе недавно имели вести, – промолвил молодой Калитин, – и опять кругом всё п р и т и х л о, – ей хорошо, здоровье ее теперь поправляется понемногу.

– Она всё в той же обители? – спросил не без усилия Лаврецкий.

– Всё в той же.

– Она к вам пишет?

– Нет, никогда; к нам через людей вести доходят. – Сделалось внезапное, глубокое молчание; вот «т и х и й а н г е л пролетел», подумали все¹.

„Cichy anioł przeleciał” to znane rosyjskie powiedzenie. Tak się zwykle mówiło, zarówno wśród pospółstwa, jak i w rzekomo dobrym towarzystwie, gdy nagle zaczynał wiać lekki, ciepły wiaterek lub gdy cisza niespodziewanie przerywała głośną rozmowę. Lud wierzył, że

¹ И.С. Тургенев, *Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах. Сочинения в пятнадцати томах*, т. VII, Москва–Ленинград 1964, s. 291. Rozstrzelenie moje – W.S. Wszystkie cytaty z powieści *Szlacheckie gniazdo* pochodzą z tej edycji, numery stron są podane w nawiasach.

właśnie w tym momencie gdzieś przyszło na świat dziecko i że anioł stróż, który zawsze jest obecny przy narodzinach, przynosi temu dziecku duszę z nieba². Określenie „cichy anioł” okazuje się niezwykle trafne w stosunku do Lizy Kalitinej. Była a n i e l s k a³, bo łagodna jak lekki wiaterek lub małe, niewinne dziecko, delikatna i pełna pokory.

Nie można jednak nie zauważyć, że tworząc obraz cichego anioła oraz łącząc go z postacią bohaterki *Szlacheckiego gniazda*, Turgieniew nie ma na myśli jedynie wyżej opisanego zespołu wierzeń ludowych. Obraz ten zawiera także cały szereg subtelnych odniesień semantycznych, sporo mówiących o indywidualnym toku myślenia twórcy, o jego duchowości i doświadczeniu intelektualnym. Jak więc należy rozumieć to określenie, by zostać maksymalnie wiernym istocie tajemnicy, która tkwi w tym pięknym tekście?

Na pierwszy rzut oka słowo *anioł* (*ангел*) nie występuje u Turgieniewa w dosłownym, etymologicznym znaczeniu słowa *αγγελος* – ‘posłaniec’, które było z kolei przekładem z hebrajskiego *melāck*, znaczącego to samo⁴. W tradycji judeochrześcijańskiej istnieje wszakże inne, „negatywne” rozumienie anielskości – anielskość jako wolność od grzechu, a więc czystość i niewinność. Jak na swoje dziewiętnaście lat Liza była dziewczyną niezwykle poważną – w całej powieści ani razu się nie zaśmiała. I również uczciwą, przekonaną o tym, że człowiek żyje nie dla przyjemności, lecz spełnia wzniosły i trudny obowiązek. Wreszcie – c i c h ą, nawet w sensie dosłownym. Oto, co myśli o niej Ławrecki w rozdziale XVIII, po pierwszym spotkaniu z nią jako dorosłą:

Славная девушка, что-то из нее выйдет? Она и собой хороша. Бледное, свежее лицо, глаза и губы такие серьезные, и взгляд честный и невинный. Жаль, она, кажется, восторженна немножко. Рост славный, и так легко ходит, и голос тихий. Очень я люблю,

² http://egoroskop.com/pub/primety/znameniya/pochemu_govorot_proletel/ (dostęp 17.12.2007).

³ Kompendium współczesnej wiedzy na temat fenomenologii anielskości znajdziemy w edycji: *Księga o aniołach. Praca zbiorowa*. Red. H. Oleschko, Kraków 2002. Historyk literatury rosyjskiej okresu romantyzmu i wczesnego realizmu znajdzie wszakże w tym wydaniu niewiele przydatnych informacji.

⁴ С.С. Аверинцев, *Ангелы*, [w:] *Мифы народов мира. Энциклопедия*, т. I, Москва 1987, s. 76.

когда она вдруг остановится, слушает со вниманием, без улыбки, потом задумается и откинёт назад свои волосы (183–184; rozstrzelenie moje – W.S.)⁵.

Skąd ta niezwykle spójna jedność powagi, niewinności i „ciszy”? Być może jej źródłem jest religijność naszej bohaterki? Zdecydowanie tak – zresztą sam Turgieniew podkreślał w liście do hrabiny Elżbiety Lambert z 22 grudnia 1857 roku, że główną bohaterką *Szlacheckiego gniazda* (pierwotnie zatytułowanego *Liza*) będzie dziewczyna religijna⁶. Delikatnie podkreślona chrześcijańska gorliwość stanowi tylko jedną, ale bardzo ważną cechę osobowości Lizy. W końcu piękny obraz cicho zlatującego z niebios anioła jest bez wątpienia chrześcijański. Pamiętamy jak się modli – podczas mszy w cerkwi, podczas mszy w domu oraz samotnie, we własnym „dziewczęcym” pokoju. Modli się, zawsze milcząc, cicho, bez słów, łagodnie i potulnie (po rosyjsku brzmi to lapidarniej – *кротко*). Ten nastrój i ta poetyka cichej, potulnej modlitwy mimowolnie, nie poprzez umysł, lecz dzięki uczuciu, udziela się także Ławreckiemu:

Она усердно молилась: тихо светились ее глаза, тихо склонялась и поднималась ее голова. Он почувствовал, что она молилась и за него, – и чудное умиление наполнило его душу. Ему было и хорошо и немного совестно. Чинно стоявший народ, родные лица, согласное пение, запах ладану, длинные косые лучи от окон, самая темнота стен и сводов – всё говорило его сердцу. Давно не был он в церкви, давно не обращался к Богу; он и теперь не произнес никаких молитвенных слов, – он без слов даже не молился, – но хотя на мгновение если не телом, то всем помыслом своим повергнулся ниц и приник смиренно к земле. Вспомнилось ему, как в детстве он всякий раз в церкви до тех пор молился, пока не ощущал у себя на лбу как бы чьего-то свежего прикосновения; это, думал он тогда, ангел-хранитель принимает меня, кладет на меня печать избрания. Он взглянул на Лизу... «Ты меня сюда привела, – подумал он, – коснись же меня, коснись моей души». Она же всё так же тихо молилась;

⁵ Podobnie myśli Lemm: „Лизавета Михайловна девица справедливая, серьезная, с возвышенными чувствами” (197).

⁶ „Я теперь занят другою, большою повестью, главное лицо которой – девушка, существо религиозное...” (И.С. Тургенев, *Полное собрание сочинений... Письма в тринадцати томах*, т. III, Москва–Ленинград 1962, s. 179).

лицо ее показалось ему радостным, и он умилился вновь, он попросил другой душе – покоя, своей – прощенья (...) (227; rozstrzelanie moje – W.S.).

Stąd też pochodzi „anielska” metaforyka. Cichy anioł zastępuje i symbolizuje Lizę, bo dla niewierzącego Ławreckiego staje się ona aniołem stróżem. Dlaczego jednak bohaterka jest taka „cicha” i dlaczego cicho się modli?

Zachodni obserwatorzy życia duchowego Rosjan bardzo często są skłonni tłumaczyć podobne zachowanie, wskazując na wpływ hezychazmu – późnobizantyjskiego nurtu myśli teologicznej i filozoficznej, którego nazwa pochodzi od greckiego ησυχία – ‘wyciszenie’. Jego przedstawiciele (św. Grzegorz Palamas, Nicefor Hezychasta) oraz ich prekursorzy (św. Bazyli Wielki, Grzegorz z Nyssy, Grzegorz z Nazjanzu, Jan Klimak, św. Symeon Nowy Teolog i inni) i kontynuatorzy (np. Nił Sorski i Maksym Grek) rzeczywiście byli gorliwymi apologetami tak zwanej modlitwy serca lub, inaczej, modlitwy Jezusowej. Modlitwa ta polegała na cichym wypowiedaniu słów: „Panie, Jezu Chryste, Synu Boży, zmiłuj się nade mną grzesznym”, co w połączeniu ze wstrzymaniem oddechu i innymi praktykami kontemplacyjnymi doprowadzało do „oddychania Bogiem” i przywołania Jezusa do serca z każdym zaczerpnięciem powietrza⁷. Dla hezychastów ośrodkiem bytu ludzkiego było serce – „korzeń aktywności, intelektu i woli, ośrodek, z którego bierze początek i w którym się skupia całe życie duchowe”⁸. Do przebóstwienia serca potrzebne są przede wszystkim cisza i spokój. Jedna z instrukcji hezychastycznych – traktat zatytułowany *Metoda świętej uwagi i modlitwy*, długo przypisywany św. Symeonowi Nowemu Teologowi – nakazuje:

Usiądź w cichym pomieszczeniu, w kącie i rób to, co ci mówię; zamknij drzwi i wznies swój umysł ponad wszelką próżną i przemijającą rzecz. Potem, pozwalając twej brodzie spocząć na piersiach, zwróć swe oczy i cały umysł ku środkowi brzucha na tak zwany pępek. Powstrzymaj wdychanie

⁷ Por. E. Przybył, *Prawosławie*, wydanie drugie, poszerzone, Kraków 2006, s. 95–97, 104–105. To samo zagadnienie z nieco innej perspektywy omawia Józef Kuffel w książce: *W drodze na Tabor. Theosis w życiu i twórczości św. Paisjusza Wieliczковского*, Kraków 2005, s. 41–64.

⁸ W. Łoski, *Teologia mistyczna Kościoła wschodniego*, Warszawa 1989, s. 179.

powietrza przez nos, tak byś nie oddychał zbyt często. Zanurz się umysłem w twojej wnętrzości, tak aby odnaleźć tam miejsce serca, gdzie wszystkie moce duszy zwykle się zbierają. Na początku znajdziesz ciemność i tępy, ciężki opór, lecz trwając w tym zajęciu i praktykując je dzień i noc, odnajdziesz w przecudowny sposób szczęście bez granic (...)⁹.

Czyżby to wszystko znaczyło, że Liza Kalitina nauczyła się modlitwy Jezusowej od swojej niani Agaphii, a więc „kochającej”? A ta z kolei, będąc chłopką i żyjąc w pełnej zgodności z myślą słowianofilów, przechowała w swoim sercu żywe tradycje prawdziwej wiary chrześcijańskiej, nieskalane późniejszymi naleciałościami, przede wszystkim zaś zgubnym wpływem zachodniej scholastyki spod znaku Stagiryty? A być może nie tylko chłopci, lecz także wszyscy inni Rosjanie, jako że wychowani w duchu tradycji chrześcijańskiego wschodu, odczuwają potrzebę cichej modlitwy serca?

No cóż, w przytoczonym wyżej fragmencie Ławrecki jakby myśli sercem («всѣ говорило его сердцу»), a gdyby się jednak modlił, to prawdopodobnie „bez słów” («он без слов даже не молился»). Czyżby nawet niewierzący lub agnostycznie nastawieni Rosjanie, których w XIX wieku w kręgach inteligenckich było wielu, znajdowali się pod wpływem tradycji hezychastycznej? Taki wniosek okazuje się bardzo kuszący, chociażby dlatego, że stosunkowo niedaleko miasta O... (Orła, ojczyzny Turgieniewa) znajduje się słynna Pustelnia Optyńska. Wiadomo, że starcy optyńscy, Lew, Makariusz, Antoniusz i Ambrozjusz, kontynuowali i wzbogacali tradycję modlitwy serca, której odnowy dokonał św. Paisjusz Wielickowski na przełomie XVIII i XIX wieku. Przecież wiadomo, że jeden z czołowych słowianofilów, wybitny filozof Iwan Kiriejewski, a następnie Mikołaj Gogol, Włodzimierz Sołowjow, Fiodor Dostojewski i Lew Tołstoj odwiedzali klasztor, wykazując wielkie zainteresowanie nauką starców i, co za tym idzie, teologią mistyczną wschodnich Ojców Kościoła. Tą drogą poszedł między innymi znany polonista, badacz literatury i kultury Ryszard Przybylski, który starał się udowodnić, że twórczość wczesnego Dostojewskiego (skądinąd ateisty i utopijnego socjalisty,

⁹ *The Hesychastic Method*, [w:] G.A. Maloney, *Russian Hesychasm. The Spirituality of Nil Sorskij*, Paris 1973, s. 271. Cyt. za: E. Przybył, *Prawosławie...*, s. 103.

przynajmniej przed rokiem 1849) wskazuje na potężny wpływ nauki św. Grzegorza Palamasa i św. Maksyma Wyznawcy¹⁰.

Fascynację ludzi Zachodu i Europy Środkowo-Wschodniej mistycznymi nurtami prawosławia oraz rosyjskim słowianofilstwem, które wydaje się bardziej oryginalne, „typowo rosyjskie”, a więc ciekawsze od „banalnego” okcydentalizmu, można zrozumieć. Mimo to nie mogę się zgodzić z tego rodzaju poglądami, ponieważ prawda jest inna. Wszyscy bez wyjątku klasycy dziewiętnastowiecznej literatury rosyjskiej zwracali się w swojej twórczości do motywów, wątków i idei chrześcijańskich, czerpiąc natchnienie nie z teologii bizantyjskiej, nie z „żywej”, jak sądzili słowianofile, tradycji wiary ludowej i nie z pouczeń starców optyńskich, lecz z literatury i, szerzej, kultury świeckiej krajów europejskiego Zachodu. To stamtąd promieniowała potężna postrenesansowa tradycja humanistyczna, chrześcijańska w najszerszym znaczeniu tego słowa, a jednocześnie zupełnie obca prawosławnej ortodoksji. Wiemy, iż matka Turgieniewa uważała prawosławie za religię „chłopską” («мужицкая религия»)¹¹, i mamy wszelkie powody, by przypuszczać, że jej syn, mimo całego jego szacunku do chłopów, myślał podobnie. Wykształcona szlachta rosyjska znajdowała piękne postacie aniołów i świętych nie w literaturze prawosławnej, którą rzadko czytano, nie w kazaniach hierarchów Cerkwi, których najczęściej podczas mszy nie wygłaszano, lecz w utworach Dantego i Petrarcki, Szekspira i Milтона, Cervantesa i Calderona, Racine’a i Chateaubrianda, Goethego i Schillera oraz wielu innych wspaniałych autorów, w tym publicystów i myślicieli. Bliskowschodni anioł, przez dłuższy czas przebywający w ogrodach mędrców Konstantynopola i świętej góry Athos, musiał w końcu odwiedzić Zachód, aby przejść przez orzeźwiająca kąpiel w promieniach Renesansu, kognitywnego optymizmu Kartezjusza i sceptycyzmu Pa-

¹⁰ R. Przybylski, *Dostojewski i „przekłete problemy”*. Od „Biednych ludzi” do „Zbrodni i kary”, Warszawa 1964.

¹¹ Biograf Turgieniewa podaje za krewną Turgieniewów Barbarą Żytową, że w majątku Turgieniewów Spasskoje modlono się po francusku i że matka pisarza codziennie zmuszała ją do czytania na głos po jednym rozdziale książki pt. *L'imitation de Jesus Christ*. Zob. Б.А. Зайцев, *Жизнь Тургенева. Литературная биография*, Москва 1998, s. 10.

scala, aby wreszcie dotrzeć do wschodniego wybrzeża Zatoki Fińskiej i dopiero stąd wyruszyć w daleką i trudną podróż w głąb Rosji.

Poszukajmy więc śladów toposu cichego anioła w zachodniej tradycji religijnej. Jak wykazują dociekliwe badania Jeana Delumeau, jednego z koryfeuszy dwudziestowiecznej francuskiej historiografii spod znaku „Les Annales”, topos anioła stróża pojawia się w Europie Zachodniej już w pierwszym tysiącleciu ery Chrystusowej. W tych dawnych latach autorzy najchętniej nawiązywali do postaci Rafaela ze starotestamentowej Księgi Tobiasza¹² lub do świętego archanioła Michała. Wczesnośredniowieczni aniołowie stróże wcale nie byli cisi i łagodni, bo ich zadaniem była obrona miast i królestw przed zastępami biesów i różnego rodzaju nieszczęściami zsyłanymi przez szatana. Zawsze byli niezłomni i mocno uzbrojeni. Właśnie w takiej postaci występują aniołowie stróże najpierw na chrześcijańskim wschodzie, w pismach Orygenesusa (II–III wiek), a następnie u św. Bazylego Wielkiego (IV–V wiek), później zaś topos ten bez istotnych zmian przenosi się na Zachód, pojawiając się na przykład u św. Augustyna, św. Tomasza z Akwinu, św. Grzegorza Wielkiego i innych autorytetów Kościoła¹³. Postać łagodnego anioła pojawia się nieco później, w XII wieku, a więc w przededniu nadejścia lepszych, zdecydowanie bardziej sytych, bezpiecznych czasów w dziejach kultury materialnej oraz wielkiego przełomu w dziejach duchowości Zachodu. J. Delumeau przypomina, że to „św. Bernard (zm. 1153 r.) żył w zażyłości z aniołami i znacznie przyczynił się do rozpowszechniania ich kultu”, a jednocześnie „kierowała nim pobożność monastyczna jego poprzedników i współczesnych”. W tej tradycji aniołowie byli nazywani „naszymi braćmi”, „przyjaciółmi”, którzy czuwają nad nami i towarzyszą przy konaniu, naszymi „obrońcami i opiekunami”¹⁴. „Oto nuta – komentuje współczesny francuski *Słownik duchowości* – której próżno by szukać u św. Augustyna, a nawet u Ojców Pustyni”¹⁵.

¹² Tb 6,1. Por. także psalm 91 (11–12).

¹³ J. Delumeau, *Skrzydła anioła. Poczucie bezpieczeństwa w duchowości człowieka Zachodu w dawnych czasach*. Tłum. A. Kuryś, Warszawa 1998, s. 303–317.

¹⁴ Ibidem, s. 321–322.

¹⁵ *Anges*, [w:] *Dictionnaire de spiritualité*, t. I, cz. 1, kol. 600. Cyt. za: J. Delumeau, *Skrzydła anioła...*, s. 322.

W taki oto sposób szerzy się tendencja polegająca na swoistej humanizacji aniołów, na przedstawieniu tych istot nie jako walecznych żołnierzy z zastępów niebieskich, lecz jako coraz bardziej łagodnych, delikatnych, pełnych dobroci. Motyw aniołów podobnych do pszczół, które ciągle fruwały między niebem a ziemią, czułych i słodkich (*dulci*), rozwija Ludolf z Saksonii (zm. 1370 r.) w *Życiu Chrystusa (Vita Christi)*, jednym z bestsellerów niegdysiejszej literatury religijnej. Aż wreszcie w XV wieku możemy mówić nawet o ekliwkości, skądinąd zupełnie nieznaney na ówczesnym chrześcijańskim wschodzie, a przy tym stwierdzić, że do rozpowszechniania tej s p e c y f i c z n i e z a c h o d n i e j ekliwkości przyczynił się kult indywidualnych aniołów stróżów, którego początek datuje się od wieku XIV¹⁶. Piętnastowieczny kaznodzieja i mystyk Dionizy Kartuz (zm. 1471 r.), urodzony w Ryckel we Flandrii i nazywany „doktorem ekstatycznym”, podejmując i komentując angelologiczne rozważania Pseudo-Dionizego Areopagity, nadaje im zupełnie nowy, „łagodny” sens. Oto fragment zaczerpnięty z jego siedmiu kazań *In festo sti Michaelis archangeli et omnium ss. angelorum*, zawierający charakterystyczną wizję anielskiego „pokoju”:

Święci aniołowie znają w pełni pokój serca, czyli bardzo łagodny i niewzruszony spokój ducha w Bogu, w jakim spoczywają w wiecznej cichości. Między nimi panuje największa zgoda. Nie dzieli ich żadne nieporozumienie, najmniejsze podejrzenie, ani cień niechęci (...). Są ze sobą wzajemnie złączeni miłością nadprzyrodzoną (...). Starajmy się szukać takiego pokoju serca, osiągać go, przyjmować i posiadać to słodkie i trwałe spocznienie ducha w Bogu¹⁷.

Stopniowo kształtuje się trwała tradycja polegająca na łączeniu anielskości z ciszą, niewzruszonym spokojem i niewinnością dziecka. Mijały stulecia, pietyzm późnego Średniowiecza ustępował miejsca innym tendencjom, ale niezmiennie powracał, nieco zmieniając swe oblicze. Jeden z najbardziej znaczących powrotów do tego typu emocjonalności przypada na drugą połowę XVIII wieku, czyli na czasy sentymentalizmu. Łagodnie ekstatyczna pobożność, popularna na przykład wśród przedstawicieli mistycznej odmiany wolnomularstwa,

¹⁶ Por. J. Delumeau, *Skrzydła anioła...*, s. 317.

¹⁷ Dionizy Kartuz, *Opera*, t. XXXII, Tournai 1906, s. 439. Cyt. za: J. Delumeau, *Skrzydła anioła...*, s. 346. Rozstrzeleństwo moje – W.S.

miała się przeciwstawiać tak ascetycznemu fundamentalizmowi, jak i racjonalistycznemu nurtowi w ramach Oświecenia. Mniej więcej w tamtych czasach w kalendarzach adwentowych, rozpowszechnionych wśród luteranów, cichy anioł (niem. *der leise Engel*) pojawił się w charakterze patrona dnia dwudziestego czwartego, czyli 18 grudnia. W tej roli figuruje po dziś dzień w świadomości potocznej Niemców, Brytyjczyków i narodów skandynawskich, o czym dziś świadczą liczne strony internetowe.

We wczesnoromantycznych czasach „burzy i naporu”, gdy dokonywano odnowienia starych znaczeń, łagodna anielskość przybrała nowego blasku i stała się szczególnie ważna dla tych twórców, o konserwatywnym raczej nastawieniu, którzy nie mieli po co zrywać z wyobraźnią sentymentalną i chętnie korzystali z jej słodkiej i wyrafinowanej aury mitopoetyckiej. Iwan Turgieniew, być może jako ostatni dziewiętnastowieczny pisarz europejski o znaczeniu światowym, nawiązał do tej tradycji, która okazała się bardziej żywotna, niż nieraz przypuszczano¹⁸. Po dobrych kilku dziesięcioleciach niełaski, związanych najpierw z dominacją pozytywistycznego pragmatyzmu, a później modernistycznej destrukcji i scjentyficznie utopijnych uniesień awangardy, moda na anielskość wracała jeszcze kilka razy, i wszystko wskazuje na to, że żyje nadal i potrafi być bliska sercu wielu ludzi na całym świecie. Jeżeli zostać przy samym tylko toposie cichego anioła, to okazuje się, że internauci ze wszystkich krajów o tradycji chrześcijańskiej na różnego rodzaju forach i na tak zwanych blogach chętnie zwracają się do tej postaci, najczęściej wtedy, gdy przeżywają stan melancholii spowodowany tęsknotą miłosną. Anglojęzyczni marzyciele i melancholicy nazywają go *still angel*; niemieccy, jak wyżej wspomniano, zdecydowanie mówią o *leise Engel*, podkreślając właśnie akustyczną cichość; frankofoni mają tak słodko-delikatnego anioła (*ange doux*), jak i cichego (*ange sourd*), przy czym ten ostatni pojawia

¹⁸ Warto w tym miejscu przypomnieć wiersz członka stowarzyszenia „Zielona lampa”, a później dekabrysty Dymitra Dołgorukowa (1797–1867) pt. *Cichy anioł* (*Тихий ангел*, 1830 – Д.И. Долгоруков, *Звуки. Стихотворения князя Д.И. Долгорукова*, Санкт-Петербург 1863, s. 28), a także cykl liryczny Atanazego Feta *Do Ofelii* (*К Офелии*, 1842–1847), którego pierwszy wiersz zaczyna się od słów: „Не здесь ли ты легкою тенью, / Мой гений, мой ангел, мой друг, / Беседуешь тихо со мною / И тихо летаешь вокруг?” (А.А. Фет, *Сочинения в двух томах*, т. 1, Москва 1982, s. 84).

się równie często jak pierwszy (są to dziesiątki tysięcy wzmianek). O wiele chętniej niż dobrotliwego (ros. *добрый ангел*), a w sumie zaskakująco często, przywołują cichego anioła rosyjskojęzyczni internauci z różnych krajów Azji i Europy Wschodniej. W Internecie natrafiłem natomiast tylko na dwie wzmianki o cichym aniele w języku polskim, chociaż przynależność Polski do zachodniochrześcijańskiej wspólnoty duchowej jest rzeczą oczywistą. Rzecz jasna, na odpowiednich stronach zamieszcza się sporo poezji, zarówno własnej, jak i znanych autorów w kilku językach.

Niczego podobnego, powtarzam, nie sposób było spotkać w bizantyjskim kręgu kulturowym przed wiekiem XVIII, a więc przed zdecydowanym zwrotem – w szczególności dotyczy to Rosji – ku duchowości zachodniej. Konsekwencją tego było zerwanie z ascetyczną tradycją „czarnego” chrześcijaństwa oraz częściowa okcydentalizacja prawosławia, która zakładała między innymi przyswojenie istotnych elementów owego „różowego” zachodniochrześcijańskiego pietyzmu¹⁹. Natomiast pojęcie „cichy” w znaczeniu ‘miłujący pokój i niezmiennosc tradycji’ dotrwało w Rosji aż do czasów Piotra I²⁰, aby później ulec częściowej modyfikacji pod wpływem zachodniego konceptu „cichość”, nie całkiem obcego, a jednak przesiąkniętego istic „niewschodnią” poezją pobłażliwości, łagodności, a nawet indywidualistycznego humanizmu.

„Anielska” bohaterka *Szlacheckiego gniazda* jest niewątpliwie bliska „czarnej” odmianie pobożności chrześcijańskiej. Autor motywuje to wpływem wychowania, które Liza otrzymała w dzieciństwie od niani Agaphii. Odważna, buntownicza, a nawet grzesząca w młodości z panem dziedzicem, Agaphia staje się ofiarą ciężkiego losu chłopki pańszczyźnianej. Ten los, w tym także śmierć kilkorga dzieci, nauczył ją pokory; po śmierci męża, złodzieja i pijaka, doznaje istotnej przemiany:

¹⁹ Posługuję się opozycją dwóch historycznych odmian chrześcijaństwa – „czarnego” (srogiego, ascetycznego) i „różowego” (poddanego późniejszej humanizacji), którą z powodzeniem zastosował Konstanty Leontjew w broszurze pt. *Nasi nowi chrześcijanie. Dostojewski i Lew Tolstoj*, Moskwa 1882.

²⁰ Więcej na ten temat zob. А.М. Панченко, *Русская культура в канун петровских реформ*, [w:] *Из истории русской культуры, т. III (XVII – начало XVIII века)*, Москва 1996, s. 13–17.

Она стала очень молчалива и богомольна, не пропускала ни одной заутрени, ни одной обедни, раздарила все свои хорошие платья. Пятнадцать лет провела она тихо, смиренно, степенно, ни с кем не ссорясь, всем уступая. Нагрубит ли ей кто – она только поклонится и поблагодарит за учение. Барыня давно ей простила, и опалу сложила с нее, и с своей головы чепец подарила; но она сама не захотела снять свой платок и всё ходила в темном платье; а после смерти барыни она стала еще тише и ниже (241; rozstrzelenie moje – W.S.).

Agaphia (z greckiego ἀγάπη – ‘braterska, miłosierna miłość’) reprezentuje, zgodnie z zamiarem Turgieniewa, chrześcijaństwo „czarne”, rodem z Bizancjum i starej Rusi. Nie jest łagodna – jest rygorystyczna, zasadnicza i pełna niepozbawionej dostojeństwa pokory, czyli „cicha” w staroruskim znaczeniu tego słowa. Wyżej opisana pobożność Lizy w wielu przypadkach pokrywa się właśnie z tą poważną, jakże daleką od łagodności i renesansowego humanizmu odmianą religijności. Nie przypadkiem Liza z całą powagą, zupełnie w duchu srogiego bizantyzmu, mówi o śmierci – centralnej kategorii całej doktryny chrześcijańskiej:

– Христианином нужно быть, – заговорила не без некоторого усилия Лиза, – не для того, чтобы познавать небесное... там... земное, а для того, что каждый человек должен умереть.

Лаврецкий с невольным удивлением поднял глаза на Лизу и встретил ее взгляд.

– Какое это вы промолвили слово! – сказал он.

– Это слово не мое, – отвечала она.

– Не ваше... Но почему вы заговорили о смерти?

– Не знаю. Я часто о ней думаю.

– Часто?

– Да (210).

Czyje to było „słowo”? Agaphii? Możliwe. Możliwe także, że niania nauczyła się tego od swojego ojca duchowego. Prawdziwym zaś źródłem tego spokojnego – „cichego” tanatocentryzmu były liczne wypowiedzi samego Jezusa, o których bardziej dostatnia i mniej okrutna Europa Zachodnia postarała się zapomnieć podczas renesansowej uczt.

Tego rodzaju poglądy nie wyczerpują jednak całej osobowości Lizy. I nie dlatego, że po trzech latach (od piątego do ósmego roku

życia) bliskiego kontaktu z Agaphią dziewczynka przeszła pod opiekę lekkomyślnej Francuzki, panny Maureau – bo i później pozostawała pod wpływem niani. Pamiętajmy jednak, że Liza była rosyjską szlachcianką, prawdziwą duszą owego „szlacheckiego gniazda”, a jak słusznie zauważyła jej cioteczna babcia Marpha Timofiejewna, nie przystoi dobrze urodzonej panience, modląc się, bić pokłony do ziemi («не дворянская, мол, это замашка» – 243). Narrator nigdzie nie mówi wprost, że tak naprawdę Liza wcale nie była ani psychicznym, ani duchowym monolitem, niemniej taka jest prawda. Do podobnego wniosku skłania dokładna lektura wszystkich zawartych w tekście, wcale nie jednoznacznych informacji o bohaterce. Przeczytajmy więc uważnie:

Лизу сперва испугало серьезное и строгое лицо новой няни; но она скоро привыкла к ней и крепко полюбила. Она сама была серьезный ребенок; черты ее напоминали резкий и правильный облик Калитина; только глаза у ней были не отцовские; они светились тихим вниманием и добротой, что редко в детях. Она и в куклы не любила играть, смеялась не громко и не долго, держалась чинно. Она задумывалась не часто, но почти всегда даром: по молча в немного, она обыкновенно кончала тем, что обращалась к кому-нибудь старшему с вопросом, показывавшим, что голова ее работала над новым впечатлением (241–242; rozstrzelenie moje – W.S.).

To wszystko dotyczy czteroletniej Lizy. Agaphia w jej życiu jeszcze się nie pojawiła, a jednocześnie już widać tę żyzną glebę, na którą wkrótce padną nasiona fundamentalistycznej religijności Wschodu²¹. Kogo przypomina ta mała poważna panienka? Oczywiście Tatianę Łarinę z poematu *Eugeniusz Oniegin* – «Но куклы даже

²¹ Po odejściu z domu Kalitinów Agaphia poszła na pielgrzymkę i więcej nie wróciła. Chodziły „ciemne słuchy”, że zamieszkała w pustelni staroobrzędowców (243). Prawdopodobnie Turgeniew uważał, że konsekwencją „cichej” ortodoksyjnej gorliwości może być tylko fanatyczna schizma. «Русский человек, самому себе предоставленный – неминуемо вырастает в старообрядца» – stwierdził autor *Szlacheckiego gniazda* w liście do Aleksandra Hercena z 13 (25) grudnia 1867 roku (И.С. Тургенев, *Полное собрание сочинений... Письма...*, т. VII, Москва 1964, s. 14. Podkreślenie I. Turgeniewa – W.S.).

в эти годы / Татьяна в руки не брала»²². Turgieniew w ślad za Puszkim przypomina prostą prawdę: dzieci rodzą się, już mając określone cechy charakteru i pewne predyspozycje; nie wszystkie chcą się bawić, zdarzają się również milczące i poważne, wbrew temu, co napisał Johan Huizinga²³. I nie oznacza to od razu pobożności, bo nie istnieje w świecie żadna wrodzona pobożność²⁴. Co innego psychiczna predyspozycja do bycia w przyszłości człowiekiem religijnym. Nie jest wykluczone, że gdyby nie było Agaphii i gdyby panna Maureau była osobą nie lekkomyślną, lecz troskliwą, a zarazem religijną, Liza zamieniłaby się w gorliwą ultramontankę, jak wiele poważnie myślących Rosjanek, arystokratek z poprzedniego pokolenia²⁵. Czytajmy jednak dalej. Oto pojawia się niania:

Бывало, Агафья, вся в черном, с темным платком на голове, с похуевшим, как воск прозрачным, но всё еще прекрасным и выразительным лицом, сидит прямо и вяжет чулок; у ног ее, на маленьком креслице, сидит Лиза и тоже трудится над какой-нибудь работой или, важно поднявши светлые глаза, слушает, что рассказывает ей Агафья; а Агафья рассказывает ей не сказки: мерным и ровным голосом рассказывает житие пречистой девы, житие отшельников, угодников Божиих, святых мучениц; говорит она Лизе, как жили святые в пустынях, как спасались, голод терпели и нужду, – и царей не боялись, Христа исповедовали; как им птицы небесные корм носили и звери их слушались; как на тех местах, где кровь их падала, цветы вырастали. «Желтофиоли?» – спросила однажды Лиза, которая очень любила цветы... Агафья говорила с Лизой важно и смиренно, точно она сама чувствовала, что не ей бы

²² А.С. Пушкин, *Полное собрание сочинений в десяти томах*, т. V, Москва–Ленинград 1949, s. 48.

²³ Mam na myśli oczywiście jego słynną książkę pt. *Homo ludens. Proeve eener bepaling van het spelelement der cultuur* (polski przekład: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Tłum. M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa 1967).

²⁴ W przypadku Tatiany była to nie pobożność, lecz romantyczność w duchu Osjana: «(...) страшные рассказы / Зимой в темноте ночей / Пленяли больше сердце ей» (ibidem).

²⁵ Zob. np. B. Mucha, *Rosjanie wobec katolicyzmu*, Łódź 1989, s. 27–55; E.H. Цимбаева, *Русский католицизм. Забытое прошлое российского либерализма*, Москва 1999, s. 56–66; U. Cierniak, *Wiara i władza. Wokół sporu o katolicyzm i chrześcijańską Europę w dziewiętnastowiecznej myśli i literaturze rosyjskiej*, Częstochowa 2013, s. 136–169.

произносить такие высокие и святые слова. Лиза ее слушала – и образ вездесущего, всезнающего Бога с какой-то сладкой силой втеснялся в ее душу, наполнял ее чистым, благоговейным страхом, а Христос становился ей близким, знакомым, чуть не родным (242; rozstrzelenie moje – W.S.).

Jakże skomplikowany, semantycznie niejednoznaczny jest ten fragment, chciałoby się nawet użyć mocniejszego określenia – polifoniczny, chociaż wszyscy wiemy, że Turgieniew nie był skłonny do polifonii. A przecież komentatorzy przywołują go w charakterze świadectwa związku Lizy z prawosławną religijnością ludową. I mają rację, ale nie do końca, lecz tylko w połowie. Owszem, czarne, ascetyczne opowieści Agaphii o cierpieniach i krwi robią wrażenie na pełnej głębokiej powagi dziewczynce, ale kocha ona желтофилли, czyli żółte bratki, które rosną na klombie przed domem. W ogrodzie, który otacza dworek szlachecki, z całym jego pięknem, nie dla Boga i nie dla zbawienia, lecz dla przyjemności i pociechy ludzkiej stworzony. Trzykropek postawiony przez autora powieści po tym arcyważnym zdaniu wygląda bardzo sugestywnie i powinien przyciągnąć uwagę czytelnika. I coraz bardziej odczuwająca przynależność do staroprawosławnej kultury straszego Boga, Liza jednak pozostaje wierna temu, co było obecne w jej życiu przed Agaphią, a więc ludzkiej intymności i serdeczności, zrodzonej z ducha europejskiego indywidualizmu. Dlatego też chrześcijaństwo Lizy było dwojakim – i tym od Agaphii, i tym od niej samej. Agaphia nie mogła nauczyć jej tego, że Jezus przychodzi jako bliski przyjaciel – są to stosunkowo późne, zupełnie obce tradycyjnemu prawosławiu pomysły, które były tymczasem szeroko rozpowszechnione wśród oświeconej szlachty rosyjskiej, w szczególności wśród jej piękniejszej połowy, chętnie czytającej francuskie i niemieckie książki o łagodnym Chrystusie i delikatnych aniołach stróżach.

Liza była i cicha, i anielska podwójnie – i taka, jaką chciała widzieć ją Agaphia, i jeszcze inna, bliższa Ludolfowi z Saksonii i Dionizemu Kartuzowi. Była organicznie dwuznaczna i dwujedyna, jak cała nowożytna kultura rosyjska.

*

Jestem głęboko przekonany, że źródła każdego tekstu literackiego sprowadzają się do dwóch zasadniczych rodzajów zjawisk. Jest to, po pierwsze, realna rzeczywistość w postaci faktów z życia samego pisarza, realne wydarzenia lub postacie ludzkie, które wywarły szczególnie na nim wrażenie. Są to, po drugie, stworzone przez innych twórców teksty, a więc dzieła sztuki, przeważnie literatury, które odpowiadają horyzontowi oczekiwań autora i pozwalają mu dokonać odpowiedniej reminiscencji w postaci motywu, wątku, bohatera, konwencji artystycznej lub konkretnego chwytu.

Liza Kalitina, ten „cichy anioł” rosyjskiej klasyki, również miała swe prekursorki, zarówno w realnym życiu, jak i w literaturze pięknej. Czasami trudno rozdzielić te dwie sfery, organicznie z sobą zrośnięte i splecione, szczególnie w dobie romantyzmu, gdy, jak słusznie zauważył Jurij Łotman, występuje zjawisko konstruowania programów codziennego zachowania według wzorców literackich: innymi słowy, ludzie z warstw wykształconych chcieli wówczas uchodzić za znanych i ogólnie podziwianych bohaterów książek²⁶. Mimo to spróbuję tego dokonać w dążeniu do bardziej klarownej analizy fenomenologicznej, której nie sposób sobie wyobrazić bez ustalenia genezy zjawiska.

Zacznijmy od źródeł książkowych, literackich. Każdy, kto chociaż trochę zna klasykę rosyjską, zapewne zauważy, że w utworach wielu poetów, prozaików i dramaturgów znajdziemy niemało niezwykle łagodnych i c i c h y c h (ros. *кротких, незлобивых*) postaci dziewczęcych lub kobiecych, pokornych wobec swego losu, zazwyczaj przedwcześnie umierających. W nie najwyższego lotu podręcznikach szkolnych okresu radzieckiego – nie obrazoburczych lat dwudziestych, lecz czasów nieco późniejszych, *par excellence* stalinowskich, pisano, że bohaterki te tworzą „galerię jasnych postaci kobiecych” (ros. *галерея светлых женских образов*). Kim one były?

Imię Liza wskazuje na bohaterkę opowieści Mikołaja Karamzina *Biedna Liza* (1792). Obie bohaterki łączy wątek nieszczęśliwej miłości, dziewczęca niewinność, siła i szczerość uczucia, zasadniczość i bezkompromisowość zachowania. Włodzimierz Toporow w zna-

²⁶ Zob. np. Ю.М. Лотман, *Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория)*, [w:] Ю.М. Лотман, *Избранные статьи в трех томах*, т. I, Таллинн 1992, s. 308–317.

komitej książce o tak zwanym „tekście Lizy”, zawierającym dzieśiątki utworów z XVIII–XX wieku, bez wahania zalicza bohaterkę *Szlacheckiego gniazda* w poczet owych „biednych Liz”²⁷. Pozwolę sobie jednak zauważyć, że panna Kalitina jest o wiele głębsza, mądrzejsza, mocniejsza duchem aniżeli naiwna chłopska dziewczyna z podmoskiewskiej wioski. Na pewno kocha Ławreckiego sercem pełnym namiętności, a mimo to, w odróżnieniu od swojej d a l s z e j literackiej krewnej, Karamzinowskiej Lizy, ani razu, oprócz jednego jedyne go pocałunku w nocnym ogrodzie (w rozdziale XXXIV), nie uzewnętrznia swojego uczucia, bo jest nadzwyczaj wstydl i w a i w ł a ś n i e c i c h a , c z y l i s p o k o j n a , d u m n i e i d o s t o j n i e c h r o n i ą c a s w ą m i ł o ś ć g ł ę b o k o w d u s z y . B u r z l i w a n o c s p ę d z o n a z Ł a w r e c k i m , p o d o b n a d o t e j , k t ó r ą s p ę d z i ł a b o h a t e r k a K a r a m z i n a z u k o c h a n y m E r a s t e m , j e s t w p r z y p a d k u L i z y a b s o l u t n i e n i e m o ż l i w a , b o T u r g i e n i e w o w s k a L i z a j e s t n a p r a w d ę a n i e l s k a .

O wiele bliższa pannie Kalitinej jest Puszkiniwska Tatiana – dziewczyna niezmiennie poważna, uczuciowa i zasadnicza. I chociaż w wielu ważnych sprawach się różnią – na przykład osobowość bohaterki *Eugeniusza Oniegina* podlega ciągłej ewolucji, a tymczasem charakter Lizy pozostaje bez zmian; albo: w odróżnieniu od Lizy Tatiana wykazuje zainteresowanie nie chrześcijaństwem, lecz poezją wierzeń ludowych²⁸ – łączy je uznanie bezwzględnej wyższości obowiązku nad uczuciem. Triumf idei o b o w i ą z k u wobec odwiecznych praw natury, wyższej sprawiedliwości i wyższej, ogólnoludzkiej moralności nad najbardziej nawet uzasadnionymi prawami indywidualnego „ja” stanowi, moim zdaniem, najważniejsze przesłanie poematu Puszkina. Do podobnych wniosków prowadzi czytelnika również autor *Szlacheckiego gniazda*, z tym że Liza spełnia swój obowiązek nie tylko jako kobieta poważna i zasadnicza, lecz także jako chrześcijanka i szlachcianka. Turgieniew nie bez racji uważał, że o b o w i ą z e k s ł u ż b y w imię wiary, ojczyzny, cesarza i innych „spraw wyższych”, przedkładanych nad wszystkie przyjemności życia i osobiste pasje, stanowił

²⁷ В.Н. Топоров, «Бедная Лиза» Н.М. Карамзина. Опыт прочтения. К двухсотлетию со дня выхода в свет, Москва 1995, s. 477.

²⁸ Różnice na tym się nie kończą: na przykład Tatiana lubi czytać sentymentalne i romantyczne powieści, Liza zaś czyta niewiele i bardziej się skupia na refleksji religijnej.

istotę życia każdego przedstawiciela szlachty rosyjskiej, albo przynajmniej przyświecał temu środowisku jako ideał moralny²⁹.

Nie ulega wątpliwości, że obraz Lizy był w znacznej mierze wzorowany na Tatianie. Świadczy o tym nie tylko wyżej wspomniana lalka, którą nie lubiły się bawić obie bohaterki, ponieważ od wczesnego dzieciństwa pociągały je nie zabawy, lecz rzeczy poważne. Podobnie jak Liza, Tatiana była dziewczyną wyjątkowo cichą – czyli po pierwsze małąmówną, po drugie zaś pokorną wobec losu, gotową pogodzić się z przeznaczeniem:

«Скажи: которая Татьяна?»
 – Да та, которая грустна
 И молчалива, как Светлана,
 Вошла и села у окна.
 «Неужто ты влюблен в меньшую?»
 А что? – «Я выбрал бы другую,
 Когда б я был, как ты, поэт»³⁰.

Przenikliwy Oniegin ma absolutną rację: ta ponura, milcząca panna to moc, to potęga, to prawdziwy skarb, bo to kobieta, w której duszy widać prawdziwą głębię. Czy znane są jakieś źródła literackie tej postaci? Raczej nie. Najbliższą prekursorką Tatiany będzie zapewne Julia z powieści Jana Jakuba Rousseau o tym samym tytule. Zakochana w biednym nauczycielu Saint-Preux, w pewnym sensie ulega przeznaczeniu i wychodzi za mąż za innego mężczyznę. Na tym jednak podobieństwo się kończy: Julii w żadnym razie nie można uznać za kobietę pokorną, cichą i anielską.

Na inne źródło literackie wskazuje sam Puszkina – jest to Swietłana, bohaterka niezwykle popularnej ballady Wasyla Żukowskiego. I rzeczywiście Swietłana ma w sobie sporo cech „cichego anioła”: jest „miła”, milcząca, marzycielska, poważna, pokorna wobec losu. Od czasów romantyzmu podobne cechy kojarzono nie z „rozkoszną” Szwajcarią, lecz z „potulną” Rosją.

²⁹ Zob. И.С. Тургенев, *Несколько мыслей о современном значении русского дворянства*, [w:] И.С. Тургенев, *Полное собрание сочинений...*, Сочинения..., т. XIV, Москва–Ленинград 1967, s. 299–304.

³⁰ А.С. Пушкин, *Полное собрание сочинений...*, т. V, s. 57.

«Философия смирения и покорности (...) – słusznie zauważa rosyjska badaczka – в особенности сказалась на трактовке характера главной героини баллады – Светлане, которая, по замыслу Жуковского, должна была стать воплощением национального начала»³¹. – «Молчаливость, кротость и грусть – twierdzi inna autorka – показаны как достоинство – как наиболее характерные и, что еще важнее, наиболее ценные качества русской девушки»³².

Zwróćmy jednak uwagę na tę okoliczność, że z wyjątkiem wyżej wspomnianej „dalszej krewnej” – „biednej” Lizy Karamzina i całej galerii „biednych”, sentymentalnych panienek będących owocem naśladowania tego wzorca, literatura rosyjska przed Żukowskim nie знаła podobnego rodzaju postaci. Romantyczna Swietłana, niepodobna nawet do bohaterki pierwszej próby zaszczeplenia opowieści grozy na gruncie rosyjskim – Ludmiły z ballady Żukowskiego o tym samym tytule (1808), będącej wolnym przekładem *Lenory* niemieckiego poety H.A. Bürgera (1773), stanowi zasadnicze *novum* w sferze kreacji artystycznej. Aby stworzyć ten obraz, na tyle sugestywny, że pociągnął za sobą liczne afiliacje literackie, i na tyle popularny w Rosji, że spowodował nawet powstanie nowego imienia żeńskiego – przypadek unikatowy w całych dziejach kultury rosyjskiej³³ – poeta musiał odkryć go w realnej rzeczywistości. Odkryć i pozostać pod wrażeniem jego mocy i sugestywności. Prototypu Swietłany, Tatiany Łarinej, Lizy Kalitinej oraz wielu innych „świątłych”, a zarazem „cichych” panien należy zatem szukać wśród realnych postaci kobiecych epoki puszkiniowskiej.

Tymczasem historycy literatury dokładnie wiedzą, kim była Swietłana Żukowskiego. Nazywała się Aleksandra Protasowa, w domu wołali na nią Saszeńka. To dla niej została napisana i jej została poświęcona słynna ballada. Była chrześniaczką poety, a zarazem jego siostrzenicą, młodszą córką przyrodniej siostry poety, Katarzyny Protasowej. Ta ostatnia miała z Żukowskim jedynie wspólnego ojca,

³¹ P.B. Губарева, «Светлана» В.А. Жуковского (из истории русской баллады), «Ученые записки Ленинградского педагогического института имени А.И. Герцена» 1963, т. 245, с. 195. Rozstrzelenie moje – W.S.

³² Е. Душечкина, *Светлана. Культурная история имени*, Санкт-Петербург 2007, s. 36. Rozstrzelenie moje – W.S.

³³ Więcej na ten temat zob. ibidem, s. 60–202.

Atanazego Bunina³⁴. Autor *Swietlany* wiele lat spędził w rodzinie Protasowów, w ich majątku Muratowo, był domowym nauczycielem Aleksandry i jej starszej siostry Marii. W 1813 roku odwiedził go stary przyjaciel – drugorzędny literat i niezbyt udany filolog Aleksander Wojekow, w którego domu na obrzeżach Moskwy, na tak zwanym Polu Dziewiczym, uczniowie Szkoły Szlacheckiej przy Uniwersytecie Moskiewskim, między innymi Żukowski i bracia Andrzej, Aleksander i Mikołaj Turgieniewowie, postanowili niegdyś założyć Przyjacielskie Stowarzyszenie Literackie (1801)³⁵. Odwiedził – i w roku następnym ożenił się z Aleksandrą, aby zabrać ją, a także jej matkę i siostrę do Dorpatu, gdzie udało mu się zdobyć stanowisko profesora literatury rosyjskiej na tamtejszym uniwersytecie. Małżeństwo Aleksandry nie było udane: jej mąż tyranizował całą rodzinę, pił, stale urządzał awantury. Miała z nim pięcioro dzieci. W roku 1828 ciężko chora na gruźlicę Aleksandra Wojekowa jedzie nad Morze Śródziemne i umiera z dala od ojczyzny 26 lutego 1829 roku³⁶.

Jaka była ta kobieta? Prawdopodobnie urokliwa, pogodna, a przede wszystkim bardzo ofiarna. Nieudane małżeństwo nie zatruło jej duszy, która pozostawała czułą i miłosierną. W Dorpacie urzekła tamtejszego studenta, znanego poetę Mikołaja Jazykowa, który kochał się w niej potajemnie i poświęcił jej cały szereg bardzo ładnych wierszy. Stała się podporą dla innego poety, Iwana Kozłowa, którego wspierała duchowo w czasie głębokiego kryzysu psychicznego, spowodowanego ciężką chorobą nóg i pełną utratą wzroku. Właściwie dzięki niej Kozłow zajął się twórczością literacką, wypierając w ten sposób natrętne myśli o chorobie. Właśnie do niej chciała być podobna córka niewidomego poety – Alina, której zdaniem Aleksandra Wojekowa była:

³⁴ Matką Wasyla Żukowskiego była wzięta do niewoli Turczynka Salcha, nazwisko dał mu przyjaciel rodziny Buninów, niezamożny ziemianin Andrzej Żukowski.

³⁵ Ten stary, prawie zamieniony w ruinę dom («ветхий дом») oraz otaczający go zapuszczony, dziewiczy ogród («дикий сад») odegrały znaczącą rolę w dziejach rosyjskiej wyobraźni poetyckiej, jako swego rodzaju poetycki *locus amicitiae*. Więcej na ten temat zob. В.Н. Топоров, «Ветхий дом» и «дикий сад»: образ утраченного счастья (страничка из истории русской поэзии), [w:] *Облик слова. Сборник статей*, Москва 1997, s. 290–318.

³⁶ Е. Душечкина, *Светлана...*, s. 40–49.

(...) изящная, задумчиво нежная и с легкой походкой, с глубоким добрым взглядом и приятным звучным голосом... как она декламирует, а как хорошо поет... И это еще не всё: она рисует, как настоящая художница, ее рисунки – просто очарование!³⁷

Wielu jej wielbicieli i po prostu znajomych mówiło o niej nie tylko „Swietłana”, lecz także „anioł”. „Вы – ангел доброты, и это ваше свойство – распространять вокруг себя веселье, утешение и счастье”³⁸ – pisał do niej Tadeusz Bułharyn w liście z 13 lutego 1823 roku. A oto list poetyki wyżej wspomnianego Iwana Kozłowa do twórcy *Swietłany* (1821):

Светлана добрая твоя
 Мою судьбу переменяла,
 Как ангел Божий низлетя,
 Обитель горя посетила –
 И безутешного меня
 Отрадой первой подарила.
 Случалось ли когда, что вдруг,
 Невольной угнетен тоскою,
 Я слезы лил, – тогда, мой друг,
 Светлана плакала со мною...³⁹

Wracając jeszcze do zakochanego w „Swietłanie” Mikołaja Jazykowa: być może zanedo fantazjuję, ale nie mogę do końca wykluczyć, że piękny obraz cichego anioła w jednej z jego elegii – *Bezsenność* (1831), napisanej zresztą pięć lat po śmierci Aleksandry Wojejkowej, był związany z tą niespełnioną miłością. Jest to tym bardziej prawdopodobne, jeżeli weźmiemy pod uwagę wygląd tego anioła – blond włosy, niezmacony wzrok:

Ты ль, приют восторгам нежным,
 Радость юности моей,
 Ангел взором безмятежным,

³⁷ Cyt. za: В. Афанасьев, *Жизнь и лира. Художественно-документальная книга о поэте Иване Козлове*, Москва 1977, s. 63.

³⁸ Cyt. za: Н.В. Соловьев, *История одной жизни. А.А. Воeykova – «Светлана»*, т. I, Петроград 1915, s. 98.

³⁹ И.И. Козлов, *Полное собрание стихотворений*, Ленинград 1960, s. 65. Kursywa I. Kozłowa – W.S.

Ангел прелестью очей,
Персей блеском белоснежным,
Мягких золотом кудрей? (...)

Благодатное виденье,
Тихий ангел! успокой
Усьпи души волненье
Чувства жаркие напой
И даруй мне утомленье,
Освященное тобой!⁴⁰

„Мягкая, всепрощающая, нежная, безвольная, чисто славянская душа Светланы создает нам в ее образе идеал той душевной «праведницы» на земле, ради которой Бог терпит грехи целого народа»⁴¹ – pisał o Aleksandrze jej biograf Mikołaj Sołowjow w roku 1915. Współcześni badacze w pełni zgadzają się z taką oceną, mówiąc także o oddziaływaniu poetyckiego obrazu Swietłany. „Для многих и многих дворянских девушек героиня баллады будет манящим идеалом, образцом для подражания»⁴² – powiada Aleksander Niemzer. Natomiast Wadim Wacuro, jeden z największych autorytetów w historii literatury czasów puшкинских, poświęca jej iście poetyckie słowa:

А невдалеке от голицынского особняка на Большой Миллионной, в квартире литератора Воейкова, люди десятых годов с шиллеровским обожанием смотрят на «лунную красоту» жены хозяина, «Светланы» Жуковского, сделавшей своим девизом долг, терпение, страдание, самоотречение⁴³.

Czyżby właśnie ta cierpliwa, ofiarna i obowiązkowa kobieta stała się prototypem nie tylko Swietłany, lecz także, w sposób pośredni, Tatiany Łarinej, Lizy Kalitinej i wielu przyszłych „cichych aniołów”

⁴⁰ Н.Я. Языков, *Полное собрание стихотворений*. Редакция, вступительная статья и комментарии М.К. Азадовского, Москва–Ленинград 1934, s. 366.

⁴¹ Н.В. Соловьев, *История одной жизни...*, т. I, s. 267.

⁴² А. Немзер, *«Сии чудесные виденья...». Время и баллады Жуковского*, [w:] А. Зорин, А. Немзер, Н. Зубков, *Свой подвиг совершив...*, Москва 1987, s. 166–167.

⁴³ В.Э. Вацуро, *С.Д.П. Из истории литературного быта пушкинской поры*, Москва 1989, s. 64. Rozstrzelenie moje – W.S.

literatury rosyjskiej? Częściowo tak, ale tylko częściowo. Sprawę komplikuje na przykład fakt, że Puszkina, który dobrze znał Aleksandrę Wojejkową, nie poświęcił jej ani słowa i bardzo negatywnie ocenił ją w listach do swojego brata Lwa, którego, jak wielu innych, urzekła ta niezwykła kobieta⁴⁴. Wszystko wskazuje na to, że jednym z najbardziej prawdopodobnych prototypów Tatiany była inna kobieta obowiązku – Natalia Fonwizina, z domu Apuchtina, która kochała się w pewnym młodzieńcu, ale na prośbę rodziców wyszła za mąż za cioteczne go wuja, starszego od niej, chromego i „brzydkiego” Michała Fonwizina, przyszłego dekabrystę⁴⁵. W pełni „oddana” swojemu mężowi pojechała za nim na Syberię, towarzyszyła mu w niełatwym życiu zesłańca, a po jego śmierci, posłuchawszy, jak sama twierdziła, rady cudownej ikony, poślubiła Iwana Puszczyna, „pierwszego, bezcennego” przyjaciela Puszkina. Tamże, na Syberii, podarowała młodemu Dostojewskiemu Ewangelię, a później otrzymała od niego słynny list, w którym przyszły autor *Idioty* zapewniał, że prędzej zostanie z Chrystusem niż z prawdą, o ile mu udowodnią, iż prawda leży poza Chrystusem...⁴⁶. Piękna historia, nie mniej przejmująca niż życie i legenda Swietłany!⁴⁷

⁴⁴ Zob. А.С. Пушкин, *Полное собрание сочинений...*, т. X, s. 106, 157.

⁴⁵ W ostatniej strofie *Eugeniusza Oniegina* Puszkina wprost sugeruje, że w przeszłości był zakochany w pewnej kobiecie, która posłużyła mu za prototyp bohaterki poematu («И та, с которой образован / Татьяны милый идеал...»). Tymczasem, jak nie bez racji przypuszcza Jurij Łotman, obraz Tatiany został pomyślany przez Puszkina jako zasadniczo nie mimetyczny, lecz literacko wykreowany, nowatorski i uniwersalny. Tworząc go, poeta wykorzystał znaną mu historię Natalii Fonwizinej, pewne cechy Marii Wołkońskiej i innych współczesnych mu kobiet, a jednocześnie, zgodnie z panującą wtedy romantyczną modą, stworzył legendę własnej utajonej miłości. O żadnej miłości Puszkina do Natalii Fonwizinej nie mogło być, rzecz jasna, mowy. Zob. Ю.М. Лотман, *Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий*, [w:] Ю.М. Лотман, *Пушкин*, Санкт-Петербург 1995, s. 488–489.

⁴⁶ Ф.М. Достоевский, *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 28, кн. I, Ленинград 1985, s. 176.

⁴⁷ O życiu Natalii Fonwizinej zob. pr. Б. Смиренский, *Замечательная русская женщина*, «Москва» 1958, № 4, s. 216–218; С. Кайдаш, *Самый свободный доле Фонвизиной-Пуциной*, [w:] С. Кайдаш, *Сила слабых (Женщины в истории России XI–XIX вв.)*, Москва 1989, s. 181–227; <http://www.cbs1vao.ru/Decabr/f6.htm> (dostęp 23.12.2007).

Poza tym Aleksandra Wojekowa, w odróżnieniu od melancholijnej Tatiany i pogrążonej w religijnej refleksji Lizy, w życiu wcale nie była taka smutna i milcząca. Według relacji bliskich i znajomych było to dziewczę urocze, bardzo wesołe, łatwe w kontaktach:

(...) милое творение, с весело смеющимся личиком, обрамленным русыми кудряшками, кружащееся, как сверчок (...), забавляющее всех своими милыми шалостями; легкая, воздушная, как сама мечта, полная неистощимого запаса здорового смеха, резвилась и щебетала (...) Саша, наполняя весь дом жизнью и весельем⁴⁸.

W ustnej i literackiej legendzie, która powstała wokół Aleksandry Protasowej-Wojekowej, dominuje epitet *jasna* oraz jego synonimy – *światlista*, *promieniująca* (*светлая*, *ясная*, *светочивая*). Nie przypadkiem została utrwalona w pamięci współczesnych oraz późniejszych miłośników literatury i okołoliterackiej rzeczywistości jako Światłana. Określenie *cicha* pojawia się w związku z nią w różnego rodzaju tekstach rzadko, i to raczej w ostatnim, bardziej ponurym okresie jej życia. Bez względu na całe podobieństwo do Lizy Kalitinej nie była jednak jednoznacznym, typowym wcieleniem „cichej anielskości”.

*

Ów zespół cech charakteru, światopoglądu i wyobraźni był mimo to ściśle związany z rodzinnym gniazdem Protasowów, a także z osobistym losem twórcy *Światłany*.

Pewnego dnia Wasyl Żukowski napisał niezwykły wiersz. W jego tytule widnieje dokładna data – *19 marca 1823 roku*. Oto on:

Ты предо мною
 Стояла тихо.
 Твой взор унылый
 Был полон чувства.
 Он мне напомнил
 О миллом прошлом (...)
 Он был последний
 На здешнем свете.

⁴⁸ Cyt. za: Н.В. Соловьев, *История одной жизни...*, т. I, s. 9.

Ты удалилась,
 Как тихий ангел;
 Твоя могила,
 Как рай, покойна!
 Там все земные
 Воспоминания,
 Там все святые,
 О небе мысли.

Звезды небес,
 Тихая ночь! (...) ⁴⁹

O kim jest ten wiersz? Tytułowa data nie pozostawia wątpliwości – ukochaną kobietą poety, która opuściła ziemię „jak cichy anioł”, była Maria Mäuer, z domu Protasowa, starsza siostra Aleksandry Wojekowej, zwanej Swietłaną. Zmarła w Dorpacie 17 marca 1823 roku, usiłując wydać na świat drugie dziecko. Przebywający wówczas w Petersburgu poeta dowiedział się o tym dwa dni później⁵⁰. Wiersz narodził się natychmiast i był głosem płynącym prosto z serca. Jest to rzadkie arcydzieło poezji rosyjskiej, genialne w swojej prostocie, wzniosłe i wzruszające.

Nie mam żadnej wątpliwości, że to właśnie ten wiersz natchnął Iwana Turgieniewa do umieszczenia pięknego obrazu cichego anioła w epilogu *Szlacheckiego gniazda*. Jak przekonująco udowodnił Saławat Ajupow, współczesny baszkirski badacz twórczości Turgieniewa, powieść ta obfituje w reminiscencje z poezji Żukowskiego⁵¹. Przytoczę dwa przykłady. Już pierwsze zdanie – „Весенний светлый день клонился к вечеру” (125) – przywołuje w pamięci początek wiersza Żukowskiego pt. *Umierający łabędź* (*Умирающий лебедь*, 1828): „День уж к вечеру склонялся”⁵². Łabędź odchodzi w niebyt pięknie i harmonijnie, pogodzony z otaczającym światem; i tak samo cicho, pogodnie i dostojnie odchodzą w przeszłość Liza, Ławrecki oraz cała kultura szlachecka. W innym, niezwykle ważnym dla zrozumienia

⁴⁹ В. Жуковский, *19 марта 1823*, [w:] В. Жуковский, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 1, Москва–Ленинград 1959, s. 365. Rozstrzelenie moje – W.S.

⁵⁰ Można tylko się dziwić sprawności ówczesnej poczty!

⁵¹ С.М. Аюпов, *Проблемы поэтики Тургенев-романиста. Учебное пособие*, Уфа 1998, s. 37–38, 44–48.

⁵² В. Жуковский, *Собрание сочинений...*, т. 1, s. 373.

całości fragmencie tekstu, w rozdziale dwudziestym drugim (w rozmowie Ławreckiego z Lemmem o muzyce, gwiazdach i miłości), Turgieniew, jak się okazuje, odsyła nas do semantyki i poetyki wiersza Żukowskiego pt. *Do starego Ewersa (Старцу Эверсу, 1815)*⁵³.

Porównajmy:

Żukowski:

«Не унывать, хотя и счастья нет,
Ждать в тишине и помнить провиденье;
Прекрасному – *текущее мгновенье*;
Грядущее – беспечно небесам;
Что мрачно *здесь*, то будет ясно *там!*»⁵⁴

Turgieniew:

Прошло несколько мгновений... Лаврецкий прислушался... «Звезды, чистые звезды, любовь», – шептал старик.
«Любовь», – повторил про себя Лаврецкий, задумался – и тяжело стало у него на душе (195).

Ostatnie zdanie, jak dowodzi S. Ajupow, koresponduje z jeszcze jednym wierszem Żukowskiego – *Do Filareta (К Филарету, 1808)*: „Любовь... но я в любви нашел одну мечту, / Безумца тяжкий сон, тоску без разделенья, / И невозвратное надежд уничтоженья”⁵⁵. I to jeszcze nie wszystko. Rozmyślenia Lemma o czystości serca Lizy w następnym, dwudziestym trzecim rozdziale («...она очень чиста сердцем (...) она может любить одно прекрасное» – 197), stanowią nawiązanie do wiersza Fiodora Tiutczewa pt. *Памяти Васыла Жуковского (Памяти В.А. Жуковского, 1852)*, w którym czytamy: „Лишь сердцем чистые, те узрят Бога!”⁵⁶. To z kolei stanowi reminiscencję z Ewangelii (Mt 5, 8)⁵⁷.

⁵³ Adresatem tego wiersza był Lorenz Ewers, starszy brat Johanna Philippa Gustawa Ewersa, profesora historii na Uniwersytecie w Dorpacie, bliski przyjaciel Żukowskiego.

⁵⁴ Ibidem, s. 256.

⁵⁵ Ibidem, s. 77.

⁵⁶ Ф.И. Тютчев, *Лирика*, т. 1, Москва 1965, s. 151.

⁵⁷ С.М. Аюпов, *Проблемы поэтики Тургенева-романиста...*, s. 47–48.

Wnikliwy badacz nie wyjaśnia tylko jednego – źródła kluczowego motywu rozdziału dwudziestego drugiego, motywu czystych gwiazd. O ile czystość, jak przed chwilą zostało powiedziane, odsyła nas do słów Chrystusa, o tyle pojawienie się gwiazd w tym specyficznym kontekście semantycznym – mamy tu pokorę, pogodzenie się z losem, „ciche” odejście, czystość, niewinność, miłość, nietrwałość piękna i niemożliwość szczęścia – może świadczyć o nawiązaniu do wyżej przytoczonego wiersza Żukowskiego pt. *19 marca 1823 roku*. Pora więc wrócić do niego i do tej, którą w poetyce niezbyt ładnie zowie się adresatką liryczną.

Centralnej postaci wiersza nie można określić mianem „jasna”. Mam w tej chwili przed oczami jej portret i widzę, że Maria Protasowa nawet zewnętrznie różniła się od siostry, kędzierzawej blondynki. Miała ciemne włosy, duże usta i wielkie, ciemne, wyraziste oczy, z których promieniuje tęsknota i cicha, głęboka zaduma (porównajmy: „Твой взор унылый / Был полон чувства”). A że była „czysta”, to oczywiste, o czym za chwilę. Gwiazdy niebios, cicha noc – oto jaki obraz jawi się spontanicznie w wyobraźni kochającego poety. Kto wie – być może to mimowolne skojarzenie ze starą niemiecką kolędą z 1818 roku – *Stille Nacht, heilige Nacht*? A więc z narodzinami naszego Zbawiciela, w którego misję szczerze wierzył twórca *Świełtany*... I ten cichy anioł, *der leise Engel*, który musi być tuż obok, w niemieckich baśniach, wierszach, legendach, kalendarzach, które tak dobrze znał i tak lubił? Pozostaje tylko się dziwić przenikliwości Turgieniewa, który łączy refleksję o „czystych” gwiazdach, „czystym” sercu i „czystej” miłości z postacią szlachetnego Niemca.

Żukowski zakochał się w dwunastoletniej Marii Protasowównie w 1805 roku, gdy zamieszkał w Muratowie i zajął się edukacją obu siostr⁵⁸. Wszystko wskazuje na to, że była to miłość wzajemna. Niestety – jej matka, przyrodnia siostra Żukowskiego, nigdy nie zgodziła się na małżeństwo córki z poetą, rzekomo z powodu ich bliskiego pokrewieństwa. Można także przypuszczać, że uważała taki związek za mezalians, ponieważ Żukowski był nieślubnym dzieckiem i nie po-

⁵⁸ W swoim pamiętniku, pod datą 9 lipca 1805 roku, Żukowski retorycznie zapytuje: „Czy można być zakochanym w dziecku?” («...можно ли быть влюбленным в ребенка?»). Сут. за: А.Н. Веселовский, В.А. Жуковский. *Поэзия чувства и «сердечного воображения»*, Санкт-Петербург 1904, s. 111.

siadał odpowiedniej pozycji w towarzystwie. Po wielu latach, pełnych złudnych nadziei, próśb, cierpień i łez, po przeprowadzce z matką, siostrą i szwagrem do Dorpatu, Masza zgodziła się wyjść za tamtejszego słynnego chirurga, profesora medycyny Johanna Fryderyka Mäuera. Wszystko to, i ze strony Marii, i ze strony Żukowskiego odbyło się w duchu chrześcijańskiej pokory, a nawet heglowskiego pogodzenia się z rzeczywistością, w jego typowo rosyjskiej, fatalistycznej postaci, a więc – c i c h o. Poeta kilkakrotnie odwiedzał rodziny Mäuerów i Wojekowów w Dorpacie. Trwało to osiem lat, do momentu śmierci Maszy, która do ostatniej chwili życia pozostała wierna wybrańcowi serca⁵⁹. Niedługo przed odejściem pisała w liście do koleżanki: „Ах, я люблю его без памяти и в минуту свидания чувствовала всю силу любви этой святой, которую ни за какие сокровища света отдать бы не могла”⁶⁰. Kto, jak nie prawdziwy anioł, mógł pozostać w tej sytuacji wierny wszystkim stronom konfliktu, nie narazić się nikomu i pozostać czystym – dzięki zbawiennemu milczeniu, c i c h o ś c i?⁶¹

⁵⁹ Więcej na temat historii miłości Wasyla Żukowskiego i Marii Protasowej-Mäuer zob. np. u następujących autorów: А.Н. Веселовский, *В.А. Жуковский...*, s. 110–124; Б.Ф. Егоров, *Жуковский и Тарту*, [w:] Б.Ф. Егоров, *От Хомякова до Лотмана*, Москва 2003, s. 255–260.

⁶⁰ Cyt. za: П. Киле, *Романтическая эпоха и классическая традиция*, [w:] <http://www.renclassic.ru/Ru/35/50/89/> (dostęp 25.12.2007).

⁶¹ W połowie XX wieku w Dorpacie, w kręgach skupionych wokół Katedry Literatury Rosyjskiej i jej wieloletniego kierownika Jurija Łotmana, powstał swego rodzaju kult Marii Protasowej-Mäuer. Znaczącym wydarzeniem, poniekąd związanym z owym kultem, był spektakl amatorskiego teatru studenckiego według jednoaktówki pt. *Siedem dni w Dorpacie* (1983), napisanej przez Łarisę Wolpert, reżyserkę tegoż teatru, która była pracownikiem naukowym wyżej wymienionej katedry i, co ciekawe, wybitną szachistką, mistrzynią Związku Radzieckiego w latach 1954, 1958 i 1959. Bohaterami sztuki są m.in. poeci Żukowski i Jazykow, Aleksandra Wojekowa i Maria Mäuer, ich matka oraz ich mężowie. Wątek „cichej” miłości Żukowskiego i Marii Mäuer zajmuje w sztuce ważne miejsce. Ł. Wolpert wspomina: „Ю.М. Лотман неожиданно предложил: «Скоро двухсотлетие Жуковского. Хорошо бы твой театр поставил к этой дате пьесу». – «Но где я ее возьму?» – «Как где? Сама и напишешь». Так появилась одноактная пьеса *Семь дней в Дерпте* (Тарту 1983)” (<http://lepo.it.da.ut.ee/~lar2/Pjesa/kats.htm>, dostęp 25.12.2007). Zob. także publikacje tekstu dramatu w wydawanym w Dorpacie rosyjskojęzycznym czasopiśmie „Wyszgorod”: «Вышгород» 1995, № 1–2, s. 39–63. Za informację o tym spektaklu jestem wdzięczny mojemu doktorantowi Marcinowi

W liryce miłosnej Żukowskiego jej obraz niezmiennie się łączy z różnymi przejawami anielskości. Na przykład w liście poetyckim *Pieśń* (1808), który powstał 1 kwietnia 1808 roku jako wolny przekład wiersza francuskiego poety Filipa Fabre'a d'Églantine'a, piętnastoletnia Masza występuje w charakterze anioła stróża, a poza tym – milczy:

Мой друг, хранитель - ангел мой,
 О ты, с которой нет сравненья,
 Люблю тебя, дышу тобой,
 Но где для страсти выраженья?
 Во всех природы красотах
 Твой образ милый я встречаю;
 Прелестных вижу – и в чертах
 Одну тебя воображаю (...)

Ах! мне ль разлуку знать с тобой?
 Ты всюду спутник мой незримый;
 Молчишь – мне взор понятен твой,
 Для всех других неизъяснимый;
 Я в сердце твой приемлю глас;
 Я пью любовь в твоём дыханье...
 Восторги, кто постигнет вас,
 Тебя, души очарованье?⁶²

Niewiele różni się od tego portretu inna, pośmiertna wizja Marii Protasowej, zamienionej w przezroczywą niebiańską istotę lub fantom w elegii *Zjawa* (*Привидение*, 1823). Zjawa pojawia się jakby w zupełnie turgieniewowskiej scenerii: w cieniu drzew, przy dźwiękach strun, w stonowanym świetle gasnącego dnia, ubrana w mgliste białe szaty – jedynie ciemne, kręcone włosy jednoznacznie wskazują na konkretną kobietę, która całkiem niedawno opuściła ziemię. Jej niebiańskość niekoniecznie musi oznaczać anielskość, tym bardziej, że poeta unika jednoznacznych skojarzeń chrześcijańskich. A jednak anielskość tej postaci jest łagodnie sugerowana i łączy się ona z milczeniem:

Czerwieniowi, miłośnikowi Estonii i Dorpatu. Od siebie dodam, że w kwietniu 2005 roku byłem na grobie Marii Protasowej-Mäuer i widziałem bukiet żywych kwiatów.

⁶² В.А. Жуковский, *Собрание сочинений...*, т. 1, s. 79–80. Rozstrzelenie moje – W.S.

Воздушною лазурной пеленою
 Был окружен воздушный стан;
 Таинственно она ее свивала
 И развивала над собой;
 То, сняв ее, открытая стояла
 С темнокудрявой головой;
 То, вдруг всю ткань чудесно распустивши,
 Как призрак, исчезала в ней;
 То, перст к устам и голову склонивши,
 Огнем задумчивых очей
 Задумчивость на сердце наводила⁶³.

Jest to z całą pewnością anielskość o proveniencji świeckiej, poetyckiej i niewątpliwie zachodniej, prawdopodobnie niemieckiej. To nie Turgieniew wymyślił „turgieniewowską scenerię”. Znaleźć ją można bez trudu w dziełach Hesnera czy Klopstocka lub, w nieco bardziej oryginalnej postaci, w *Cierpieniach młodego Wertera*. Stamtąd przywędrowała do liryki zakochanego w osiemnastowiecznej kulturze niemieckiej Żukowskiego, a jeszcze później odkryli ją idealiści z kręgu Mikołaja Stankiewicza, w tym również Turgieniew. Cały ten zwarty zespół obrazów poetyckich, skupionych wokół „elegijnej” semantyki zadumy – pokory – niewinności – tajemnicy bytu – przemijającego piękna⁶⁴ okaże się bardzo potrzebny w określonych epokach i określonych sytuacjach. Potrzebny ludziom wysublimowanym, wrażliwym na „czyste” piękno, lecz „przegranym” w ich życiu na ziemskim „padole łez”.

Fenomenalna istota zespołu „cichej anielskości” tkwi moim zdaniem w fundamentalnej kategorii *nie wyrażalnego*, która nieraz w przeszłości była przedmiotem poważnych dyskusji filozoficznych i która po dziś dzień pozostaje kwestią otwartą. Rola, którą odegrała w dziejach duchowości rosyjskiej zbyt często jest niedoceniana. Nie jestem skłonny wierzyć na słowo Fiodorowi Tiutczewowi, twierzącemu, iż nie da się zrozumieć Rosji za pomocą rozumu (słynne „умом

⁶³ Ibidem, s. 366. Rozstrzelenie moje – W.S.

⁶⁴ Przecież słynny Puszkiniowski „przeczystego piękna duch” («гений чистой красоты») to cytat z Żukowskiego (zob. np. wiersze pt. *Lalla Rookh* (*Лалла Рук*, 1821) oraz *Wywalo, Mużę młodą...* (*Я Музу юную, бывало...*, 1824)) – ibidem, s. 360, 367.

Россию не понять”), bo jest to zwykła *licentia poetica*. Zgodziłbym się natomiast ze stwierdzeniem, że umysł zbyt pragmatyczny i mechanistyczny, wychowany na przejrzystej scholastyce arystotelesowskiej rzeczywiście sobie z Rosją nie poradzi. Dobitym tego przykładem jest podstawowe dla zrozumienia wielu spraw znaczenie rzeczy niewyraźnych, które można poznać za pomocą czystego doznania, uczucia lub intuicji, a nie da się wytłumaczyć, używając samych tylko słów.

Co więc oznacza owa niewyraźność? Skąd się wzięła ta kategoria?

Jak prawie wszystko, co cenne w kulturze rosyjskiej warstwy oświeconej XVIII i początku XIX wieku, pojęcie to przywędrowało z Zachodu, a dokładnie z Niemiec. W tym miejscu warto jednak zaznaczyć, że osiemnastowieczni i dziewiętnastowieczni Rosjanie nie przyjmowali równie entuzjastycznie wszystkiego, co zachodnie. Tu, jak wszędzie w świecie, wiele zależało od horyzontu oczekiwań i zapotrzebowań danej społeczności. Dla przykładu: niewielu myślących Rosjan potrafiło wzruszyć się wskutek lektury Kanta czy Fichtego, trudno natomiast znaleźć inny kraj poza Niemcami, w którym dialektyka Hegla miała, jak w Rosji, tak samo niebywałe powodzenie. Oświeceni Rosjanie, poza ścisłymi specjalistami, nie wykazywali większego zainteresowania Arystotelesem, którego myśl poniekąd legła u podstaw cywilizacji Zachodu, natomiast darzyli ogromną sympatią wszystkie odmiany platonizmu⁶⁵. Było to rzeczą całkiem zrozumiałą, o ile weźmiemy pod uwagę, że mistyczna teologia prawosławna przez wieki adaptowała dla swoich potrzeb różne odmiany platonizmu i neoplatonizmu, podkreślając znaczenie uczuciowości i poznania intuicyjnego w opozycji do ograniczonych, jak sądzono, możliwości ziemskiego intelektu. Dzieje recepcji starożytności na starzej Rusi w istocie sprowadzają się do recepcji i twórczej modyfikacji idealizmu Platona. W momencie gwałtownej konfrontacji z kulturą postrenesansowej Europy Zachodniej w XVIII wieku horyzont oczekiwań inteligencji rosyjskiej był nastawiony na przyjęcie również wy-

⁶⁵ С.С. Аверинцев, *Христианский аристотелизм как внутренняя форма западной традиции и проблемы современной России*, «Русская мысль» 1991, № 3910, s. 16–17.

sublimowanego idealizmu i pietyzmu, które miały szczególne szanse, aby zostać dobrze przyjęte i zrozumiane⁶⁶.

Pogląd, zgodnie z którym istnieje w przyrodzie wielka tajemnica bytu, wszechobecna, nieuchwytna i wymykająca się próbom definicji, jak wiele kategorii preromantycznych pojawił się w Anglii już na początku XVIII stulecia. Kraje kontynentalne odkryły go kilka dziesięcioleci później. W Jenie, tej kolebce europejskiego romantyzmu, prawie jednocześnie zostały odkryte dwa arcyważne fenomeny zarówno przyrody, jak i wnętrza ludzkiego – *die Nachtseite* (ciemna, dosłownie „nocna” strona każdego bytu) oraz metonimiczne, a w wielu przypadkach synonimiczne w stosunku do niej *das Unaussprechliche* – niewyraźne. To odkrycie szybko przybrało postać dojrzałej koncepcji teoretycznej. Wszystko wskazuje na to, że pierwszy użył tego pojęcia Wilhelm Wackenroder w artykule pt. *O dwóch pięknych językach i ich pełnej tajemnicy mocy* (*Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft*, 1797), a następnie Wilhelm Tieck i Fryderyk von Schelling rozwinęli estetyczne aspekty tej koncepcji⁶⁷. Wackenroder twierdził między innymi: „Слова дают нам господство над земным кругом, слова без тяжкого труда доставляют нам сокровища всего мира. Одно невидимое, что витает над нами, не может словами быть привлечено в нашу душу”⁶⁸.

Zdaniem niemieckiego romantyka w świecie istnieją dwa języki. Pierwszy, „język Boga”, to sama Natura, której istoty i piękna nie jest w stanie oddać żadna myśl i żadne słowo ludzkie. Drugi to Sztuka, czyli „boski język człowieka”. Ten ostatni „раскрывает перед нами сокровищницу человеческого сердца и, направляя взор наш вовнутрь нас самих, показывает нам невидимое, то есть всё, что есть благородного, высокого и божественного в образе человеческого”⁶⁹. Sztuka również nie jest w stanie w pełni adekwatnie

⁶⁶ Por. G.C. Кнабе, *Русская античность. Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. Программа-конспект лекционного курса*, Москва 2000, s. 31–62, 86–99.

⁶⁷ Więcej na ten temat zob. E.G. Эткинд, *«Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психоэстетики русской литературы XVIII–XIX вв.*, Москва 1998, s. 19–23.

⁶⁸ Cyt. za: *Литературная теория немецкого романтизма*. Под редакцией Н.Я. Берковского, Ленинград 1934, s. 157.

⁶⁹ Ibidem, s. 160.

przekazać sensu niewyraźnego, ale w odróżnieniu od mowy i pisma może, dzięki swej szczególnej wrażliwości i delikatności, maksymalnie zbliżyć się do sedna wielkiej tajemnicy, odślaniając jej piękno.

Żukowski bezpośrednio nawiązuje do myśli Wackenrodera i innych romantyków w słynnym fragmencie lirycznym *Невыразимое* (1819), którego tytuł pokrywa się z niemieckim określeniem kategorii niewyraźnego. „Невыразимое” to nie najdokładniejszy, lecz „najładniej brzmiący” rosyjski odpowiednik niemieckiego *das Unaussprechliche*. Zawarta w wierszu żywa, nie całkiem jasna, jakby niezdecydowana, migocąca refleksja pokrywa się z ideą Wackenrodera i Tiecka o tym, że „ziemski”, „materialny” język ludzki nie ma takiej mocy, by odtworzyć całe piękno boskiej natury:

Но лъзя ли в мертвое живое передать?⁷⁰

Owszem, język może za pomocą przenośni, metonimii, epitetów i innych „prostych” środków poetyckich zobrazować to, co człowiek widzi i słyszy – „płomień obłoków”, „drżenie wody”, szum drzew itp. Ale mianem czego mamy określić nasz wewnętrzny stosunek do niewytłumaczalnej boskiej liturgii życia, ten ruch energii psychicznej, który – romantycy w ślad za Platonem byli o tym głęboko przekonani – jest w niewyraźny sposób odczuwanym cieniem prawdziwej, ukrytej przed zmysłami natury rzeczy?

Но то, что слито с сей блестящей красотой –
 Сие столь смутное, волнующее нас,
 Сей немлемый одной душою
 Обворожающего глас,
 Сие к далекому стремленье,
 Сей миновавшего привет,
 (Как прилетевшее незапно дуновение
 От луга родины, где был когда-то цвет,
 Святая молодость, где жило упованье),
 Сие шепнувшее душе воспоминанье
 О милом, радостном и скорбном старины,

 Сия сходящая святыня с вышины,
 Сие присутствие создателя в созданье –

⁷⁰ В.А. Жуковский, *Собрание сочинений...*, т. 1, s. 336.

Какой для них язык?... Горé душа летит,
 Всё необъятное в единый вздох теснится,
 И лишь молчание понятно говорит⁷¹.

Zbliżam się wreszcie do ostatecznych wniosków moich długich i zawiłych rozważań.

Żukowski znajduje u romantyków jeńskich bliską sobie i, być może, zaczerpniętą z ducha rodzimej kultury ideę *milczenia* jako najlepszej drogi do poznania rzeczy niewyrażalnych – piękna, harmonii, dobra, miłości i wreszcie Boga. Przedmioty materialne, w tym powłoka cielesna konkretnego człowieka, nie mają możliwości bezpośredniego kontaktu z tajemnicą bytu. Jak przenikliwie zauważyła Danuta Piwowska, w okresie związanym z utratą ukochanej Marii Protasowej-Mäuer „powstają (...) utwory ukazujące niezwykle poruszenia duszy bohatera lirycznego, jakby próbę «uchylenia zasłony» do świata tajemnicy, uchwycenie *universum* w przeblyskach nieskończoności”⁷². Istnieją jednak pewne mistyczne możliwości nawiązania kontaktu ze światem niewyrażalności. Może to być na przykład niespodziewana wizyta „tajemniczego gościa”, bohatera wiersza o tym samym tytule⁷³. Jest to posłaniec „tamtego”, niepojętego świata, po starogrecku *αγγελος*, anioł, o czym wspominałem na samym początku. Nie mówi ludzkim językiem, lecz milczy i przebywa w ciszy, bo tylko wtedy człowiek „nawiedzony” jest w stanie odczuć istotę wielkiej tajemnicy najwyższych darów niebios – Piękna i Miłości. A przecież tak naprawdę jedynie Ona, jedynie ta Czysta, Łagodna, Pokorna może zejść do nas Stamtąd w niepowtarzalnej postaci cichego anioła.

Jak w sposób zaiste mistrzowski dowodzi S. Ajupow, fabuła *Szlacheckiego gniazda* została skonstruowana w ten sposób, by odtworzyć

⁷¹ Ibidem, s. 336–337. Kursywa W. Żukowskiego – W.S.

⁷² D. Piwowska, *O poezji religijnej Wasilija Żukowskiego*, [w:] *Słowianie wschodni: duchowość – mentalność – kultura. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Ryszardowi Łużnemu w siedemdziesięciolecie urodzin*. Red. A. Rażny i D. Piwowska, Kraków 1997, s. 67.

⁷³ *Таинственный посетитель* (1824). Taki sam tytuł nosi jeden z rozdziałów *Braci Karamazow* Fiodora Dostojewskiego: „tajemniczy gość” nawiedza starca Zosimę.

drogę, którą przechodzi główny bohater w poszukiwaniu niewyraźnego.

«Фокус» романа (...), – powiada uczony – составляет духовная эволюция героя, ее этапы; эволюция, ведущая героя к постижению прекрасного и в жизни, и в искусстве, а в целом – к авторскому идеалу «невыразимого». *Сюжет романа – путь героя к «невыразимому», к особым, идеально-сокровенным, тайным и в то же время пленительно прекрасным духовным переживаниям.* Не случайно в финале герой (Лаврецкий) и автор нравственно уравниваются, переживая одно и то же состояние «невыразимого». В произведении этот духовный путь Лаврецкого осуществлен, реализован в истории любви Лизы и Лаврецкого. Этапы сближения героя с Лизой и стали этапами его духовного пути в романе⁷⁴.

To wszystko oznacza, że słynny finał powieści z jego ostatnią sceną, gdy w zapadłym nagle milczeniu nad „szlacheckim gniazdem” rzekomo przelatuje cichy anioł, stanowi właśnie ten ostatni odcinek drogi bohatera ku niewyraźnemu. Przez jedną tylko, ale wielką chwilę może przeżyć z niczym nieporównywalne uczucie jedności z wiecznością i pięknem. Tak jak Żukowski po śmierci ukochanej Maszy. Jak każdy z nas, ale tylko przez chwilę...

Ах! не с нами обитает
Гений чистой красоты;
Лишь порой он навещает
Нас с небесной высоты;
Он поспешен, как мечтанье,
Как воздушный утра сон;
Но в святом воспоминанье
Неразлучен с сердцем он!

Он лишь в чистые мгновенья
Бытия бывает к нам
И приносит откровенья,
Благотворные сердцам;
Чтоб о небе сердце знало
В темной области земной,

⁷⁴ С.М. Аюпов, *Проблемы поэтики Тургенева-романиста...*, s. 30. Kursywa S. Ајурова – W.S.

Нам туда сквозь покрывало
 Он дает взглянуть порой;

 И во всем, что *здесь* прекрасно,
 Что наш мир животворит,
 Убедительно и ясно
 Он с душою говорит;
 А когда нас покидает,
 В дар любви у нас в виду
 В нашем небе зажигает
 Он прощальную звезду⁷⁵.

The still Angel. On the origin of a topos

Summary

The author of this paper attempts to find the roots of one of the motifs running through Ivan Turgenev's novel *A Nest of Nobles*, namely the motif of a still angel, which concerns Liza – the main character of the story. The topos of a still angel has existed in Western culture for a long time; it goes back to the Late Middle Ages when piety emphasizing gentleness and emotions was substituted for the tradition of depicting angels as warriors and fearless defenders of Christianity. In modern times, especially in the Romantic Age, a still angel is more often associated with a beloved woman who humbly resigns herself to her fate and “quietly” passes to the next, better world. Turgenev is most likely to have taken this motif from Vasily Zhukovsky's poetry, especially from the poem entitled *19th March 1823* written under the impression of the death of his beloved Maria Mäuer, née Protasov. Both Zhukovsky and later Turgenev combine the topos of a still angel with a romantic idea of inexpressibility (*das Unaussprechliche*), which is closely connected with the Platonic tradition.

⁷⁵ В.А. Жуковский, *Лалла Рук*, [w:] В.А. Жуковский, *Собрание сочинений...*, т. 1, s. 360.

Тихий ангел. О происхождении одного топоса

Резюме

В статье предпринята попытка проследить генезис одного из мотивов романа И.С. Тургенева *Дворянское гнездо* – мотива тихого ангела, метафорически связанного с главной героиней – Лизой. Тихий ангел функционирует в западноевропейской культуре как топос, известный со времен позднего Средневековья, когда более старая традиция, согласно которой ангелы изображались в образе суровых воинов – защитников христиан, стала постепенно вытесняться другой, пиелистской, подчеркивавшей добродушие и кротость ангелов-хранителей. В Новое время, в особенности в эпоху романтизма, тихий ангел всё чаще ассоциируется с образом любимой женщины, которая безропотно принимает приговоры судьбы и «тихо» удаляется в лучший мир. Тургенев, по всей вероятности, заимствует этот мотив из поэзии В.А. Жуковского. Наиболее вероятным источником является стихотворение *19 марта 1823 года*, написанное под свежим впечатлением смерти Марии Мойер, урожденной Протасовой, которую поэт горячо и нежно любил. И для Жуковского, и для Тургенева топос тихого ангела является воплощением романтической категории невыразимого, тесно связанной с традицией платонизма.

SEN O GOGOLU

W nocy z 2 na 3 lutego tego roku¹, gdy cała Europa marzła w objęciach siarczystego mrozu, o najbardziej diabelskiej godzinie drugiej po północy śnił mi się iście groteskowy tekst stworzony przez Gogola. Aby czytelnik zrozumiał jego sens, powinienem jednak opowiedzieć cały ten sen od początku.

Pojechałem za miasto na ryby. Płynęła tam niewielka rzeczka, nazywała się Wołga. Wpadała do zarośniętego stawu o nazwie Morze Kaspijskie. Woda w rzeczce była czysta, zimna, ciemnobłękitnego koloru. Moim celem było złapanie wielkich, najładniejszych okazów ryb, które zamieszkiwały tę rzekę. I owszem, pływały, duże i okazałe, ale dziwne i straszne – nie ryby wcale, lecz dziwaczne monstra; coś w rodzaju kijanek wielkości rekinów, szarobiałego koloru z okropnymi zębami w pysku. Było ich sporo i musiałem się zadowolić nimi, bo lepszych, mniej strasznych nie było. Okazały się jednak sprytnie; za nic nie chciały połknąć haczyka, po prostu go omijały i płynęły dalej, do Morza Kaspijskiego.

Długo stałem nad brzegiem tej Wołgi, aż nadeszli moi nieżyjący rodzice i babcia. Nie podobało im się, że stoję i łowię potwory. Wołali mnie, prosząc, abym poszedł z nimi do domu na obiad, bo tu zimno, mokro i paskudnie. Byłem na nich zły, bo przeszkadzali mi robić to, na co miałem ochotę. W końcu jednak uległem, ale przytępiła złość rozsądzała mnie od wewnątrz. W domu było cicho i ciemno, bo zapadła noc. Babcia chce mnie nakarmić, przygotowuje coś w kuchni. Tymczasem w duszy dojrzewa plan zemsty. Postanowiłem wystraszyć tę zawsze kochającą mnie, dobrą, potulną babcie. Wystraszyć w sposób okrutny: zaraz przyjdzie, przyniesie obiad i wtedy właśnie zrobię

¹ Publikowany tekst powstał w roku 2012.

jej na złość straszną, diabelską minę. I aby zrobić to tak, by się naprawdę wystraszyła, muszę koniecznie głośno przeczytać to, co Gogol napisał o diable. Tekst ten mam tuż obok, na tekturowej tacy leżącej przede mną na stoliku nocnym. Biorę tacę i czytam:

Był to nie byle jaki elegant Lucyfer we francuskim kapeluszu z piórem, w kusym surducie, lecz najprawdziwszy olbrzymi diabeł – czarny, kudłaty, o okropnym dzikim pysku...

Nie wiadomo skąd zjawia się żona. Ciągnie tacę z tekstem do siebie; nie chce dopuścić, bym doczytał do końca, do tej najgorszej, bezgranicznie piekielnej potworności, by móc zrobić tę straszną minę. Jestem jednak mocniejszy: wrywam tacę i doczytuję do końca to coś, czego się nie da ani powtórzyć, ani w ogóle wyrazić słowami.

Przez ułamek sekundy myśl odmienna przebiega przez mój umysł: „A przecież żal tej babci...”.

Ale lawina już ruszyła. „A-A-A-A-A!!!” – wydzieram się ile sił i zamieniam twarz w najstraszniejszy w świecie diabelski pysk. Krzywi się pokój, krzywi się cała rzeczywistość. Wystraszony tym wszystkim budzę się... A potem długo nie mogę się uspokoić i zasnąć.

Co oznaczał ten sen? Pomijając wątki osobiste, jego sens można by było sprowadzić do narastania poczucia absurdu wskutek uświadomienia sobie niezgodności rzeczywistego stanu rzeczy z idealnym wyobrażeniem o tym, jak być powinno. Miała być potężna rzeka, wielkie morze i cudowne ryby, a zamiast tego było coś w rodzaju Utraty w Pruszkowie, marny staw i potworne kijanki. Sposobem na to mogło się stać przebrnięcie mimo wszystko przez te w sumie niewielkie okropieństwa i dokonanie tego, co zamierzałem zrobić. Przyszli jednak wszyscy najbliżsi, z którymi musiałem się liczyć, i nie pozwolili mi postępować zgodnie z moją wolą i zamiarami. Spowodowało to nagły wybuch frustracji, złości; obudziły się moce diabelskie, które drzemiały w każdym z nas i które człowiek łagodny i zrównoważony potrafi zagłaskać i uspić. Wymyślona przeze mnie i urzeczywistniona mimo wszystko *straszna zemsta*² (aby oni wszyscy raz na zawsze oduczyli

² *Straszna zemsta* (1833) – tytuł jednego z najbardziej „gotycko-barokowych” opowiadań Gogola, przesiąkniętego zagadkami i grozą.

się psuć mi to, co zaplanowałem!) polegała na chwilowym wcieleniu się w postać szatana.

Najbardziej zastanawiające w tym wszystkim jest jednak to, że głównym i jedynym pomocnikiem w dokonaniu tego okropieństwa okazał się Mikołaj Gogol.

Dlaczego mianowicie?

Próbując odpowiedzieć na to pytanie, zacząłbym od postawienia innego, tym razem retorycznego: kto w całej literaturze rosyjskiej był najbardziej kompetentnym specjalistą od mocy diabelskich? Dostojewski? Bynajmniej. Jego diabeł przybiera postać pseudointelektualisty, drobnomieszczańskiego pozytywisty, który prowokacyjnie podsuwa paskudne idee; idee te rzeczywiście są straszne, ale sam diabeł nie – jest taki zdroworoządkowy, niemiecko-francuski i akurat nosi kusy mysiego koloru surdut... A może Bułhakow? Owszem, jego diabeł potrafi otruć lub odciąć głowę, ale niech ktoś spróbuje udowodnić, że nie jest sympatyczny. Przecież broni normalności, dobra i sprawiedliwości... Któż jeszcze? Fiodor Sołogub? Rzeczywiście, ten błyskotliwy dekadent wierzył, że świat znajduje się w niepodzielnym władaniu szatana i był mistrzem w przedstawianiu mocy diabelskich. Nieprzypadkowo jednak napisał powieść o *małym* biesie, ukazując ponurą potęgę banału i szarości, która nie przeraża nagle i gwałtownie, lecz truje duszę powoli, wsączając człowiekowi truciznę zabójczą a słodką...

Gogol również ukazuje diabła w postaci drobnomieszczańskiej (taki jest na przykład Cziczikow) lub „drobnourzędniczej”, roztaczającej słodki jad (Bazmaczkin z noweli *Płaszcz*), ale tylko u Gogola diabeł występuje w postaci pierwotnej, jak najbardziej diabelskiej, bez żadnego kamuflażu. Tylko gogolowski szatan może nagle wyłonić się z czarnej otchłani, wznieść się kudłatym łbem pod same niebiosa, wyszczerzyć kły i ryknąć na cały świat, jak piszący te słowa w tamtym złowieszczym śnie: „A-A-A-A-A!!!”. Jeżeli żadna z postaci Gogola nie robi tego w sposób dosłowny, to jestem pewien, że tytułowy potwór Wij, tajemniczy Basawriuk z *Nocy świętojańskiej* lub ludobójca-czarodziej z noweli *Straszna zemsta* mogliby tak zrobić.

Czesław Miłosz wymienia historię zmagania Gogola z diabłem jako jedno z trzech najważniejszych wielkich „mitycznych zdarzeń”

w dziejach literatury rosyjskiej³. I ma rację, chociaż historyk literatury zapewne znajdzie więcej podobnych przykładów. Wprawdzie nauczyciele w szkołach zazwyczaj nie opowiadają o takiej „mystyce”, ale każdy wykształcony czytelnik, znający dzieła trzech mistrzów modernizmu – Dymitra Mereżkowskiego, Wasilija Rozanowa i Andrieja Biełego, dokładnie wie, o co tu chodzi. A zresztą każdy bardziej dociekliwy uczeń podstawówki, dowiedziawszy się, że Gogol, cierpiący na straszliwą depresję (m.in. bał się, że włożą go żywego do trumny), spalił drugi i trzeci tom *Martwych dusz*, a następnie przez dwa tygodnie nic nie jadł i zagłodził się na śmierć, będzie podejrzewać, że osobowość tego pisarza kryje w sobie wielką tajemnicę. Kto zaś ociera się o tajemnicę, ten ociera się o domenę diabła, który nie znosi jasności i stara się być nieuchwytny. Przede wszystkim niejedno ma oblicze i zawsze udaje kogoś innego. Gogol to wiedział i dlatego znajdziemy sporo banału i szarości, ale też niejasności w postaciach tych bohaterów, którzy jego zdaniem otarli się o moce piekielne i zostali zakażeni, zapadając nie na chorobę demonizmu, lecz na prawdziwą diabelskość, jak na przykład udający rewizora Chlestakow czy wyżej wspomniany Cziczikow, udający cnotliwego ziemianina.

Są to jednak nie diabły, lecz zaledwie nosiciele bakcyliów diabelskości, które wcieliły się w słabe dusze ludzkie, by zamienić je w martwe kukły, w mylące podobizny dusz. Prawdziwy diabeł, szatan, czyli diabeł w postaci pierwotnej wygląda zgoła inaczej.

Kim więc właściwie jest? Nie, to nie ten, co tkwi w szczegółach, co ukrywa się pod postacią banalnego filistra i nie ten, co występuje w obliczu czarująco pięknej, lecz bezdusznej panienci – a takich pełno jest w utworach Gogola. To ten, którego na śmierć się wystraszyłem, gdy miałem sześć lat. Wtedy słysząc, jak bez przerwy klną wokół mnie dorośli, również zacząłem kłać: „do diabła”, „ki diabeł” itp. W końcu podszedł do mnie ojciec i zapytał: „A wiesz ty, co to jest ten diabeł?” – „Nie wiem.” – „No to ci pokażę.” Zapukał do są-

³ Cz. Miłosz, *Trzeźwe spojrzenie na Pasternaka*, [w:] Cz. Miłosz, *Rosja. Widzenia transoceaniczne*, t. I: *Mosty napowietrzne*. Wybrała, opracowała i ułożyła w tom B. Toruńczyk, współpraca M. Wójciak, M. Nowak-Rogoziński, wstępem opatrzył M. Kornat, Wyd. „Zeszyty Literackie”, Warszawa 2011, s. 255. Za dwa inne „zdarzenia mityczne” Miłosz uważa pojedynek Puszkina i ucieczkę Tołstoja z Jasnej Polany.

siadów (mieszkaliśmy w mieszkaniu sublokatorskim, moja rodzina wraz z trzema innymi), pożyczył od nich pięknie ilustrowaną książkę – *Tatarskie baśnie ludowe*, otworzył i pokazał mi pewną ilustrację... Tak się *go* wystraszyłem, że uciekłem do pokoju obok, rzuciłem się na swoje łóżko i schowałem głowę pod poduszkę. Ojciec podszedł z książką: „Co jest z tobą?” – „Nie! – zakrzyczałem – nie podchodź! Ja się *go* boję!!!”.

Ilustracja przedstawiała *szajtana*, czyli tatarskiego szatana. Siedział w lesie na pniu, czarny, kudłaty, z długim ogonem, krzywymi rogami na głowie i kopytami u nóg. Zwierzę? Parafraza dionizyjskiego kozła? Sześćioletniemu chłopczkowi nie przychodzą do głowy takie mądre wytłumaczenia. Zresztą miałem koronny argument, który nie pozwalał pomylić *go* ze zwierzęciem, i właśnie to było najstraszniejsze: miał ludzką twarz! Złą, brzydką, straszną, ale ludzką, bo świadczyła o obecności myśli. Złowieszczej, okropnej, ale jednak myśli. Była na wskroś przepojona negatywnym sensem.

Bo kudłaty kozioł straszny nie jest. O wiele straszniejszy jest kudłaty człowiek z rogami i ogonem. Albo paskudne zwierzę, które myśli i mówi.

W opowiadaniu Iwana Turgieniewa pt. *Bieżyzna ląka* jest pewna mroząca krew w żyłach scena. Chłopak opowiada o tym, jak pewien pijany psiarczyk jechał w nocy koło miejsca, gdzie pochowano topielca i zobaczył białego baranka na jego grobie. Wziął go psiarczyk ze sobą i pojechał dalej do majątku swego pana, trzymając go przed sobą na rękach. I tu nagle baranek popatrzył mu prosto w oczy – zrobiło mu się nieswojo. Zaczął on tego baranka po sierści głaskać i mówi do niego łagodnie: „Biasza, biasza!”. A baran nagle wyszczerzył zęby i też do niego mówi: „Biasza, biasza!”. I to jest właśnie straszne, bo niesamowite, niezwykłe, ale też nie niebiańskie. Pozostaje tylko jedna możliwość...

Diaboliczny Chlestakow mimo całej absurdalności sytuacji nie jest postacią groteskową. Jeszcze bardziej diaboliczny Cziczikow również nie jest, chociaż jego „kontrahenci” – Koroboczka, Nozdriow, Sobakiewicz, Pluszkin – są groteskowi, a jednocześnie bardzo swojscy, rosyjscy, „z tej ziemi”. Gogol zapewne pragnął, by jego czytelnicy wystraszyli się głębi ich upodlenia i upadku, ale niestety – nikt się ich nie boi, przynajmniej nikt z nas, Rosjan. Czego mamy się bać?

Przecież to jest samo nasze życie: tak było, tak jest i tak będzie, przynajmniej w dającej się przewidzieć przyszłości. Straszny jest nie człowiek przypominający, jak Sobakiewicz, „średniego rozmiaru niedźwiedzia”, lecz niedźwiedź, mała lub baran z ludzką twarzą, ludzką mentalnością i ludzką niszczycielską agresją. To jest nie oświeceniowo-satyryczna, lecz prawdziwa, bo mityczna groteska.

Kiedy wystraszyłem się *szajtana*, babcia moja, chcąc mnie uspokoić, przekazała mi wiadomość bardzo istotną, a mianowicie: nie ma co się diabłów bać, bo *u nas* w ogóle ich nie ma. „Wszystkie diabły mieszkają daleko stąd, na Litwie lub na Ukrainie”. Po chwili namysłu postanowiła powołać się na niepodważalny autorytet wielkiego pisarza: „Poczytaj sobie Gogola. Tam, na jego Ukrainie, diabły są na każdym kroku. A tutaj nikt żadnego diabła nie widywał”.

Przyznam się, że ta wiadomość nie za bardzo mnie uspokoiła: przecież i Litwa, i Ukraina są *nasze* – ruskie, radzieckie. A najważniejszy był sam fakt realnego istnienia pewnej niezmiernie potwornej, a jednocześnie rozumnej istoty, która na zdrowy rozum nie miała prawa istnieć. Nieco później diabły zaczęły mi się śnić po nocy; budziłem się ogarnięty lękiem i długo nie mogłem zasnąć.

Gdy rok później zacząłem chodzić do szkoły, wpadła mi przypadkiem w ręce książka dla dzieci, której autor, niejaki W. Wierietienikow, opowiadał o swoim dzieciństwie w Symbirsku i wspólnych zabawach ze swoim dalekim krewnym Włodzimierzem Uljanowem (późniejsza partyjna ksywka: Lenin). Okazało się, że chłopcy chętnie czytali na noc Gogola, przy czym wybierali najstraszniejsze opowiadania, oczywiście te mroczno-barokowe, ukraińskie, aby zahartować się i nabrać odwagi. Ktoś zaproponował, aby przeczytać na głos *Zaczarowane miejsce*, ale zaraz został przegłosowany – czytamy *Wija!*... Nie muszę chyba dodawać, że przyszedł towarzysz Lenin był odważniejszy od wszystkich i śmiał się z tych chłopaków, którzy mówili, że po takiej lekturze boją się zasnąć.

Jednakże Lenin mnie wcale nie interesował – interesował mnie ten Wj. Po długich poszukiwaniach wreszcie udało mi się zdobyć zacytane do dziur tomisko w którejś z bibliotek. Przeczytałem całą długą opowieść o tragicznym losie studenta Akademii Kijowsko-Mohylańskiej, filozofa Chomy Bruta, który latał po niebie na grzbiecie przepięknej córki wojewody, będącej tak naprawdę wiedźmą, i który

zginął rozszarpany przez diabły. Wij był diabłem głównym i, rzecz jasna, okropnym potworem, ale nie jego najbardziej się wystraszyłem, lecz, powiedziałbym, nieklarownej, mętnej atmosfery tego dziwnego utworu. Nic właściwie z niego wtedy nie rozumiałem – to było ponad moje siły. A straszne było to, że chmury nad głową głównego bohatera to zagęszczały się, to pozornie rozjaśniały, aby znów jeszcze bardziej się zgęścić: i jakaś ciężka, nieuchronna, nieludzka duchota wciąż narastała w miarę przybliżania się do feralnego futoru – ogniska mocy diabelskich. Pomyślałem wtedy, że ten dziwny świat, w którym mogą mieszkać prawdziwe diabły, nie jest naszym jasnym i klarownym światem – jest w nim coś obcego, *nierosyjskiego*... Po latach okazało się, że w moim ówczesnym odczuciu byłem na właściwej drodze do prawdy, ale też wielu rzeczy nie dostrzegałem, bo dostrzec nie mogłem. Zresztą wielu moich rodaków pozbawionych możliwości obserwacji ojczyzny z zewnątrz (jak Gogol z perspektywy ukraińskiej lub tenże Gogol patrzący na całą naszą Ruś „z pięknego oddala”, czyli z Włoch) do tej pory nie jest w stanie zrozumieć, że diabły i wiedźmy mieszkają nie tylko w dawnym zaborze polsko-litewskim...

Już po moim zapoznaniu się z *Wijem* ojciec opowiedział mi, jak w roku 1934 odpoczywał ze swoją mamą, a moją babcią na Ukrainie, w okolicach Kaniowa. Wieś nazywała się Prochoriwka. Było to zaraz po wielkim głodzie; chłopcy opowiadali makabryczne historie o tym, że jeszcze całkiem niedawno niektórzy z rozpaczki jedli ludzkie mięso. Na wysokim wzgórzu nad Dnieprem stała stara drewniana cerkiew, dawno opuszczona, zrujnowana, obrośnięta mchem. Miejscowi opowiadali, że sam Gogol niegdyś ją odwiedzał i że już wtedy nie odprawiano w niej mszy, bo zamieszkał w niej diabeł. A wtedy mistrz opisał w *Wiju* właśnie tę cerkiew. To tu ukazał się ten potwór i tu zginął Choma Brut. W opowiadaniu przecież czytamy: stara, opuszczona, mchem obrośnięta... „Tamci ludzie w to wierzyli” – mówił do mnie Tatuś.

Nieraz potem zadawałem sobie pytanie: czy gogolowski Wij był podobny do *szajtana* z tatarskiej baśni? Czy jest tak samo straszny?⁴

⁴ Wiele lat później, gdy zaczęła mnie męczyć wyobraźnia geopolityczna, pojawiło się inne pytanie: z którego zaboru, z tatarskiego czy z litewskiego, pochodzi diabeł większy i niebezpieczniejszy? Rozpatrywałem również trzecią wersję: najstraszliwszy szatan pochodzi z rodzinnego chowu.

Spróbujmy więc się mu przyjrzeć. Choma odprawia modły przy zmarłej córce wojewody, która za życia była wiedźmą. Dwie noce trumna z jej ciałem latała po wnętrzu nawy, a tymczasem moce piekielne próbowały go zaatakować, ale nie mogły przekroczyć granic magicznego kręgu, który kredą nakreślił wokół siebie. I oto nastąpiła trzecia noc.

Nagle... wśród ciszy... z łoskotem trzasnęło wieko trumny: podniosła się martwica. Była jeszcze straszniejsza niż pierwej. Jej zęby kłapały raz wraz, wargi drgały kurczowo. Z dzikim skowytom jęła wyrzucać zaklęcia. Wicher zerwał się w cerkwi, popadały na ziemię obrazy, posypały się z góry na dół szyby. Drzwi wywarło z zawiasów i nieprzejrzana chmara strasydeł poczwarnych wpadła do świątyni Pańskiej. Przerażliwy szum ich skrzydeł i chrobotanie pazurów wypełniło cerkiew. Wszystko to unosiło się i latało, szukając filozofa.

Resztką chmielu wyparowała Chomie z głowy. Żegnał się tylko i odmawiał byle jak modlitwy. I słyszał, jak siła nieczysta miotła się dokoła niego, omal nie zawadzając o niego końcami skrzydeł i ogonów obrzydliwych. Nie miał mocy, żeby się im przyjrzeć; widział tylko, że stał jakiś potwór olbrzymi na całą ścianę o kudłach splecionych i gęstych jak las; skroś gąszcz tych kudłów przezierają dwoje oczu spod brwi wzniesionych. Nad filozofem zwisało coś niby pęcherz ogromny, wysuwający ze swego wnętrza tysiące kleszców i żądeł skorpionowych, oblepionych grudkami czarnej ziemi. Wszystkie szkarady wypatrywały Chomę, szukały go i nie mogły go dojrzeć, jako że był otoczony kręgiem tajemnym.

– Gdzie jest Wij, przyprowadźcie Wija! – rozległy się słowa martwicy.

I zrobiła się raptem cisza w cerkwi; z dala doleciało wycie wilka, a po chwili dały się słyszeć w cerkwi ciężkie stapania. Filozof spojrział spod oka i zobaczył, że prowadzą jakiegoś grubego niziołka kosonogiego, utyłanego w czarnej ziemi. Jego ręce i nogi, obmazane ziemią, podobne były do twardej, żyłowatych korzeni. Stapał ciężko, co chwila się potykając. Jego długie powieki spadały do samej ziemi. Choma zauważył w przerażeniu, że twarz ma żelazną. Prowadzono go pod ręce i postawiono wprost przed Chomą.

– Podnieście mi powieki, nie widzę, – ozwał się głosem jak spod ziemi Wij – i cała hurma rzuciła się, by mu podnosić powieki.

– Nie patrz! – szepnęła ostrzegawczo głos wewnętrzny filozofowi. Ale filozof nie wytrzymał – i spojrział.

– Oto on! – krzyknął Wij, wskazując na Chomę swym żelaznym palcem.

I wszystkie poczwary, ile ich było, rzuciły się na filozofa. Struchlały runął na ziemię i ze strachu wyzionął natychmiast ducha. Rozległo się pianie kogutów: były to już drugie kury – pierwszych nie dosłyszały strasydła. Spłoszone poczęły się cisnąć jedno przez drugie do okien i drzwi, żeby jak najprędzej wylecieć. Ale już było poniewczasie: zostały tak, uwiązły w drzwiach i oknach.

Kapłan, który nadszedł, stanął w zgrozie na widok takiego zbezczeszczenia świątyni Pańskiej i nie odważył się odprawić żałobnego nabożeństwa. Tak też na wieki pozostała cerkiew, z uwikłanymi we drzwiach i oknach dziwotworami, zarosła lasem, burzanem, chaszczami, tarniną i nikt już nie znajdzie do niej drogi⁵.

„Wij to niezwykły twór fantazji gminnej. Nazwa ta wśród ludu ukraińskiego oznacza króla gnomów, który ma powieki do samej ziemi”⁶. Tyle sam Gogol. Dociekliwi badacze udowodnili, że istnieją jakieś niemieckie – ludowe, literackie, a nawet mistyczo-filozoficzne źródła postaci „grubego niziołka kosonogiego” o zwisających do ziemi powiekach (m.in. Jacob Boehme)⁷. Nie to jest w tym przypadku ważne. Ważne jest to, że zarówno sam Wij, jak i inne towarzyszące mu w owej fantasmagorycznej scenie straszydła – „jakiś potwór olbrzymi na całą ścianę o kudłach splątanych i gęstych jak las” lub „coś niby pęcherz ogromny, wysuwający ze swego wnętrza tysiące kleszców i żądał skorpionowych” są różnymi odmianami *ciała groteskowego*, o którym pisał Michaił Bachtin⁸.

Bo co to jest groteska? Historyk kultury powie, że początkowo to nie była groteska – były to groteski – *i groteschi*, plurale tantum. Były na nowo odkryte malowidła pałacu Nerona w Rzymie, przedstawiające dziwaczne, aczkolwiek nie straszne, a raczej zabawne stwory. Znacznie później kategorię groteskowości rozszerzono na literaturę i nadano jej wiele znaczeń nawiązujących do satyrycznej, demaskatorskiej funkcji sztuki. Począwszy od XVII wieku, groteskę coraz częściej kojarzono nie ze sprośną wesołością i radością życia, która

⁵ M. Gogol, *Wybór pism*. Tłum. J. Wyszomirski, „Książka i Wiedza”, Warszawa 1954, s. 158.

⁶ Ibidem, s. 143.

⁷ Zob. пр. М. Вайскопф, *Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст*, Москва 1993, s. 155–160. Istnieje również całkiem wiarygodna interpretacja ukraińskiego badacza Wołodymira Zwiniackowskiego, według której prototypem Wija był chochlik Rzęsnicznik (Ресничник), bohater folkloru ukraińskiego, o długich, zwisających do ziemi rzęsach – zob. В. Звиняцковський, *Вий – начальник гномов, или Мог ли Гоголь обойти без Украины?*, „Радуга” 2009, nr 2, s. 131–138.

⁸ Zob. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a ludowa kultura średniowiecza i renesansu*. Tłum. A. i A. Goreniewie, oprac., wstęp i weryfikacja przekładu S. Balbus, Kraków 1975, s. 78–92.

promieniuje z każdej stronicy Rabelais'go, lecz z raczej ponurymi obrazami różnego rodzaju śmiesznych, a jednocześnie przerażających okropieństw, których negatywne cechy zostały w świadomy sposób wyolbrzymione i doprowadzone do absurdu przekraczającego granicę prawdopodobieństwa i zamieniającego się w fantastykę. Lilipuci u Swifta prowadzą wojny z powodu niezgody co do tego, od której strony należy zaczynać spożywanie jajka. W jednej z bajek Sałtykowa-Szczedrina pojawia się naczelnik miasta, który ma zamiast mózgu organki bez przerwy grające tylko dwie romance – „Nie będę tolerował!” i „Puszczę z wiatrem!”⁹. Są to motywy i obrazy groteskowe, ale jeżeli już wywołujące śmiech, to nie po prostu wesoły, lecz wesoły z przekąsem, zabarwiony gorzkim sarkazmem. W miarę rozwoju tendencji oświeceniowych i realistycznych taka groteska miała coraz mniej wspólnego z groteskowym ciałem Gargantui lub Pantagruela, nad czym tak bardzo ubolewał Bachtin, który zdecydowanie wołał archaiczną i spontaniczną ludowość.

Jak na tym tle wygląda Gogol? Z jednej strony we wszystkich jego utworach, które nie bez racji uważamy za klasyczne, najbardziej gogolowskie, znajdziemy groteskę realistyczną o ukrytym rodowodzie romantycznym, a nawet jeszcze wcześniejszym, oświeceniowym. Taki jest *Nos*, taki jest *Rewizor*, takie są *Martwe dusze*. Efekt groteskowy polega wtedy na udowodnieniu pewnego faktu, niepodważalnego z punktu widzenia wewnętrznej logiki utworu, a mianowicie: postacie i wydarzenia zupełnie nieprawdopodobne w rzeczywistości okazują się zupełnie realne, na zasadzie „rzadko, ale bywa” lub też: „u nas wszystko jest możliwe”. Nos niby nie może uciec od właściciela i spacerować ulicami Petersburga w generalskim mundurze, ale, jak stwierdza narrator w finale noweli, „a jednak, mimo wszystko (...) podobne wypadki bywają na świecie; rzadko, ale bywają”¹⁰. Wyżej wymienione „u nas” czasami oznacza Rosję i wtedy mamy do czynienia z satyrą społeczną lub ukrytym oskarżeniem całej cywilizacji ro-

⁹ W oryginale: „Не потерплю!” i „Раззорю!”.

¹⁰ M. Gogol, *Wybór pism...*, s. 209. Tłum. J. Tuwim. Jak stwierdza wybitny rosyjski badacz twórczości Gogola, Jurij Mann, kontrast pomiędzy logiką zdrowego rozsądku a logiką rzeczywistości, która wcale nie musi być rozumną, a bywa niesamowita lub „chora”, stanowi sedno groteski realistycznej (Ю.В. Манн, *О гротеске в литературе*, „Советский писатель”, Москва 1966).

syjskiej przez pisarza znajdującego się nieco na zewnątrz – Ukraińca, południowca nieobebranego z obyczajem mongolskim. Innym jednak razem to oznacza całą ludzkość, zmierzającą zdaniem Gogola w stronę bezduszości, miałkości i pragmatyzmu, a to oznacza odejście od Chrystusa ku ucieście Szatana¹¹.

Z drugiej zaś strony istnieje inny Gogol – ten wczesny, ukraiński, bardziej żywiołowy i bardziej cielesny, taki, który podoba się Bachtinowi, ponieważ nie próbuje grać niepasujących doń ról socjologa-analityka lub wieszacza-moralisty, natomiast odsłania istotę owej „ludowej” wesołości, a więc nie śmiechu zredukowanego do satyry, lecz śmiechu jako wyrazu czystej radości życia.

Gogol znał doskonale ludowo-święteczne i jarmarczne życie Ukrainy – stwierdza Bachtin. – Stało się ono czynnikiem organizującym większość opowiadań zbioru *Wieczory na futorze koło Dikańki – Jarmark w Soroczyńcach, Noc majowa, Noc wigilijna, Noc świętojańska*. Tematyka samego święta i swobodny, radosny święteczny nastrój określają fabułę, obrazy i tonację tych opowiadań. Święto, związane z nim wierzenia, szczególnie atmosfera swawoli i wesołości zmieniają zwykły bieg życia, sprawiają, że niemożliwe staje się możliwym (w tym zawieranie niemożliwych przedtem małżeństw). Zarówno w wymienionych czysto świętecznych opowiadaniach, jak też w innych istotną rolę odgrywają wesołe konszachty z diabłem, głęboko pokrewne pod względem charakteru, tonu i funkcji wesołym karnawałowym wizjom piekła i diableriom¹². Jedzenie, picie i kontakty seksualne mają w tych opowiadaniach święteczny, karnawałowo-zapustny charakter. Podkreślmy nadto ogromną rolę przebierania się i mistyfikacji wszelkiego rodzaju, a także pobic i degradacji. Wreszcie śmiech gogolowski jest w tych

¹¹ Podobno niedługo przed śmiercią Gogol wypowiedział znamienne słowa: „Bądźcie duszami żywymi, nie duszami martwymi. Nie ma innych drzwi do Królestwa Niebieskiego prócz wskazanych przez Jezusa Chrystusa. Ten, który pragnie wejść inaczej, jest jedynie kłamcą. Jeśli nie staniecie się jak dzieci, nie wejdziecie do Królestwa Niebieskiego. Miej litość nade mną, Panie! Zwiąż raz jeszcze Szatana tajemniczą mocą wiary!...”. Cyt. wg: P. Evdokimov, *Gogol i Dostojewski czyli zstąpienie do otchłani*. Tłum. A. Kunek, wstęp H. Paprocki, Wyd. „Homini”, Bydgoszcz 2002, s. 190.

¹² Zwróćmy uwagę na zupełnie karnawałowy obraz gry w durnia w piekle (opowiadanie *Zaginione pismo*) – przypis M. Bachtina – W.S.

opowiadaniach czystym śmiechem ludowo-świętecznym. Jest to śmiech ambiwalentny i żywiolowo-materialistyczny¹³.

Filozofowi karnawału z pewnego rodzaju względów historycznych zależało na szczególnym podkreśleniu tej wesołej strony groteskowości wczesnego Gogola. Dlatego w eseju, z którego pochodzi przytoczony fragment, nie ma ani słowa o *Wiju* lub *Strasznej zemście* – utworach zgoła nie wesołych, lecz jednoznacznie strasznych, a jednocześnie nie mniej archaicznych i „ludowych”, niż te, które wymienia Bachtin. Jednakże mój sen o rybach-potworach i diabelskiej minie, od którego zacząłem niniejszy artykuł, nawiązywał akurat i do Gogola straszego, i do groteski innego rodzaju niż realistyczna czy „ludowo-święteczna” – do groteski *strasznej*.

Bachtin pozostaje niedoścignionym geniuszem, jeżeli chodzi o świat karnawału i groteski karnawałowej – ambiwalentnej, śmieszno-strasznej, jak wesoły pogrzeb lub brzemienna śmierć. Nie przypadkiem jednak chętnie pisze o Rabelais’ m lub Szekspirze i pomija milczeniem to, czym szczególnie pasjonował się Gogol – makabryczny świat ludowych baśni niemieckich, Homunkulusa, Piaskuna, różnego rodzaju krwiożerczych czarodziejów, mechanicznych kukieł i zupy, w której pływają wydłubane oczy filozofa. Innymi słowy, pociągający świat fantazji Hoffmanna i Jeana Paula z całą jego grozą, świat przypominający o tym, co zdecydowanie odrzucał Bachtin – o czarnej otchłani zwierzęco-ludzkiego Id, o nocnej, infernalnej stronie natury, której nie wymyślili przecież romantycy z Jeny. Aby opisać ten świat, ludzie potrzebowali nie śmiechu, lecz właśnie groteski strasznej, makabrycznej: wszystkie obecne w nim „dziwotwory” miały być na tyle odrażające, by wywoływać w nas przeraźliwy, zwierzęcy lęk. Wprawdzie – i to jest sytuacja istic gogolowska – śmiech znajduje się tuż obok, niedaleko, od czasu do czasu próbując przewrócić potworną otchłań tego piekła (naszego Id, a z nim wszystkiego, czego się lękamy) do góry nogami. Wielowiekowa tradycja ludowa przekonuje nas,

¹³ M. Bachtin, *Rabelais i Gogol (Sztuka słowa i ludowa kultura śmiechu)*, [w:] M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*. Tłum. W. Grajewski, „Czytelnik”, Warszawa 1982, s. 583–584. Rozstrzelenie M. Bachtina – W.S. Na dowód tych stwierdzeń autor wskazuje na takie motywy Gogola jak: obrazy biesiadne, obrazy tańczącej śmierci, wesołego bohaterstwa, saturnaliów, karnawałowej wędrówki po piekle itp. (ibidem, s. 584–589).

że z diabła można się śmiać, a tym samym przynajmniej częściowo go oswoić. Z Gogolem jednak nie wszystko jest takie proste. Wszyscy lubimy Gogola wesołego; podoba się nam także śmieszny (bo głupszy i słabszy od człowieka) czart z *Nocy wigilijnej*, który posłusznie niesie kowala Wakulę do Petersburga po *czerewiczki* (buciki) dla jego ukochanej Oksany.

Mój sen o Gogolu nawiązywał natomiast wyłącznie do Gogola „ciemnego” – przepastnego i przerażającego. Na przykład tego z *Nocy świętojańskiej*:

Podszedł do trzech pagórków; gdzież tu kwiaty? Nic nie widać! Dzikie burzany czernieją dokoła i zaguszają wszystko swoją gęstwiną. Ale oto błysnęła letnia błyskawica, a przed nim ukazała się grzęda kwiatów cudnych i nieznanych; obok zobaczył zwykłe liście paproci. Piotr zafrasował się, stanął w zamyśleniu i ujął się obydwoma rękami w boki. „Cóż tu osobliwego? Dziesięć razy dziennie widuję to zielsko; niby co tu dziwnego? Czy aby ten diabelski ryj nie chce zakpić sobie ze mnie?” Patrzy, aż tu czerwienieje malutki pączek kwiatowy i porusza się jak żywy. Rzeczywiście, coś dziwnego! Rusza się, rośnie i coraz bardziej czerwienieje jak płonący węgiel. Błysnęła iskierka, coś zatrzęszczało cicho i kwiat rozwinął się w jego oczach, niby płomień oświetlając inne dokoła siebie. „Teraz czas!” – pomyślał Piotr i wyciągnął rękę. Jednocześnie spoza jego pleców setki kosmatych rąk wyciągnęły się do kwiatka, a z tyłu za nim coś przebiegło z miejsca na miejsce. Zamknąwszy oczy, szarpnął za łóżykę i kwiat pozostał w jego ręku. Wszystko naraz ucichło. Zobaczył na pniu Basawriuka sinego jak nieboszczyk. Żeby choć palcem ruszył. Oczy wpatrzone uporczywie w coś, co tylko jemu było widoczne; usta na pół rozwarłe. Dokoła wszystko ani drgnie. Strach obleciał Piotra! (...)¹⁴

Im dalej, tym straszniej. Baba Jaga każe kopać w tym miejscu, gdzie poleciał rzucony przez nią kwiat paproci; Piotr rzeczywiście trafia na „niewielki, okuty żelazem kuferek”, ale nie może po niego sięgnąć ręką, bo kuferek począł zagłębiać się w ziemię. Aby zostać posiadaczem złota z tego kufra, należało zdobyć krwi ludzkiej. Wiedźma przyprowadziła do niego sześciolatnie dziecko – Iwasia, brata jego ukochanej Pidorki:

¹⁴ M. Gogol, *Wybór pism...*, s. 55. Tłum. J. Brzęczkowski.

Przed nim stał Iwaś. Rączki złożył na krzyż; główkę zwiesił... Piotr jak oszalały rzucił się z nożem do wiedźmy i już podniósł rękę... „A coś mi obiecał za dziewczynę?” – ryknął Basawriuk i jakby mu kulę wpakował w grzbiet. Wiedźma tupnęła nogą; błękitny płomień buchnął z ziemi; jej wnętrze, niby odlane z kryształu, zajaśniało światłem na wskroś i wszystko, co się pod nią znajdowało, stało się widoczne jak na dłoni. Czerwonice, drogie kamienie w kufrach, w kotłach, stosami leżały pod tym samym miejscem, gdzie stali. Oczy mu zapłonęły... rozum się zmącił... Jak szalony porwał za nóż i niewinna krew trysnęła mu w oczy... Diabelski chichot zagrzmiął ze wszystkich stron. Jakieś ohydne potwory stadami zaczęły gnać przed nim, wiedźma wpiła się rękami w pozbawione głowy zwłoki i jak wilk chłęptała z nich krew. Piotra całkiem zamroczyło! Zebrawszy resztki sił, rzucił się do ucieczki. Wszystko dokoła stało się purpurowe. Drzewa, całe we krwi, zdawały się płonąć z jękiem. Rozjarzone niebo drżało... Ogniste plamy jak błyskawice łyskały mu w oczy. Bez tchu dopadł swej chałupy i jak snop zwałił się na ziemię. Zmorzył go kamienny sen¹⁵.

Co z tych fragmentów nadawałoby się do straszego snu? Najważniejsze – materia, formy, żywioły. Dzikie burzany, ogień (błyskawice, „błękitny płomień”), sierść na diabelskich łapach, żelazo, krew, kamienie, ludzko-zwierzęce pyski... Stare jak świat motywy, które zawsze wywoływały lęk – złoto za niewinną krew, upiory... Oraz połączenia tych żywiołów i form: krwawe (płonące?) niebo, płonące rośliny, ogień buchający z głębin ziemi... Piekło...

To wszystko jednak stanowi otoczenie diabła. Są to różnorodne przejawy diabelskości, jej tło, infernalna przestrzeń. A jaka jest sama natura gogolowskiego diabła, skąd on pochodzi, gdzie są jego korzenie? Czyżby to naprawdę był upadły anioł, który ongiś mieszkał w niebie, ale później wzniecił bunt przeciw Bogu? Albo inaczej – czyżby to był człowiek wczesnego neolitu, który śmiało oderwać się od matki-natury i zaczął żyć własnym życiem?

Prawdopodobnie tak właśnie było w historii – ale nie w świecie Gogola. Nie z nieba pochodzą jego straszne groteskowe postacie. Przyjrzyjmy się takiemu oto obrazowi:

Czółno zawróciło i trzymało się teraz lesistego brzegu. A na brzegu widać było cmentarz: zbutwiałe krzyże stłoczyły się w gromadę. Ani kalina po-

¹⁵ Ibidem, s. 56.

śród nich nie rośnie, ani trawa nie zielenieje, tylko miesiąc je grzeje z niebieskiej wyżyny.

– Słyszycie krzyki, mołojcy? Ktoś nas wzywa na pomoc! – rzekł pan Danyło, zwracając się do swych wioślarzy.

– Słyszemy krzyki, i to ponoć stamtąd – razem odparli mołojcy, wskazując na cmentarz. Ale wszystko ucichło. Łódka zawróciła, aby opłynąć wystający cypel. Nagle wioślarze puścili wiosła i nieruchomo wytrzeszczyli oczy. Zastygł i pan Danyło; chłód i lęk przeniknął Kozaków do szpiku kości. Krzyż na mogile zachwiał się i cicho powstał z niej wyschnięty trup. Broda po pas; u palców długie szpony, jeszcze dłuższe od samych palców. Cicho wzniosł ręce do góry. Cała twarz zadrgała i wykrzywiła się. Okropną widać cierpiał katuszę. „Duszno mi, duszno!” – jęknął dzikim, nieludzkim głosem. Głos jego jak nóż drapał po sercu i trup nagle zapadł się pod ziemię. Zachwiał się drugi krzyż, i znowu powstał trup, jeszcze straszliwszy, jeszcze wyższy od pierwszego; cały zarośnięty; broda po kolana, a kościste szpony jeszcze dłuższe. Jeszcze upiorniej zawył: „Duszno mi!” – i zapadł się pod ziemię. Zachwiał się trzeci krzyż, wstał trzeci nieboszczyk. Rzekłbyś, same tylko kości uniosły się wysoko nad grobem. Broda aż do pięt; palce o długich szponach wbiły się w ziemię. Strasznie wyciągnął ramiona do góry, jakby chciał dosięgnąć księżycy, i zakrzyczał tak, jakby kto chciał piłować jego poźółkłe kości...¹⁶.

To *Straszna zemsta*. Powstający z grobów nieboszczycy to nie diabły, lecz trupy czarodziejów. Na taki los skazał Pan Bóg wszystkich potomków Piotra – bratobójcy, który złamał odwieczne zasady moralności rodowej w imię interesów jednostki ludzkiej, budzącej się spod patriarchalnego snu; to czyn wielce przypominający bunt Lucyfera lub spożycie owoców z drzewa poznania dobra i zła. Ale cóż z tego, że te trupy chciałyby dosięgnąć księżycy (nie słońca!), skoro muszą wrócić do grobu, do mroków podziemia, skąd próbują powstać i skąd tak naprawdę w świecie Gogola pochodzą?

Wróćmy do *Wija*. Ten „kostonogi niziołek”, ten „król gnomów” miał palce z żelaza i żelazną twarz, ale był cały „utyłłany w czarnej ziemi”; jego „ręce i nogi, obmazane ziemią, podobne były do twar-dych, żyłowatych korzeni”. Jeszcze bardziej przerażające istoty diabelskie – „potwór olbrzymi na całą ścianę o kudłach splełanych i gęstych jak las” oraz „coś niby pęcherz ogromny, wysuwający ze swego wnętrza tysiące kleszczów i żądeł skorpionowych” – były tak samo

¹⁶ Ibidem, s. 99–100. Tłum. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski.

oblepione grudkami czarnej ziemi. Nie ogień piekielny, nie metal, lecz ziemia była tym żywiołem, z którego powstał i w którym zwykł na co dzień przebywać. Jest istotą chtoniczną – archetypowym potworem w rodzaju smoka. Dokładniej – pochodzi *spod* ziemi – z tej niepojętej otchłani, która znajduje się pod naszą wspólną glebą matczyną, a więc tym łonem, co rodzi istoty nie żelazne, lecz żywe. Indoeuropejczyk nie wierzył w to, że stworzył go Pan Bóg z kawałka gliny – w legendach powtarzanych z ust do ust przez pokolenia przodków Germanów, Słowian i Bałtów pierwszy człowiek wyrósł z ziemi jak drzewo. „Мать сыра земля” – dosłownie „matka surowa (wilgotna) ziemia” jest wspólną praojczyzną wszystkiego, co żywe – roślin, zwierząt, ludzi. Diabły rodzą się poniżej tej żyznej warstwy, w świecie plazmy, ognia i metalu, pozbawionym sensu, który nigdy nie może być przez nas uświadomiony. I właśnie to nas najbardziej przeraża.

Walerij Mildon, współczesny badacz rosyjski, wysunął interesującą hipotezę, zakładającą, iż w świecie Gogola istnieje pewna siła, która jest potężniejsza zarówno od człowieczeństwa (oznaczającego, według myśli pisarza, samoświadomość jednostki w połączeniu z miłością), jak i od diabelskości (czyli nijakości i bezduszości, braku charakteru i cech osobistych). Ta siła jest niczym innym, jak *ziemią* – żyzną czarną otchłanią najpierw rodzącą, a następnie pożerającą własne owoce i własne dzieci¹⁷. Są to i gruszki, i arbuzy, i wszyscy ludzie nieuchronnie kończący żywot w grobie, a nawet pozbawione ciała nieczyste duchy. Powiem więcej: głęboko pesymistyczny i, w istocie, pogański światopogląd Gogola (mimo jego ciągłych i powtarzanych jak mantra zapewnień o wierności ideałom chrześcijańskim) zakłada, że mroczne podziemie jest mocniejsze od samego Pana Boga. W *Nocy świętojańskiej* wiedźma i diabeł boją się sami zrywać kwiat paproci; w *Nocy wigilijnej* zaś te same piekielne istoty boją się włączyć do wora, ponieważ zstępowanie do ciemności jest dla nich czymś podobnym do zstępowania do otchłani piekielnej, w której diabłom wcale się nie podoba – zdecydowanie wolą waleśać się po ziemi bądź latać po niebie. Wszechpotężny Wij cały jest oblepiony czarną ziemią, która ciąży na nim, przeszkadza działać, ciągnie w dół jego zwisające powieki – bo ziemia, do której wszyscy wrócimy, jest sil-

¹⁷ В.И. Мильдон, *Эстетика Гоголя*, Москва 1998, s. 51–54.

niejsza nawet od Wija. Umrą wszyscy ludzie, ale umrą też i wszyscy diabli. Nawet krwiożerca czarodziej w *Strasznej zemście* lub panienska-wiedźma w *Wiju* w końcu muszą umrzeć i zostać połknięci przez nieubłaganą czarną ziemię.

Logika autora tych dzieł musi w końcu doprowadzić do nieuchronnego wniosku: Pan Bóg również umrze i również wróci do ziemi, z której powstał jak wszystko, co istnieje. Gogol, rzecz jasna, natychmiast zaprzeczyłby owej zuchwałej i bezczelnej interpretacji, ale mimo to wydaje się ona uzasadniona. Bo żywy duch i dusza żywa powstają z martwej nieorganicznej materii mocy chthonicznych, infernalnych – z ognia, kamienia, gliny, metalu. Oto dlaczego Wij ma żelazne ręce i żelazną twarz. W tym gogolowskim, w istocie materialistycznym świecie (nie przypadkiem Gogol panicznie bał się materializmu) dusza żywa i *dusza martwa* są ambiwalentne wobec siebie: ta druga potrafi ożyć i personifikować się, by później zamienić się w proch.

Ale przecież ziemia i istniejące w niej otwory – doły, jamy, pieczary i groby od zarania wieków były postrzegane jako symbole głównego archetypu kobiecości, Magna Mater. W otworach tych archaiczna świadomość upatrywała metafory rodzącego łona matki oraz jej wagi, z której pojawiły się wszystkie żywe istoty i do której wszystkie one wcześniej czy później wrócą¹⁸. Ziemia i kobieta-matka w tym przypadku symbolizują wszechpotęgę *materii*, w porównaniu z którą staje się bezsilny nawet Bóg tworzący nowe światy i nowe jakości. Bóg-Stwórca, Bóg-Demiurg, ostatnia nadzieja Gogola w jego z góry skazanej na porażkę walce z tak naprawdę uwielbianą przez niego ziemską materią, to fantastyczne wcielenie dumnego ducha męczyzny, świadomego męskiego działania, skierowanego ku jasnemu celowi. Bo – Gogol o tym wiedział – ostatnie słowo zawsze będzie należeć do kobiety.

A jednak co to wszystko ma wspólnego z moim snem o diabelskim pysku i o Gogolowskiej podpowiedzi? Pozwolę sobie więc przypomnieć końcowy fragment ostatniego zdania *Nocy wigilijnej*:

¹⁸ Por. F. Altheim, *Terra mater*, Giessen 1931, s. 33–35; E.M. Мелетинский, *Поэтика мифа*, Москва 1976, s. 207–211, 249–251.

(...) z boku, na ścianie, tuż przy wejściu do cerkwi, Wakuła namalował tak obrzydliwego diabła w piekle, że wszyscy przechodząc spluwali, a baby, gdy tylko dzieciak zaczynał im płakać na rękę, podnosiły go do góry i wskazując na obraz, mówiły: – Zobacz, jakie tu *bla* namalowane! – dziecko zaś powstrzymując łezki, spoglądało spod oka na obraz i tuliło się do matczynej piersi¹⁹.

Tak oto poważna i straszna groteska sprawia, że kapryśne dziecko się uspokaja. Do tego jednak potrzebna jest owa matczyzna pierś. To ona chroni bezbronną ludzką istotę przed diabłem i przed każdą inną złą mocą. Bo życiodajna kobieta jest jak życiodajna ziemia. Wszyscy wyszliśmy z jej łona i wszyscy do niego kiedyś wrócimy, aby na wieki się uspokoić.

A jeśli matki zabraknie? Jeżeli jej pierś nie zagrzeje naszych oczu i ust w momencie, gdy ojciec będzie straszyć nas *szajtanem*? Albo gdy z góry wiemy, że nasza mama czymś gorszym od diabła nas wystraszy, bo byliśmy niegrzeczni, a później nie przytuli, nie obroni, bo takie postępowanie jest niepedagogiczne?

W takim przypadku istnieją dwa wyjścia. Pierwsze, to ucieczka w samobójstwo albo w obłąd. Tak postąpił biedny Popryszczyn, bohater *Pamiętnika wariata*, który kończy swoją spowiedź słowami: „Matko, ratuj swego biednego syna! Uroń łzę na jego chorą głowę! Spójrz, jak oni go męczą! Przytul do piersi swego biednego sierotę! Nie ma dla niego miejsca na świecie! Pędzą go precz! Matko, uzał się nad swym chorym dzieckiem! (...)”²⁰.

Drugie, to bunt przeciwko rodzicom i wychowawcom, a w szczególności przeciwko czarnemu łonowi matki, któremu nie towarzyszy zbawcza matczyzna pierś, taka ładna, ciepła i biała. O tym właśnie opowiadał mój sen. W podobnych sytuacjach sami zamieniamy się w groteskowego diabła i kto, jak nie Gogol, najlepszy znawca tych kosmatych, zębatych i rogatych pysków, może nam w tym pomóc, jak pomógł bohaterowi *Płaszcz* zamienić się po śmierci w złowieszcze widmo, co straszy przechodniów na ulicach skutego mrozem nocnego Petersburga.

¹⁹ M. Gogol, *Wybór pism...*, s. 97. Tłum. J. Brzęczkowski. Kursywa M. Gogola – W.S. Słowa matki do dziecka o wiele barwniej brzmią w oryginale – nie po rosyjsku, lecz po ukraińsku: „Он бачь, яка кака намалёвана!”.

²⁰ Ibidem, s. 262. Tłum. J. Wyszomirski.

The dream about Gogol

Summary

This essay attempts to interpret a dream that actually dreamed the author. In this dream, he catches in the river scary monsters that swim there instead of fish. Most people close to the author – the parents, grandmother and wife tear it from this session and call for dinner. He is angry with them, and to take revenge, the devil takes the view and reading scary Gogol's text, which describes the devil. Reading completed a wild cry, because no one is logically constructed sentence can not express the horror that lies in the devil himself. This cry is implicitly founded in Gogol's text written.

Narrated dream expresses the author's understanding of the nature of Gogol's grotesque. This grotesque is rooted not only in the elements of the folk carnival, which Mikhail Bakhtin wrote, but in the archaic notions of primordial matter – Mother Earth and her bottomless black bosom, the power of which exceeds even God, the Creator. Devil – chthonic creature that embodies this unbridled power. A man seeks salvation from it in the original source of life, feelings and consciousness – the mother's breast, which, however, does not always come to his aid.

Сон о Гоголе

Резюме

В настоящем эссе предпринята попытка интерпретировать сон, который на самом деле приснился автору. В этом сне он ловит в реке страшных чудовищ, которые плавают там вместо рыбы. Самые близкие автору люди – родители, бабушка и жена отрывают его от этого занятия и зовут обедать. Он злится на них, и чтобы отомстить им, принимает дьявольский вид и читает страшный текст Гоголя, в котором описывается дьявол. Чтение завершается диким воплем, поскольку ни одно логически построенное высказывание не в состоянии выразить весь ужас, который кроет в себе дьявол. Этот вопль имплицитно заложен Гоголем в написанный им текст.

Рассказанный сон выражает авторское понимание сущности гоголевского гротеска. Этот гротеск уходит своими корнями не только в стилистику народного карнавала, о которой писал Михаил Бахтин, но и в архаические представления о изначальной материи – Матери-земле и ее

бездонном черном лоне, мощь которого превосходит даже Бога-Творца. Дьявол – хтоническое существо, воплощающее эту необузданную силу. Человек ищет спасения от нее у первоисточника жизни, чувства и сознания – материнской груди, которая, однако, не всегда приходит ему на помощь.

SNY O PAŁACU¹

Moja opowieść niewiele będzie miała wspólnego z nauką, do której przywykliśmy. Nie jestem zresztą ani specjalistą od dziejów architektury i urbanistyki, ani psychologiem, ani socjologiem. Na co dzień zajmuję się historią literatury rosyjskiej, a także, w nieco mniejszym stopniu, semiotyką kultury, głównie w odniesieniu właśnie do północno-wschodniego sąsiada.

Co więc mnie łączy z Pałacem Kultury i Nauki (wcześniej imienia Józefa Stalina), do którego lata całe przyjeżdżałem tylko po książki – do Biblioteki Instytutu Slawistyki PAN i do już nieistniejącej wzorcowej księgarni naukowej?²

Jak to często bywa, przyczynę tego stanowi zbieg okoliczności. Tak się złożyło, że jestem tutaj reprezentantem kraju, który wymyślił i „podarował” ów „Pekin”³ Warszawie. Mam 53 lata⁴, a więc jestem nieco od niego starszy, ale – co jest niezwykle ważne – zdażyłem wychować się w kulturze, która stworzyła Pałac. W roku 1955 skończyłem trzy lata. To znaczy, że należę do tego samego co on pokolenia.

¹ Esej powstał w roku 2005, z okazji pięćdziesięciolecia Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie.

² Czasami, najczęściej w toalecie, czekały na mnie miłe niespodzianki w postaci aż nadto znajomych kafelków z wieszakami i wyłączników prądu, na których widniały cyryliczne napisy: „Вкл” i „Выкл” („Włączony” i „Wyłączony”).

³ Nazwa ta, pochodząca od skrótu PKiN, niezwykle pasuje do tego gmachu. Pierwsze, co rzuciło mi się w oczy, gdy zobaczyłem go po raz pierwszy 1 sierpnia 1972 roku, to podwinięte do góry, na wzór chiński, rogi daszku wokół iglicy. O wiele później zauważyłem rzeźby młodego Chińczyka i młodej Chinki z tyłu Pałacu, przy zaokrąglonych murach Sali Kongresowej. W żadnym ze stalinowskich wieżowców na terenie ZSRR (siedem w Moskwie i jeden w Rydze) nie ma żadnych odniesień do chińszczyzny.

⁴ Chodzi o rok 2005 (pięćdziesiąta rocznica otwarcia Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie), kiedy powstał niniejszy esej.

Moja wyobraźnia została ukształtowana pod przemożnym wpływem tak zwanej Kultury Dwa⁵, którą nazywają także socrealizmem lub kulturą totalitarną. Zaproponowałbym również własne określenie – monumentalizm utopijny. Żadna z tych nazw nie oddaje zresztą całej złożoności tego zjawiska, które na pierwszy rzut oka prezentuje się jako rzecz nachalna i prymitywna, w rzeczywistości zaś zawiera w sobie całe pokłady ukrytych sensów, dotyczących samej istoty duszy ludzkiej.

Jestem i dzisiaj pod wrażeniem moich dziecięcych fascynacji tą kulturą, a co więcej, wcale się tego nie wstydzę. Dalibóg, nie jest gorsza, brzydsza, a nawet groźniejsza od cywilizacji Bułki Dużej i Kurczaka Małego. Pragnę w tym miejscu jak najbardziej uspokoić moich Czytelników, stwierdzając, iż mam nader krytyczny stosunek do Kultury Dwa, a w szczególności do jej monolitycznej ideologii i do straszliwych cierpień przypadających w udziale społeczeństwu, które ulegnie pokusie urzeczywistnienia utopii. Natomiast aspekt estetyczny tej kultury i kryjąca się za nim substancja ducha ludzkiego – znów w odróżnieniu od współczesnej kultury pop, pod każdym względem jałowej i oślepiającej⁶, czasami mogą naprawdę fascynować. Fascynuje prometejskie (przynajmniej w zamiarze) wyzwanie rzucone odwiecznemu porządkowi świata, aby na wieki utwierdzić omnipotencję człowieka, osoby ludzkiej, co jest, dodajmy od razu, archetypem wszystkich projektów utopijnych, a więc potencjalnie groźnych i niebezpiecznych. Spod groteskowo fałszywej i eklektycznej skorupy socrealistycznej formy wyłania się wspomnienie o locie Ikarra, o natchnionych budowniczych wieży Babel, o inteligentnym i na swój sposób kochającym ludzi Antychryście Władimira Sołowjowa, o „i choćby mimo Boga” Konrada z *Dziadów*... Tak, wiemy: jeszcze Dostojewski udowodnił, do jakich otchłani zbrodni może doprowadzić ideał Człowiekoboga. Może – ale czy musi, oto pytanie. Zadają je wszyscy, którzy wiedzą albo wierzą, że *le ciel est désert* – niebiosa

⁵ Określenie Władimira Papiernego. Zob. jego fundamentalne dzieło: В. Паперный, *Культура Два*, Detroit (Michigan) 1985 (wydanie rosyjskie – Москва 1996).

⁶ Najtrafniejszą metaforą jałowości tej „Kultury Trzy” (przypomnijmy: Kultura Jeden to awangarda początku XX wieku, Kultura Dwa to socrealizm) jest moim zdaniem jej własny wytwór – guma do żucia, którą wprawdzie nie da się otruć, ale też nie można w żaden sposób się najeść. Była kiedyś taka piosenka: „Guma, guma do żucia, nie do nakarmienia, i nie do otrucia...”.

są puste⁷, albo mają awersję do tradycyjnych religii. Przecież wiemy także, że Dostojewski mylił się, sądząc, iż ten, kto wie, że umrze i nigdy nie zmartwychwstanie, na pewno będzie zbrodniarzem, według maksymy Iwana Karamazowa – „jeżeli Boga nie ma, wszystko jest dozwolone”. Między dwoma biegunami: religijną pokorą wobec fundamentalnego zakazu „bycia jak bogi”⁸ (innymi słowy – wznoszenia się do „ostatecznego” nieba) a nieokiełznaną karamazowszczyzną leży ogromna przestrzeń, w której – niestety bliżej „karamazowszczyzny” i „biesów” – mieści się i nasz wielce szanowny Pałac, ta nowoczesna Wieża Babel⁹.

Tak się złożyło, że po raz pierwszy zobaczyłem świat i nauczyłem się go kochać i poznawać w konwencji zaproponowanej mi przez Kulturę Dwa. W pewnym sensie jestem jej wychowankiem. Nic więc dziwnego, że śni mi się po nocach.

I właśnie te sny, sny o Wielkim Pięknym Wieżowcu będą przedmiotem mojej opowieści. Sądzę, że stanowią one bardzo dobre wprowadzenie do antropologii warszawskiego Pałacu.

Zanim jednak zacznę opowiadać te sny, chciałbym zwrócić uwagę na dwie okoliczności.

Przede wszystkim, co wydaje się oczywiste, Pałac Kultury i Nauki jako właśnie ten konkretny budynek śnił mi się bardzo rzadko. W moim subiektywnym odczuciu dziełem archetypowym dla tego rodzaju budowli będzie nowy gmach Uniwersytetu imienia Michaiła Łomonosowa na Wzgórzach Leninowskich (obecnie znów Worob-

⁷ Wyrażenie *Das Himmel ist leer* (bardziej znane w przekładzie francuskim, dokonany przez Madame de Staël, jako *Le ciel est désert*) pochodzi z powieści Jeana-Paula Richtera pt. *Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F.St. Siebenkäse* (*Małżeństwo, śmierć i wesele F.St. Siedmiosera, obrońcy biedoty*, 1796). Jestem niezmiernie wdzięczny Barbarze Sosień z Uniwersytetu Jagiellońskiego za cenne informacje na ten temat.

⁸ „Ale wie Bóg, że gdy spożyjecie owoc z tego drzewa, otworzą się wam oczy i tak jak Bóg będziecie znali dobro i zło” (Księga Rodzaju 3, 5); „Po czym Pan Bóg rzekł: «Oto człowiek stał się taki jak My: zna dobro i zło; niechaj teraz nie wyciągnie przypadkiem ręki, aby zerwać owoc także z drzewa życia, zjeść go i żyć na wieki»” (Księga Rodzaju 3, 22). Kursywa moja – W.S. Nigdy jednak nie zabito w człowieku tej rzekomo wmówionej przez węża pokusy bycia jak Bóg.

⁹ O realizacji biblijnego schematu Wieży Babel zob. J. Sadowski, *Rewolucja i kontrrewolucja obyczajów. Rodzina, prokreacja i przestrzeń życia w rosyjskim dyskursie utopijnym lat 20. i 30. XX wieku*, Łódź 2005, s. 83–120.

jowych) w Moskwie. Nie różni się aż tak bardzo od „Pekinu”, chociażby dlatego, że został zbudowany w latach 1949–1954 według projektu tegoż samego zespołu architektów i inżynierów pod kierunkiem Lwa Rudniewa, który później zaprojektował warszawski Pałac. Stąd też właśnie Uniwersytet występował w moich snach, a jeszcze częściej coś, co można określić mianem abstrakcyjnego, idealnego wzorca Wielkiego Bogato Ozdobionego Wieżowca.

Z tą ostatnią nazwą jest związana druga moja uwaga. Świadomie używam określeń „Piękny” i „Bogato Ozdobiony” wymiennie. Rzecz w tym, że dla dziecka i dzikusa¹⁰ są to synonimy. Dostyc dawno temu, w roku 1977, kiedy jeszcze mieszkałem w Moskwie, zapytałem sześćioletnią dziewczynkę, czym jest według niej piękno. Dziewczynka odpowiedziała natychmiast, bez zastanowienia: „Piękno to coś, gdzie jest wszystkiego dużo-dużo!”. Ta odpowiedź wiele tłumaczy w architekturze Pałacu oraz w jego przesłaniu antropologicznym. W swoim czasie biali konkwistadorzy kupowali od tubylców złoto w zamian za szklane paciorki. Różnokolorowe szkiełka wydawały się najpiękniejszą w świecie rzeczą, ponieważ było ich dużo-dużo i w przeróżnych kolorach, a takie „dużo” to symbol bogactwa, przepychu, różnorodności świata, w którym nie powinno być miejsca dla schludnej, ale szarej skromności, a tym bardziej dla jednostajnej nudy. Dziecko rozumuje podobnie. W wieku pięciu lat sądziłem, że najpiękniejszą rzeczą w świecie jest fontanna „Przyjaźń narodów” na Wszechzwiązkowej Wystawie Rolniczej: olbrzymi złoty snop pośrodku basenu z wodą, z którego wznosi się do nieba potężny słup wody, a dookoła stoją złote posągi panien w narodowych strojach: złote warkoczki, złote czapeczki, złote wstążeczki... Ileż jest w tym świecie różnych wspaniałych ozdób – nie to, co te moje banalne szare pończochy na gumowych podwiązkach albo brudnobrazowe galoty z grubej owczej wełny!

I teraz już mogę opowiadać sny. Nie dziecięce wprawdzie. Będą to sny pięćdziesięcioletniego mężczyzny, rówieśnika tych wszystkich Pięknych czy Bogato Ozdobionych Wieżowców.

¹⁰ Kim była większość mieszkańców Kraju Rad w latach największego rozkwitu Kultury Dwa (1946–1953) – dziećmi czy dzikusami? Osobiście wolę to pierwsze. Ale tak naprawdę prócz ludzi szczerze zachwyconych „pięknem” socrealistycznych budowli byli wówczas także ludzie oświeceni, cywilizowani i „dorośli”, którzy patrzyli na nie z ironicznym dystansem lub z obrzydzeniem.

Sen pierwszy – najbardziej szczęśliwy (19 stycznia 2000 roku)

Pewnego pięknego wieczoru, chyba w maju, wchodzę na Wzgórza Leninowskie od strony Dworca Kijowskiego. Ulica Mosfilmowska wspina się do góry i skręca w lewo, tonąc w nieskończonych brzoźowych gajach. Wreszcie dochodzę do potężnego żółtego muru ozdobionego białymi wazonami z gipsu. Te wazony i ta dziwna, szczelna żelazna brama z posągami z obu stron skrywają przede mną jakąś słodką, a może straszną tajemnicę. Wiem, że za tym murem mieści się Dom Przyjęć KC KPZR¹¹. Czuję się jak bohater *Słowiczego ogrodu* Błoka: widzę gałęzie kwitnących jabłoni, co rosną za murem, wyobrażam sobie, jakie tam są piękne białe pałace i młode panny w białych sukniach nad brzegiem jeziora. Wiem jednak, że tam mnie nigdy nie wpuszczą, bo tam nikogo nie wpuszczają, nie ma co próbować, bo będą nieprzyjemności. Idę więc dalej i jeszcze dalej, szukając r o z w i ą z a n i a, rozładowania wewnętrznego napięcia, spełnienia moich pragnień szczęścia i piękna. Wreszcie otwiera się przede mną widok w prawo, gdzie na końcu szerokiej alei z fontannami stoi On – biały jak śnieg, błyszczący złotem w promieniach zachodzącego słońca – Pałac. Można, można tam wejść, wchodzę bez przeszkód, wjeżdżam elegancką, bezszelestną windą na ostatnie piętro – i oto rozwiązanie! Przez szerokie okno wieje na mnie upojne świeże powietrze, swobodny wiatr muska moją twarz, a za oknem bezkres... Kończy się miasto, ale gdzie tylko sięga wzrok panuje łagodna i pewna c y w i l i z a c j a, która organicznie wtapia się w radosną, triumfującą przyrodę. Widzę bogate pola, zielone lasy, bujne łąki, maszty linii wysokiego napięcia, szosy, koleje. To wszystko jest nasza piękna rodzinna ziemia, która nigdy się nie kończy, która nie ma granic...

¹¹ Zbudowany w latach 1955–1957, już za rządów Nikity Chruszczowa, powszechnie nazywany osadą „Testament Lenina”. Opisany w literaturze chyba tylko jeden raz – w książce Aleksandra Solżenicyna *Zmagano się ciele z dębem...* Jej autor został w tym romantycznym miejscu jeden jedyny raz przyjęty przez Pierwszego Sekretarza.

Sen drugi – najbardziej zagadkowy (2 lutego 2001 roku)

Jestem architektem i buduję domek. Domek dziwny, podobny do grzybka borowika: okrągły i puchaty, z dachem jak kapelusze, z oknami jak oczka, nos i buzia. Ściany miał różowe, dach (bez komina) niebieski, a okna i drzwi zielone. Zbudowałem go, ale musi nastąpić logiczna kontynuacja tego działania. Idę więc w poszukiwaniu tej kontynuacji, idę długo, aż wychodzę na tory kolejowe, tory zaś prowadzą mnie przez las na brzeg rzeki. Dalej jest wielki stalowy most i trzeba koniecznie przez niego przejść. Ale jest to rzecz wielce niebezpieczna, bo pod mostem siedzą esesmani, którzy mogą mnie zobaczyć i zabić. Zdecydowałem się i poszedłem wzdłuż torów jak najprędzej, jestem już w połowie mostu i tu mnie zauważyli, strzelają, ale nie mogą trafić. Przeszedłem na drugi brzeg i wiem, że zrobiłem już wszystko, co miałem zrobić. Teraz można się obudzić.

Sen trzeci – najbardziej dramatyczny (25 marca 2001 roku)

Jestem w Moskwie i jak zwykle wchodzę do metra, aby jechać do domu. Nie wiem, czemu nie mogę przejść przez kontrolną bramkę. Wracam z powrotem, wychodzę na powierzchnię, a tu alarm, wyją syreny, mkną karetki, a wokół Maneżu stoją czołgi. Nie wiem, skąd dochodzi do mnie wiadomość, że nastąpił przewrót, Putin zabity, a krajem rządzi młody prezydent Cełowalnikow¹². Na jego rozkaz na placu Czerwonym zburzono Mauzoleum Lenina. Na ulicy wszędzie pełno gruzów. Trzeba jakoś dostać się do domu, łapię więc trolejbus numer 33, który jedzie od Maneżu w stronę alei Lenina i dalej na zawsze dostatni i spokojny południowy zachód miasta. Nic już mi chyba nie grozi, jadę coraz dalej, a przede mną na tle zjawiskowego zachodu

¹² *Целовать* znaczy całować, natomiast słowo *целовальник* oznacza kelnera w karczmie, który podaje wódkę i zakąski.

słońca rysuje się dumna sylwetka Pięknego Wieżowca, Uniwersytetu, który jest rękojmią zbawienia od poprzedniego koszmaru.

Sen czwarty – najbardziej zawily (11 kwietnia 2001 roku)

W niewiadomy sposób znalazłem się na Pamirze. Właśnie tam bierze swój początek rzeka Moskwa. Wspinam się coraz bardziej w górę, dochodzę do przełęczy i rozglądam się wokół siebie. Wszędzie śnieg i lód, tam daleko z lewej strony widać Indie, a na wprost, za przełęczą – jakieś paskudne, prowincjonalne, sowieckie miasto. Widzę ponure odrapane domy, podwórko jakiejś zawodówki: obskurny hotel robotniczy, plac zabaw, nieczynna fontanna z gipsu. Co to za miasto? Twer? Tuła? A może Moskwa, tylko jakieś zadupie na południowym wschodzie, w stronę metra „Autozawodzka”¹³ – Dubrowka? Kożuchowo? Ależ wszystko jedno: można wsiąść do metra lub autobusu i uciec stąd do śródmieścia, na przykład gdzieś w okolice placu Smoleńskiego. Tak właśnie robię, jadę tam i wreszcie widzę gmaszysko Ministerstwa Spraw Zagranicznych – Arbacki Dom, jak nazywałem go od wczesnego dzieciństwa. A dookoła jasne, jakby umyte ulice, niedaleko rzeka i wspinały (jeszcze przedrewolucyjny!) most Borodiński. Powiewają na domach czerwone sztandary, po błękitnym niebie latają białe samoloty, tętni radosne życie. Robi mi się dobrze.

Następnie idziemy z żoną na Dworzec Centralny (warszawski oczywiście, „Pekin” stoi w domyśle za plecami) i tam w podziemiu, gdzie dawniej był Pewex, a teraz jest sklep z biżuterią, kupujemy sobie obrączki. Na obu tych obrączkach widnieje księżyc i gwiazdy. Wtedy żona mówi do mnie: „I oto cała nasza rodzina”. Za sprawą tych niezwykłych słów czuję, jak mnie ogarnia niebiańskość, romantyczność i zagadkowość. Taki koniec mi się podoba. Pora więc się budzić.

¹³ Czyli „Fabryka samochodów”, niegdyś „Fabryka im. J. Stalina”, obok Fabryki Samochodów Ciężarowych im. W. Lichaczowa.

Sen piąty – o pokusie i niebezpieczeństwie (13 maja 2001 roku)

Dostałem mieszkanie w Pięknie Ozdobionym Wieżowcu na placu Powstania¹⁴. Jaka to radocha! Można bez przerwy jeździć windą i do woli naciskać guziki¹⁵. I tak właśnie robię. Aż pewnego razu winda się zepsuła i zatrzymała się między piętrami. Wisimy uwiecznieni w kabynie, a ludzi w niej dużo (skąd oni się nagle wzięli?), robi się duszno, nie ma czym oddychać. Nie wytrzymuję, wyłamuję drzwi, wspinam się na górne piętro, ręce we krwi, ale nic, wyrwałem się. Lecę na dół po schodach, schody się kręcą i nie kończą. Jakże jednak dużo tych pięter! Wreszcie parter, brama i świeże powietrze – i piękna zimowa noc, zaśniężony skwer i wesołe krzyki dzieci jeżdżących na saneczkach. Ład i spokój.

Sen szósty – gotycki (19 maja 2001 roku)

Pośrodku Syberii leży Berlin. Regularny, zbudowany według planu, jak te idealne miasta wymyślone w epoce Renesansu. Ciemna mroźna noc. Miasto prawie puste. Wiatr hula po ulicach. Idę, długo nikogo nie spotykając, powoli robi się straszno. Wreszcie widzę jakieś czarne wysokie gmaszysko, a wokół niego kręci się para robotników. Wiem, to Muzeum Lenina, które mieści się w starym feudalnym zamku. A przecież w każdym zamku musi być wieża. Więc wchodzę i łatwo znajduję schody wiodące na górę. Schody te wyglądają majestatycznie: na ścianach obitych aksamitem widzę dyskretne złote ozdoby, płonące pochodnie i rogi jeleni. Na górnym piętrze po obu stronach drzwi wiszą niezbyt wielkie, gustownie wykonane portrety

¹⁴ Chodzi o moskiewskie powstanie zbrojne robotników w grudniu 1905 roku. W roku 1991 placowi temu zwrócono pierwotną nazwę – Kudryński. Na tym placu rzeczywiście stoi jeden z siedmiu moskiewskich wieżowców, zbudowany w latach 1950–1954, faktycznie jako budynek mieszkalny. W jednym z mieszkań tego domu toczy się akcja jednego z epizodów znanego filmu Władimira Mieższowa *Moskwa nie wierzy łzom* (1979).

¹⁵ Moje największe marzenie w wieku sześciu lat.

Lenina i Stalina. Drzwi są ciężkie, dębowe, otwierają się powoli, a za nimi ciemna okrągła sala, a tam, o dziwo, wprost w powietrzu wiszą świecące się litery, które składając się w całość, tworzą jakiś znany wiersz Majakowskiego.

Nagle hałas, zamieszanie. Mówią, że pewna kobieta uciekła stąd na wolność i że jej się udało – nie dogonili. I wtedy myślę, że mi się nigdy nie uda uciec z tego zamku i z tego miasta, bo jestem inny: nie mogę i nie chcę.

Sen siódmy – historiozoficzny (31 maja 2001 roku)

Rosja odniosła wielkie i ostateczne zwycięstwo. Rosjanie właśnie wygrali Wyścig Pokoju i teraz cały świat leżał u ich stóp. Nastąpił tak długo oczekiwany koniec wszystkich zmartwień i upokorzeń. Teraz wszystkie cywilizowane narody świata będą odnosić się do nas z wielkim należytych szacunkiem.

W ten upojny majowy wieczór ludzie śpieszyli do telewizorów, by na własne oczy obejrzeć to zwycięstwo. Ja również wchodzę do mojego mieszkania i znajduję całą rodzinę przy odbiorniku. Na początku kamera pokazuje ulice Moskwy, szare nieciekawe blokowiska, ale im dalej, tym lepiej – egipskie piramidy w kolorze różowym, Big Ben, wieżę Eiffla, a wreszcie prawie sięgający nieba Piękny Bogato Ozdobiony Wieżowiec...

Ale żona moja – Polka – tego nie przeżyła. To wszystko okazało się ponad jej siły. Umarła w przededniu Wielkiego Zwycięstwa, bo musiała umrzeć, bo tak kazał los. A więc przeżywałem razem ze wszystkimi wielką radość, a jednocześnie płakałem rzewnymi łzami. Dlaczego się uparła, dlaczego nie pogodziła się z Koniecznością Dziejową? Radość i smutek łączą się w moim sercu, tworząc cichą, łagodną harmonię. Powoli zasypiam, aby się obudzić.

Sen ósmy – archetypowy (śnił się niejednokrotnie w różnych wariantach)

Jestem we wnętrzu Pięknie Ozdobionego Wieżowca, prawie zawsze – Uniwersytetu na Wzgórzach Leninowskich. Błądząc po ciemnych, ponurych korytarzach i szukam windy, by dostać się na dziewiąte piętro, gdzie mam coś do załatwienia¹⁶. Winda jest na swoim miejscu, w samym centrum, bo to rzeń tej wieży albo szyb tej kopalni, elegancka, pachnąca blichtrzem Nowego Jorku. Wznosi się jak rakieta i mknie, mknie, nie zatrzymuje się, aż strach...¹⁷. Wreszcie hamuje i powoli staje. Jestem o wiele wyżej, niż chciałem – na trzydziestym piętrze. I tu przychodzi mi do głowy zuchwała myśl: a dlaczegoż nie wspiąć się jeszcze wyżej, na ostatnie, trzydzieste trzecie, i nie zobaczyć, co stamtąd widać? Widok na pewno będzie wspaniały. A więc bez trudu znajduję schody, idę na górę, dochodzę do ostatniego piętra i widzę zwieńczenie tego potężnego gmachu – okrągłą, pięknie ozdobioną salę. Sufit jak w świątyni – głęboka biała kopuła, skąd leje się łagodne sztuczne światło, wzdłuż marmurowych ścian purpurowe aksamitne sztandary i delikatne ozdoby. W sali tej kłębi się tłum, bo wszyscy chcą tu być i patrzeć z góry. Nie mogę przebić się na taras, rozpycham ludzi, w końcu wychodzę, ale – niestety! – nic nie widzę, bo parapet jest za wysoki, pewnie ze względu na bezpieczeństwo. Idę, idę wzdłuż tego parapetu i widzę jakąś dziurę czy okienko, wychylam się, umierając z ciekawości – i tu straszliwy wichur uderza we mnie, aż dech zapiera. Tam, na dole i daleko na horyzoncie – ogromne miasto tonie w mroku, a nad nim bezgraniczne i bezlitosne przestrzenie, gdzie tylko ten wiatr hula i wyje. Trochę się boję i postanawiam zejść na dół.

¹⁶ Na dziewiątym piętrze Uniwersytetu znajdował się rektorat oraz komitet KPZR (mający prawa komitetu dzielnicowego). W latach 1972–1979 musiałem niejednokrotnie tam przebywać w związku z załatwieniem pozwolenia na wyjazd do Polski, najpierw do narzeczonej, potem do żony. Za każdym razem (wyjeżdżać można było raz do roku) należało odbyć bardzo nieprzyjemną rozmowę kwalifikacyjną w komitecie, która czasami wyglądała jak prawdziwy egzamin. Zresztą był to tylko jeden z etapów każdorazowo długiej drogi po paszport, która średnio zajmowała trzy miesiące i kosztowała sporo nerwów.

¹⁷ W jednym z wariantów tego snu kabina windy przebiła dach i wyleciała w powietrze, wznosząc się coraz wyżej. Dopiero później ze zdumieniem znalazłem ten sam motyw w *Ferdynandzie Wspaniałym* Ludwika Jerzego Kerna.

Dosyć już tego dobrego. Przechodzę przez okrągłą salę, idę po schodach, ale gdzieś między dwudziestym szóstym a dwudziestym drugim piętrem trwa remont i trzeba iść okrężną drogą. Skręcam w prawo, potem w lewo, szukam drogi i gubię się w tym labiryncie. Natrafiam na jakieś inne, boczne schody, idę w dół, ale schody nagle się kończą, a gdzie jest dalszy ciąg, nie wiadomo¹⁸. Szukam dalszego ciągu i są schody, ale prowadzą nie w dół, lecz do góry. Co mam zrobić? Idę do góry i tu przyjemna niespodzianka: odkrywam istnienie ogromnego bufetu! Jest prawie pusty, przestronny, podobny do auli w mojej szkole podstawowej: ciężkawe lampy z kolorowego szkła, herb i sztandary z gipsu na tylnej ścianie. Po bokach stoją witryny z butelkami, kanapkami, ciastkami, szynką, czerwoną rybką, kawiorkiem. Patrzę na ceny – cóż za dziwo: pięćdziesiąt trzy kopiejki, trzydzieści dwie kopiejki, najwyżej rubel dwadzieścia... Białe, takie papierowe cenniki, podobne do polskich tarcz szkolnych, tylko większe. Kupuję więc ciacho i *citro*¹⁹ u bardzo uprzejmej sprzedawczynie w białym fartuszu i białym kokoszniku na głowie, jem z przyjemnością przy pustym stoliku z białym obrusem, a potem bez trudu schodzę w dół szerokim korytarzem (okazało się, że jestem nie wyżej pierwszego piętra), przechodzę przez antyczny hall, przez podwórko, dalej i dalej – piechotą do domu, przez całe Czeriomuszki...²⁰.

*

Interpretację tych snów pozostawiam Szanownym Państwu. Pozwolę sobie tylko na kilka drobnych uwag.

Piękny Bogato Ozdobiony Wieżowiec, a wraz z nim góry Pamiru, wieża Eiffla, średniowieczny zamek z wierszami Majakowskiego oraz obraz Wielkiego Zwycięstwa bez wątpienia zaspokajają moje potrzeby religijne, a te z kolei są uwarunkowane moją indywidualną nieświadomością, a być może również nieświadomością zbiorową całego pokolenia urodzonych w latach 1948–1955. Pałac Kultury i Nauki jest

¹⁸ Autentyczny fakt. W gmachu Uniwersytetu jedne schody ciągną się kilka pięter. Aby iść dalej, należy znaleźć inne, tuż obok poprzednich, a czasami z drugiej strony budynku.

¹⁹ Popularna w latach pięćdziesiątych woda sodowa.

²⁰ Dzielnica na południowym zachodzie Moskwy zbudowana w latach 1954–1964, za czasów Nikity Chruszczowa, jako pierwsza realizacja planów dotyczących powstania tanich osiedli mieszkaniowych.

tylko jednym z możliwych wcieleń Wielkiego Pionu, który łączy piekielne otchłanie z niebiańską Ostateczną Pełnią. Naiwne jest sądzić, że piekielne otchłanie powstają na skutek pewnych decyzji politycznych. Tak naprawdę wszystkie te ponure labirynty i psujące się windy symbolizują zawilgości naszego Id, które istniały i będą dawać o sobie znać za wszystkich reżimów i ustrojów. Wielkim grzechem Kultury Dwa było to, że obłudnie kłamała, udając, że piekło znajduje się za wielką miedzą, a wewnątrz nas nie istnieje. Niebiańska zaś Ostateczna Pełnia, ostateczne spełnienie wszystkich dążeń czy, jak kto chce, Zbawienie stanowi odwieczne i niezniszczalne marzenie ludzkości o nieodwracalnym zwycięstwie świadomości nad nieświadomością, głowy nad brzuchem. Ludzie, rzecz jasna, zazwyczaj zdają sobie sprawę z tego, że ta „ostateczna” utopia, jak zresztą każda utopia, nigdy nie może się spełnić, a mimo to marzą i wymyślają coraz to nowe warianty tej cudownej baśni. Bo gdyby jej zabrakło, wyschłoby to małe źródółko twórczości, które jeszcze bije wewnątrz nas na przekór rozsądnym skądinąd głosom, że i w myślach, i w czynach należy się kierować względem praktycznym, nie unosić się, nie szaleć. Na początku XX wieku Wasilij Rozanow zauważył, że cywilizowany, pragmatyczny liberał może w znakomity sposób wydać *Wojnę i pokój* Tołstoja: będą tam i dobre komentarze, i dobry papier, i porządna okładka. Ale żaden liberał, kontynuuje Rozanow, nie jest w stanie napisać *Wojny i pokoju...*²¹

Moje sny niezbitnie dowodzą, iż utopia jest nieśmiertelna, że człowiek potrzebuje jej tak samo – nie mniej, ale nie więcej – jak banalnej normalności. Nie można zbyt mocno angażować się na rzecz żadnego z tych przeciwieństw, bo takie zaangażowanie grozi zanikiem prawdy i piękna. Kompletna relatywizacja wartości oraz zanik poezji i sztuk pięknych w świecie pragmatycznej przedsiębiorczości i konsumpcji niestety jest rzeczą możliwą, jak możliwa była zamiana żywej ludzkiej prawdy na prawdę martwego dogmatu, a prawdziwego piękna na piękno Bogato Ozdobionego Wieżowca. W wieku dwudziestym Pałac Kultury może przyśnić się również jako odtrutka na piękno hamburgera i puszki po coca-coli. A jednak te sny nie zawsze są szczęśliwe i radosne. O ile pragmatyzm jest Scyllą, o tyle utopia

²¹ В. Розанов, *Опавшие листья*, Москва 1992, s. 225.

jest Charybdą, o którą rozbijała się i jeszcze nieraz rozbije pragnąca Nieba i Zbawienia ludzkość.

Bo Pięknie Ozdobiony Wieżowiec jest przewrotny: jak stoi normalnie, podobny jest do rakiety kosmicznej, przewrócony zaś do góry nogami przypomina męskie genitalia...

The Dreams about Palace

Summary

This essay was written in connection with the celebration of the fiftieth anniversary of the Palace of Culture and Science in Warsaw in 2005. It contains an account of the author's dreams of eight high-rise buildings, which are characterized as follows: the happiest, the most mysterious, the most dramatic, the most obscure, the dream of the impending danger and temptation, Gothic dream, dream historiosophical and archetypal dream. The author does not interpret his dreams, giving readers the opportunity. He notes, however, that high-rise building as the dual character delightful and sinister holiness occupies an important place in the collective unconscious of the generation to life in the last years of the Stalin era.

Сны о Дворце

Резюме

Настоящее эссе написано в связи с празднованием пятидесятилетия Дворца культуры и науки в Варшаве в 2005 году. Оно содержит изложение восьми снов автора о высотных домах, которые характеризуются следующим образом: самый счастливый, самый загадочный, самый драматичный, самый запутанный, сон об искушении и грозящей опасности, готический сон, историософский сон и архетипический сон. Автор не интерпретирует своих снов, предоставляя такую возможность читателям. Он замечает, однако, что высотный дом как двойственный символ восхитительной и зловещей святости занимает важное место в коллективном бессознательном поколения, пришедшего в жизнь в последние годы сталинской эпохи.

**„TA DZIEWUSZKA-KOŁCHOŹNICA,
CO MI WCIAŻ BEZ PRZERWY ŚNI SIĘ...”.
OPOWIEŚĆ O PIOSENCE, KTÓRA OTWORZYŁA
PRZED MĄ ŚWIAT KOBIECOŚCI**

Czasami jakieś dzieło sztuki – obraz, spektakl, film lub piosenka – będąc, obiektywnie rzecz biorąc, utworem o niezbyt wielkich walorach estetycznych, banalnym lub nawet całkiem marnym, wskutek zaistnienia nieprzewidzianego a niepowtarzalnego splotu okoliczności, wywiera szczególnie mocne wrażenie na małym dziecku. Wtedy ten mały człowiek przez całe życie będzie pamiętał ten utwór i moc tego wrażenia. Może stać się tak, że rzeczy wielkie i wieczne – piękno, miłość, męstwo, macierzyństwo – całe życie będą mu się kojarzyć z tym marnym, banalnym i kiczowatym utworem.

Właśnie tak stało się ze mną. Banalna socrealistyczna, ba, kołchozowa piosenka po raz pierwszy otworzyła przede mną czarodziejski świat kobiecości, a dokładniej dziewczęcości. Dla małego chłopca ta druga substancja jest zresztą o wiele ważniejsza i zastępuje tę pierwszą, rodową i nadrzędną.

Aby zrozumieć, jak to się stało, przenieśmy się w dalekie lata pięćdziesiąte. Trwał rok Pański 1956, przestępny, z jego tajnym referatem wygłoszonym, gdy srogie mrozy lutowe sięgały trzydziestu stopni, z jego szarą i mglistą jesienią, gdy burzyła się Warszawa i powoli wykrwawiał się Budapeszt. Tej jesieni skończyłem właśnie cztery lata. Siedziałem w domu, słuchałem radia i nagle usłyszałem piosenkę, która przyciągnęła moją uwagę. Być może nadawano audycję określaną mianem „Pieśni narodów ZSRR” („Песни народов СССР”), co

oznaczało, że trwał koncert melodii ludowych („народных”)¹. W każdym bądź razie zaczęły grać harmonie, a później zabrzmiała typowa jak na owe czasy piosenka „kołchozowa”, stworzona zgodnie ze starą formułą stalinowską: „socjalistyczna w swojej treści, narodowa w formie”². „Kołchozowości”, czyli prostackiej ludowości sowieckiej nie lubiłem już wtedy, ale to było coś innego. Dwie kobiety (w owych czasach mówiłem *měmu*³) śpiewały niskim, potężnym głosem. Melodia wyłaniała się z ich ust powoli, dostojnie, uroczyście. Śpiewały o kimś, kogo określały mianem ONA. Najpierw pytały: „Kto wychodzi o poranku?”, „Kto pracuje w polu?”, „Kogo wszyscy tak uwielbiają?”. I odpowiadały: ONA. Ona – *дзiewчына, девушка-колхозница*. Albo: ona – *пiękna panna, красавица*.

Nie za bardzo rozumiałem, kto to jest *девушка*. Nieco więcej wiedziałem na temat kołchoźnicy (to taka *ciocia*, która mieszka na wsi

¹ Język rosyjski, podobnie jak niemiecki, nie czyni zasadniczego rozróżnienia pomiędzy pojęciami narodowości i ludowości. Ta specyficzna cecha mentalności rosyjskiej wiąże się z tym, że przynajmniej od czasów Piotra I elity narodowe (głównie szlachta) w spektakularny sposób podkreślały swoją przynależność do „postępowej” kultury zachodnioeuropejskiej, radykalnie dystansując się od tradycyjnej (średniowiecznej) kultury rosyjskiej, pozostawionej do dyspozycji „zacoфанemu” ludowi i niewykształconej w stylu zachodnim warstwie średniej (*купцом* i *мieszczаном*). W wieku XIX pojęciu „narodowy” (ros. национальный) nadano znaczenie ‘państwowy’, ‘wyrażający interesy całego wielonarodowego Cesarstwa Rosyjskiego’. Słowo *народ* oznaczało zaś i nadal oznacza to samo, co polskie *lud*, a więc niższe warstwy społeczne, głównie chłopów. Stąd wyrażenie *народная песня* oznaczało pieśń ludową. Słowo *народ* było również używane w znaczeniu ‘naród’, lecz wtedy, gdy chodziło o narody *ниеросыjskie*. Istotnie, nie można całej etnicznie rosyjskiej ludności określić mianem narodu w polskim tego słowa znaczeniu, ponieważ naród rosyjski jako zjednoczona, wewnętrznie koherentna zbiorowość nie istnieje. Rosyjska jedność narodowa dawała o sobie znać zaledwie trzykrotnie w dziejach Rosji, w momentach śmiertelnego zagrożenia rosyjskiego bytu państwowego i samego istnienia ziemi ruskiej, niepodporządkowanej żadnym siłom zewnętrznym, a więc w latach 1608–1612 (polska „wyprowadka moskiewska”), 1812 (wojna z Napoleonem) oraz 1941–1945 (wojna z Hitlerem). Zob. także: A. de Lazari, *Narodnost’*, [w:] *Idee w Rosji. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski*. Red. A. de Lazari, t. 1, Warszawa 1999, s. 268–281 (moje zdanie na ten temat nie we wszystkim pokrywa się z opinią autora hasła).

² И.В. Сталин, *Политический отчет ЦК XVI съезду ВКП(б)*, раздел III, пункт 2, Москва 1930, cyt. za: К.В. Душенко, *Русские политические цитаты от Ленина до Ельцина: что, кем и когда было сказано*, Москва 1996, s. 87.

³ Ciocie (ros.).

i pracuje w polu). Czułem jednak, że tu kryje się jakaś słodka, błoga tajemnica, o której jeszcze w ogóle nic nie słyszałem. I te dwie śpiewające kobiety, i chór powtarzający refren („Ох, недаром славится русская красавица!”) chcą odsłonić przede mną tę oto tajemnicę.

W domu była wtedy moja Mama. Prawdopodobnie zauważyła, że piosenka wywiera na mnie wrażenie i, idąc za ciosem, nakreśliła obraz tej dziewczyny, co natychmiast pobudziło moją wyobraźnię. To dziewczę z maminej opowieści miało, rzecz jasna, piękne ciemnoniebieskie oczy o powłóczystym spojrzeniu, długie warkoczki i białą jedwabną sukienkę w groszki. Czułem, że w powietrzu unosi się coś, czego nie mogę wyrazić w słowach – uczucie delikatnego uniesienia, słodkiej trwogi, błogości. Być może właśnie takie uczucie, które miało więcej wspólnego nie z erotyką, lecz z Erosem Szlachetnym, teolodzy określają mianem *theosis*, przeobóstwienia. Wprawdzie nie po raz pierwszy spotkałem się wtedy z pięknem tego świata, natomiast było to moje pierwsze spotkanie z o b r a z e m s ł o w n y m p i ę k n a d z i e w c z ę c e g o . A muszę się przyznać, że teraz, w wieku 61 lat, coraz bardziej dochodzę do wniosku, że w całym moim życiu nie widziałem nic piękniejszego od młodej dziewczyny.

Później wielokrotnie powtarzałem słowa tej piosenki z pamięci. Zapamiętałem je dosyć szybko i na zawsze. Mama śpiewała tę pieśń specjalnie dla mnie, usiłując wytłumaczyć rzecz zasadniczą, o którą wprost zapytałem: dlaczego kimś bardzo ładnym musi być koniecznie dziewczyna, a nie chłopak? Teraz wiem, że zadałem pytanie zarówno trudne, jak i niestosowne, ale Mama wywiązała się z tej sytuacji nie najgorzej: wyciągnęła jakieś książki i kolorowe czasopisma i pokazała mi dziesiątki wizerunków kobiecych, o jasnych i o ciemnych oczach, z warkoczami i z rozpuszczonymi włosami grubo poniżej pasa, zwracając uwagę na fakt, iż „tak się już w świecie ułożyło” (так уж повелось), że jak ludzie chcą przedstawić coś pięknego, to malują lub fotografują kobietę, najlepiej młodą dziewczynę. A zobaczywszy, że zrobiło mi się smutno z uwagi na skrzywdzonych w ten sposób mężczyzn, którzy przecież tak samo chcieliby być piękni, mama przytoczyła argument nie do obalenia, a mianowicie: mężczyzna i tak jest w lepszej sytuacji od kobiety, bo tylko on może z taką pięknoscią się ożenić, a kobieta niestety nie. O ożenku miałem pojęcie dosyć mgliste, ale wiedziałem, że to oznacza bycie razem na całe życie i to mi

wystarczyło. A więc tylko mężczyzna ma przywilej wiecznego obcowania z pięknem; jakie to miłe! O końcu życia doczesnego jeszcze nic nie wiedziałem...

W następnych dniach wciąż wielokrotnie powtarzałem słowa tej piosenki o kołchoźnicy, o pięknej Rosjance, które tak mnie zafascynowały. I wciąż znajdowałem w tym tekście coś, czego nie wiedziałem. Między innymi nie za bardzo rozumiałem, kim są ci Rosjanie i dlaczego właśnie rosyjska piękność ma być tą najdoskonalszą. Być może dlatego, że ma warkocze?...

Od wspomnień przejdźmy do tekstu tego dzieła i spróbujmy go przeanalizować.

**РУССКАЯ КРАСАВИЦА. Слова Петра Казьмина.
ROSYSKA PIĘKNOŚĆ. Tekst Piotra Kaźmina⁴.**

Кто выходит рано в поле,
Кто встречает в поле зори?
Девушка-колхозница,
Молодцу – бессонница!

На груди ее коса,
С поволокою глаза.
Стар и млад, вся улица
Девушкой любитя.

Припев:

Ох, недаром славится
Русская красавица!

Не она ли у дубравы,
Соревнуясь, косит травы?
У крутого бережка
Черноброва девушка?

Не о ней ли по ночам
Играют песни по садам,
Топчут травы вешние,
Гармонисты здешние?

Spiesz się do pola rano,
Zorzy wita twarz rumianą
Ta dziewczuszka-kołchoźnica,
Co mi wciąż bez przerwy śni się!

Warkocz ma na piersi krasny,
Powłóczyste oczy jasne.
Starsi, młodszy, wieś, ulica
Podziwiają kołchoźnicę.

Refren:

Nie na próżno więc od lat
Ruską piękność chwali świat!

Czy to ta, związawszy włosy,
Przy urwisku łąki kosi?
W komsomolskim wspólnym czynie,
Ta o czarnych brwiach dziewczyna?

Czy nie o niej wciąż po nocy
Grają pieśni, co jest mocy?
To młodzieńcy z harmoniami
Depczą trawę pod oknami.

⁴ Przekład z języka rosyjskiego na język polski mój – W.S.

Не ее ли у дубравы	Czy to ją koło spółdzielni
Встретил нынче парень бравый,	Spotkał dzisiaj chłopak dzielny?
Встретил и сторонится:	Spotkał i odwrócił lice –
Экая колхозница!	Cóż to jest za kolchoźnica!

Посмотрел, промолвил: „Ох,	Spojrzał i powiedział cicho:
Ох, влюбиться не дай Бог”.	„Och, zakocham się, do licha!”
А уйти не хочется.	Żadna siła nie pomoże –
Смотрит – не насмотрится.	Bo napatrzeć się nie może.

Не она ль к реке подходит,	Przyszła raz na brzeg potoku,
Светлых глаз с воды не сводит,	Rozmarzonym patrzy wzrokiem
К речке наклоняется,	I nad wodą się pochyła,
Смотрит, удивляется:	I się patrzy, i się dziwi:

„Неужели это я,	„Czy to ja – powabna, krasna?
Может, алая заря	Może piękna zorza jasna
В небе разгорается,	Na niebiosach ogniem płonie,
В речке отражается?”	Patrzy w lustro wodnej toni?”

Не заря повинна в этом,	Nie, nie zorzy jesteście dziecię –
Хороша зимой и летом	Najładniejsza w zimie, w lecie,
Та, что всюду славится, –	Ty, coś słynna w całym świecie,
Девушка-красавица.	Urokliwe dziewczę przecie!

Что же скажете тогда,	Co powiedzą Państwo drodzy,
Когда яркая звезда	Gdyby gwiazdę wielkiej mocy
На груди появится,	Jej na pierś na Kremlu dali
Та, что полагается?	Ku Ojczyzny naszej chwale?

Ta piosenka powstała w roku 1950, w czasach tzw. żdanowszczyzny, w ramach wielkiej kampanii propagandowej, która została oficjalnie określona mianem walki ze służalczością wobec Zachodu (низкопоклонство перед Западом)⁵. Autorem muzyki był autentyczny „artysta ludowy” – Władimir Zacharow (1901–1956), pochodzący z rodziny chłopskiej, twórca wielu pieśni śpiewanych przez zespoły

⁵ Więcej na ten temat zob. J. Smaga, *Żdanow(szczyzna)*, [w:] *Idee w Rosji*, t. 7, Łódź 2009, s. 148–152; O. Глотова, *Андрей Александрович Жданов: идеологическая деятельность в 1920–1940-е годы*, Москва 2004, s. 322–358.

folklorystyczne⁶, między innymi przez słynny chór Mitrofana Piatnickiego (1864–1927), po śmierci noszący jego imię. Tekst napisał długoletni kierownik tego zespołu Piotr Kaźmin (1892–1964). Zresztą *Rosyjska piękność* w zasadzie zawsze była wykonywana przez ten chór.

Tekst oryginalny tego utworu zaczyna się od prostych pytań: kto wychodzi tak wcześnie na pole? Kto w polu wita wschód słońca? Tak się zaczynają bajki dla dzieci lub prawdziwe pieśni ludowe. Mamy zagadkę. Warto wziąć pod uwagę, że dwie solistki chóru śpiewają ten początkowy fragment dostojnie, bardzo powoli. A jednak odpowiedź pada już w trzecim wersecie – to dziewczuszka-kołchoźnica, która spędza sen z powiek wzdychającym do niej młodzieńcom. A to dlaczego? No przecież ma warkocz na piersi, ma oczy o powłóczystym spojrzeniu – czy to nie wystarczy, by zaczarować? Taka ładna dziewczyna wita zorzę poranną, bo sama jest jak zorza. Nie przypadkiem podziwiają ją cała wieś – tylko że w oryginale ludzie tak naprawdę nie podziwiają, lecz „lubują się w niej”: „Стар и млад, вся улица деvушкой любуетсяя”. A to przecież czasownik pochodny wiadomo od czego, a imię jego любовь⁷.

W ten oto sposób dosyć klarowne, jednoznaczne sugestie wzmocnione poprzez szereg skojarzeń erotycznych, w najbardziej szlachetnym tego słowa znaczeniu, tworzą niezapomniany obraz dziewczęcego piękna zniewalającego wszystko wokół.

W trzeciej zwrotce dziewczyna kosi trawę przy dąbrowie („...у дубравы, соревнуясь, косит травы”). Nie ma wzmianki o żadnym komsomole, o żadnym wspólnym czynie – wszystko to jest owocem fantazji tłumacza. W oryginale wystarczyło jedno tylko słowo – *соревнуясь* (‘we współzawodnictwie’, dosłownie ‘zmagając się’). Autor tekstu jedną tylko cieniutką kreską zaznaczył obecność współzawodnictwa socjalistycznego i zaraz otoczył ten motyw typową dla folkloru atmosferą paralelizmu psychologicznego, porównując czarne brwi bohaterki do dąbrowy i do gęstej, wysokiej trawy.

⁶ Władimir Zacharow był również autorem pierwszej wersji muzyki do pieśni „ludowej”, która nosiła tytuł *Dwa sokoły* (1936), o Leninie i Stalinie siedzących „na dębie zielonym”. Oficjalna wersja głosiła, że twórcą tekstu był „głos samego ludu”, natomiast poeta Michaił Isakowski go tylko zredagował.

⁷ Miłość (ros.).

W tym miejscu solistki zaczynają śpiewać coraz szybciej, bo im dalej, tym więcej namiętności będzie tkwiło w formie i treści piosenki. Zwrotka czwarta: nocne ogrody, wiosenne trawy i muzyka jak w cygańskich romancach lub w powieściach Turgeniewa (tylko harmonia, ale przecież to nie megalomańskie szlacheckie gniazdo, lecz rosyjska wieś).

W następnych dwóch zwrotkach znajdujemy motyw wstydlivosti. Dzielnny (*бравый*, od francuskiego *brave* – ‘odważny, śmiały’) młodzieniec spotyka piękną bohaterkę koło tej samej dąbrowy (przypomnijmy, że dąb zazwyczaj oznacza moc i mądrość), ale wstydzi się jej i stara się ją ominąć szerokim łukiem. „Cóż to jest za kolchoźnica!” w tym kontekście oznacza tyle co „ale ładna!”; *kolchoźnicę* ewidentnie dodano do rymu. Zresztą rym to rzecz surowa i niebezpieczna: w następnej zwrotce przecież wykrzyknik *ox!* rymuje się, o zgrozo, z rzeczownikiem *Бог*. I słusznie się rymuje, bo tylko Bóg (czyli absolut, doskonałość, los, fatum itd.) może zesłać na bezbronnego człowieka taką ciężką i taką słodką chorobę jak zakochanie się. Chłopak się wstydzi, a jednocześnie ukradkiem patrzy na dziewczynę, bo nie może się nie wstydzić tego, że został rzucony na kolana i nie może nie patrzeć na tę, co tak przykuwa jego wzrok. Kto z nas nie zaznał tej wspaniałej dwoistości uczuć? I w tym oto momencie, który dobitnie świadczy o wszechpotędze Erosa, radziecka wieś kolchozowa rozrasta się do rozmiarów uniwersum.

A dziewczyna? Co czuje i jak reaguje, gdy budzi się w niej kobiecość? I znów sięgamy do odwiecznych archetypowych wzorców, tym razem potwierdzonych w mitologii. Dziewczyna patrzy na piękno swojej twarzy, które odbija się w lustrze rzeki, patrzy długo i nie może się napatrzeć. Patrzy zupełnie tak, jak patrzył mityczny Narcyz. Nie ma lustra w domu? Wątpliwe – ale logika mitopoetycka ma niewiele wspólnego z praktyką życiową.

Akt narcystyczny w wykonaniu naszej bohaterki to ostatni wątek w niezbyt skomplikowanej fabule piosenki. Ostatnie dwie zwrotki nie przynoszą informacji o żadnych wydarzeniach. Są poświęcone dialogowi dziewczyny z jej własnym „ja”, do którego nagle włącza się bohater liryczny. Oglądając swe odbicie, dziewczyna nie może uwierzyć, że jest aż taka ładna (zakładam, że nie udaje skromniś, lecz jest naprawdę skromna, bo w przeciwnym razie jakżeż można się w niej

zakochać?). Nie, to nie ja, to szkarłatna zorza (алая зоря) odbija się w wodzie – ta sama zorza, którą witała nasza panna na początku piosenki. W tym jednak miejscu wszechwiedzące „ja” liryczne przekonuje dziewczynę, że ma pełne prawo stać się Narcyzem. Nie, to nie zorza, to przecież cały świat wie, że to Ty jesteś najładniejsza w zimie i w lecie, to Ty jesteś *красавица*⁸. Czyli zaczarowany dziewczęcym pięknem twórca „ludowy” nawołuje do samolubstwa wbrew najistotniejszym zasadom moralności socjalistycznej. By wszystko jednak było „jak trzeba”, by uczynić kanonowi zadość, poeta wyobraża sobie, co by było, gdyby partia i rząd wysoko ocenili zasługi koszącej (we współzawodnictwie) łąki dziewczuszki i odznaczyli ją Żółtą Gwiazdą Bohaterki Pracy Socjalistycznej. No cóż – byłoby nie tylko ładnie, ale wysoce erotycznie: świeciła gwiazdka na niebie i ktoś łaskawy umieścił ją na delikatnie wystającej piersi naszej panienki...

Darujmy sobie jednak ten współczesny ironiczny komentarz. Wróćmy do roku 1956 i spróbujmy odpowiedzieć na pytanie: dlaczego i w jaki sposób nie jakaś inna, lecz właśnie ta, powiedzmy wprost, niezbyt mądra piosenka obudziła we mnie ten szczególny męski zmysł, który umożliwia percepcję sygnałów pochodzących ze świata wiecznej kobiecości?

Sądzę, że silną stroną kultury totalitarnej była umiejętność wykorzystania komunikatów pochodzących z autentycznej kultury ludowej (innymi słowy – tradycyjnej, wiejskiej, obfitej w treści archetypowe) oraz z tego zasobu kultury elitarnej byłych epok, która nawiązywała do wielowiekowej mądrości tkwiącej w tradycji ustnej, przeważnie pokrywającej się z twórczością ludową⁹. Wynikało to między innymi

⁸ Tego słowa nie da się przetłumaczyć na żaden język zachodni lub zachodniosłowiański, ponieważ w tych językach nie da się utworzyć rzeczownika pochodnego od słowa *piękno* (*beauty*, *beauté*, *Schönheit*, *belleza*, *krása*) w inny sposób niż przez użycie pary „przymiotnik + rzeczownik” (np. *piękna panna*). Najbliższym semantycznie odpowiednikiem polskim jest słowo *piękność* w znaczeniu ‘piękna kobieta’, ale nawet w tym przypadku rzeczownik o znaczeniu abstrakcyjnym zastępuje brakujące słowo, oznaczając osobę.

⁹ Jednym z najbardziej cenionych w świecie nauki dowodów na związek kultury „wysokiej” z ludową do tej pory pozostaje klasyczne dzieło Michaiła Bachtina – M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Tłum. A. i A. Goreniewie, oprac., wstęp i weryfikacja przekładu S. Balbus, Kraków 1975.

z zasadniczo nastawienia tzw. socrealizmu na dotarcie do szerokich mas ludności, a więc głównie do ludu wiejskiego zdegradowanego przez okrutny proces modernizacji industrialno-rynkowej, w celach propagandowo-wychowawczych. Oznaczało to, że do odbioru masowego były dobierane komunikaty dosadne, klarowne i jednoznaczne, oddziałujące nie tyle na umysły, ile na intuicję i uczucia prostych ludzi. Nie bez pewnej racji zakładano przy tym, w pełnej zgodzie ze starym poglądem o proveniencji oświeceniowej, że umysł i uczucia człowieka z ludu są podobne do dziecięcych. I rzeczywiście – małe dzieci chętniej niż duże interesują się wyliczankami, zagadkami oraz z przyjemnością słuchają baśni ludowych, poznając w ten sposób istotę wielkich archetypów, w tym także miłości, męskości, kobiecości, nie za pomocą intelektu, lecz uczuciowo. Dlatego właśnie w istocie prymitywna piosenka pseudoludowa, na dodatek usłyszana w kontekście codziennego obcowania z radosną pseudoproletariackością i pseudoludowością na rozwieszonych po mieście plakatach, w nadawanych przez radio radosnych marszach i mozaikach na stacjach metra, dotarła do mojego chłopięcego serca. A tu jeszcze taka zniewalająca duszę, uwodzicielsko powolna melodia i takie mocne obrazy jak ognista zorza, oczy o powłóczystym spojrzeniu, czarne brwi i spadające na suknię warkocze.

Spróbuję teraz odtworzyć i zobrazować moje ówczesne uczucia, chociaż jestem świadom, że nie uniknę nieuchronnej modernizacji.

Czułem wtedy nieskończone, niepojęte piękno. Było łagodne i delikatne. Do określenia tej substancji Rosjanie używają słowa *нежность*, którego nie da się przetłumaczyć na żaden znany mi język. Znałem to słowo, ale nie pamiętam skąd – od Rodziców, od Babci, ze starych książek z rycinami? Znałem i zawsze się go wstydziłem, nie chciałem go wymawiać, jak nie chciałem wymawiać takich słów jak *любовь* czy *влюбиться*¹⁰. Ta dziewczuszka-kolchoźnica była *нежная*. Wiedziała, że jest i zawsze będzie silniejsza ode mnie, że ma nade mną władzę. Wabiła mnie tak słodko, ale za chwilę mogła odepchnąć – nie wiedziałem tego, lecz czułem szóstym zmysłem. Zresztą mogła niczego nie czynić, tylko stać sobie obojętnie, ale mieć w sobie,

¹⁰ Zakochać się (ros.). Słowo to figuruje w piosence o „rosyjskiej piękności” – i to również sprawiło mnie w zakłopotanie.

na sobie i przy sobie wszystko, od czego zatrzymuje się, a następnie zaczyna nagle kołatać serce – nagie ramiona, cienką i zgrabną szyję, faliste włosy, ogromne, bezdenne, upojnie piękne oczyska... I te warokcze, na które zawsze będę patrzeć z otwartymi ustami.

Na zakończenie mojego, być może, zbyt emocjonalnego eseju pozwolę sobie przypomnieć o dwóch pozornie sprzecznych z sobą rzeczach. Z jednej strony poetyka socrealizmu wciąż jeszcze wywołuje zrozumiałe skądinąd chichotanie lub wręcz odrazę u ludzi dorosłych, wykształconych i mających nawyk krytycznej refleksji. Z drugiej zaś „niewymawialna” istota tak fundamentalnych substancji, jak seksualność, wyższa erotyka i, szerzej, świat uczuć (a dokładnie to, co Niemcy określają mianem *unaussprechliche Gefühle*), nie może dotrzeć do zgorzkniałej, zbyt pragmatycznej i w istocie cynicznej dorosłej świadomości. Wszystko to bez trudu dociera natomiast do szeroko otwartego serca dziecka – ale w dobie modernizacji i w naszej dziwnej epoce „post-” najłatwiej docierają doń sygnały zakodowane właśnie na wzór socrealistyczny, za pomocą poetyki obliczonej na odbiór przeważnie podprogowy, uczuciowy, zmysłowo-perwersyjny. A każda sztuka, w tym również totalitarna, jest adresowana przede wszystkim do tych po raz pierwszy spotykających się ze światem Piękna, w którym panuje nie cywilizowana, nie oświecona, lecz w sposób naiwny mądra Sofia – wieczna kobiecość.

**„This girlie Kolkhoz what I still constantly dreaming
up...”.**

**The story of the song, which opened before me the world
of womanhood**

Summary

This essay contains the memory of the impression that the four-year old boy had a very smart, but „emotional” song about a beautiful girl from a kolkhoz. On this occasion, the author examines a number of themes and tricks typical of totalitarian art and reflecting on the strengths of the poetics of socialist realism that allow you to call the authentic emotion of the recipient, especially a child or a representative of the lower social strata.

„Девушка-колхозница – молодцу бессонница...”.
Рассказ о песне, которая открыла передо мною мир
женственности

Резюме

Это эссе построено вокруг воспоминания о том, как автор, четырехлетний мальчик, услышал по радио и сильно пережил наивную, незатейливую, но „задушевную” песню о красивой девушке-колхознице. В связи с этим он рассматривает ряд тем и приемов, типичных для тоталитарного искусства, и размышляет о сильных сторонах поэтики социалистического реализма, которые могут вызвать подлинные чувства у реципиента, особенно у ребенка или представителя низших социальных сфер.

ŻEGNAJ, HUMANIZMIE!
SENNO-MARZYCIELSKIE REFLEKSJE
NA MARGINESIE FILMU JAKOWA SIEGELA
ŻEGNAJCIE, GOŁĘBIE

Pięćdziesiąt lat temu żył sobie człowiek. Żył sobie i dokładnie wiedział, co jest grane i czego chce. Chciał zobaczyć dalekie krainy, zbudować nowe miasta, kochać śliczne dziewczyny i mieć ładne i zdolne dzieci. Chciał się nauczyć latać – latać po prostu po niebie jak ptaki i latać wśród gwiazd w kosmosie. A przede wszystkim człowiek ten chciał być człowiekiem, ponieważ potrafił docenić poezję człowieczeństwa. Ta poezja zastępowała mu religię, boniosła z sobą wiarę w doskonałość natury ludzkiej i w nieskończone możliwości rodzaju ludzkiego. Ciągłe przeżywanie uroków humanizmu było sensem jego życia, a przecież wiedzieć, co to jest sens życia, to prawdziwe szczęście.

Pięćdziesiąt lat temu jeszcze można było spotkać ludzi, którzy, żyjąc bardzo skromnie, w wielorodzinnych mieszkaniach sublokatorskich ze wspólną kuchnią i łazienką (albo i bez łazienki), i codziennie chodząc do pracy za równowartość 15 dolarów miesięcznie, co chwilę czekali na wiadomość o nowym locie kosmicznym, tak jakby od tego lotu zależało ich szczęście. A właściwie zależało, bo czyż świadomość tego, że ludzie latają w kosmos, że nauka i technika czynią cuda i że świat milowymi krokami zmierza ku wielkiemu szczęściu, nie oznacza takiej satysfakcji, o której nie śniło się dotychczas nikomu w wielowiekowych dziejach ludzkości?

Pięćdziesiąt lat temu – dosłownie parę miesięcy przed lotem Gagarina – wszedł na ekrany ten film¹. Miałem lat osiem, chodziłem do dru-

¹ *Żegnajcie, gołębie*. Scenariusz i reżyseria – Jakow Siegel, operator – Jury Iljenko, scenografia – Władimir Löwenthal, muzyka – Lew Fradkin, tekst piosenki –

giej klasy. Rodzice oglądali go w kinie beze mnie. Czekałem w domu z babcią i młodszą siostrą, w naszych dwóch pokojach w mieszkaniu sublokatorskim. Nagle wszedł tata – taki natchniony, z płonącymi oczyma: „Boże miłosierny, ale to film! Co to za pomysł! Jest taki... jakby to powiedzieć... *лучезарный* (promienisty). Musisz go koniecznie zobaczyć”. – „A przecież nie wzięliście mnie z sobą...”. – „To nic, na pewno pokażą w telewizji”. – „A o czym ten film?”.

Odpowiedź na to moje pytanie tylko pozornie była rzeczą łatwą. Można było, rzecz jasna, streścić fabułę, która na pierwszy rzut oka wygląda dosyć trywialnie. Oto mieszka w Kijowie młody chłopak, nazywa się Gienna Sachnienko. Mieszka z matką, ojciec poległ na wojnie. Właśnie ukończył zawodówkę i przymierza się do zawodu specja od kuchenek i piecyków gazowych – odbywa praktykę u boku Maksyma Piotrowicza, starego mistrza i starego kawalera. Gienna kocha gołębie i ma na dachu gołębnik. Marzy o dalekich podróżach i o znalezieniu się kiedyś bardzo daleko od domu, na końcu świata, by zobaczyć, jak tam jest. Już w pierwszym kadrze filmu poznaje młodziutką pielęgniarkę Tanię Bułatową. Zakochują się w sobie bez pamięci – a tymczasem mama Gienny, Maria Jefimowna, znajduje serdecznego przyjaciela w osobie Maksyma Piotrowicza. Gienna za namową Tani wstępuje do komsomołu i wyjeżdża na budowę na koniec świata; Tania przyjedzie do niego, jak tylko ukończy medycynę. Z gołębiami zaś trzeba się pożegnać, stąd tytuł filmu.

I to wszystko? Nie, to nie wszystko. Znajdziemy w nim bardzo dowcipne dialogi i bardzo zabawne sytuacje². Są w nim uroczo wyglądające dachy i podwórka starego Kijowa, są gołębie fruujące po niebie nad miastem, jest sztuczny satelita Ziemi, który cały czas lata

Michaił Matusowski. Obsada: Aleksiej Łoktiew (Gienna Sachnienko), Swietłana Sawiołowa (Tania Bułatowa), Walentyna Tielegina (Maria Jefimowna), Siergiej Płotnikow (Maksym Piotrowicz). Produkcja – Jałtańska Wytwórnia Filmowa, 1960. Warto zaznaczyć, iż J. Iljenko został później najwybitniejszym ukraińskim reżyserem filmowym drugiej połowy XX wieku, natomiast W. Löwenthal był autorem wielu znakomitych prac scenograficznych w Teatrze Opery i Baletu Bolszoi w Moskwie.

² Widzowie filmu zapewne pamiętają taką scenę. Podwórkowy łobuz Wasia (była to pierwsza rola znakomitego komika Sawielija Kramarowa) ma motocykl, którego za nic w świecie nie da się uruchomić. Pewnego razu niejaki Piet'ka siada na nim, kręci pokrętło i – rusza z kopyta, a Wasia goni uciekający przed nim motor, biegnąc przez prawie całe centrum Kijowa.

i pika w radiu, jest nawet rakieta z namalowanym napisem „Na Księżyc”, którą próbują wystrzelić chłopaczyska na podwórku i która trafia na strych. Są też biedne radzieckie mieszkania ze wspólną kuchnią, z rowerami na ścianach, z kanarkami w klatkach... Są również Romeo i Julia na scenie amatorskiego teatru i obraz Arkadiusza Ryłowa pt. *W niebieskim przestworzu* na ścianie klubu zakładowego. I skąpane w słońcu ulice, i deszcz padający wprost z gwiazdzonego nieba...

„Cóż to za film, w którym nie ma ani zabójstwa, ani seksu?”. To zdanie pada z ust jednej z całkiem sympatycznych bohaterek serialu *Capital City*, popularnego w Polsce w latach dziewięćdziesiątych, w okresie radosnego wchodzenia w świat globalnego jarmarku. Cóż można na to odpowiedzieć? Czterdzieści lat temu robiono filmy nie tylko dla rozrywki i drażnienia zastygłych w ciągłej rutynie nerwów. Oprócz filmów-snow, narzucających nam sztuczny świat, zdarzały się też filmy o prawdziwym świecie, bo ludzie wierzyli, że naprawdę istnieje. Ba, czasami bywały to filmy całkiem wesołe, a nawet zabawne – takie jak *Żegnajcie, gołębie*, o którym właśnie mowa.

Można powiedzieć, że jest to film o młodości i o stawianiu się dorosłym, o inicjacji. Występują w nim także ojcowie i matki. Matki są, rzecz jasna, ważniejsze i w dodatku twórca filmu, młody kijowski reżyser Jakow Siegel, zadedykował go „pamięci swojej matki”. Słuszne będzie także twierdzenie, że to standardowy film odwilżowy. Nie rozliczeniowy, broń Boże, bo brak w nim nawet cienia wspomnień o nocnych aresztowaniach, sądach doraźnych i obozach dla wrogów ludu – odwilżowy właśnie, ponieważ w nim wszystkim wszystko się udaje, trudności są niepoważne lub chwilowe, panuje natomiast niezachwiana wiara w to, że wyszliśmy na prostą i że przed nami rozpościera się świetlana przyszłość. Słowo *wczoraj* nie pojawia się w tym filmie bodajże ani razu³ – słowo *jutro* słychać prawie co chwilę. Mistrz skorzystał ze starego jak świat prawa człowieka – prawa do zapomnienia o krzywdzie i byłym nieszczęściu. I bardzo dobrze zrobił.

Można wreszcie ująć to wszystko nieco inaczej. Gdy powiedziałem swojej rówieśniczce, koleżance ze studiów, że piszę artykuł o filmie *Żegnajcie, gołębie*, zapytała: „A coż to za film?”. I na to jej mąż, rów-

³ *Wczoraj*, czyli w przeszłości, o której się mówi w filmie, była tylko wojna, która zabiła ojca Gieny. Pamiętajmy jednak – była to wojna z w y c i ę s k a, otwierająca drogę, jak powszechnie i nie bez podstaw sądzono, do lepszej przyszłości.

niez mój rówieśnik, aż się zdziwił: „Jak to? Przecież to jest ten film, w którym matka mówi do syna: «Kiedy wreszcie będziesz człowiekiem?», a on odpowiada: «Jutro, mammo. Nie-e – naprawdę jutro.»”.

Ano właśnie – człowiekiem. Jest to film o tym, jak zostać nie po prostu dorosłym, lecz *człowiekiem*. I o tym, co to jest ten człowiek. Jest to film zawierający fenomenologię człowieka w takim sensie, jaki wkładał w to pojęcie autor filmu – reżyser i scenarzysta w jednej osobie. Zresztą bohaterowie, ludzie prości, rozumieją ten sens i nie potrzebują żadnych tłumaczeń – oni na pewno wiedzą, kto jest, a kto nie jest prawdziwym człowiekiem. Powiem więcej: jestem pewien, że tak rzeczywiście było w latach sześćdziesiątych, i mam cichą nadzieję, że dziś przynajmniej częściowo jest tak samo – tę wiedzę podzielają także widzowie, zarówno prości, jak i wykształceni, o ile są humanistami. Bo film ten stanowi *apologię humanizmu* – o ile włożymy w to wzniosłe pojęcie sens, który zazwyczaj nadawano mu w Europie przed końcem lat sześćdziesiątych, a właściwie przed rokiem 1968, który w niezbyt spektakularny, lecz zasadniczy sposób odmienił nasze życie.

Przyjrzyjmy się uważnie tekstowi scenariusza. Film, na pierwszy rzut oka naiwny i łatwy w odbiorze, jawi się wtedy jako arcydzieło sztuki, zawierające masę ukrytych sensów i symboli. Najgęstsza atmosfera symboliczna panuje wokół centralnego konceptu tekstu, a jest nim właśnie człowiek. Teraz, oglądając ten film i zapisując prawie każde wypowiedziane słowo⁴, mogę skonstatować, że wyraz *człowiek* pojawia się w nim w różnych okolicznościach dokładnie dwanaście razy⁵. Dwanaście, czyli trzy poziomy bytu razy cztery strony świata (lub cztery podstawowe funkcje psychiczne według C.G. Junga) – liczba mityczna, od tysiącleci stosowana w opisach kosmologicznych: dwanaście miesięcy, dwunastu apostołów, dwanaście prac Heraklesa...

Przypatrzmy się, w jaki sposób i w jakich okolicznościach pada to słowo po raz pierwszy. Po małej bójce z łobuzem Waską, który

⁴ W tym miejscu korzystam z okazji, by podziękować panu profesorowi Jakubowi Sadowskiemu z Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie za udostępnienie kasety z nagraniem filmu.

⁵ W niektórych z tych dwunastu epizodów słowo *człowiek* brzmi dwukrotnie, padając z ust różnych uczestników dialogu.

próbował ukraść gołębie, Giena leży w swoim łóżku, a mama siedzi przy nim i ogląda podarte spodnie. Wzdycha i mówi: „Ech, gołębiarzu, kiedy wreszcie będziesz *człowiekiem*?”. Chwila ciszy. Giena uśmiecha się, zamyka oczy i mamrocze: „Jutro, mamó”. – „Co-o?” – „Nie-e – naprawdę jutro”⁶. Zwróćmy uwagę na dwa detale. Nad głową Gieny wisi model samolotu, który dumnie wznosi dziób do góry, jakby wznosił się w niebo. Na nocnym stoliku obok łóżka stoi metalowa lampka w kształcie grzyba. W latach pięćdziesiątych i wczesnych sześćdziesiątych setki tysięcy, a może miliony takich lampek stały w mieszkaniach w całym Związku Radzieckim, stanowiąc niezbędny element nader skromnego drobnomieszczańskiego dobrobytu, a poza tym coś w rodzaju ówczesnego symbolu przyziemności i przytulności. A więc lot w niebo i w świetlaną przyszłość, wymarzony przez jutrzejszego człowieka, „na dole” zostaje podparty mamą, która szykuje się do łatania spodni, i banalną lampką-grzybkiem.

Nazajutrz Giena rzeczywiście został *człowiekiem*. Polegało to na tym, że rozpoczął praktykę zawodową jako specjalista od kuchenek i piecyków gazowych. Maksym Piotrowicz, który wprowadza go w tajemnice fachu, pokazując, co trzeba robić, by oprócz „dziękuję” dostać od klientów nielegalne dziesięć rubli (w Związku Radzieckim inicjatywa prywatna była zakazana, a zarabianie pieniędzy ponad pensję, nie tylko oficjalnie było uważane za rzecz niemoralną), nie spodziewanie napotyka opór młodego idealisty: Giena nie chce się bogacić kosztem oskubywania innych z ich skromnych dochodów, ucieka od swojego mistrza i chodzi po mieszkaniach sam. Tymczasem Maksym Piotrowicz idzie do jego matki, by się poskarżyć i podczas dosyć miłej rozmowy zwraca uwagę na grzybek – nie na lampkę przy łóżku, która, rzecz jasna, nadal stoi, lecz na kwaskowaty napój domowej roboty, który stoi na parapecie w wielkim szklanym słoiku. „Grzybek?” – pyta stary mistrz. – „Grzybek” – potwierdza mama. – „Troska o *człowieka!*...” – „A chce Pan?” – „Ależ nie... nie wypada...” – „A niechże Pan się napije!”⁷.

⁶ «Эх, голубятник, и когда ты у меня *человеком* станешь?» – «Завтра, мам» – «Чего-о?» – «Не, правда... завтра». Wszystkie cytaty z filmu pochodzą ze wspomnianego nagrania. Tłumaczenie wszędzie moje – W.S.

⁷ «Грыб?» – «Грыб». – «Забота о *человеке!*...». – «Хотите?» – «Да нет, что Вы...». – «Давайте, давайте!». Bohaterowie używają nieprawidłowej, „ludowej”

Tak oto w dialogach filmu po raz drugi pojawia się *człowiek*. Staje się jasne, że grzybek – lampa nocna i kwaskowaty napój, dwa atrybuty świata otaczającego Marię Jefimownę, nabyte lub przygotowane przez nią samą, urastają do roli symbolu o wspólnym znaczeniu. Znaczenie to zostało przed chwilą „odkryte” przez Maksyma Piotrowicza: to troska o *człowieka*. Troska najbardziej przyziemna, dosyć daleka od marzeń o lotach po niebie lub w przestrzeni kosmicznej, a także o podróżach na koniec świata. W ten sposób do warstwy semantycznej filmu wkracza szczególnego rodzaju ciepło – przytulne, rodzinno-macierzyńskie. Zaryzykowałbym nawet określenie „ciepło żydowskie”, z uwagi na żydowskie korzenie autora filmu i jego matki, której pamięci zadedykował swe dzieło (lubię ten niepowtarzalny, ciepły humanizm żydowski – humanizm życia codziennego, bez patosu klęski i patosu zwycięstwa!). To bardzo potrzebne ciepło – zdecydowanie odmienne od suchego i okrutnego ascetyzmu wcześniejszych radzieckich obrazów filmowych – będzie towarzyszyć młodemu bohaterowi, by ochronić jego szlachetną, lecz delikatną duszę wtedy, gdy naprawdę wyfrunie z matczynego domu.

Na razie jednak fruwią gołębie. W przeuroczej, pełnej najczystsze go liryzmu scenie na dachu po raz trzeci zabrzmie słowo *człowiek*. Tania, którą Giena właśnie przyprowadził, by pokazać swój gołębnik, wchodzi do klatki z ptakami. Ogromne na cały ekran gołębie ze zdziwieniem patrzą na dziewczynę i głośno gruchają. „Słyszycie? Co tak patrzycie? Żywego *człowieka* nie widziałyście?” – pyta Giena. Tak, to jasne: Tania to żywy *człowiek*, bo jest taka bezpośrednia, do naiwności szczerza i niewinna jak baranek, a taki Maksym Piotrowicz musi jeszcze mocno się postarać, by zasłużyć na miano *człowieka*... Za chwilę Tania pyta Gienę: „No, a po co ci one?” – „Kto? Gołębie? Jak to po co? Żeby latały!” – „Nie, powiedz – p o c o?” – „Ależ to... no jak to po co? Tak po prostu. Patrz!” – chłopak gwizdże, włożywszy dwa palce do ust i otwiera klatkę. Dalej mamy istny poemat: białe gołębie fruwią w błękicie nieba, z którego falami leje się czysta i naiwna melodia o młodości, zakochaniu, niepojętym szczęściu...⁸. Tania stoi na dachu na tle ogromnego miasta i śmieje się bez troski, zupełnie bez

formy *грыб* z twardym *р*.

⁸ Autorem muzyki do filmu *Żegnajcie, gołębie* był kompozytor Mark Fradkin.

powodu. „A ty mówisz po co... No co? – pyta Giena. – Dobrze jest?” – „Bardzo!”⁹.

A więc człowiek stanowi żywą, uduchowioną istotę, mieszczącą się pomiędzy dwoma biegunami – domowymi grzybkami, które wyrastają z brudnej, ale pewnej, bo materialnej i namacalnej substancji – rodzącej i chroniącej przed niebezpieczeństwem Matki-Ziemi, a niebem, gdzie Duch Święty w postaci gołębia fruwa jak chce w bezkresnym przestworzu. Ale scena na dachu na tym się nie kończy. Odpowiadając na pytanie Tania, Giena mówi, że kiedyś wyfrunie jak gołębie, bo chciałby spojrzeć za horyzont, zobaczyć, jak wygląda koniec świata: „A jaki on jest? Jak tam trafić?” – „Tak jak wszyscy ludzie – odpowiada rezolutna Tania, po raz czwarty wspominając o *człowieku* – do komitetu dzielnicowego, po skierowanie od komsomołu... oj, spadniesz!... ależ ty jesteś...” – „Jak wszyscy ludzie... Ludzie – komsomolcy, a ja nie!... Wiesz, jak to było: wcześniej nie miałem ochoty... i już. I to wszystko z głupoty” – „Dalej nie zmądrzałeś” – „Zmądrzałem. Ale już nie te lata... A gołębie to póki co... niech sobie latają!...”¹⁰.

Współczesny widz na pewno uśmiechnie się krzywo i pomyśli o obowiązkowym ładunku ideologicznym. Nie wszystko jednak jest takie proste. Popatrzmy na to z innej, tamtejszej i „ówczesnej” strony. Do komsomołu wstępowali wszyscy normalni, sympatyczni ludzie w wieku lat czternastu oraz, rzecz naturalna, mniej sympatyczni również. Nie wstępowali do komsomołu ludzie z tak zwanego marginesu społecznego – chuligani, łobuzy i, no właśnie – gołębiarze. Nie wstępowali, bo wiedzieli, że takich nie przyjmą. Komsomołka Tania studiuje medycynę – niebędący członkiem komsomołu Giena skończył zaledwie zawodówkę, dokąd udawali się ci chłopcy (o wiele rzadziej dziewczęta), którzy mieli same dwóje w podstawówce. Można nawet uznać za pewne wolnomyślicielstwo reżysera to, że głównym bohaterem – i bohaterem szalenie sympatycznym, a już tym bardziej

⁹ «Ну, слышите? Чего уставились-то? Живого человека не видели?» (...) – «Ну, а зачем они тебе?» – «Кто? Голуби? Ну как зачем? Чтоб летали!» – «Нет... з а ч е м?» – «Вот тебе... ну как зачем? Просто так! Смотри! (...) А ты говоришь зачем... Хорошо?» – «Очень!».

¹⁰ «А какой он? Как туда попасть?» – «Ну, как все люди: в райком комсомола, комсомольскую путёвку...» (...) – «Как все люди... Люди комсомольцы, а я нет!... Вишь как? Не захотел я раньше... и всё. И всё по дурасти». – «До сих пор не поумнел». – «Поумнелю. Да года вышли... А голуби это пока... пусть летают!».

uczciwym i zupełnie pozbawionym egoizmu i chciwości – jest w jego filmie chłopak spoza tej prawie obowiązkowej organizacji, któremu nie udało się nawet ukończyć szkoły średniej. W tym kontekście „zmańdrzenie” Gieny, którego konsekwencją był akces do komsomołu, wygląda jak krok na drodze do pełnego człowieczeństwa. Doskonale wyczuwa to Maria Jefimowna, która marzy, by jej „gołębiarz” został *człowiekiem*, a więc żeby przestał wałęsać się po dachach i bić się z Waską. I zawsze na jej pytanie o to, kiedy wreszcie zostanie tym *człowiekiem*, Giena odpowiada „jutro”, wtedy gdy czeka go nazajutrz albo pierwsza dorosła praca, albo pójście do komitetu po skierowanie „na koniec świata”, albo sama podróż w nieznaną stronę. W końcu zapisuje się do komsomołu tylko po to, by tam wyjechać – wyfrunąć jak gołąb, jak samolot nad jego łóżkiem, jak sputnik, który lata w kosmosie nad jego miastem i nad całym światem.

Po raz piąty słowa *człowiek* używa Maria Jefimowna, by określić tym mianem swojego męża, ojca Gieny, który zginął na wojnie¹¹. No cóż, polec na wojnie i zostać pochowanym w ziemi to taka zwykła, ludzka rzecz. I scena, podczas której mama Gieny opowiada o jego ojcu, też jest bardzo ludzka, przyziemna. Maksym Piotrowicz jest chory i leży w łóżku. Jego pokój w mieszkaniu sublokatorskim to typowy pokój starego kawalera: w klatkach wiszących pod sufitem śpiewają kanarki, na ścianie wisi przedwojenny odbiornik radiowy typu „talerz”, którego nie da się całkiem wyłączyć, tuż obok wiszą na sznurku wyprane w zlewie kalesony i skarpetki. Maria Jefimowna od razu zwraca uwagę na śpiewające ptaki i częstuje chorego tym samym domowym napojem z grzybka, symbolizującym domostwo i macierzyństwo («Грыб?» – «Грыб!»). W tym momencie kontrapunktowo pojawia się motyw nieba i lotu ptaka, ponieważ scena wizyty Marii Jefimowny u chorego pozostaje niedokończona, przerwana i zastąpiona sceną wizyty Gieny i Tani na dachu, o której była już mowa. Tam, na dole mamy kalesony, skarpetki, grzybek, ale też ptaki (nie przy-

¹¹ Ciekawy detal: Tania, wypełniając kartę ambulatoryjną, pyta Gię o jego rok urodzenia. Giena odpowiada powoli, po jednym wyrazie: „Tysiąc... dziewięćset... czterdziesty trzeci rok urodzenia”. Po usłyszeniu tej daty Tania wyraźnie się dziwi, bo jakby z niedowierzaniem kręci głowę, chociaż siedemnastoletni chłopak w tamtych latach mógł się urodzić podczas wojny. Autor filmu najprawdopodobniej chciał podkreślić, że Giena był dzieckiem wojny.

padkiem matka szalonego Gieny od razu je zauważyła) – tu, na górze mamy czyste niebo, czystą miłość, czyste marzenie i również dużo, dużo ptaków... Ale sceneria się zmienia: w momencie, gdy widzowie już poznali marzenie Gieny o końcu świata, znów wracamy do pokoju z kanarkami i skarpetkami. Maksym Piotrowicz mówi o Gienie: „Ano jasne, bez ojca jakie to wychowanie!” – I w odpowiedzi słyszy: „A co za *człowiek* to był – i w pracy, i w domu!... A mnie jak k o c h a ł!...” – „No jasne!...”¹².

Przetłumaczyłem słowo *жалеть* jako *kochać*, chociaż wszystkie słowniki podają, że *жалеть* to tylko *litować się*. Z kontekstu jednak wynika, że chodzi nie o litość, lecz o miłość do żony. Maria Jefimowna użyła określenia ludowego, występującego tylko w dialektach, ale znanego w kręgach inteligenckich. W ten sposób odsłania się jeszcze jedna z charakterystyk tamtego humanizmu i tamtego *człowieka*, a mianowicie: pochodzi nie z warstwy wykształconej, lecz z ludu, i nigdy nie przychodzi mu do głowy dzielić włosa na czworo i wąpić w prawidłowość raz ustalonych, usłyszanych i przyjętych przez niego zasad. Nigdy nie dopuści do siebie myśli, że nie trzeba iść do wojska, że można pracować i zarabiać prywatnie, „na swoim”, że może więcej dobrego zrobić, mieszkając w Kijowie, niż marnując się na końcu świata. A jednocześnie nasz *człowiek* to nie jeden z tych, dla których liczy się nie żywa istota, lecz słuszna i „postępowa” zasada. Skądże – jest przeciwieństwem nieugiętych, „żelaznych” bohaterów czasów rewolucji i wojny domowej, którzy osobiście potrafili „zlikwidować” wroga klasowego na miejscu, a następnie bez wahania zginać na polu walki „za słuszną sprawę”. Absolutnie nie można sobie wyobrazić, że Tania zastrzeliłaby Gienę z karabinu, gdyby dowiedziała się, że ma inne przekonania i przyzwyczajenia niż przedstawiciel „mas pracujących miast i wsi”. A przecież Mariutka, bohaterka słynnego niegdyś opowiadania Borysa Ławrieniowa *Czterdziesty pierwszy* (1926), zastrzeliła białego oficera Gulawina, którego z całego serca pokochała... Bo ponoć tak było trzeba. Ale przecież wiemy na pewno, że jak świat światem, Tania nigdy nie zabije i nie rzuci Gieny, bo go kocha i już. Bo go „żałuje”, jak „żałował” jego mamę zabity na wojnie ojciec. Bo

¹² «Ну, конечно, без отца какое воспитание!» – «А что за *человек* был – что на работе, что дома!... А меня как ж а л е л, если б Вы знали...». – «Это ясно!».

dawno – na szczęście! – minęły czasy „czujności klasowej”, gdy zasada była ważniejsza od żywego *człowieka*.

A więc bez względu na komsomoł i na bardzo „radziecką”, ale też bardzo odwilżową finalną scenę filmu, kiedy Giena, rzucając plecak do wnętrza ciężarówki, wyrusza na podbój Syberii lub północnego Kazachstanu, humanizm filmu Siegela jest najbardziej zwyczajnym, czyli prawdziwym humanizmem, bez żadnych epitetów ideologicznych. Jestem przekonany, że było to dla twórców filmu niezmiernie ważne, bo jeszcze pamiętam, jak dyrektorka szkoły, do której chodziłem (rzecz jasna, przekonana stalinistka), przestrzegała mnie, że nie będzie tolerowała żadnego „abstrakcyjnego” humanizmu, żadnego tam zamiłowania do człowieka jako takiego, bo humanizm abstrakcyjny jest humanizmem burżuazyjnym, obcym wszystkim nam, ludziom radzieckim... Wbrew całej tej nieludzkiej ideologii Siegel próbuje udowodnić, że człowieczeństwo to nie walka „o sprawę robotniczą” (to dopiero abstrakcja, jakiej świat nie widział!), lecz po prostu samo życie i że składa się ono z dachów starego Kijowa, z fruujących gołębi, z nocnych pocałunków, ale także z grzybków w słoikach i na stolikach, ze skarpetek i rodzinnego ciepła, którego nigdy nie powinno zabraknąć. Tego właśnie „żydowskiego” ciepła, z którym zbyt zasadniczy Rosjanie nierzadko miewają problemy.

Jedyny w swoim rodzaju „naiwny” humanizm czasów odwilży, gdy prawie nikt już nie wierzył w misję dziejową proletariatu, a jednocześnie nikt jeszcze nie wierzył w dobrodziejstwo rynku i w to, że życie składa się jedynie z narracji i dyskursów, posiada jeszcze jedną istotną cechę. Gloryfikuje nie chłopa, nie robotnika, nie człowieka „z ludu”, nie zwykłego zjadacza chleba – nic z tych rzeczy. Jego siła polega między innymi na tym, że wywołuje sympatię nie do kogoś „w ogóle”, lecz do Gieni, do Tani, do Marii Jefimowny, do dziwaka w kapeluszu, który ofiaruje Tani parasol, aby się nie przeziębila. To nie są abstrakcje – to są konkretne, absolutnie suwerenne, niepowtarzalne osobowości. To się dzieje prawie czterdzieści lat po tym, jak Włodzimierz Majakowski oznajmił na cały świat, że „jednostka to zero”¹³. I na nic się zdadzą fenomenologiczne uwagi w rodzaju: to nie

¹³ W poemacie *Włodzimierz Iljicz Lenin* (1924) czytamy: „Единица! Кому она нужна?! Голос единицы тоньше писка. Кто ее услышит? – Разве жена! И то, если не на базаре, а близко. (...) Единица – вздор, единица – ноль, один – даже

są realne ludzkie istoty, lecz owoce fantazji, przedmioty intencjonalne w przestrzeni intersubiektywnej. Realizm lat sześćdziesiątych uczy nas tego, że te i podobne im obrazy literackie czy filmowe są naprawdę takie same jak realne dziewczęta, chłopaki, wujkowie i ciotunie, którzy chodzą po ulicach, stoją w kolejkach po jajka i gapią się w telewizor. To są o s o b o w o ś c i i dlatego należy im się nasz szacunek i nasza sympatia.

A tymczasem scena wizyty Marii Jefimowny u Maksyma Piotrowicza jeszcze się nie skończyła. Słowo *człowiek* pada po raz szósty z ust starego kawalera, który skarży się na samotność: „Przychodzisz do domu – sam, wychodzisz – sam” (...) – „A rodzinę sobie sprawić?” – pyta coraz bardziej sympatyzująca z nim starsza pani. – „Ależ najpierw *człowieka* trzeba spotkać. Przecież nie zechciała Pani po raz drugi”. – „Tak... bardzo kochałam ojca Gienoczki, nieboszczyka. Cały czas na niego czekałam: zaraz wróci, zaraz wróci... Kochałam bardzo”. To wyznanie prowokuje Maksyma Piotrowicza do rozmowy o tym, z jakich powodów ludzie się kochają. Za to, że są łądni, przystojni? Otóż nie. „A dla mnie na przykład piękno to po nic. A duszę mi daj! Inni mówią: nie ma duszy – serce daj...” – „Bez serca lepiej nie żyć” – zgadza się Maria Jefimowna. – „Lepiej nie żyć... A z sercem on i mąż, i ojciec dla Gieny. Nie szkodzi, że obcy. Dziś obcy, a jutro swój... Oto lornetka: z jednej strony popatrzyś – daleko, z drugiej zaś blisko”. – „Daleko...”¹⁴. Maria Jefimowna zamyśla się i zmienia temat: prosi, żeby włączyć radio, które gra smutną melodię o samotnej starości i na zawsze utraconym szczęściu...

Humanizm tej sceny przemawia w innej tonacji, niż w równoległej rozgrywającej się scenie na dachu, ale to wcale nie oznacza, że jest

если очень важный – не подымет простое пятивершковое бревно, тем более дом пятиэтажный” (В.В. Маяковский, *Стихотворения и поэмы*, Ленинград 1968, s. 447–449).

¹⁴ «Приходишь домой один, выходишь один» (...) – «А семью завести?» – «Так ведь это сперва *человека* надо встретить. Вы вон другой раз не захотели». – «У!... Я... Я отца Геночкина, покойника, очень любила. Всё ждала: вот вернется, вот вернется... Очень любила» (...). «А мне красота безынтересна. Ты мне душу дай! Сердце дай!...». – «Без сердца лучше не жить». – «Лучше не жить... А с сердцем-то он и муж, и отец Вашему Гене. Не смотри, что чужой. Сегодня чужой, а завтра свой... Вот бинокль: с одной стороны посмотришь – далеко, а с другой близко». – «Далеко-о...».

mniej istotny i przejmujący. Scena w pokoju chorego jest tak samo pełna uczucia i liryzmu, ale chodzi tu o innych, starszych ludzi i o ich problemy. Można powiedzieć, że jest coś miłego i głęboko sprawiedliwego w tym, że doświadczeni ciężkim życiem starsi państwo jeszcze szukają tego prawdziwego *człowieka* i nie chcą od razu rzucić się sobie w objęcia (w dodatku wierna i uczciwa Maria Jefimowna boi się, że idąc za głosem serca, zdradza pamięć zmarłego męża), a tymczasem młodzi od razu wiedzą, że ten jeden jedyne *człowiek*, to ten w szarym mundurku i furażerze lub ta w upojnie białej, przewiewnej sukience... Ale wszyscy oni zgadzają się w tym, że ten ich upragniony *człowiek* może być trochę głupi, niepoważny, grzeszny, łobuzowaty, ale musi być uczuciowy, musi posiadać piękną, jakby śpiewającą duszę i wielkie serce – nieco wbrew wulgarnym materialistom, którzy twierdzą, że dusza nie istnieje, ale przecież nawet oni nie mogą zaprzeczyć faktowi istnienia serca, bo to już „fakt medyczny”. Czy nasz współczesny, ponowoczesny postmodernista jeszcze potrafi zrozumieć, co to wszystko znaczy i nie uznać tego za zwykły przejaw postromantycznego dyskursu?...

A co takiego może oznaczać ta lornetka, o której mówi Maksym Piotrowicz? W omawianej scenie wisi ona na tylnej ścianie łóżka, wprost za plecami chorego. Bierze ją do ręki, patrzy najpierw z jednej, następnie z drugiej strony – tu daleko, tam blisko. W ten oto sposób nawiązuje do słów Marii Jefimowny, że aby sprawić sobie nową rodzinę, trzeba najpierw spotkać *człowieka*. Widzowie na pewno się domyślili, że chciałby zostać drugim mężem albo, jak teraz się mówi, „partnerem” tej zacnej kobiety, ale tu nie tylko o to chodzi. Daleko, a później blisko, to z jednej strony „dziś obcy, a jutro swój”, ale także metafora ludzkiej umiejętności spojrzenia innemu w duszę i dostrzeżenia tam *człowieka*: jeden z nas potrafi to zrobić, a dla innego odmienna dusza wciąż będzie daleka i obca. Nie przypadkiem Maksym Piotrowicz daje tę lornetkę w prezencie Gienie, gdy ten wyjeżdża „na koniec świata”. Tam również trzeba będzie patrzeć w serca ludziom, w tym także samemu darczyńcy, który prawdopodobnie niedługo przeniesie się do pokoju z samolotem nad łóżkiem i lampką-grzybką przy wezglowiu...

Kolejne, siódme wspomnienie o *człowieku* jest związane z jeszcze jednym aspektem ówczesnego humanizmu – kolektywistycznym.

Dzisiaj, po latach walki o wolność jednostki, może to nawet wywołać niechęć, ale zobaczymy. Pewnego razu po naprawie piecyka Maksym Piotrowicz nie wziął pieniędzy, podsunętych przez znającą życie gospodynię domową. A nawet więcej – podszedł do niej i przy wszystkich oddał jej te pieniądze („Cóż to Pani tak pieniądze rozrzuca, gdzie popadło? To jest Pani? Tak przecież można rzucać, rzucać i nie wiadomo do czego doprowadzić”¹⁵). Giena był wniebowzięty. Po wyjściu z domu od razu uhonorował swego mistrza, wyciągając z kieszeni bilet: „Maksymie Piotrowiczu! Za Pańską sumiennność! Bilet do klubu na wieczór przodowników pracy”. – „A dlaczego jeden? Co, wszystkim po jednym dawali? Co, ja nie *człowiek* jestem, czy co?” – „Winny jestem, to się poprawię. – Giena wyciąga drugi bilet i mówi uroczyście: *Człowiekowi!*” – Maksym Piotrowicz się uśmiecha: „Też mi – jeden! Że niby ujdzie... Czującym trzeba być! A może ja dwa potrzebuję? No już dobrze, nie przepraszaaj... Chodźmy prędzej... Pracować trzeba”¹⁶.

Nie spieszmy się śmiać z powodu wieczoru przodowników pracy, na który tak wszyscy chcą się dostać. Pamiętajmy, że nasz *człowiek* jest człowiekiem prostym. Nie sążone mu było zostać wykształconym intelektualistą, chociaż najprawdopodobniej nie miałby nic przeciwko intelektowi. Najbardziej wykształcona jest w tym filmie Tania, która jest na pierwszym, może drugim roku medycyny, i dorabia sobie jako pielęgniarka w przychodni. Cała czwórka głównych bohaterów reprezentujących człowieczeństwo to *demokraci* w rosyjskim tego słowa znaczeniu, to znaczy przeciwieństwo arystokratów, plebejusze. Ani wiedza, ani pozycja społeczna, ani umiejętność patrzenia na ludzi i na rzeczy z krytycznym dystansem nie stanowią w tym przypadku istoty człowieczeństwa. Liczy się dusza, liczy się serce, a więc sumienie, uczciwość, uczuciowość, otwartość, zaufanie do ludzi. Intelektualista – niestety – najczęściej ma z tym wszystkim problem, bo ciągle wątpi, zastanawia się, a przy tym skupia się na sobie. „Chorobliwa refleksja” – ile razy słyszeliśmy o tej przypadłości w czasie

¹⁵ «Что же Вы так деньги раскидываете? Ваши? Добросаетесь так».

¹⁶ «Максим Петрович! За Вашу сознательность! Билет в клуб на вечер передовиков». – «А почему один? Что, всем по одному давали? Что я, не *человек* что ль?» – «Виноват – исправлюсь: *человеку!*» – «А то один! Дескать, ладно... Чутким надо быть! Может, мне два надо? Ну, ладно, не извиняйся... Пошли, пошли... Работать надо».

studiów, zagłębiając się w dzieje literatury i tworzącej ją inteligencji! Intelktualista-indywidualista płaci ogromną cenę za swoją wiedzę i duchową niezależność: nie potrafi tak po prostu wierzyć, kochać i czynić dobra, bo zawsze ma wątpliwości. Jestem bardzo daleki od narodnictwa, od jakiegokolwiek uwielbiania ludu i tak naprawdę nie wyobrażam sobie prawdziwego człowieczeństwa bez wykształcenia i refleksji, które chronią nas od bycia poddanymi Wielkiego Inkwizytora, ale przedstawiona w filmie alternatywa – proste zasady moralne i naiwna wiara zamiast chorobliwej refleksji – daje dużo do myślenia. W każdym bądź razie nie gardziłbym naiwnością, bo to źródło uczucia i pięknych, radosnych uniesień.

Bohaterowie filmu z radością idą na wieczór przodowników, ponieważ troje z nich – Maria Jefimowna, Giena i Maksym Piotrowicz – nie ma telewizorów, a więc nie są przekarmieni występami „prawdziwych” aktorów i w ogóle „sztuką”. Poza tym nie lubią samotności i dobrze się czują w towarzystwie takich jak oni, dobrych *ludzi*. Z przyjemnością więc posłuchają wierszy napisanych przez ślusarza Iwana Lepina, które wyrecytuje mistrz z szóstego biura napraw, Wasilij Pieczura, a później będą oglądać scenę balkonową z tragedii „znanego angielskiego dramaturga Szekspira” *Romeo i Julia*, przygotowaną przez zespół młodzieżowy pod kierunkiem byłej aktorki moskiewskiego MChAT-u Róży Iwanowny Karpowej-Sawieljowej (któ nie pamięta jej słynnej repliki: „Jeżeli Szekspir Państwa nie wzrusza, wołam milicję!”¹⁷). Nikt z nich nie będzie ironicznie się uśmiechać, będą za to dyskutować na temat tego, czy wypada głośno wyznawać miłość, gdyż (według Gieni) „o tym trzeba milczeć”. Jednak według Tani wyznawać miłość należy właśnie głośno, bo jak inaczej ten, którego kochasz, miałby się o tym dowiedzieć. W tym sporze zwycięży Giena, po raz ósmy wspominając o *człowieku* („To nic: jeżeli ona jest *człowiekiem*, to zrozumie”¹⁸). Słuchając razem z bohaterami wierszy ślusarza ze sceny, nad którą dumnie powiewa transparent z niezapomnianym hasłem: „Pod sztandarem marksizmu-leninizmu,

¹⁷ Podczas spektaklu zarówno Maria Jefimowna z Maksymem Piotrowiczem, jak i Tania z Gieną rozmawiają na temat tego, co się dzieje na scenie. Wobec tego reżyserka, siwa starsza pani z kameą, wyglądająca jak przedrewolucyjna inteligentka, zwraca im uwagę: „Если вас не волнует Шекспир, я позову милиционера!”

¹⁸ «Ничего, если она человек – поймет».

pod kierownictwem partii komunistycznej – naprzód ku zwycięstwu komunizmu!”¹⁹, i patrząc następnie, jak podczas przerwy ludzie ci przechadzają się w takt walca pod wspomnianym obrazem Arkadiusza Ryłowa *W niebieskim przestworzu*, przedstawiającym białe polarne gęsi lecące nad oceanem²⁰, zaczynamy powoli rozumieć logikę rządzącą światem tych ludzi.

Wiedzą, że są zwyczajni i zdecydowanie nie chcą być wybitni, bo jest im całkiem niezłe z tą zwyczajnością²¹. Wszystko wskazuje na to, że wierzą, jakoby ich daleka od intelektualnego wysiłku praca miała wpływ na bieg historii, przybliżając stan powszechnego dobrobytu, o którym wspomina hasło na transparencie. W rzeczywistości są odsunięci od podejmowania ważnych decyzji, mogących naprawdę zmienić bieg dziejów: tym się zajmują ludzie „nadzwyczajni”, czyli politycy, którzy niosą ciężkie brzemię odpowiedzialności, od którego człowiek zwyczajny chce być jak najdalej. Nie są jednak sobowtórami obywateli jezuickiej Hiszpanii ze słynnego „poematu” Iwana Karamazowa. Pozbawieni wolności ekonomicznej i politycznej, cieszą się – a przynajmniej starają się cieszyć – pełnią swobody w życiu osobistym. Potrafią docenić wolność jednostki, bo nie kierują się nakazami i zakazami, stanowiącymi podstawowe filary społeczeństwa patriarchalnego i są powyżej różnego rodzaju: „u nas tak jest przyjęte” lub „nie po naszymu postępujesz”. Są już na tyle wolni, że kierują się jedynie własnym sumieniem i wpojonymi im od dzieciństwa uczuciami – poczuciem prawdy i wiarą w sprawiedliwość. Czują się zupełnie

¹⁹ «Под знаменем марксизма-ленинизма, под руководством коммунистической партии – вперед, к победе коммунизма!».

²⁰ Obraz ten, namalowany w roku 1918, w czasie rewolucji, nie bardzo wiadomo dlaczego został okrzyknięty przez krytyków jako prekursorski w stosunku do znacznie późniejszego socrealizmu, rzekomo symbolizujący rewolucyjne dążenie do wolności i powszechnego szczęścia. Być może przedstawione na nim błękitne przestworza, białe stąki i potężne, „wolne jak ptaki” gęsi rzeczywiście miały oddawać ówczesne utopijne nadzieje na przyszłą nową rzeczywistość, która umożliwi przysłowiowy skok z królestwa konieczności w królestwo wolności. Poetyka obrazu oscyluje na granicy patetycznego neoromantyzmu i kiczu.

²¹ W wierszu, który brzmi ze sceny, są m.in. następujące słowa: „I zazdrozczę sobie, / Ręką swoim, swojemu losowi, / Temu, że taki zwyczajny, / Że młody jestem i że od dawna / Do wszystkich trudności się przyzwyczailem” («И я завидую себе, / Рукам своим, своей судьбе, / Тому, что я такой обычный, / Что молод я, а мне давно / Любые трудности привычны»).

wolni w towarzystwie takich jak oni i właściwie nigdy nie są sami – Maksym Piotrowicz ciężko przeżywa konieczność codziennego pozostania sam na sam z własną osobą, do czego z kolei od dzieciństwa przyzwyczajony jest wykształcony indywidualista, którego zżera chorobliwa refleksja. Dlatego tacy jak on, jak Giena, Maria Jefimowna i Tania dobrze się czują w klubach przyzakładowych, w domach kultury, na stadionach, na zebraniach. Nawet nocna scena miłosna, z pocałunkami, okazuje się zbiorowa, bo obejmuje się i całuje kilka młodych par. Dlatego też dwa bilety na wieczór przodowników należą się nie indywidualiście, lecz zwyczajnemu *człowiekowi*, który naprawdę ma swoje zalety. Taki człowiek jest sympatyczny, a nawet, powiedziałbym, fascynujący, ponieważ potrafi zawsze być osobowością integralną²²: jego świat i on sam nie rozpadają się co chwilę na tysiące migocących kawałków – dźwięków, światełek, obrazków lub częściowych prawd, pochodzących od różnych tzw. podmiotów poznających, bo poza tymi prawdami (one, rzecz jasna, są i niech sobie będą) istnieje prawda niezaprzeczalna. Nikt nie zna rzeczywistej prawdy, jak powiedział kiedyś jeden z bohaterów Antoniego Czechowa²³, ale z tego wcale nie wynika, że jej nie ma albo że to ludzie tworzą to, co nazywają światem i co rzekomo stanowi tylko płataninę „mitów”, „narracji” i „dyskursów”. Nasi zwyczajni, sympatyczni *ludzie*, pochodzący z epoki, która jeszcze nie знаła przyjemności totalnego zwątpienia, totalnej względności i totalnej dekonstrukcji, byli silni swoją wiarą. Podobnie do ludzi o mocnej postawie religijnej, potrafili po prostu naiwnie wierzyć w rzeczywistość otaczającego ich świata.

Istnieje jeszcze inna strona owej integralności. Łatwo zauważyć, że wszystkie dialogi bohaterów filmu to bezkonfliktowe rozmowy ludzi życzliwych sobie, którzy łatwo znajdują wspólny język, bo w sprawach zasadniczych we wszystkim się zgadzają. To są ludzie monologu; słowo, którym się posługują, to słowo monologowe, zawsze wiedzące lub przynajmniej przeczuwające prawdę w jej ostatecznej instancji. Dlatego tak się nawzajem kochają i między innymi dlatego są tacy sympatyczni. Mamy w filmie tylko jedną scenę

²² Po rosyjsku brzmi to o wiele zgrabniej – *цельная натура*.

²³ Mikołaj von Kohren z opowiadania *Pojedynek* (1891).

dialogową: matka Tani głośno sprzeciwia się jej związkowi z Gieną i absolutnie nie zgadza się, by jej córka jechała z nim „na koniec świata”, Giena zaś w odpowiedzi na to pokazuje pokryte bąblami dłonie: „A więc co, z łajdakiem się zadaje, czy tak?”²⁴. Zresztą poetyka tej sceny, nietypowej dla tego w zasadzie lirycznego filmu, nieco przypomina socrealistyczną: są bohaterowie jednoznacznie pozytywni i są – jeżeli nie wprost wrogowie, to „nie nasi” – trochę bogatsi, o lepszym standardzie życia, drobnomieszkańscy. Taka jest właśnie matka Tani, delikatna i zadbana pani z pretensjami do bycia osobą z dobrego towarzystwa, niechęca być kobietą zwyczajną, jak wszyscy.

Tak, to prawda: sympatyczni, zwyczajni *ludzie* z tego filmu nie są stworzeni do dialogu – są zbyt zasadniczy, bezkompromisowi, nie potrafią pojąć tego, czego nauczył nas wiek dwudziesty: że nie może istnieć tylko jedna słuszna myśl, tylko jeden „dobry” punkt widzenia. W nieco mniej miłych warunkach tacy bohaterowie zapewne okazaliby się nietolerancyjni i zaczęliby walczyć o prawdę z kimś innym, z tymi, których uznaliby za wrogów, za nie-*ludzi*. A jednak ich „monologizm” ma również dobre strony, bo tylko wiara w istnienie tej świętej prawdy, a także dobra i piękna, pozwala im zawsze mieć ten punkt odniesienia, którego pozbawiony jest człowiek zbyt uwikłany w stosunki dialogowe, a w szczególności w trudny dialog z samym sobą. Wiek dwudziesty nauczył nas szacunku do Innego i do innej, odmiennej od naszej, prawdy – ale poprzez to utraciliśmy radość życia, która wprost promieniuje z bohaterów filmu *Żegnajcie, gołębie*, ponieważ oni wiedzą, że mają rację. I ta radość bierze się między innymi stąd, że nasz *człowiek* jest osobą świadomą (ros. *сознательный*²⁵). W odróżnieniu od postnowoczesnego intelektualisty ufa, że świadomość go nie oszukuje, że ludzie i rzeczy są naprawdę takie, jakie ona prezentuje i że dzięki niej kroczy słuszną drogą: nie bierze forsory od klientów, zazdrości gołębiom, które potrafią latać, i marzy o tym, żeby mieć dzieci z ukochaną dziewczyną. No cóż – w rzeczy samej, nie jest to najgorszy wybór życiowy.

Tak więc wygląda człowiek w świetle odwilżowego humanizmu połowy dwudziestego wieku. Nie poruszyłem jednak jeszcze tych

²⁴ «Так что ж она, с подлецом гуляет?»

²⁵ Zresztą słowo *сознательный* oznacza nie tylko ‘świadomy’, lecz także ‘uczciwy, sumienny’.

aspektów jego wizerunku, które można określić mianem ponadziemskich lub, jeśli ktoś sobie życzy, metafizycznych. Osobiście wolę pierwsze określenie, bo mniej kojarzy się z religią objawioną, dla której w życiu naszych bohaterów nie ma miejsca. Jeżeli są religijni, to tylko w sensie antropodoksji, której powstanie postulował ongiś Ludwik Feuerbach.

Dzień wstąpienia Gieny do komsomołu kończy się czarującym, cudownym wieczorem. Cudownym, bo pełnym prawdziwych cudów. Po mieście spacerują same zakochane pary. Są wszędzie: na ulicach, na balkonach, pod nagrzanymi murami starych domów. Giena z Tanią idą wśród takich jak oni – młodych i szczęśliwych. Giena przeżywa głosowanie w sprawie jego przyjęcia w duchu całkowitego „monologizmu”: „Przeciw brak, wstrzymujących się brak – przyjęty jednogłośnie! I w ogóle nie rozumiem, jacy wstrzymujący się mogą być w naszej sprawie. Ani za, ani przeciw – wprost jak meduza jakaś! Nie rozumiem...”²⁶. Nagle staje się cud: z jasnego przecież nieba zaczyna lać; chłopak i dziewczyna, zupełnie mokrzy, idą w strugach deszczu. W tym momencie następuje ponowny cud: dziwny starszy pan w okularach i kapeluszu, prowadzący na smyczy białego pieska (istny inteligent z czasów Czechowa), podchodzi do Gieny i pożycza mu parasol, by osłonić Tanię. Mówi bardzo srogo: „Widzi Pan komendę? A obok bramę? Wejdzie Pan do tej bramy, skręci Pan w lewo i na parterze zobaczy Pan drzwi. Na tych drzwiach jest napisane: «Aleksander Aleksandrowicz Sumarokow²⁷. Trzy dzwonki». To ja. To (wręcz Gieni parasol) mi Pan odda. Ależ proszę wziąć, proszę wziąć! Bierz Pan! Bo ta panienska będzie tak stała i przeziębii się. A l b o n i e d a j B ó g u m r z e! To nie są żarty!”²⁸. Dalej mamy scenę godną Felli-

²⁶ «Против нет, воздержавшихся нет – принят единогласно! И вообще я не понимаю, как в нашей жизни могут быть воздержавшиеся. Ни за, ни против – прям как медуза какая-нибудь! Не понимаю...».

²⁷ Imię i nazwisko tego pana może być aluzją do osiemnastowiecznego poety Aleksandra Sumarokowa (1717–1777), o którym mówiono (tworząc rym), że jest strażnikiem moralności i wrogiem przywar: «Сумарокow – враг пороков». Poza tym odwołanie się do wieku XVIII może zostać odczytane – zgodnie z jednym ze stereotypów czasów odwilży – jako znak przynależności staruszka z parasolem i pieskiem do odległej, „dobrej” i „zabawnej” przedrewolucyjnej przeszłości.

²⁸ «Вон видите милиция? А рядом подъезд? Вы войдете в этот подъезд, повернете налево и на первом этаже увидите дверь. На этой двери написано:

niego: Giena trzyma nad głową Tani parasol; jej twarz staje się na moment zdziwiona, ale za chwilę dziewczyna już rozumie, że to zwykły, normalny cud²⁹ i wtedy wokół jej głowy powstaje świecący się krąg, podobny do nimbu na ikonie. Zamyka oczy i szepcze do Gieny: „Pocałuj mnie...”. Nieprzyzwyczajony do delikatności miłosnej, odwrócony od Tani, Giena pyta: „Po co?” – „Tak po prostu” – odpowiada dziewczyna, a oczy jej już są zamknięte. Giena niezgrabnie (pierwszy raz!) całuje ją w policzek. – „Dziękuję”³⁰.

Cofnijmy się jednak trochę w czasie. Zanim zakochane pary pojawią się na ekranie, zobaczymy arcyciekawą i arcyzabawną sekwencję kadrów. Do Marii Jefimowny przychodzi sąsiadka, która nie chce oglądać telewizji, bo pokazują jedynie lekcje angielskiego. „Chodź, lepiej powrócę ci z kart – co było, co będzie, co jest” – proponuje sąsiadka i wróży na króla treflowego, pod którym, należy rozumieć, kryje się Maksym Piotrowicz. Wypada rzecz straszna: „Jefimowna, kto on dla ciebie jest?...” – „A co?” – „No nawet nie wiem, jak ci powiedzieć... grób Twojemu królowi wypada! Umiera w chwili obecnej!...”³¹. Ciekawy detal: nad tą sceną króluje portret z m a r ł e g o ojca Gieny, surowo patrzący na „zdradę” żony. Maria Jefimowna, nie mówiąc ani słowa, jak najprędzej biegnie do Maksyma Piotrowicza, wpada do mieszkania, do pokoju... i cichutko się śmieje, bo umierający właśnie szoruje podłogę. I po tym wszystkim już mamy piosenkę o gołębiach i odchodzącym na zawsze dzieciństwie, mamy cudowny wieczór, gwiazdy, całujące się pary.

Po co była ta scena z kartami? Pierwsze, co podpowiada moja na Oświeceniu wychowana intuicja, to kpina z wiary w przeznaczenie i przesady: w epoce lotów kosmicznych głupio jest wierzyć kartom. W szerszym kontekście następujących po sobie kadrów wygląda to

„Александр Александрович Сумароков. Три звонка”. Это я. Вот это отдадите мне. Берите, берите... берите! А то вот она будет так стоять и простудится. Да еще не дай Бог помрет! Это не шутка!».

²⁹ Bo dzisiaj mamy istnie cudowny wieczór: w pewnym momencie cały ekran zajmuje niebo i bohaterowie idą po tym niebie, a obok nich jakby zawisła w powietrzu ławka z parku.

³⁰ «Почелуй меня...». – «Зачем?» – «Просто так». – «Спасибо».

³¹ «Ефимовна, кто он тебе?» – «Никто». – «Я не знаю, как тебе и сказать... Гроб ему выпадает, этому тrefовому королю. Помирает он в настоящий момент».

jednak jeszcze ciekawiej. Maksymowi Piotrowiczowi sądzone było umrzeć, a on żywy i zdrowy. Tania może się przeziębicić, „a nawet umrzeć”, ale dziwnym trafem zjawia się srogi pan z parasolem. Dzieją się cuda, bo mamy wieczór cudów. Ich specyfiką jest jednak to, że tak naprawdę nie spadają z nieba – czyni je człowiek. Bo na naszych oczach spełnia się odwieczne marzenie ludzkości: ludzie zaczynają już powoli w sposób rozumny panować nad przyrodą i historią, troszczyć się nie tylko o siebie, lecz także o bliźniego, zapominając o prywatnych korzyściach i partykularnych interesach.

Wejście w posiadanie umiejętności czynienia dobra i cudu zbiega się w czasie z podbojem kosmosu. Popatrzmy, co będzie dalej, po tym jak Gienna pocałował Tanię. Deszcz nagle przestaje padać (cud!), Gienna krzyczy, wymachując parasolem: „Ech, teraz możesz wypowiedzieć każde życzenie!” – „A spadająca gwiazda będzie?” – „Jeśli ja zechcę – będzie!” – „Będzie?” – „Będzie!” – chwytą Tanię za rękę i ciągnie za sobą. – „Wymyśliłaś życzenie? Tylko prawdziwe: o tobie, o mnie, o nas... Wymyśliłaś? O długich drogach, o dalekich drogach, żebyśmy dożyli stu lat, żebyśmy dożyli komunizmu... (Na ekranie widać grupę rowerzystów). Wtedy i rowerów pewnie nie będzie, i aut też, a wszyscy będą latać helikopterami³². I żebyśmy koniecznie mieli dzieci... (W kadrze przesuwają się mamusie i tatusiowie z wózkami. Tania śmieje się radośnie jak dziecko). Chłopczyka i dziewczynkę... I abyś zawsze tak samo się śmiała... Przygotować się! Zamawiaj!”³³.

Nad głowami Gienny i Tani na czarnym niebie powoli przemieszcza się sputnik. To on jest tą spadającą gwiazdą. I następnym cudem uczynionym przez *człowieka*. Jeżeli *człowiek* zechce, to wszystko będzie.

³² Niewykluczone, że jest to reminiscencja z fantastycznej powieści Stanisława Lema pt. *Obłok Magellana* (1955), uważanej przez niektórych krytyków za socrealistyczną.

³³ «Эх, вот сейчас можешь загадывать л ю б о е желание!» – «А падающая звезда будет?» – «Если я захочу – будет!» – «Будет?» – «Будет!» – «Ща... Задумала желание? Только настоящее – про тебя, про меня, про нас с тобой... Задумала? Про дальние пути, про дальние дороги, чтоб жить нам лет до ста, чтоб жить при коммунизме... Тогда и велосипедов, наверное, не будет, и автомобилей тоже, а все будут летать только на вертолетах. И чтобы у нас обязательно были дети... Мальчик и девочка... И чтобы ты всегда у меня так смеялась... Приготовиться! Загадывай!».

Jeżeli on zechce, ludzie będą latać do gwiazd, zbudują komunizm³⁴, zamienią auta na helikoptery i będą żyć do stu lat, a później w ogóle przestaną umierać³⁵. Wiara w to jest alfą i omegą nowoczesnego humanizmu. I optymizmu, którego zabrakło następnym pokoleniom. Zresztą „ja zechcę” oznacza nie tylko gatunek ludzki, lecz także samego Gienkę Sachnienkę. I chociaż w szkole na pewno go jeszcze uczono, że „ja” to ostatnia litera alfabetu, wierzy także we własne, osobiste możliwości. Tym się zasadniczo różni od pokoleń z czasów rewolucji i stalinizmu.

Ten cudowny wieczór kończy się nocną rozmową Gieny z matką. Maria Jefimowna obawia się, że Giena nie zaakceptuje Maksyma Piotrowicza jako jej nowego towarzysza życia. Ale syn mówi, że stary mistrz mu się podoba i chociaż często jeszcze ulega przeżytkom z przeszłości, może bez problemu zostać *człowiekiem*. Nagle matka zauważa siniak na twarzy syna (Giena gasił pożar powstały z powodu rakiety wystrzelonej przez chłopaków z podwórka, zanim poszedł wstąpić do komsomolu...) i mówi: „A ty kiedy wreszcie zostaniesz *człowiekiem*?” – „Jutro – pada odpowiedź. – Nie, naprawdę jutro”³⁶. Bohaterowie wymieniali to magiczne słowo po raz dziewiąty.

„Jutro zostanę *człowiekiem*” w tym przypadku oznaczało: „pójdę do komitetu dzielnicowego po skierowanie”. Tego spotkania bohatera z jedynie słuszną władzą w filmie jednak nie ma. Zamiast niego mamy rzecz dziwną – wizytę Gieny i Tani w Muzeum Geniuszu Ludzkiego³⁷. Ta dosyć długa i nudnawa scena jest utrzymana w poetyce utopii. Trzeba przyznać, że jest najmniej udaną w całym filmie, bo zawiera spory ładunek dydaktyzmu. Szczęśliwa para bohaterów wraz z grupą

³⁴ Pod słowem ‘komunizm’ prosty lud rosyjski rozumiał przede wszystkim likwidację pieniędzy i obowiązku pracy, a także obfitość dóbr, rozdawanych w dowolnej ilości.

³⁵ Na początku lat sześćdziesiątych, kiedy powstał ten film, czasopismo „Technika – młodzieży” opublikowało prognozę futurologów, z której wynikało, że mniej więcej za sto lat rozwój biologii umożliwi ludziom praktyczną nieśmiertelność. Nie mogę, niestety, powołać się na konkretny tekst, ale sam słyszałem o tym w audycji radiowej.

³⁶ «Да когда же ты-то у меня человеком станешь?» – «Завтра. Не... правда – завтра».

³⁷ To muzeum jest oczywiście fikcją. Niczego podobnego ani w Kijowie, ani w całej ówczesnej Rosji nie było.

anonimowych młodych ludzi, prowadzoną przez doświadczoną panią przewodniczkę w czarnym garniturze, o inteligentnym wyglądzie, przechodzi z sali do sali. Sala pierwsza, pośrodku której leży prehistoryczny kamienny topór, jest poświęcona pracy, która, zgodnie z obowiązującą wtedy i, moim zdaniem, nie za bardzo przestarzałą koncepcją Engelsa, stworzyła człowieka. Sala druga ukazuje myślącą stronę *Homo sapiens*: tu są zebrane eksponaty związane z nauką. W trzeciej sali króluje sztuka: na ścianach wiszą znane obrazy, od *Trójcy* Rublowa do tańczących nagich kobiet Matisse'a, a tymczasem w powietrzu unoszą się akordy z Piątej Symfonii Beethovena i Szóstej Czajkowskiego. Następna sala to biblioteka, w której stoją, leżą i wiszą przeróżne książki. W latach sześćdziesiątych mało kto podejrzewał, że ludzie w niedługim czasie coraz częściej będą porzucać czytanie na rzecz skaczących obrazków z Internetu. Wreszcie w ostatniej sali tego fikcyjnego, wymyślonego przez autora filmu muzeum znajduje się tylko jeden eksponat – model pierwszego satelity Ziemi w skali jeden do jednego. W tym miejscu, rzecz jasna, wielokrotnie słyszymy słowo *człowiek* – po raz dziesiąty.

Owa wizyta w muzeum może się wydawać sztuczna i niepotrzebna. Według logiki młodych i zakochanych tak właśnie jest. Reżyser chyba to dostrzega i dlatego każe Gieni i Tani od czasu do czasu się całować (spodobało się!). Natomiast pojawienie się tego muzeum staje się uzasadnione, gdy weźmiemy pod uwagę „nadtekstową” koncepcję ideową tego filmu, a więc optymistyczną, neooswieceniową koncepcję humanizmu, której poświęciłem niniejszy artykuł. Mamy dzień, gdy Giena (który to raz?) został *człowiekiem* i dlatego chce poznać nie tylko fenomenalną, lecz także noumenalną istotę tego „króla stworzenia”. Czego więc się dowiaduje od mądrej i doświadczonej przewodniczki?

A więc stąd zaczniemy zwiedzanie naszego muzeum. Kamień. Kijek. Związane razem paskiem z surowej skóry tworzą kamienny topór. Stworzyły go ludzkie ręce wiele, wiele tysięcy lat temu. Wtedy przed twórcą tego pierwszego narzędzia pracy rozciągnął się nie poznany świat

– ogromny, wrogi Świat, który trzeba było zagospodarować i podporządkować człowiekowi³⁸.

W tym momencie Giena obejmuje Tanię i chce ją pocałować. Dziewczyna sprzeciwia mu się: „Zwariowałaś! Przecież dookoła są *ludzie!*” – „Jacy *ludzie?*”³⁹. Nasz bohater podnosi rozłożone ręce do góry w geście czarodzieja i czyni cud: wszyscy oprócz niego i Tani rozplływają się w powietrzu. *Człowiek* po raz jedenasty.

Jest to chyba najbardziej zagadkowe miejsce filmu. Skoro Giena tak kocha *ludzi* i chce być *człowiekiem*, i to na pewno nie indywidualistą, to dlaczego „wyrzuca” takich jak on, młodych, na pewno porządných ludzi z ekranu? Chce pozostać sam na sam z ukochaną dziewczyną, bo miłość nawet w muzeum wymaga intymności i nie znosi „kolektywu”? Sądzę, że to również, tym bardziej, że poprzednia epoka lubiła ukazywać zakochanych w towarzystwie sekretarza podstawowej jednostki partii i przewodniczącego związków zawodowych, a także licznych towarzyszy i towarzyszek. Ale głównym powodem tego triku filmowego była, moim zdaniem, chęć ukazania bohaterów sam na sam z atrybutami geniuszu ludzkiego, zgromadzonymi w muzeum, by inni zwiedzający nie przeszkadzali wrażeniu obcowania z wielkim światem metafizyki człowieczeństwa. A więc jaka ona jest? Oddajmy głos ponownie pani przewodnicze:

Tak oto, począwszy od tego pierwszego narzędzia pracy, zaczyna się historia ludzkości. Miną wieki, tysiąclecia, ale zawsze, dopóki będzie istnieć rodzaj ludzki, będzie on chwalić pracę, która stworzyła człowieka, oraz człowieka, który zajęty jest pracą. Proszę Państwa za mną! Poprowadzę Państwa po salach Muzeum Geniuszu Ludzkiego.

W sali nauki umieściliśmy tę oto tablicę, dlatego że ludzkość nigdy nie przestawała się uczyć. Wczoraj kamienny topór – dziś oswojony atom. Proszę popatrzeć na tę fotografię. Nie znamy imienia tego młodzieńca. Ma tysiące imion. Jemu, waszemu rówieśnikowi, powierzą ludzie swoje spokojne jutro, bo on to wy.

³⁸ «Итак, начнем осмотр нашего музея отсюда. Камень. Палка. Связанные вместе сыромятным ремнем – каменный топор. Его создали человеческие руки многие и многие тысячи лет назад. Тогда перед создателем этого первого орудия труда лежал непознанный мир – огромный, враждебный. Мир, который нужно было освоить и подчинить человеку».

³⁹ «Ты с ума сошел! – Кругом же люди!» – «Какие люди?».

Jesteśmy w sali rzeczy pięknych. To wszystko należy do Was. Rublow i Leonardo da Vinci, Beethoven i Czajkowski uczą nas kochać życie i twórczość, i nienawidzić zła i destrukcji. Powinniście wejść w nasze jutro jako ludzie uczciwi, dobrzy i piękni. To właśnie sztuka pomoże nam stać się takimi.

W tej sali są zebrane książki. Jest ich dużo, bardzo dużo. Ale każdy z Państwa będzie miał swoją – najukochańszą, najbardziej sprawiedliwą. Państwo na pewno ją spotkacie – promieniującą dobrocią książkę, do której będą wpisane najprostsze, najmądrzejsze i najpotrzebniejsze słowa⁴⁰.

A więc mamy coś w rodzaju mitu, a zarazem katechizmu naszego *człowieka*. Jest geniuszem. Powinien jednak pamiętać, że nie żadne siły nadprzyrodzone, lecz zwyczajna praca legła u podstaw jego genialności. Nie ma przy tym mowy o tym, że ten dumny tytuł – *człowiek* – może nosić tylko ten, kto jest biedny, niewykształcony i pracuje rękami. Głosiciele odwilżowego humanizmu ćwierć wieku przed Gorbaczowem postulowali nadrzędność wartości ogólnoludzkich, ich pierwszeństwo w stosunku do interesów klasowych. Dlatego ciągle uczenie się staje się obowiązkiem wszystkich ludzi, natomiast postawa naukowa, w osiemnasto- i dziewiętnastowiecznym rozumieniu tego słowa, a więc zakładająca niepodważalną rzeczywistość, obiektywność i poznawalność otaczającego świata, nabiera charakteru prawdziwego *credo*. Ludzie jeszcze się nie boją powierzyć swojej

⁴⁰ «Итак, с этого первого орудия труда начинается история человечества. Пройдут века, тысячелетия, но всегда пока будет существовать род людей, он будет славить труд, создавший человека, и человека, который занят трудом. Пойдемте за мной, товарищи! Я проведу вас по залам Музея человеческого гения. В зале науки мы поместили эту доску, потому что человечество никогда не переставало учиться. Вчера каменный топор – сегодня покоренный атом. Посмотрите на эту фотографию. Мы не знаем имени этого юноши. У него тысячи имен. Ему, вашему сверстнику, люди доверят свое мирное завтра, потому что он – это вы. Мы в зале прекрасного. Всё это принадлежит вам. Рублев и Леонардо да Винчи, Бетховен и Чайковский учат нас любить жизнь и созидание и ненавидеть зло и разрушение. Товарищи, мы должны прийти в наше завтра честными, добрыми, красивыми. Стать такими нам поможет искусство. В этом зале собраны книги. Их много, их очень много. Но у каждого из вас будет своя, самая любимая, самая справедливая. Вы обязательно встретите ее – добрую книгу, в которую будут вписаны самые простые, самые мудрые и необходимые слова».

przeszłości naukowcom, bo już od dawna nie wierzą w baśnie o uczniu czarnoksiężnika. Nauka i praca są skierowane przeciwko wrogiej nieoswojonej przyrodzie, bo celem ostatecznym ludzkości jest pełne opanowanie wszystkich mechanizmów natury i zamiana dzikiego chaosu w racjonalnie urządzony kosmos, bo właśnie tak wyobraża sobie *człowiek* szczęśliwe jutro, o którego przyspieszeniu ciągle marzy. Na szczęście jest jeszcze sztuka, która istnieje po to, by u c z y ć ludzkość kochać piękno i czynić dobro oraz dobroć (ros. *доброта*); jest również literatura – ogromny rezerwuar wiedzy i wartości moralnych i estetycznych, stanowiący idealny łącznik pomiędzy nauką a sztuką.

W tym katechizmie zabrakło wszakże religii objawionej. Nie może być jej tam, gdzie zwykli śmiertelnicy (na razie!) wznoszą się w niebo i jeszcze dalej. Inna rzecz, że religią – lub przynajmniej mitologią – jest w nim właściwie wszystko.

Zwarty, klarowny i dobrze przemyślany tekst, który pada z ust pani przewodniczki, może w każdej chwili paść ofiarą pierwszej lepszej dekonstrukcji. Nic prostszego, niż postawić mu cały zestaw w pełni uzasadnionych zarzutów – że naiwny, że „oświecicielski”, że nie uwzględnia *sacrum* i *profanum*, że jego autorzy nie mają pojęcia nie tylko o Derridzie i Foucaulcie, ale nawet o Nietzschem i Freudzie, i że wciąż żyją w dziewiętnastym wieku. Dlatego postanowiłem nie dodawać do tego tekstu żadnego krytycznego komentarza. W razie konieczności bez trudu nasunie się sam: *sapienti sat*.

Warto jednak wskazać na pozytywne strony tej, być może, naiwnej i niezbyt skomplikowanej metafizyki *człowieka*. Przecież właśnie na niej i na tej naiwnej wierze w ludzkość, w postęp i w zapewnioną szczęśliwą przyszłość opiera się urok tego wspaniałego filmu. I całej tej wspaniałej epoki. Właśnie dlatego tak radośnie fruują nad miastem gołębie, dlatego tak beztrzesko śmieje się Tania, dlatego tak zgrabnie i swobodnie skacze Giena po dachach i tak wstydliwie trzyma parasol nad ukochaną dziewczyną z aureolą wokół włosów. Twórcy tych niezapomnianych i niezmiernie sympatycznych obrazów – bo nie mogą się nie spodobać nawet największemu sceptykowi – musieli wierzyć w to samo, w co święcie wierzą jego bohaterowie.

Zaproponowany przez Jakowa Siegela wariant humanizmu, mimo wielu oczywistych wad i potencjalnych ujemnych skutków, jest dobry już z tego powodu, że działa na widza jak pigułka szczęścia. Narkotyk

mitu, który zatrzyma trzeźwą świadomość? Owszem, ale nie zapominałmy, że w każdym micie oprócz „bajki” i „oszustwa” jest zawarty spory ładunek najgłębszej prawdy. Poetycki mit o *człowieku*, stworzony przez kijowskiego mistrza z czasów odwilżowego wyzwolenia i pierwszych lotów kosmicznych, jest wielki i wspaniały, chociażby dlatego, że skutecznie zaprzecza powszechnie znanemu powiedzeniu André Malraux, który uważał, że po piecach Auschwitz nie będzie już można pisać wierszy.

Tymczasem Gienie pozostaje tylko wyruszyć w daleką drogę, a Tani, Marii Jefimownie oraz Maksymowi Piotrowiczowi odprowadzić go do ciężarówki. Giena dostaje od Maksyma Piotrowicza w prezencie buty, aby twardo i bezpiecznie stapał po dzikiej jeszcze ziemi, oraz lornetkę, aby patrzył w niebo i w ludzkie serca. Bo człowiek zawsze będzie zawieszony między niebem a ziemią. A gdy ciężarówka już wiezie młodego idealistę po ulicach Kijowa, jego Mama wypowiada ostatnie swoje słowa: „Szczęśliwego tobie jutra, synku! Szczęśliwego tobie jutra, mój ty *człowieku!*”⁴¹. Słowo to brzmi po raz dwunasty, ostatni. Słowa pieśni zaś, którą słyszymy chwilę później, prowadzą nas w świetlaną przyszłość: „Następuj nasze jutro prędej, / Otwórz niebo na oścież! / Puszczaliśmy wczoraj gołębie, / Jutro zaś wystrzelimy sputniki. / Niech lecą i lecą, / I nigdzie nie spotkają przeszkód!”⁴².

Powtórzę jeszcze raz: kilka miesięcy po pierwszym wyświetleniu tego filmu został wystrzelony statek kosmiczny „Wostok” z *człowiekiem* na pokładzie. Jutro nastąpiło. Czy takie, o którym marzyli bohaterowie filmu *Żegnajcie, gołębie?*

*

Dla Rosjan i innych narodów „nie ludzkiej ziemi” rok pojawienia się tego filmu i rok następny okazały się szczytem odwilży chruszczowskiej. Później wspaniałe koło postępu, które wytwarzało strumień energii, napawającej wiarą i beztroską twórców i bohaterów *Żegnajcie, gołębie* (jak też wielu z tych, którzy się obudzili ogrzani promieniami

⁴¹ «Счастливого тебе завтра, сынок! Счастливого тебе завтра, мой человек!».

⁴² «Наступай, наше завтра, скорей, / Распахнись, небосвод! / Мы гоняли вчера голубей, / Завтра спутников пустим в полет. / Пусть летят они, летят / И нигде не встречают преград!».

odwilży), zaczęło powoli zwalniać. W roku 1968, z różnych powodów pamiętnym dla Amerykanów i Europejczyków z Zachodu i Wschodu, stało się jasne, że musimy, jak powiedział ongiś Sałtykow-Szczedrin, „przeczekać”⁴³ nieuchronny letarg i nieuchronne pozostawanie w tyle w wyścigu z Zachodem. Rok ten pozostanie w mojej pamięci jako rok dwóch wielkich porażek – czeskiego socjalizmu z ludzką twarzą i naszego programu kosmicznego: kto z nas mógł w roku 1961 wątpić w to, że to my, a nie Amerykanie, prędzej wylądujemy na Księżycu?

To wszystko jednak jeszcze nie oznaczało nieodwracalnej klęski. O wiele bardziej skuteczny atak na podstawy wiary w rzeczywistość i poznawalność obiektywnego świata, leżącej u podstaw nowoczesnego humanizmu, nastąpił dwa lata wcześniej, nim radziecka flaga zawitała do Pragi, a amerykańska pojawiła się na jedynym naturalnym satelicie Ziemi. W roku 1966, na słynnym kongresie w Baltimore, Jacques Derrida podał w wątpliwość pojęcie struktury i znaku, krytykując logocentryzm, czyli wiarę w to, że ludzka myśl i wyobraźnia to nie gra i nie mitotwórcze oszustwo, lecz prawdziwy obraz obiektywnego świata, na którym można polegać w nieskończonym dążeniu do jego poznawania i doskonalenia. Skąd właściwie wiadomo, że budowa świata to struktura? Dlaczego nikomu nie przychodzi do głowy, że te struktury tak naprawdę nie istnieją: przecież tworzy je sam człowiek, posługując się takim czy innym kodem dyskursywnym, który ciągle się zmienia w zależności od zmiany okoliczności historycznych, interesów różnych grup społecznych, a także, i to bardzo często, w rezultacie zwykłej zabawy w formy i sensy, bo człowiek lubi się bawić?... Czy można mówić o stałości, a tym bardziej wieczności takich pojęć i wartości jak prawda, dobro, piękno, miłość, skoro ludzie nadawali i nadal nadają im coraz to inne sensy? To, co wczoraj było moralne, dzisiaj jest uznawane za naganne; z tego, co amazońscy Indianie uważają za święte, Francuzi sobie kpią, bo to wynika z obowiązującego dziś lub modnego we Francji dyskursu. Poza tym tamten nowoczesny humanizm był monologiczny, wierzący w jedną prawdę i jedną jedynie słuszną drogę, a tymczasem nadszedł czas powszechnej tolerancji i dialogu. Ludzie ponowocześni życzą sobie nie jasnej prawdy, któ-

⁴³ Ros. *nozodumb*, wyrażenie wzięte z powieści *Współczesna idylla* Michaiła Sałtykowa-Szczedrina (1877–1883).

ra tak naprawdę jest zwodnicza i może ich oszukać, lecz wolności i pluralizmu. Mamy społeczeństwo demokratyczne, multikulturowe, multimedialne, w którym obowiązuje równouprawnienie dyskursów, a więc musi też być równouprawnienie wartości. Zresztą czy nie jest tak, że sensory i wartości nie są nam „od świata” dane, lecz tworzone przez zwykłych, ułomnych i ciągle bawiących się dyskursami ludzi, z ich ułomnym językiem, który tyle razy nas wszystkich oszukiwał?

„A nie mówiliśmy?” – mogli teraz z ulgą powiedzieć Amerykanie, którym bardzo przypadł do gustu pomysł francuskich poststrukturalistów. I mieli rację, ponieważ Derrida i Barthes, posługując się nieco inną terminologią, twierdzili to samo, czego od dawna uczono Amerykanów w szkołach, college’ach i na uniwersytetach, bo jeszcze James, Peirce i Dewey, luminarze pragmatyzmu, który podobno stworzył wielką Amerykę, twierdzili, że człowiek ma pewne interesy i zgodnie z nimi nadaje sens przedmiotom, procesom i substancjom⁴⁴. Wynika z tego niezbicie, że bohaterowie filmu *Żegnajcie, gołębie* mylili się, wierząc w człowieczeństwo, miłość i serdeczność jako absoluty, a więc wieczne i obiektywne przejawy istoty tego świata, który naprawdę jest, bo nie może tak być, że nam się to tylko wydaje...

W ten oto sposób narodziło się wielkie Królestwo Post: postmodernizm, postkomunizm, postkolonializm... Jean-François Lyotard napisał *Kondycję ponowoczesności* (1979), uznaną za Biblię naszej epoki. Michel Foucault ogłosił śmierć suwerennego podmiotu, śmierć autora, a nawet śmierć *człowieka*, ostatecznie uduszonego przez dyskursy. Po stoczonej zwycięskiej walce z czystym rozumem Kanta, teleologią ducha Hegla i innymi dogmatami Oświecenia, obowiązującymi bożyszczami stały się antybożyszcza – fragmentaryczność, lokalność i tymczasowość. Życie i śmierć, miłość i piękno, słoneczny blask i gwiazdziste niebo w każdej chwili można znaleźć w Google lub na odpowiednich półkach supermarketu, między lalkami Barbie a butelkami z coca-colą. Świetlane jutro, o którym marzyli Giena z Tanią, złało się z ponurym dniem wczorajszym i szarawym dzisiejszym w jedną migocącą i ciągle zmieniającą swe oblicze magmę, w której nikt nie jest w stanie się połapać, bo wszystkie drogowskazy okazały

⁴⁴ Więcej na ten temat zob. np. M.P. Markowski, *Pragmatyzm*, [w:] A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 477–488.

się względne i tymczasowe. Czasami chce się z goryczą powtórzyć słowa Gogoła: „Nudno jest na tym świecie, proszę Państwa!”⁴⁵.

A więc – żegnajcie, beztrzesko fruujące gołębie! Żegnaj, humanizmie!

Good-bye, humanism!
Dreamy thoughts about the Yakov Segel’s film
Good-bye, pigeons

Summary

The essay was written in 2011, in connection with the celebration of the fiftieth anniversary of the first manned flight into space. It contains a detailed analysis of the cult film early 1960’s – *Good-bye, pigeons* (1961), the contents of which were closely connected with the subject of space flight. The film is beautifully conveys a sense of universal joy at the beginning of space exploration, and the motif of joyful, selfless flight permeates right through him. It is significant also that glorifies a living person, and the ultimate goal of historical progress in achieving sees happiness for each individual. *Good-bye, pigeons* that is a film about the limitless possibilities of man.

However, some time after the film’s satellite humanity has lost faith in the humanist ideals, and pattern of progress, replacing them with pervasive doubt in the existence of man as a conscious subject and replacing the pursuit of truth, goodness and beauty of post-modern games. Hence the bitter cry of the author: “Good-bye, humanism!” in the title of essay.

⁴⁵ M. Gogol, *Opowieść o tym, jak Iwan Iwanowicz pokłócił się z Iwanem Nikiforowiczem*, [w:] M. Gogol, *Opowiadania*. Tłum. J. Wyszomirski, Warszawa 1984, s. 145.

Прощай, гуманизм!
Сонно-мечтательные размышления по поводу фильма
Якова Сегеля *Прощайте, голуби*

Резюме

Эссе было написано в 2011 году, в связи с празднованием пятидесятилетней годовщины первого полета человека в космос. Оно содержит подробный анализ культового фильма начала 1960-х годов – *Прощайте, голуби* (1961), содержание которого было тесно связано с тематикой космических полетов. Фильм великолепно передает ощущение всеобщей радости по поводу начала освоения космоса, а мотив радостного, самозабвенного полета пронизывает его насквозь. Он знаменателен также тем, что прославляет живого человека, а конечную цель исторического прогресса усматривает в достижении счастья для каждой отдельной личности. *Прощайте, голуби* – это фильм о безграничных возможностях человека.

Однако некоторое время спустя после появления фильма человечество утратило веру в гуманистические идеалы и в закономерность прогресса, заменив их всепроникающим сомнением в существовании человека как сознательного субъекта и заменив стремление к правде, добру и красоте постмодернистскими играми. Отсюда горькое восклицание автора: „Прощай, гуманизм!”, вынесенное в заглавие эссе.

NOTA BIBLIOGRAFICZNA

Cichy anioł. O genezie pewnego toposu, [w:] *Pamięć serca. Studia rusycystyczne. Tom jubileuszowy dedykowany Danucie Piwowarskiej*. Red. Wasilij Szczukin, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 121–144.

Sen o Gogolu, [w:] „Tekstualia” 2012, nr 3 (30), s. 75–87.

Sny o Pałacu, [w:] *Pałac Kultury i Nauki. Między ideologią a masową wyobraźnią*. Red. Zuzanna Grębecka i Jakub Sadowski, Nomos, Kraków 2007, s. 213–222.

„*Ta dziewczuszka-kołchoźnica, co mi wciąż bez przerwy śni się...*”. *Opowieść o piosence, która otworzyła przede mną świat kobiecości* – opublikowane po raz pierwszy.

Żegnaj, humanizmie! Senno-marzycielskie refleksje na marginesie filmu Jakowa Siegela „Żegnajcie, gołębie” – opublikowane po raz pierwszy.

REDAKTOR

Dorota Węgierska

KOREKTA

Halina Hoffman

SKŁAD I ŁAMANIE

Wojciech Wojewoda

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 12-663-23-80, 12-663-23-81, fax 12-663-23-83