

Halina Waszkielewicz

## O CIELE, DUSZY I ... PRZECINKU

Marina Wiszniewiecka

– *Architekt przecinek nie jest mój*

Związek duszy z ciałem, ciało i cielesność są we współczesnej literaturze rosyjskiej tematem nowym i trudnym, gdyż współcześni Rosjanie, podobnie zresztą jak i Polacy, dopiero uczą się podejmowania podobnych kwestii. Po pracach Michała Bachtina<sup>1</sup>, w których uczony przedstawił między innymi zagadnienia związane z obszarem „materialnego cielesnego dołu”, problem cielesności pozostawał właściwie nadal *terra incognita*. Uczni i pisarze podejmują wszakże próby zgłębienia tematu<sup>2</sup>. Jednym z ciekawszych w tym względzie literackich usiłowań jest opowiadanie Mariny Wiszniewieckiej<sup>3</sup> – *Architekt przecinek nie jest mój*<sup>4</sup>.

Polskie tłumaczenie tytułu nie oddaje zawartych w nim sensów, co już na wstępie warte jest odnotowania, jako że o oryginalności utworu przesądza między innymi igranie ze słowem. Wynajdywanie słów, doszukiwanie się ich znaczeń, współgra zresztą znakomicie z wysiłkiem młodej bohaterki opowieści, która dojrzewając, wchodząc w dorosłe życie, szuka słów na opisanie siebie i świata.

Narracja oparta została na monologu, ulubionej formie wypowiedzi autorki, wytrawnego psychologa i stylistki. Monolog wypowiada Julia, którą łączy ze swoją sławną Szekspirowską imienniczką sytuacja progu, jakim jest wkraczanie w dorosłość.

Julia z opowiadania Wiszniewieckiej wraca pociągami z wczasów i wszystko, co przeżyła, układa w myślach w opowieść, którą chce zawierzyć swojej starszej siostrze,

---

<sup>1</sup> M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa Średniowiecza i Renesansu*, przeł. Anna i Andrzej Goreniewie, Kraków 1975.

<sup>2</sup> Пор.: *Тело в русской культуре*. Составители Г. Кабакова, Ф. Конт, Москва 2005.

<sup>3</sup> Marina Wiszniewiecka (ur. 1955), absolwentka wydziału scenografii (1979). Debiutowała w 1972 roku, jako prozaik zaistniała w 1991 roku. Autorka scenariuszy do filmów animowanych i dokumentalnych. Laureatka nagrody Iwana Bielkina (2002) oraz Apollona Grigorjewa (2002). Jej najważniejsze wydania książkowe to: *Вышел месяц из тумана* (1999), *Увидеть дерево* (2000), *Опыты* (2002), *Брысь, крокодил* (2003), *Архитектор запятая не мой* (2004), *Кащей и Яга, или Небесные яблоки* (2004), *Буквы* (2007). Krytycy są zgodni w wysokiej ocenie jej pisarskiego talentu – Andriej Nemzer ceni ją za humanizm, Anna Kuzniecowa wyróżnia za nowy psychologizm, Afanasij Mamediov podkreśla jej lakoniczność i uniwersalizm (<http://www.marvish.ru/>. Dostępne 6.02.2008), Władimir Jarancew odnosi się do niej prawie jak do klasyka (<http://www.ozon.ru/context/detail/id/1709024/>. Dostępne 6.02.2008). Wiszniewiecka wyznaje, że jest szczęśliwa, gdy pisze, kocha, podróżuje i fotografuje.

<sup>4</sup> М. Вишневецкая, *Архитектор запятая не мой*, [w:] М. Вишневецкая, *Архитектор запятая не мой*, Москва 2004, с. 7–35. Dalej w tekście cytaty z tego wydania. Numery stron podane w nawiasie. Interpunkcja w tytule oryginalna.

Tani. Adresat, jakim jest młoda kobieta, bliska osoba, czyni wiarygodnym spowiedniczy ton monologu („Надо такие выбрать для Тани слова, чтобы вышел рассказ” – 7).

Osoba siostry jest w opowiadaniu bardzo ważna, gdyż nie tylko występuje tutaj w roli hipotetycznego słuchacza, lecz jest także istotnym punktem odniesienia. Los starszej siostry, jej życiowe wybory będą dla Julii stałą okazją do konfrontacji z własnym doświadczeniem. Siostra jest dla Julii autorytetem, punktem odniesienia, powiernicą, ale też zwycięską rywalką o względy matki. Opowieść jest zatem tak konstruowana (*Что я Тане скажу* – 7), by sprostac wszystkim, sprzecznym nieraz potrzebom bohaterki – ma wykazać autonomiczność Julii, zadośćuczynić chęci zawierzenia siebie komuś bliższemu, zademonstrować samoistność bohaterki względem rodzinnych konstelacji itp.

To ważne, gdyż dla bohaterów Wiszniewieckiej doświadczenie siebie poprzez Innego jest dominującym narzędziem poznania<sup>5</sup>.

Julia już na początku opowieści przedstawia jednoznacznie nurtujący ją problem – mierzi ją, że determinuje ją ciało. Stawia problem w sposób wyostrowany, a nawet obsesyjny, co złożyć można na karb odkrywającej swą cielesność i seksualność młodej kobiety.

Моя жизнь, и лицо, и особенно выражение лица – это всё во мне – оттого, что я – тело (7).

Пляж есть лежбище тел (7).

Они ворочали свои тела, как ворочают джезвы в раскаленном песке (8).

Z typowym dla swojej kultury dualizmem Julia stawia swoją cielesność na skali wartości niżej od ducha, z czego wynika sprzeciw wobec domagającego się swoich praw ciała. Materialność ciała, dająca znać o sobie na przykład przy okazji rozmiaru biustonosza, wywołuje gwałtowny wybuch dziewczyny, protestującej przeciw uprzedmiotowieniu:

Я от этого слова – р а з м е р – сатанею, я не болт и не винт! Я не вещь. И при этом я – тело (7).

Очень трудно быть вещью. А стать – так недолго. Вот тебя позабыли на пляже, вот тебя обронили в столовой или хуже – за целый день и не вспомнили, что ты есть, что ты где-то лежишь, пылишься (15).

Nieoczekiwany dla dziewczyny „dyktat ciała” doprowadza ją do wniosku, że albo trzeba się z tym pogodzić, albo też coś z tym zrobić. Postanawia „coś z tym zrobić” i tym „działaniem” okazuje się przygoda miłosna z żonatym, przygodnie poznanym, dwukrotnie starszym od niej mężczyzną.

Niezwykle istotna przy relacjonowaniu tej inicjacji jest pamięć pratekstu o kobiecie uwiedzonej i porzuconej, która to historia najpełniej objawiła się w *Biednej Lizie* Karamzina. Julię kusi, by opowiadać o sobie jako o ofierze:

Я и Тане скажу: гад ползучий, напоил – да неужели бы я на трезвую голову, ну, почти с кем попало, в два с лишним раза старше себя? (8).

<sup>5</sup> Zauważyć tutaj można powinowactwo z opowiadaniem *U.H.W. /doświadczenie innego/ (V.X.B. /опыт иного/)* z serii *Doświadczenia (Опыты)*, w którym bohaterka poznaje siebie poprzez porównywanie ze swoją siostrą Larą.

Jednakże samej siebie nie oszukuje, wie, że wszystko stało się za jej przyzwoleniem:

Фиг бы он меня напоил, если бы я этого не хотела (8).

Warto jednak zaraz dodać, że świadoma swoich wyborów kobieta tak się zachowuje, by partner był przekonany, że inicjatywa należy do niego („Пал Сергеич, наверно, до сих пор думает, что это он меня снял” – 8) i by zawsze mogła opowiadać o swej sytuacji jako opresyjnej.

Я – будто не вижу. Роняю головку – мол, с меня взятки гладки. Тане лучше сказать, что заснула, а проснулась – он рядом лежит... Ну, не подлец ли? (11).

Eksperyment przeradza się w fascynację. Po nocy spędzonej ze swym pierwszym mężczyzną Julia odkrywa, że jest zakochana („Парадокс заключается в том, что под утро я в Пашу влюбилась” – 11). Zaraz potem doznaje całego szeregu zawodów wynikających z zakodowanego w niej romantycznego scenariusza – oczekuje, że mężczyzna powinien się oświadczyć, zaplanować wspólną przyszłość, przynieść kwiaty, kupić obrączki itp. Odczuwając swoje ciało jako coś obcego (mówi o nim „ono”), odkrywa, że przynależy już nie sobie, a właściwie, że jej ciało przynależy mężczyźnie:

Я проснулась, а тело мое – не мое. Мне ведь его никогда не было надо. И, наверно, поэтому я так легко перестала его ощущать как свое. Я его ощутила как Пашину вещь, абсолютно бесценную Пашину вещь. «Что за прелесть, – он так про него говорил, – что за чудо!» (11).

Tymczasem Pasza znika prawie na dwa dni, by łowić z miejscowymi ryby, potem unika Julii, bo przyjechała do niego żona. Jednym słowem, nie jest zainteresowany związkiem z Julią. Noc spędzona z nią była dla niego, jak można się domyślać, jedynie ekscytującym epizodem. Julia miota się, opętana pragnieniem bycia z ukochanym wdziera się nocą do jego pokoju, a zastawszy go śpiącego z kobietą, powodowana chęcią zemsty, zabiera ze szklanki sztuczną szczękę, by przy śniadaniu odkrywać, do którego z małżonków szczęka należy. Tragedia miesza się z farsą. Julia postanawia wyjechać, szybko jednak wraca. Nad brzegiem morza wykrzykuje z wiatrem swoją rozpacz („ (...) смотрела на шторм и постепенно становилась этим грохотом, этим воем сама” – 22).

„Wyeliminowanie” kochanka służy zapewne takiemu zamierzeniu autorki, by pozostawić bohaterkę sam na sam z przeżyciem. Akcent przeniesiony został tutaj na to „co przeżywasz”, kosztem wyciszenia aspektu „z **kim** przeżywasz”. I warto raz jeszcze podkreślić, iż do rangi równorzędnej z przeżyciem urasta opowieść o tym, co się stało. Julia jest tutaj ważna, także dla samej siebie, jako autor opowieści.

Na uwagę i uznanie zasługuje sposób, w jaki opowiedziana została ta dość pospolita przyгода miłosna. Opis uwznioślony zostaje między innymi przez nawiązanie do tradycji Majakowskiego.

Relacjonując swą pierwszą miłosną noc, bohaterka mówi między innymi słowami Majakowskiego. Jest to swoisty hołd dla poety, który jako pierwszy w literaturze rosyjskiej po mistrzowsku ukazał miłość w cielesnym wymiarze.

И вот плющу я свой хмурый лоб о стекло ... (15).

Воздух, как проститутка, так надушен – невозможно дышать (16).

Я с теми, кто вышел строить и месть!.. (16).

Nade wszystko jednak z zapożyczeń z Majakowskiego dominuje obraz fletu<sup>6</sup>. Warto od razu przypomnieć, że flet po rosyjsku jest rodzaju żeńskiego, co ma znaczenie, gdy przytoczyć wypowiedź bohaterki, która usiłując znaleźć słowa dla wyrażenia miłosnych uniesień, wyznaje, że kochanek wydobywał z niej dźwięki, niczym z instrumentu muzycznego:

Он на мне, как на флейте, играл, понимаешь? (12)<sup>7</sup>.

Opis tych współbrzmień pozwala jej odkryć misterium jedności z samą sobą oraz z kochankiem.

Он губами касался меня (не меня, конечно, а тела), и я чувствовала, что он ждет звука – чистой ноты. Звук же – голос, я имею в виду, – он не из тела уже идет, он идет из меня... ну, почти из меня. (...) Просто голос, как мне кажется, – это клей, прикрепляющий тело к душе, – такой тонкий слой. Я физически ощущаю, как своими низкими нотами он сгущается в тело, в телесность, а высокими – отлетает, дробится, растворяется... (13).

И я снова пыталась быть флейтой. Он – не знаю, чем... Если по тембру – гобоем. Я училась брать ноты. Получалось! Он звучал протяжно и так искренне... Голос тоже ведь гол, но – другой наготой. Правда, сейчас я уже не уверена. Я запуталась. Таня, когда ты поешь – напеваешь без слов – ты ведь поешь душой?... (15).

W tym poetyckim opisie nie chodzi oczywiście o rzeczywistą fonię, lecz o magię jedności dusz, którą można uzyskać, jak mówi o tym między innymi tantra – orientalna sztuka kochania – poprzez jedność ciał. Co więcej, zbliżenie z mężczyzną, a więc to, co miało być w zamiśle bohaterki jedynie jej ustępstwem na rzecz ciała domagającego się swoich praw, wyzwała w niej poczucie kosmicznej jedności nie tylko z samą sobą, lecz także z całym światem:

Море было, как если собрать всю-всю нежность людей, насекомых, деревьев, птиц, зверей – всю, что есть на земле, и в одно мгновение увидеть (11).

И в море полезла, а вода – ледяная. Мне не то, что отмыться хотелось. Мне, наверно, хотелось, чтобы кто-то другой или что-то другое всю меня поглотило, пронзило... (12).

Kąpiel w morzu obrazuje z jednej strony symboliczny powrót do matczynej łona, z drugiej zaś stanowi wyraz jedności z kosmosem.

Bohaterka jest przekonana, że związek miłosny pozwala dotrzeć do ukrytej tajemnicy, której zgłębienie, jak sądzi, pozwoli jej dotrzeć do jakiejś globalnej prawdy. Ekwivalentem tej tajemnicy jest dla dziewczyny znany z rosyjskich bajek obraz jaja i igły, który jej kojarzy się z męskością:

И яйцо, и игла, на конце у которой – жизнь и смерть, – сразу всё (9).

Было чувство, что я отыскала яйцо и надломила уже иглу – понимаешь? (17)

Warto w tym miejscu przypomnieć, że inicjacja miłosna jako forma włączenia się w kosmiczny porządek świata podkreślana jest przez prawie wszystkie rytuały zaślubin.

Powyższe cytaty są dla opowiadania bodajże najbardziej istotne, gdyż przekonanie o skuteczności i odkrywczoci komunikowania się bez pomocy słów jest kluczowe dla

<sup>6</sup> Chodzi oczywiście o tytuł *Флейта-позвоночник*.

<sup>7</sup> Por. fragment z poematu Majakowskiego: *Я сегодня буду играть на флейте. На собственном позвоночнике*, [w:] В. Маяковский, *Флейта-позвоночник*, [w:] В. Маяковский, *Сочинения в трех томах*, Москва 1970, с. 27.

opowieści. Miłosne uniesienie, „melodia bez słów” urastają tutaj do rangi „pieśni duszy”.

Niejednokrotnie zresztą próba opisanego doznania przeradza się w domorosłe, choć niepozbawione leksykalnej odkrywczosci i humoru filozofowanie:

Я и так, я и этак: пол есть пол-, значит, пол человека – это полчеловека... Пол плюс пол – пол-учается целое. Значит, если ты хочешь случиться, то есть целостность обрести, значит, надо элементарно пойти и случиться... (14).

Oczywiście, można by powiedzieć, że o mówieniu sercem powiedzieli już swego czasu dostatecznie wiele Fet, Tiutczew i Sołowjow i na tym tle Wiszniewiecka byłaby zaledwie wtórna. Ten zarzut byłby jednak zbyt pochopny i niesprawiedliwy. Wiszniewiecka przesłanie swych poprzedników wyraża przecież w zupełnie nowej, prozaicznej formie, posiłkuje się między innymi odkryciami Majakowskiego, „włączając” do „śpiewu duszy” ciało. Ponadto podkreśla, że opowieść o doznaniu nie równa się doznaniu, jednym słowem, zda się mówić – by uwierzyć w możliwość komunii ducha i ciała, trzeba jej doznać.

Po to, by podkreślić fakt, jak bardzo współczesna literatura draży temat prawdziwego człowieczeństwa, warto w tym miejscu przypomnieć choćby trylogię słynącego dotychczas ze skandalizujących utworów Władimira Sorokina pt. *23 000*<sup>8</sup>, w której wybrańcy, a jest ich właśnie 23 tysiące, porozumiewają się sercem, bez pomocy słów.

Oprócz przesłania o „niemym” komunikowaniu się opowiadanie Wiszniewieckiej porusza także inne jeszcze zagadnienie, jakim jest tradycyjne patriarchalne przekonanie o kreacyjnej roli mężczyzny w stosunku do kobiety. Przekonanie to dzielą obie płci. Paweł, pierwszy mężczyzna Julii, uwielbia, według jego słów, „cuda”, a cudem jest dla niego pojawienie się kobiety z morskiej piany („Уж поверь мне, чудеснее чуда нет, чем рождение женщины из пены морской!” – 10). Ten amator „cudów” („Я люблю чудеса” – 10), nie ukrywa, iż upaja się swą rolą „stwórcy”. Idealnie dostosowana jest do niego pod tym względem Julia, która bez mężczyzny czuje się martwa, jak polano, z którego ma być dopiero wystrugany Pinokio. Inaczej mówiąc, skłonna jest przydawać mężczyźnie boskie kompetencje, tego, który stworzy, a sama skazuje się na bierność:

Ты – полено. Молча жди, когда папа Карло снова вынет из голенища нож: где-то мой Буратино, мой дурачок недорезанный? (15).

Julia ma w sobie gotowość do życia z Pawłem jako jego własność:

Утром думаю: как же теперь мне дальше-то жить? Я ведь все-таки в теле, а тело – его, значит, вся я теперь – его? (11).

A kiedy Julii udaje się zdystansować do Pawła, oznajmia to słowami:

Я перестала быть вещью (17).

W tym kontekście zawód architekta, jaki wykonuje mężczyzna, urasta do rangi symbolicznej i pozwala domyślać się wieloznacznych sensów tytułu. Tu koniecznie

---

<sup>8</sup> В. Сорокин, *23 000*, Москва 2003.

należy się odnieść do tytułu w oryginale (*Архитектор занятая не мой*), gdyż *не мой* można czytać nie tylko jako „nie mój”, lecz także jako „niemy” (*немой*). Z tytułu można wydobyć znaczenie – architekt nie jest mój, tzn. Paweł nie jest/nie będzie mój/ze mną, a także – architekt/twórca/Bóg jest niemy. Niemy, zarówno w znaczeniu – nie posługuje się słowami, lecz sercem, jak i – obojętny, daleki zdystansowany.

A co z przecinkiem (*занятая*)? Przecinek, tak właśnie słownie zapisany, można na razie uznać za ekscentryczną formę interpunkcji, choć okaże się ważne, że przecinek po rosyjsku jest rodzaju żeńskiego, o czym poniżej.

Opowiadanie Wiszniewieckiej ma także dalszy ciąg, który jednakże zakłóca dość klarowny i poniekąd patetyczny przekaz części pierwszej. Jeśli bowiem pierwszy fragment mówi o tym, jak niepokodzona z sobą, ze swoją naturą (ciałem) dorastająca dziewczyna – poprzez inicjację seksualną – doświadcza harmonii i zgody z sobą i światem, to z dalszej części opowiadania wywodzi się gorzka refleksja o tym, jak bardzo jesteśmy jednak ślepi i głusi na innych, jak bardzo doznana krzywda nie powstrzymuje nas od tego, by nie wyrządzać jej innym.

Część druga jest lustrzanym odbiciem pierwszej, tutaj również występuje architekt/twórca/stwórca i jego dzieło/człowiek/dorosły. Różnica polega jednak na tym, że w rolę architekta/stwórcy wciela się Julia, a rolę „polana”/stworzonego odgrywa kilkunastoletni chłopiec.

W warstwie fabularnej rzecz ma się następująco. Na wczasy z nowym turnusem przyjeżdża niejaka Alona z nastoletnim synem, żywiołowym i opanowanym zarazem. Julia bez trudu dostrzega, że Alona, pełna dezaprobaty wobec syna, wyrażającej się słownie (*нервомот, недомерок, недоебыш*), w gruncie rzeczy jest mniej od niego dojrzała, gdy tymczasem jej nastoletni syn panuje nad emocjami i nie poddaje się hysterycznej aurze, jaką roztacza wokół jego matka. Sąsiadka, widząc chłopca w stroju plażowym rzuca pod jego adresem – „Apollo”. To określenie nie jest w tekście zapewne przypadkowe, gdyż młodość i harmonijność chłopca w pełni takie porównanie usprawiedliwiają.

Julia przez przypadek natrafia na rysunki chłopca i jest wstrząśnięta odkryciem, że opętany rozwiązywaniem tych samych, co ona problemów, potrafi zachować spokój:

(...) какой-то шкет болен тем же, чем я. Нет, не болен, даже не мучим – одержим – и при этом спокоен (27).

Jeden z rysunków chłopca przedstawia Adama i Ewę z listkami figowymi na miejscu ust, drugi – rysunek Andrieja Rublowa z trzecim okiem zamiast ust.

(...) райский сад, древо, змий, очень толстая, абсолютно откровенная Ева, очень плотный, с крупным членом Адам, – нагота не постыдна, – знаешь, что он прикрыл им фиговыми листками? – рты! Всем троим, змию тоже. И еще был рисунок: путник с посохом, залатанная ряса до пят, ровный нос, а под ним – третий глаз – не во лбу, не на темени, а – вместо рта. И внизу – очень мелкими заглавными буквами подпись: «Андрей Рублев» (27).

Bohaterka nie wyjaśnia dokładnie, w czym dostrzega swe powinowactwo z chłopcem, ale też łatwo można się domyślić, iż chodzi o zdjęcie stygmatu grzechu z cielesności oraz o rezygnację z werbalnego, niedoskonałego komunikowania się.

Wiszniewiecka liczy tutaj zapewne na zaplecze kulturowe rosyjskiego czytelnika, na wiedzę o Andrieju Rublowie dotyczącą jego związku z hezychazmem, który kładł nacisk na wyciszenie i modlitewne skupienie. Autorka może się też spodziewać znajomości filmu pt. *Andriej Rublow* w reżyserii Andrieja Tarkowskiego, w którym malarz ikon nie wygłasza żadnej kwestii, jako że złożył ślubowanie milczenia.

Julia nie rozmawia z chłopcem, jego niewerbalne sygnały odczytuje z postawy, min, gestów i gdy przypadkowo spotykają się nocą na plaży, dochodzi między nimi do pospiesznego zbliżenia. Tym razem to Julia jest osobą wprowadzającą w dorosłe życie, to przy niej chłopiec staje się mężczyzną. Para spłoszona przez nocnych plażowiczów rozpierzcha się. Rankiem następnego dnia Julia wyjeżdża, a gdy chłopiec próbuje dognać samochód, dziewczyna udaje, że nie ma z tym nic wspólnego. W pociągu nie może się uwolnić od widoku chłopca, biegnącego ze zwierzęcym krzykiem za samochodem.

(...) как он глотку-то не надорвал! – раздаётся крик, вернее, смесь крика и визга. Так павлины орут и, может быть, еще павианы (...). Я когда обернулась, он бежал от нас в метрах, я думаю, десяти. И оскал был, как крик, – совершенно звериный (32–33).

Dopiero w samochodzie dowiaduje się od wczasowiczki, że chłopiec jest głuchoniemy... Opanowanie chłopca, jego nierozmowność, jego rysunki nabierają zatem jeszcze innych znaczeń.

Brak komentarza na temat niepełnosprawności chłopca, która stawia w innym świetle wszystko to, co się zdarzyło, poświadcza tylko, że Julia nie potrafi tego jeszcze ogarnąć, że nie znajduje na razie słów. Albo inaczej, znajduje słowa, które do niedawnych przeżyć odnoszą się pośrednio:

Юность страшно пристрастна к пунктуации. Только истинно взрослый способен в потоке читать не паузы, а – поток. (...) Знаешь, в поезде это абсолютно наглядно! Вот лежу я сейчас запятой и при этом несусь – над землей, над травой, сквозь поля, мимо тысяч столбов, огоньков, скирд, хибарок – так, как будто бы я их собой собираю в одно бесконечное назывное предложение. Эту фразу никто никогда не прочтет – разве только что марсиане... Значит, нет этой фразы – как фразы! А есть... Что же есть? (34).

Powyższy fragment odczytać można jako odzwierciedlenie orientalnej koncepcji świata, wyrażonej na dodatek w formie dla siebie swoistej, to znaczy, poprzez przypowieść, uogólnienie. Można założyć, że człowiek (*человек*) rozumiany jest tutaj jako element wszechświata i razem z nim podlega ciągłej zmianie (*изменения*). A zatem to, co się jej przydarzyło, Julia postrzega jako element szerszego procesu, jako życie w jego nieustającym dzianiu się. Powraca tutaj myśl o jedności Julii (człowieka) ze światem („я их собой собираю в одно бесконечное назывное предложение”).

Przytoczone słowa pozwalają także na nowo odczytać słowo przecinek (*запятая*) znajdujące się w tytule. Wyrażenie – leżę jak przecinek (*я лежу запятой*) – odnosi się oczywiście do pozycji, jaką zajmuje Julia na podłodze dalekobieżnego pociągu. Nawiasem mówiąc, embrionalność tej pozycji koresponduje z wyznaniem „dziecka wszechświata”. A zatem *запятая* znamionuje Julię. W tym kontekście tytuł *Архитектор запятая не мой* najwyraźniej wskazuje na Julię i jej dwóch mężczyzn, pierwszym jest architekt Paweł, drugim – niemy (głuchoniemy) chłopiec. Tu okazuje się nie bez znaczenia, że słowo przecinek jest po rosyjsku rodzaju żeńskiego. Tytuł

można zatem odebrać jako zdanie nominalne („...я их собой собираю в назывное предложение”).

Brak znaków przestankowych potwierdza graficznie, że wszyscy troje są ważni jako uczestnicy procesu, a nie jako indywidualności („Только истинно взрослый способен в потоке читать не паузы, а – поток”).

Opowiadanie można też odczytać jako nową, współczesną przypowieść o Adamie i Ewie z ciekawą konfiguracją węża. Otóż, za węża/kusiciela Ewy (Julii) można uznać Pawła, a wężem/kusicielem Adama/głuchoniemego chłopca – okazuje się Julia. A więc historia Adama i Ewy toczy się nieprzerwanie, a pozycję w trójkącie – wąż, Adam, Ewa – nie są stałe, lecz rotacyjne.

Można się także pokusić o odczytanie sensów opowiadania w kluczu genderowym. Julia najwyraźniej przynależy do świata kobiet pozbawionego mężczyzn. Ważna jest dla niej siostra, matka wydaje się typowo toksyczną rodzicielką, bohaterka ani słowem nie wspomina o ojcu, szkoła nie została przedstawiona jako środowisko przyjazne, koledzy cenią za ekscesy, nauczyciele (mowa o jednym, jest nim kobieta) za pokorność. Julia dystansuje się do modelu życia, jaki wybrała jej siostra – w wieku osiemnastu lat zostać żoną, wychowywać dziecko i patrzeć przez palce na zdrady męża, jako że „у них, мужиков, это в принципе по-другому” (31). Po swoim pierwszym gorzkim doświadczeniu wybiera z dnia na dzień inny model – chce doświadczać wszystkiego, co tylko jest możliwe, co wiąże się także dla niej z panowaniem nad ciałem:

Я вчера поняла, для чего я живу.

Я живу, чтобы всё-всё-всё ощутить – что только возможно! (17).

Я была врозь с целым миром – всю жизнь, а теперь буду врозь исключительно с ним<sup>9</sup> (31).

Opowiadanie najwyraźniej zdejmuje odium oprawcy z męskiej płci, kobiety, zda się mówić Wiszniewiecka, krzywdzą, zadają śmiertelne ciosy podobnie jak mężczyźni. Czynią tak bezmyślnie, jak gdyby niechcąc, myśląc jedynie o sobie, poszukując przyjemności i ekscytujących przeżyć.

O oryginalności opowiadania przesądza połączenie banalnego wątku (uwiedziona i porzucona) z filozoficzną, egzystencjalną zadumą, a także jego nowe potraktowanie poprzez umieszczenie na tle archetypowych sytuacji (Adam i Ewa), sprzężenie z rodzimą tradycją (Andriej Rublow, Fet, Tiutczew, Majakowski) oraz poprzez odwrócenie sytuacji (chwyt lustra).

O atrakcyjności i dynamice tego tekstu przesądza też zapewne zespolenie farsowych wydarzeń (nocna eskapada Julii *via* siedem balkonów do pokoju żonatego mężczyzny, kradzież sztucznej szczęki itp.) z filozoficzną głębią nawiązującą do „przeklętych problemów”, jakie tradycyjnie stawiała przed sobą literatura rosyjska. W tym przypadku „przeklęty problem” stanowi pytanie o tożsamość ciała.

<sup>9</sup> С *ним* – to znaczy z ciałem (H.W.).



*Халина Вашкелевич*

**О теле, душе и ... запятой.  
Мирина Вишневецкая – *Архитектор запятая не мой***

Резюме

Рассказ Марины Вишневецкой *Архитектор запятая не мой* представляет собой монолог молодой женщины Юлии, приобщающейся к взрослой жизни. Характерной чертой этого произведения является органическое сочетание банальной темы (соблазненная девушка) с экзистенциальным раздумьем, привлечением архетипических сюжетов (Адам и Ева), связью с традицией русской литературы (Андрей Рублев, Фет, Тютчев, Маяковский).

Привлекательность и динамика рассказа проистекает также из соединения фарсовых ситуаций с таким накалом философского дискурса, который восходит к лучшим традициям русской литературы. В данном случае «проклятые вопросы» касаются тела.

*Halina Waszkielewicz*

**On the body, soul and ... the comma.  
Marina Vishnevetskaya – *The Comma Architect is not Mine***

Summary

Vishnevetskaya's short story is a monologue of a young woman who enters adult life. The novelty of the work stems from the combination of a commonplace motif ("the seduced and abandoned") with the philosophical, existential reflection as well as with a new treatment of the motif developed by placing it against the background of archetypal situations (Adam and Eve), by tuning it in with native tradition (Andrei Rublov, Fet, Tiutchev, Mayakovsky) and by reversing situations (the mirror effect).

The attractiveness and dynamism of the text is probably also determined by fusing the farcical events with the philosophical depth which refers to the "cursed problems" traditionally faced by Russian literature. In this case the "cursed problem" in question is that of the identity of the body.