

**STUDENCKIE
ZESZYTY NAUKOWE
WKOŁO ROSJI**

NR 4/2014

Redakcja naukowa:
dr hab. Krystyna Pietrzycka-Bohosiewicz, prof. UJ
dr Aleksander Wawrzyńczak

Redaktor naczelna:
Patrycja Kusior

Redakcja:
Patrycja Kusior
Martyna Włosowicz

Korekta:
Patrycja Kusior
Martyna Włosowicz

Okladka:
Martyna Włosowicz

Nakład:
220 egzemplarzy

Skład i druk:
AT Wydawnictwo / AT Group
ul. Gabrieli Zapolskiej 38/405
30-126 Kraków, www.atwydawnictwo.pl

„Studenckie Zeszyty Naukowe Wkoło Rosji” zostały wydane przy wsparciu finansowym Rady Kół Naukowych UJ

Przedruk całości lub poszczególnych fragmentów za zgodą wydawcy

ISSN 1898-4444

Adres redakcji:
Kolo Naukowe Studentów Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej UJ
(W)Kolo Rosji
Al. Mickiewicza 11, 31-120 Kraków
<http://wkolorosji.wordpress.com/>
e-mail: zeszytynaukowe@gmail.com



SPIS TREŚCI

I. Dział literaturoznawczy

Joanna Łaszcz

O dwóch bajkach z Księżycem w tle7

Anna Preneta

Kategoria komizmu w Ożenku Mikołaja Gogola19

Martyna Włosowicz

*Obraz Ofelii w literaturze rosyjskiej - poetyckie cykle К Офелии Афанасия Фета
i Ante Lucem Aleksandra Błoka*31

Arkadiusz Wojtal

Obraz Polaków w twórczości Fiodora Michajłowicza Dostojewskiego.....39

II. Dział kulturoznawczy

Magdalena Jakubiak, Piotr Tokarz

*Отчет с Международного семиотического семинара „Текст как динамический объект”
(Краков, Ягеллонский университет, 4-5 июня 2014 г.)*.....49

I. Dział literaturoznawczy

O DWÓCH BAJKACH Z KSIĘŻYCEM W TLE

Bajka o ciele martwym nie wiadomo do kogo przynależącym (Сказка о мертвом теле, неизвестно кому принадлежащем) autorstwa Włodzimierza Odojewskiego oraz *Bajka starego prokuratora* (Сказка старого прокурора) Michaiła Arcybaszewa to dzieła szczególnie. Choć dzieli je blisko wiek (*Bajka o ciele martwym...* powstała w 1833 roku, *Bajka starego prokuratora* – w 1912), w każdym z nich widoczne są trzy motywy – martwych ciał, nocy oraz Księżycy. Celem niniejszego artykułu jest analiza motywu lunarnego – na pozór nieistotnego, pobocznego, lecz w gruncie rzeczy dominującego, spajającego pozostałe motywy. *Słownik symboli* pod redakcją Władysława Kopalńskiego podaje, iż Księżyc kojarzy się z nocą oraz z losem dusz po śmierci i obrzędami wtajemniczenia – jako miejsce przejścia od życia do śmierci i od śmierci do życia stanowi swoistą bramę niebios i bramę piekła. Z drugiej strony Księżyc łączy się nie tylko z duchami, czarami czy magią, ale także z wyobraźnią, snem, podświadomością, fantazją¹.

Warto zaznaczyć, że elementy fantastyczne występujące w obu bajkach pełnią ważną funkcję. Utwory są bowiem opowiadaniem niesamowitymi. Ich autorzy wykorzystali możliwości, jakie daje niesamowitość, by móc wykrzyczeć cierpkie słowa na temat rosyjskiej rzeczywistości XIX i początku XX wieku. René Śliwowski pisze:

Przedziwne opowieści o najbardziej fantastycznych zdarzeniach, jakie przytrafiały się bohaterom w stolicy i na głuchej prowincji rozległego imperium Romanowów, stają się świadomie stosowanym chwytem, pozwalającym wypowiedzieć się na tematy współczesności, wyrazić prawdy choćby najbardziej gorzkie, których zapewne w innej formie przemycić by się nie udało. Ten zaś, kto gruntownie zapoznał się z epoką, w jakiej powstały omawiane utwory, wie, jak bardzo powiązany z rzeczywistością był ten najbardziej ambitny nurt literatury niesamowitej².

¹ W. Kopalński, *Słownik symboli*, Warszawa 2012, s. 177.

² Zob. R. Śliwowski, *Wstęp*, [w:] *Opowieści niesamowite: groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i początku XX w.*, pod red. R. Śliwowskiego, Warszawa 1975, s. 10.

Literatura ta splata opisy fantastyczne i realistyczne, pozwalając autorowi na wygraną z cenzurą poprzez znakomite ukrycie ostrza krytyki. Właśnie takimi nieprzychylnie nastawionymi do poczynań władzy byli zarówno Odojewski, jak i Arcybaszew.

Włodzimierz Odojewski urodził się w 1803 lub 1804 roku, umarł w roku 1869. W latach dwudziestych związał się ze środowiskiem idealistów moskiewskich, którego trzon stanowili młodzi twórcy pracujący w moskiewskim archiwum ministerstwa spraw zagranicznych, popularnie zwani „młodzieńcami archiwalnymi”. Odojewski należał do tych młodzieńców i wraz z nimi założył tajne Towarzystwo Lubomudrów (Общество Любомудрья), w którym wykladał swoje idee filozoficzno-literackie. Lubomudrzy byli rosyjskimi dziewiętnastowiecznymi filozofami-romantykami sprzeciwiającymi się europejskiemu oświeceniu i racjonalizmowi, wzorującymi się na założeniach między innymi Friedricha Wilhelma Schellinga³. Z Towarzystwem Odojewski rozstał się w 1825 roku. Powstanie dekabrystów spowodowało, że zapędy rewolucyjne w początkowych latach reakcyjnych rządów Mikołaja I zmalały. Nie znaczy to jednak, iż całkowicie zaprzestano myśleć o zmianach. Powstawały kolejne młodzieżowe kółka – Odojewski zaczął wówczas sympatyzować z ruchem słowianofilów, chociaż nigdy trwale z nimi nie współpracował⁴. Zdaniem Bohdana Galstera:

jego [Odojewskiego] twórczość najpełniej wyrażała idee lubomudrów i ich kontynuatorów. Wyrastała z ducha „niemieckiej partii” w ówczesnej literaturze rosyjskiej. Sam zresztą Odojewski pozostawał pod silnym urokiem Tiecka, Novalisa, E. T. A. Hoffmanna. (...) Od dawna zwykło się zestawiać twórczość Odojewskiego z Hoffmannem. Jest to słuszne tylko częściowo. Pisarz, który od pierwszych utworów wykazywał ciążenie ku fantastyce, ku romantycznej demonologii, nie potrafił – na wzór romantyka niemieckiego – zatrzeć granicy między rzeczywistością a zjawiskami nadprzyrodzonymi. Jego demonologia ma więc charakter nie spontaniczny, niejako naturalny, lecz również nosi znamiona konstrukcji logicznej. W zróżnicowanej, gwałtownie poszukującej nowych dróg i nowych form prozie romantycznej pisarstwo Odojewskiego – twórcy rosyjskiej noweli filozoficznej, który rozszerzył intelektualny zakres literatury, dokonywał eksperymentów w dziedzinie psychologicznej, a także w zakresie konstrukcji fabularnej i sposobie prowadzenia narracji, poszerzył wreszcie wyobraźnię przez wprowadzenie zjawisk „cudowności” – odegrało bez wątpienia rolę dość istotną⁵.

³ E. Sadzińska, *Lubomudrzy i romantyzm niemiecki (z obserwacji nad mottem w twórczości Włodzimierza Odojewskiego)*, „Studia Niemcoznawcze. Studien zur Deutschkunde”, t. XLI, pod red. L. Kolago, Warszawa 2009, s. 133–142.

⁴ L. Bazyłow, *Historia Rosji*, Wrocław 2005, s. 208–225.

⁵ Zob. B. Galster, *Nowela filozoficzna i psychologiczna, powieść historyczna*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej*, t. I, praca zbiorowa pod red. M. Jakóbca, Warszawa 1976, s. 552, 554–555.

W latach trzydziestych i czterdziestych Odojewski zaznajamił się z wieloma ówczesnymi sławami, m.in. z Puszkinem, Gribojedowem, Żukowskim, Lermontowem, Bielińskim, Niekrasowem, Wiaziemskim czy Gogolem. To właśnie na ten czas przypada rozkwit jego talentu, a znajomości niewątpliwie mu w tym pomogły. Będąc pod wpływem romantyków niemieckich, Odojewski zaczął wykorzystywać fantastykę w swoich utworach o tematyce filozoficzno-mistycznej oraz społeczno-obyczajowej. Śliwowski tak charakteryzuje ten zabieg artystyczny:

Równocześnie nieprawdopodobna fabuła, niesamowite wątki o posmaku często groteskowym, służyły wielokrotnie satyrycznemu opisowi rosyjskiej rzeczywistości, wydrwiwały świat pustych i sprzedajnych urzędników, salonową bezmyślność, manię cudzoziemszczyzny. W owych fantastycznych opowieściach ostrze satyry wymierzone było celnie, jej adresat znakomicie podpatrzony. Bieliński, który bardzo krytycznie oceniając o sobie znać w twórczości Odojewskiego fascynację światem magii, kabalistyki, alchemii, mistyki, nader wysoko cenił w nim talent satyryka, te cechy jego pisarstwa, w których dochodził do głosu ów „humor zaprawiony żółcią, jadowity, bezlitosny”, jak pisał, humor, który „kąsa do krwi, do kości, wpija się w ciało, tnie na odlew, chłozcze na prawo i lewo swoim biczem splecionym z syczących zmij”⁶.

Taka właśnie jest *Bajka o ciele martwym nie wiadomo do kogo przynależącym*. Wchodzi ona w skład pierwszego cyklu nowelistycznego *Pstrokate bajki z celnymi powiedzonkami, zebrane przez Ireneusza Modestowicza Gomoziejkę, magistra filozofii i członka różnych towarzystw naukowych, wydane przez W. Bezgłasnego* (Пестрые сказки с красным словцом, собранные Иренеєм Модестовичем Гомозейкою, магистром философии и членом разных ученых обществ, изданныя В. Безгласным) złożonego z dziewięciu bajek.

Ewa Sadzińska zaznacza, że Odojewski nazywał swe utwory bajkami, chociaż trudno doszukać się w nich poetyki folklorystycznej (wyjątek stanowi bajka *Igusza - Izoua*). Są to, jak określa badaczka, „bajki na wskroś literackie”, nawiązujące do satyryczno-obyczajowej twórczości rosyjskich pisarzy osiemnastego wieku oraz do niemieckiej literatury romantycznej⁷.

Pstrokate bajki ukazały się w 1833 roku. Sadzińska pisze:

Te różnorodne pod względem tematyczno-ideowym utwory połączył autor za pomocą dość rozbudowanej ramy kompozycyjnej – chwytu znanego z Puszkiniowskich *Opowieści Bielkina* i *Wieczorów na futorze koło Dikańki* Gogoła. Mamy tu dwie przedmowy – od fikcyjnego wydawcy W. Biezglasnego [był to jeden z licznych pseudonimów literackich Odojewskiego – przyp. ES] i od fikcyjnego autora Gomoziejki;

⁶ Zob. R. Śliwowski, *Noty o autorach*, [w:] *Opowieści niesamowite: groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i początku XX w.*, pod red. R. Śliwowskiego, Warszawa 1975, s. 408-409.

⁷ E. Sadzińska, *Włodzimierza Odojewskiego eksperymenty z moltem*, [w:] *Motto w nurcie filozoficznym*, [w:] *Motto w twórczości romantyków rosyjskich: ich rola w dialogu idei i poetyk*, Łódź 2011, s. 57, 59.

całość zamyka swoisty epilog. (...) Łączenie utworów w większe całości, czyli w „wieczory”, „noce”, „opowieści opowiedziane przez...”, „notatki” i „bajki” było zjawiskiem dość popularnym w literaturze rosyjskiej lat trzydziestych XIX wieku. W tym czasie zarówno ci najwięksi twórcy rosyjscy – Aleksander Puszkina, Nikołaj Gogol, Michail Lermontow, jak i mniej wybitni – Anton Pogorielski, Aleksandr Bestuzew-Marliński, Orest Somow czy Nikołaj Pawłow, chętnie wykorzystywali formę cyklu. Fakt ten utwierdził badaczy w przekonaniu, że cykl literacki, ze względu na liczbę i różnorodność odmian (pod względem problematyki i wewnętrznej spójności), stał się istotnym elementem dynamizującym rozwój literatury rosyjskiej tego okresu. Cykl z ukrytym w nim potencjałem powieściowym stanowił etap przejściowy na drodze do wielkiej formy – dziewiętnastowiecznej powieści⁸.

Charakterystyczną cechą twórczości Odojewskiego było umieszczanie mott zaczerpniętych z utworów innych autorów (zgodnie z ideą niemieckich romantyków). *Bajka o ciele martwym...* posiada motto z *Nocy wigilijnej* (*Ночь перед Рождеством*) Mikołaja Gogoła. Opowieść ta zaliczana jest do zbioru *Wieczory na futorze koło Dikańki* (*Вечера на хуторе близ Диканьки*), a cytat ten brzmi następująco:

Co prawda pisarz gminny, wychodząc na czworakach z szynku, widział, jak ni stąd, ni zowąd księżyc zaczął tańcować po niebie i zaprzysięgał się na Boga, zapewniając o tym całą wieś; ale włościanie kręcili głowami, a nawet go wyśmiewali⁹.

Bohaterka bajki to błakająca się po świecie dusza Sawielija Żalujewa (w rzeczywistości cudzoziemca, Twerleya Johna Lewisa), która po raz kolejny, jak to zazwyczaj czyniła, wyszła z ciała i teraz pragnie do niego powrócić. Pomóc w tym ma jej drobny urzędnik z Rieżeńska, Iwan Sewastianowicz (Sewastianycz), do którego przychodzi w nocy. Prowadzi on bowiem od trzech tygodni dochodzenie w sprawie niezidentyfikowanego martwego ciała. Dusza uparcie prosi go o napisanie w jej imieniu (sama przecież napisać nie może, gdyż jest niewidzialna, a w dodatku nie ma rąk) podania w sprawie oddania ciała prawowitemu właścicielowi. Urzędnik zgadza się spełnić tę niecodzienną prośbę. Znajduje się jednak pod wpływem alkoholu, dlatego nie dotrzymuje danej obietnicy – gdy budzi się rano, nikt nie wierzy w opowiadaną przez niego wersję nocnego zajścia i dlatego ciało nie zostaje zwrócone duszy.

Według Sadzińskiej to właśnie motto wskazuje na możliwość realnego wyjaśnienia całej historii¹⁰. Księżyc, według definicji zaczerpniętej ze *Słownika symboli*, jest wszakże opiekunem snu, marzeń sennych, tęsknot, uczuć, myśli. Oznacza tak-

⁸ Ibidem, s. 58.

⁹ Zob. W. Odojewski, *Bajka o ciele martwym nie wiadomo do kogo przynależącym*, [w:] *Opowieści niesamowite. Groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i na początku XX w.*, tłum. I. Bajkowska, pod red. R. Śliwowskiego, Warszawa 1977, s. 111.

¹⁰ E. Sadzińska, *Włodzimierz Odojewskiego...*, s. 61.

że psychikę, życie dziecięce, artystyczne, życie prymitywu istniejącego w nas, ujawniającego się w wyobraźni, marzeniach, snach, przywidzeniach, majakach, chimerach. Księżyc rządzi pamięcią, duszą, podświadomością¹¹.

Czy wolno tak bardzo spłycać wymowę tekstu i zapominać o powiązaniach między Odojewskim a Gogolem? Mimo że Galster twierdzi, iż pisarzy więcej dzieli, niż łączy:

Życie bowiem, zwłaszcza życie rosyjskie, pisarz [Odojewski] przyjmował jako ciężki dramat. A jednak nie stał się on właściwym twórcą noweli społecznej. Na świat patrzył oczami idealisty, nie zaś myśliciela społecznego. W przeciwieństwie do wielu swoich współczesnych, przede wszystkim do Gogoła, był bardziej filozofem niż artystą – na poszczególnych postaciach, nawet na strukturze fabularnej jego utworów wyraźnie ciąży logiczna, teoretyczna konstrukcja¹².

Śliwowski, charakteryzując *Bajkę o ciele martwym*, ukazuje związek pomiędzy autorami:

Już epigraf *Bajki o ciele martwym*, zaczerpnięty z *Wieczorów na futorze niedaleko Dikańki*, wskazywał na źródło inspiracji autorskiej. Inspiracji, jak się rzekło, bynajmniej nie jednostronnej, na co zwracał uwagę Claude Backvis (...). Ogłoszony w trzy lata później Gogolowski *Nos* (1836) nasuwa wszak nieodparcie na myśl *Bajkę o ciele martwym nie wiadomo do kogo przynależącym*. Poszukiwania właściciela zaginionego ciała kojarzą się automatycznie z poszukiwaniami majora Kowalowa swej utraconej części ciała, o czym w literaturze krytycznej pisano już (...), wydobywając liczne analogie i tekstowe zbieżności w obu utworach¹³.

Bajka nawiązuje do Gogolowskiej twórczości poprzez wykorzystanie motywów fantastycznych, ponieważ u Gogoła pełnią one nadrzędną funkcję wobec realistycznych opisów czy historii opartych na prawdziwych wydarzeniach.

Kolejny badacz literatury rosyjskiej, Paul Evdokimov, zwraca uwagę na charakterystyczne zacieranie granicy między rzeczywistością a metarzeczywistością (metafizyka), której nośnikiem jest właśnie fantastyka¹⁴.

Takie są już *Wieczory na futorze koło Dikańki*. Według Galstera:

(...) [Gogol] tworzył opowiadania osnute na tle ukraińskiego materiału folklorystycznego, ogłaszając je stopniowo w prasie. W 1831 r. wydał je w pierwszej części cyklu *Wieczory na futorze koło Dikańki*, w następnym zaś opublikował jego część drugą. Według trafnych uwag Grzegorza Gukowskiego, pisarz nie przedstawiał w swych opo-

¹¹ W. Kopaliński, *Słownik...*, s. 177-178.

¹² Zob. B. Galster, *Nowela...*, s. 554-555.

¹³ Zob. R. Śliwowski, *Noty...*, s. 410.

¹⁴ P. Evdokimov, *Gogol i Dostojewski czyli zstąpienie do otchłani*, tłum. A. Kunka, Bydgoszcz 2002, s. 88-89.

wiadaniach procesów realnego życia, lecz tworzył obrazy, które wyrażały marzenia ludu ukraińskiego. Na rzeczywistość *Wieczorów* składał się świat utkany z legend i baśni, z poetycznego marzenia, które wznosiło się ponad przyziemność. Był to jedyny tak pogodny i żywiołowo radosny utwór Gogola, w którym z reguły dobro triumfowało nad złem, a człowiek miał moc większą od wrogich mu sił demonicznych. W ujmowaniu niektórych zjawisk, zwłaszcza w przedstawianiu piękna kobiecego i rysowaniu obrazów przyrody, już w *Wieczorach* doszła do głosu typowa dla Gogola hiperbolizacja. Piękno dziewcząt ukraińskich, a także piękno i potęga przyrody, szczególnie dnia i nocy ukraińskiej i przepięknego Dniepru, jest wyjątkowo intensywne, ujęte w sposób krańcowy, wręcz baśniowo-fantastyczny¹⁵.

Odojewski, cytując Gogola, pragnął podkreślić nierzeczywisty charakter swojego opowiadania. Jednak elementy fantastyczne zostały umieszczone w jeszcze jednym celu – w Gogolowskich utworach stają się swoistymi archetypami lub symbolami określonych zachowań, czerpiąc jednocześnie z symboliki ludowej czy religijnej. Motto *Bajki o ciele martwym* stanowi część większego fragmentu:

Tymczasem wiedźma uniosła się tak wysoko, że tylko czarną plamką migąła w górze. Lecz gdziekolwiek ukazywała się plamka, tam gwiazdy jedna za drugą gasły na niebie. Wkrótce wiedźma uzbierała ich pełny rękaw. Jakieś trzy lub cztery jeszcze błyszczwały. Nagle z drugiej strony ukazała się druga plamka, rosła, pęczniała i oto już przestała być plamką. Krótkowidz, gdyby nawet zamiast okularów wdział na nos kola z komisarzowej bryczki – nie rozpoznałby, co to takiego. Z przodu całkiem Niemiec: wążutka, stale ruchliwa i wszystko węsząca mordka, zakończona, jak u naszych świń, okrągłym piętakiem, nogi tak cienkie, że gdyby miał takie wójt z Jarekowska, to załamałyby się pod nim w pierwszym kozaku. Ale za to z tyłu – prawdziwy komornik gubernialny w mundurze, albowiem za plecami zwisał mu ogon taki ostry i długi jak obecnie noszone poly munduru; i tylko chyba po koźlej brodzie pod mordką, po niewielkich różkach sterczących na głowie i z tego, że cały był nie bielszy od kominiarza, można się było domyślić, że to wcale nie Niemiec i nie gubernialny komornik, lecz po prostu diabeł, któremu pozostała jeszcze ostatnia noc do szwendania się po bożym świecie i kuszenia do grzechu porządných ludzi. Bo już jutro, po pierwszym uderzeniu dzwonu na jutrznię, nie oglądając się, ucieknie z podwiniętym ogonem do swego legowiska. Na razie diabeł po cichutku podkrał się do księżycy i już wyciągał rękę, by go schwycić; nagle jednak cofnął ją, jakby się oparzył, possał palce, wierzgnął nogą i zabiegł z drugiej strony, po czym znów odskoczył i cofnął rękę. Niemniej, pomimo niepowodzenia, chytry diabeł nie zaprzestał zbytków. Porwał obydwoma rękami księżyc, wykrzywiając się i dmuchając przerzucal go z ręki do ręki, jak chłop, który wy dostał gołymi rękami płonący węgiel do fajki; aż wreszcie pośpiesznie schował go do kieszeni i jakby nigdy nic pobiegl dalej. W Dikance nikt nie zauważył, że diabeł ukradł księżyc. **Co prawda, pi-sarz gminny, wychodząc na czworakach z szynku, widział, jak ni stąd, ni**

¹⁵ Zob. B. Galster, *Mikołaj Gogol, [w:] Historia literatury rosyjskiej...*, s. 604-605.

zowąd księżyc zaczął tańcować po niebie, i zaprzysięgał się na Boga, zapewniając o tym całą wieś; ale włościanie kręcili głowami, a nawet go wyśmiewali. Co jednak było powodem, że diabeł zdecydował się na taki bezprawny czyn? A no właśnie ten powód: wiedział, że bogaty Kozak Czuba został zaproszony przez diaka na kutię (...). A tymczasem córka Czuba, najpiękniejsza we wsi dziewczyna, pozostanie w domu, a do niej na pewno przyjdzie kowal, silacz i chłop jak dąb, którego diabeł bardziej nie cierpiał niż kazań ojca Kondrata. W wolnym czasie kowal zajmował się malowaniem i słynął jako najlepszy malarz w całej okolicy. (...) Wszakże tryumfem jego sztuki był obraz namalowany na ścianie cerkiewnej w prawym przedsionku, przedstawiający świętego Piotra w dniu Sądu Ostatecznego, gdy, z kluczami w rękę, wypędza z piekła złego ducha: przerażony diabeł miota się we wszystkie strony, czując swą zgubę, a zamknięci w piekle grzesznicy biją i wyganiają go batami, polanami i wszystkim, co im wpadło w ręce. W czasie, gdy malarz pracował nad tym obrazem i malował go na ogromnej desce, diabeł ze wszystkich sił starał się mu przeszkodzić (...); pomimo to praca została ukończona, deska wniesiona do cerkwi i wprawiona w ścianę przedsionka. Od tego czasu diabeł poprzysięgał kowalowi zemstę. Jedna tylko noc pozostała mu teraz do szwendania się po świecie; lecz nawet tej nocy szukał wszelkich sposobów, by wyrzucić na kowalu swoją złość. I właśnie dlatego postanowił ukraść księżyc, wiedząc, że stary Czuba jest leniwy i niemrawy (...). W noc księżycową krupnik i wódka na szafranie mogłyby skusić Czuba; ale w taką ćmę bardzo wątpliwą, aby się komuś udało ściągnąć go z pieca i wywabić z chaty. A kowal, który od dawna nie był z nim w dobrej komitywie, pomimo swej siły za nic nie odważyłby się w czasie jego obecności przyjść do jego córki. W ten sposób, gdy tylko diabeł schował księżyc do kieszeni, na całym świecie zrobiło się tak ciemno, że nie każdy znalazłby drogę do szynku, nie mówiąc już o drodze do diaka. Ujrzawszy się nagle w ciemnościach, wiedźma krzyknęła. Wtedy diabeł z galanterią pochwycił ją pod rękę i zaczął szeptać na ucho to samo, co zazwyczaj szepcze się wszystkim kobietom¹⁶.

Symbolika – to drugie powiązanie między *Bajką* Odojewskiego a dziełami Gogola. Przykładem symbolu występującego u obu autorów jest oczywiście Księżyc, który, według Evdokimova, w pojęciu Gogolowskim oznacza kobiecość, a poprzez nawiązanie do diabła (lub ogólnie sił nieczystych) – pożądanie, namiętność, rozbuchaną erotykę. U Kopalińskiego Księżyc łączy zasadę żeńską i męską¹⁷. Matilde Battistini również zwraca na to uwagę. Pisze, iż:

w świecie starożytnym Księżyc zajmował wśród gwiazd uprzywilejowane miejsce, ponieważ (...) w zgodzie z fazami Księżyca (nów, pierwsza kwadra, pełnia, ostatnia kwadra) odmierzano czas trwania miesiąca (dwadzieścia osiem dni), okresy płodności kobiety i rozwój dziecka w łonie matki (...). Z tego powodu był wiązany z wielki-

¹⁶ Zob. M. Gogol, *Noc wigilijna*, [w:] *Utwory wybrane*, t. II, tłum. J. Brzęczkowski, Kraków 1951, s. 44-46.

¹⁷ W. Kopaliński, *Słownik...*, s. 176.

mi i strasznymi boginiami płodności (pełnia) i śmierci (czarny Księżyc), takimi jak Izysda u Egipcjan, Hekate i Prozerpina u Greków, Diana u Rzymian.(...) Ze względu na zmienność, z jaką pojawiał się na niebie, i jego wpływ na kobiecą fizjologię Księżyc był często uważany za przyczynę wielu problemów i chorób psychicznych i humoralnych, takich jak histeria i lunatyzm. W astrologii symbolizował matkę, a dla neoplatoników był związany z ciałem i jego kształtem¹⁸.

Warto pamiętać, iż Gogol w swoich dziełach obsesyjnie opisywał kobiety i miłość, szczególnie tę fizyczną, związaną z żądzami cielesnymi¹⁹.

Obsesję na punkcie cielesności, pożądania i erotyzmu graniczącego z pornografią miał także inny rosyjski pisarz, Michaił Arcybaszew, żyjący w latach 1878-1912. Należał on do młodego, zbuntowanego pokolenia, które odkrywało romantyczne ideały. Szukał własnej drogi, nie umiał podporządkować się panującym zasadom. Krytycznie odnosił się do władzy, w swoich utworach często pokazywał brutalność i zezwierzęcenie bohaterów, starając się dobitnie, acz bezkarnie wyrazić swój sprzeciw. Debiutował na początku XX wieku, kiedy rządy carów chyliły się ku upadkowi. Jak piszą Krzysztof Cieślík i Józef Smaga:

ostatnie ćwierćwiecze istnienia Rosji carskiej – schyłek panowania Aleksandra III i dwudziestotrzyletnie rządy Mikołaja II – były to czasy, w których kraj ten przegrał dwie wojny, jedną z Japonią i drugą z Niemcami, z etapu racjonalistycznego wkroczył w proletariacki okres ruchu wolnościowego, przeżył trzy rewolucje, z których ostatnia była zapowiedzią końca starej i początku nowej formacji ustrojowej²⁰.

Bajka starego prokuratora powstała w 1912 roku, kilkanaście miesięcy po śmierci Stolypina (zginął on w zamachu w czerwcu 1911), stojącego na czele rządu po rozwiązaniu Pierwszej Dumy. Cieślík i Smaga podkreślają, iż w ramach swojego hasła „najpierw uspokojenie – potem reformy” Stolypin wprowadził „stan nadzwyczajnej ochrony”, podczas którego sprawował władzę za pomocą terroru i bestialskiego okrucieństwa. Do maja 1907 roku sądy polowo-wojskowe wydały i natychmiast wykonały 1102 wyroki śmierci. Stryczki, inaczej zwane „stolypinowskimi krawatami”, oraz zmęczenie rosyjskich robotników spowodowały wygasanie rewolucji domowej²¹.

Bajka starego prokuratora opisująca karę śmierci zasądzoną młodemu człowiekowi – podwójnemu zabójcy (z zimną krwią zamordował kobietę oraz jej córkę, którą najpierw zgwałcił), wymierzona była bezpośrednio w aparat władzy. Arcybaszew,

¹⁸ Zob. M. Battistini, *Astrologia, magia, alchemia*, tłum. E. Morka, Warszawa 2006, s. 70.

¹⁹ Patrz: P. Evdokimov, *Gogol...*, s. 78-83.

²⁰ Zob. K. Cieślík, J. Smaga, *Rosja na przełomie wieków. Społeczeństwo, gospodarka, polityka*, [w:] *Kultura Rosji przełomu stuleci (XIX-XX): życie intelektualne, sztuka, literatura*, pod red. K. Cieślíka i J. Smagi, Warszawa 1991, s. 5.

²¹ *Ibidem*, s. 11.

ustami prokuratora, zadał pytanie odnośnie ponoszenia odpowiedzialności za swoje decyzje i czyny z nich wypływające.

Bajka... Arcybaszewa, tak jak *Bajka o ciele martwym...* Odojewskiego, pokazuje niedorzeczną rzeczywistość. To także opowiadanie fantastyczne (pojawiają się dwie martwe głowy, które nagle ożywają), w którym również ważną funkcję pełni motyw Księżyca. Pierwszy raz Księżyc ukazuje się już na samym początku *Bajki...*:

Wieczór był chłodny, już całkiem jesienny. Ponad przerzedzonymi drzewami ogrodu i czarnymi dachami szop jaskrawo świecił cienki bladoniebieskawy księżyc i blask jego na zimnym niebie był trwożny i zagadkowy. Przyglądał się w milczeniu czarnej, nieruchomej ziemi, na której, zda się, wszystko, co żywe, wymarło i coś tam widział, coś rozumiał, czego nigdy nie dowiedzą się i nie zrozumieją ludzie. Tak nad ogromną czarną mogiłą pojawia się w nocy tajemniczy bladoniebieski ognik i cicho stoi nad pochylonymi trawami smutnie rozmyślając nad czymś nieodgadnionym losem²².

Po raz drugi Księżyc wspomniany jest podczas rozmowy prokuratora z sędzią śledczym – Wieriginem. Obaj wówczas milczą, zastanawiając się nad kwestią cnoty i występku, moralności faktycznej i pozornej. Za chwilę prokurator opowie znajomemu prawdziwą historię ze swojego życia oraz bajkę stanowiącą dopełnienie pierwszej części wypowiedzi.

Zrobiło się zupełnie cicho i zimno. Księżyc już się schował i tylko jedna brylantowa iskierka jego górnego rożka błyszcziała w ciemności, zaczepiona o czarny zarys jakiejś strasznej rury²³.

Co ciekawe, opisywane przez prokuratora zajścia (zabójstwa, wizyta w celi oczekującego na karę śmierci mordercy, pojawienie się martwych głów, oraz w bajce: gwałt i zabójstwo dziewczyny, podejmowanie decyzji o karze wymierzonej gwałcielowi, oczekiwanie zbrodniarza na wyrok) dzieją się w nocy. Nie są to jednak noce księżycowe. Ta pojawia się dopiero w zakończeniu utworu. Jest to ta sama noc, kiedy rozmawiają ze sobą prokurator i Wierigin. Sędzia śledczy wraca już do swego domu (cała rozmowa toczy się w domu tytułowego bohatera), rozmyślając o tym, co usłyszał:

A kiedy jechał do domu, bezdrozami, przez pusty step, na którego krańcach cicho i przerażająco gasła luna chowającego się w czarnej ziemi księżyca, sędzia śledczy czuł się paskudnie i było mu ciężko na duszy. Całe życie wydawało mu się jednym wielkim nonsensem, poczuł głęboki wstręt do tego, co robił, do sądów, do prokura-

²² Zob. M. Arcybaszew, *Bajka starego prokuratora*, [w:] *Opowieści niesamowite. Groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i na początku XX w.*, tłum. R. Śliwowski, Warszawa 1975, s. 371.

²³ Zob. *Ibidem*, s. 376.

torów, ustaw i podzielonych na paragrafy praw ludzkich. Nad ranem zdrzemnął się (...). Obudził się zupełnie chory, cały zlany potem, dygocąc od wyczerpujących spazmatycznie dreszczy. A właśnie zaczynał się nowy dzień życia i step szarzał ble-dziutkim, niebieskawym światłem deszczowego jesienno poranku²⁴.

Księżyc pojawia się w tekście trzykrotnie. Znamienne jest to, iż łączono go nie tylko ze śmiercią, ale i ze zmartwychwstaniem. *Słownik symboli* notuje:

Księżyc jako miesięczna i tygodniowa miara czasu miał w bliskowschodniej mitologii i folklorze większe znaczenie niż Słońce, wyznaczające pory dnia i roku. Stale i w jednakowy sposób zmieniając swą postać Księżyc stanowi nie tylko obiektywną miarę czasu, ale też wiąże się z różnymi rytмами życia ludzkiego (regularność kobiet) i natury (plywy mórz), a zatem sprawia wrażenie żyjącego, z wyjątkiem okresu „śmierci”, tj. nieobecności na niebie przez trzy dni w miesiącu. Te trzy dni uważano za niebezpieczne: w tym czasie Księżyc pożerany jest przez wrogiego potwora, który go następnie wyrzuca, albo zabijany jest przez jakieś niebiańskie istoty, a potem ożywiany, lub też wyzuty z sił, karmiony jest mocą żywotną przez małżonka-Słońce; w okresie tym ludzie, w miarę możliwości, nie zabierali się do różnych przedsięwzięć. Fazy Księżyca tłumaczono często jako przybytek i utratę wagi albo jako ciążę i poród; widzi się w nich niekiedy dzieciństwo, wiek dojrzały i śmierć, a potem zmartwychwstanie starego lub narodziny nowego Księżyca²⁵.

Na podstawie dostępnych źródeł można przypuszczać, iż Księżyc u Arcybaszewa jest symbolem śmierci i odrodzenia, zmian w sposobie myślenia, być może nawet zwiastunem zbliżającej się rewolucji ludowej. Wskazuje na to zarówno kontekst społeczny, jak i umieszczenie tylko jednej nocy księżycowej, podczas której dokonuje się przemiana w sposobie myślenia sędziego śledczego i jego oceny zachowania prokuratora. O wewnętrznej metamorfozie Wierigina świadczy opis końca nocnej wizyty:

Sędzia śledczy długo patrzył w zamyśleniu na starego prokuratora i w głowie kołatały mu się mgliste, straszne myśli, w sercu zaś rósł pelen tkliwości szacunek do tego starego dziwaka, pijaka i cynika, który nie mógł znieść ludzkich cierpień i uciekł od życia, aby umrzeć tutaj, w zapomnianym dworze, nikomu niepotrzebny i przez wszystkich porzucony²⁶.

Dwie bajki, dwaj autorzy, dwa stulecia. Wydawać by się mogło, iż jedynym łącznikiem obu tych utworów jest konwencja, w jakiej zostały napisane. Okazuje się jednak, że literatura niesamowita stanowi tylko pretekst do wyrażenia własnego,

²⁴ Zob. *Ibidem*, s. 391.

²⁵ Zob. W. Kopaliński, *Słownik...*, s. 176.

²⁶ Zob. M. Arcybaszew, *Bajka...*, s. 411.

jakże surowego sądu o czasach, w jakich przyszło żyć pisarzom. Dzięki umieszczeniu elementów fantastycznych Arcybaszew i Odojewski potrafili na tyle skutecznie oszukać cenzurę, by cięte uwagi oraz oskarżycielski ton pod adresem władzy uszły im na sucho. Motyw lunarny, przewijający się zarówno w *Bajce o ciele martwym nie wiadomo do kogo przynależącym*, jak i *Bajce starego prokuratora*, odgrywa istotną rolę. Niezwykle bogata symbolika Księżyca stanowi swoisty klucz do głębszej analizy obu opowiadań. To dzięki niej możliwe jest szersze omówienie ich w kontekście społecznym i kulturowym, jak również wyjaśnienie literackich powiązań z dziełami innych autorów.

BIBLIOGRAFIA

- M. Arcybaszew, *Bajka starego prokuratora*, [w:] *Opowieści niesamowite. Groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i na początku XX w.*, tłum. R. Śliwowski, pod red. R. Śliwowskiego, Warszawa 1977.
- M. Battistini, *Astrologia, magia, alchemia*, tłum. E. Morka, Warszawa 2006.
- L. Bazyłow, *Historia Rosji*, Wrocław 2005.
- K. Cieślík, J. Smaga, *Rosja na przełomie wieków. Społeczeństwo, gospodarka, polityka*, [w:] *Kultura Rosji przełomu stuleci (XIX-XX): życie intelektualne, sztuka, literatura*, pod red. K. Cieślíka i J. Smagi, Warszawa 1991.
- P. Evdokimov, *Gogol i Dostojewski czyli zstąpienie do otchłani*, tłum. A. Kunka, Bydgoszcz 2002.
- B. Galster, *Mikołaj Gogol*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej*, t. I, praca zbiorowa pod red. M. Jakóbca, Warszawa 1976.
- B. Galster, *Nowela filozoficzna i psychologiczna, powieść historyczna*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej*, t. I, praca zbiorowa pod red. M. Jakóbca, Warszawa 1976.
- M. Gogol, *Noc wigilijna*, [w:] *Utwory wybrane*, t. II, tłum. J. Brzęczkowski, Kraków 1951.
- W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2012.
- W. Odojewski, *Bajka o ciele martwym nie wiadomo do kogo przynależącym*, [w:] *Opowieści niesamowite. Groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i na początku XX w.*, tłum. I. Bajkowska, pod red. R. Śliwowskiego, Warszawa 1977.
- E. Sądzińska, *Włodzimierza Odojewskiego eksperymenty z mottem*, [w:] *Motto w nurcie filozoficznym*, [w:] *Motta w twórczości romantyków rosyjskich: ich rola w dialogu idei i poetyki*, Łódź 2011.
- R. Śliwowski, *Noty o autorach*, [w:] *Opowieści niesamowite: groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i początku XX w.*, pod red. R. Śliwowskiego, Warszawa 1975.
- R. Śliwowski, *Wstęp*, [w:] *Opowieści niesamowite: groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i początku XX w.*, pod red. R. Śliwowskiego, Warszawa 1975.

Anna Preneta

Filologia rosyjska, III rok, UJ

KATEGORIA KOMIZMU W OŻENKU MIKOŁAJA GOGOLA

XIX wiek zarówno w historii powszechnej, jak i w historii literatury światowej jawi się jako jeden z ciekawszych okresów. W jego trakcie miała miejsce rewolucja przemysłowa, dokonano wielu odkryć w dziedzinie przemysłu, medycyny czy geografii. Czynniki, takie jak kształtowanie się nowych społeczeństw, nowy styl życia oraz wynikające z tego przemiany gospodarcze i społeczne, wpłynęły znacząco także na zmianę świadomości ówczesnych ludzi. Pierwsza połowa wieku jest więc próbą zaprzeczenia klasycyzmowi, obalenia ustalonego ładu. Znaczenia nie ma już arystokracja i wysokie klasy, bowiem następuje zwrot w kierunku ludowości, do głosu dochodzi prosty człowiek, robotnik, przedstawiciel „niższej klasy”. Wyznacznikiem wartości człowieka nie jest jego wykształcenie, a bogate wnętrze, jego przeżycia i emocje. W literaturze jest to czas tryumfu indywidualności i jednostki. Druga połowa wieku przynosi jednak kolejną zmianę. Rozwija się nurt zwany realizmem. Literatura zaczyna zwracać uwagę na społeczeństwo. Człowiek pokazany zostaje nie jako jednostka istniejąca ponad społeczeństwem lub gdzieś na jego marginesie, ale jako integralna część tej grupy. Traci indywidualność i staje się nośnikiem określonych cech, a ukazany na szerokim tle społeczeństwa oddaje stereotypowe, dające się łatwo zauważyć i sklasyfikować zachowania. Bynajmniej nie umniejsza to wartości takiego bohatera w zestawieniu z bohaterem romantycznym. Wręcz przeciwnie, postaci o nieskomplikowanych charakterach, wręcz prostoduszne, stawały się dla artysty doskonałym narzędziem do ilustrowania charakterów i przedstawiania różnorodnych problemów. Wykorzystywano tendencyjność postaci, aby pokazać zmieniające się w zastraszającym tempie relacje międzyludzkie. Wielu twórców tamtego okresu zauważało bowiem, jak szybko następują i w którą stronę zmierzają zmiany społeczne, i obawiało się rezultatów, do jakich mogły doprowadzić. Postęp cywilizacyjny burzył dotychczasowy porządek, przyczyniał się do powstawania pomiędzy ludźmi nowych relacji i układów. Artyści postanowili swoje spostrzeżenia przelać na papier i tą drogą uświadomić ludziom pojawiające się błędy i paradoksy ówczesnego świata. W tym celu wielu z nich posługiwało się satyrą. Był to środek niezawodny, ponieważ pozwalał na wykorzysta-

nie właśnie tych naiwnych, prostych postaci do stworzenia lekkiej fabuły, spoza której w rzeczywistości wychylać się będzie gorzka prawda.

Niekwestionowanym mistrzem tego typu utworów jest Mikołaj Gogol. Bohaterowie jego utworów nie są postaciami o złożonej psychice i skomplikowanym wnętrzu. Bohdan Galster przyznaje nawet, że Gogol nie potrafiłby stworzyć postaci scharakteryzowanych kompleksowo i pod wieloma aspektami¹. Powodem tego jest jego własny sposób pisania. Nigdy nie skupiał się on na mocno rozbudowanych intrygach psychologicznych. Dominantą jego utworów zawsze był wątek fabularny, do którego dostosowany był cały kształt dzieła². Ponadto wyznawał on zasadę „śmiechu przez łzy”. Dążył do tego, aby kreowane przez niego sytuacje komiczne prowokowały czytelnika do przemyśleń, które z kolei prowadzić miały do odkryć nie zawsze wesołych, najczęściej gorzkich i bolesnych. Krytycy tamtego okresu zarzucali co prawda Gogolowi brak jakiegokolwiek głębszej treści w prezentowanym przez niego humorze, a także fałszowanie rzeczywistego obrazu społeczeństwa, obecnie wiadomo jednak, że były to zarzuty czysto ideologiczne – pisarza krytykowały głównie obozy konserwatywne. Paradoksalnie, zarzuty te są jednak doskonałym dowodem na to, iż spełniały swoją rolę – niepokoiły, zmuszały do refleksji. Najbardziej znanymi utworami Gogoła, w których błyska ostrze satyry społecznej, są powieść *Martwe dusze*, a także dramat *Rewiżor*. Zastosowany w nich bardzo złożony komizm znakomicie realizuje wyżej wspomniane postulaty pisarza. Niniejsza praca skupia się na utworze mniej doniosłym, jednak również doskonale wpisującym się w omawianą problematykę. Omówiony zostanie sposób wykorzystania komizmu w dramacie Gogoła *Ożenek*.

Pracę nad komedią pisarz rozpoczął w 1833 r. Skupił się na znalezieniu tematu, dzięki któremu mógłby „przemycić” swoje poglądy, nie budząc podejrzeń cenzury. Postanowił wykorzystać podstawowy temat komediowy, czyli romans. Pozwala on na stworzenie mnóstwa zaskakujących, luźno połączonych wydarzeń i nie wymaga tworzenia zawilej fabuły. Gogol przetworzył go jednak w sposób całkowicie odbiegający od dotychczasowego pojmowania wątku intrygi miłosnej. Historia opowiada bowiem o rywalizacji pomiędzy różnymi kandydatami o rękę Agafii Tichonownej, kupieckiej córki. Nie ma więc historii pary kochanków wspólnie borykających się z przeciwnościami losu, pokonujących je i ostatecznie osiągających szczęście. Brakuje namiętności zwykle targających w takich momentach zakochanymi. Zastąpione zostają one chłodną kalkulacją, przeliczaniem korzyści i strat. Małżeństwo pokazane zostaje jako transakcja³. Dzięki takiemu uchwyceniu problemu dramat ilustruje obyczajowość i sposób życia rosyjskiego społeczeństwa czasów cara Mikołaja I. Nie jest on jednak tylko opowieścią skonstruowaną na zasadzie

¹ B. Galster, *Mikołaj Gogol*, Warszawa 1967, s. 143.

² Ibidem, s. 143.

³ Ibidem, s. 227.

odtworzenia ludzkich zachowań. Wykorzystując gatunek i wszystkie możliwości jakie ów ze sobą niesie, Gogol tworzy społeczną satyrę obyczajową.

Satyra jest utworem wyrażającym krytyczny stosunek autora do otoczenia, zachowań, czy obyczajów. Nie mogłaby jednak istnieć bez komizmu, ponieważ jej zadaniem jest także ośmieszenie przedstawianych zjawisk. Czy jednak ośmieszenie jest tożsame z komizmem? Czy elementy komiczne sprowadzają się tylko do wyśmiania pewnych problemów? Jeżeli tak by było, należałoby się zgodzić z XIX-wiecznymi krytykami analizującymi twórczość Gogola, którzy widzieli w niej tylko czysty, a więc pozbawiony refleksji śmiech. Wiadomo, że zgodzić się z nimi nie można, należy więc za stanowić się najpierw, czym w ogóle jest komizm.

Według *Słownika terminów literackich*⁴ jest to: „właściwość (...) wywołująca u obserwatora (...) reakcję w postaci śmiechu i wesołości, wykluczająca zarazem silne emocje negatywne”. Sam śmiech może być jednak wywoływany przez wiele czynników, nawet takich, które nie są komiczne. Badacze postanowili więc podzielić przyczyny śmiechu na dwie grupy: związane ze sztuką i te, które nie mają z nią nic wspólnego. Pierwsze będą nosić miano komizmu, drugie zaś określone zostały śmiesznością. Śmiech musi być wywołany przez ściśle określone czynniki, aby został zaklasyfikowany jako komizm. Należą do nich przede wszystkim: poczucie wyższości wobec obiektu ośmieszanego, zaskoczenie odbiorcy (niespodziewane rozwiązanie akcji, zaskakujące zachowania bohaterów, kontrast), zestawienie zjawisk wykluczających się, niedorzecznych, niezgodność na płaszczyźnie teoretycznych poglądów i rzeczywistości (niezgodność między treścią a formą, wykorzystanie przedmiotu niezgodne z normalnym przeznaczeniem przedmiotu), powtarzalność i automatyczność pewnych zachowań i zjawisk, znaczne odejście od norm logicznych (niedorzeczność, chaotyczne, nielogiczne wypowiedzi, niezaradność, komplikacje prostych spraw, nieporozumienie)⁵. Obok motywacji komizmu wymienić trzeba także narzędzia, poprzez które jest realizowany. Są to: karykatura, wyolbrzymienie, pomniejszenie, parodiowanie, trawestacja, przesada, trawestowanie, groteska, niespodzianka, kontrast i wiele innych⁶. Ilość pojęć wskazuje na charakter zjawiska komizmu – jest to niezwykle bogaty i złożony środek artystyczny. Poza tym jest też bardzo trudny do jednoznacznego zdefiniowania i zinterpretowania. Wyżej wymienione zostały warunki zaistnienia komizmu i sposoby jego przedstawiania. Brakuje jednak ogólnego i precyzyjnego podziału form komizmu. Wielu teoretyków podejmowało próbę wyodrębnienia rodzajów komizmu, ale zwykle kończyło się to tworzeniem hipotez pełnych nieścisłości i łatwych do podważenia. Podstawowymi błędami, które przytacza Bohdan Dziemidok⁷, jest łączenie zjawisk

⁴ Zob. *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, wyd. II poszerz. i popr., Wrocław 1989, s. 230-231.

⁵ *Ibidem*, s. 230-231.

⁶ B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, wyd. II popr., Gdańsk 2011, s. 65-92.

⁷ *Ibidem*, s. 65-68.

z różnych sfer (teoria Collins-Swabey zrównująca ze sobą dowcip, satyrę, groteskę, ironię itp.), brak jednolitości podziału, brak konsekwencji, nieuwzględnianie złożoności odmian komizmu, pomijanie faktu, iż jeden rodzaj komizmu może być realizowany poprzez drugi (komizm charakterów realizuje się w zachowaniu i słowach bohatera, a nie przez samo istnienie komicznej postaci) i wreszcie brak precyzji w pojęciach stworzonych na potrzeby charakteryzowania komizmu.

W dalszej części artykułu wykorzystany będzie podział komizmu, w którym kryterium stanowi sfera jego występowania. Mowa o podziale na komizm charakterów (postaci) oraz komizm sytuacyjny i słowny. Teoria ta, stworzona przez Henriego Bergsona⁸, również nie jest pozbawiona wad (wspomniane wyżej przenikanie się rodzajów komizmu), pozwala jednak w sposób klarowny odseparować od siebie określone przejawy komizmu i równocześnie wskazać na związki pomiędzy nimi. Analiza zostanie podzielona tylko na dwie części – komizm postaci i komizm sytuacyjny, nie sposób bowiem omówić osobno komizmu słownego, gdyż jest on nierozzerwalnie związany ze specyficznym językiem poszczególnych postaci. Wszelkie jego przejawy będą interpretowane w związku z bohaterem.

Na początku utworu Gogol wymienia osoby dramatu. Od razu da się zauważyć, że niektóre z nazwisk są nazwiskami znaczącymi. Przykładem postaci z góry określonej przez swoje nazwisko jest Żewakin. Nazwisko jego można łączyć ze słowem *жевать*, czyli żuć. Koresponduje ono z dominującą cechą tego bohatera, czyli gadatliwością. Żewakin „miele jęzorem”, ponieważ jego wypowiedzi to potok słów, niekoniecznie nawet logicznie powiązanych. Pytany o konkrety odpowiada długimi przemowami odbiegającymi od tematu pytania. Mówi głównie o kobietach, sam przyznaje, że jest amatorem bujnych kobiecych kształtów. Wspomina także o swoim pobycie na Sycylii, wymienia skrupulatnie daty, rangi, nazwiska, chcąc w ten sposób zyskać szacunek słuchaczy. Łatwo da się jednak zauważyć dysonans pomiędzy słowami Żewakina, a ich rzeczywistym wydźwiękiem. Bardzo dobrze ilustruje tę sytuację następujący fragment:

Анучкин

А как, позвольте ещё вам сделать вопрос,— на каком языке изъясняются в Сицилии?

Жевакин

А натурально, всё на французском.

Анучкин

И все барышни решительно говорят по-французски ?

Жевакин

Все — с решительною Вы даже, может быть, не поверите тому, что я вам доложу: мы жили тридцать четыре дня, и во всё это время ни одново слова я не слышал от них по русски!⁹

⁸ *Słownik terminów literackich...*, s. 230-231.

⁹ Zob. Н. Гоголь, *Драматические произношения*, Москва 1959, s. 240.

Żewakin, widząc powątpiewanie Anuczkiń, postanawia wesprzeć się argumentem, że przebywał na Sycylii przez trzydzieści cztery dni. Uznaje, że jest to wystarczająco długi czas, aby poznać obyczaje obcego kraju. Ponadto, jako niepodważalny wedle własnego mniemania fakt, podaje informację, że w ogóle nie usłyszał przez ten czas rosyjskiej mowy. Sprawia wrażenie, jakby sam nie dowierzał, że to możliwe, ale przecież był tam i słyszał, więc wie, co mówi. Traktuje to stwierdzenie jako argument koronny.

W innym miejscu, zdruzgotany opinią, jaką wystawił mu Koczkarjow, próbuje za wszelką cenę przekonać Agafię do siebie. Tłumaczy jej, że ma tylko „маленькая плешина... (...) это от лихорадки; волоса сейчас вырастут”.¹⁰ Gdy jego oświadczenia zostają definitywnie odrzucone, jak się potem okazuje po raz siedemnasty, przekonuje sam siebie, że to nie w nim leży problem:

Добро бы был нехорош чем. (Осматривается.) Кажется, нельзя сказать этого; всё, слава богу, натура не обидела...¹¹

Postać Żewakina wywołuje u odbiorcy doznania komizmu, ponieważ spełnia warunki niezgodności między mniemaniem postaci o samej sobie a rzeczywistością, którą widzi czytelnik. Żewakin sądzi, że jest człowiekiem światowym, obytym i interesującym, w rzeczywistości jest jednak podstarzałym kobieciarzem, nie grzeszącym w dodatku inteligencją.

Kolejną postacią z charakterystycznym nazwiskiem jest urzędnik Jajecznicza. Już sam fakt posiadania takiego nazwiska jest komiczny, nie przystoi ono bowiem tak ważnej osobie jak egzekutor. Ponadto jest powodem wielu śmiesznych sytuacji:

Иван Павлович

В должности эзекутора, Иван Павлович Яичница.

Жевакин

(не дослышал)

*Да, я тоже перекусил. Дороги-то, знаю, впереди будет довольно, а время холодновато: селедочку съел с хлебом.*¹²

Jajecznicza, ponieważ jest urzędnikiem z krwi i kości, na życie patrzy przez pryzmat urzędniczych czynności. Małżeństwo traktuje jako czystą kalkulację zysków i strat, domaga się szczegółowych informacji na temat posagu, od Agafii oczekuje jasnych odpowiedzi. Przyszedł tam, aby pojąć za żonę kobietę, która jest na to zdecydowana (przynajmniej tak twierdziła swatka). Przybywa w konkretnym celu, właściwie tylko po to, by dokonać formalności, sprawdzić, czy dane o stanie majątku

¹⁰ Zob. Ibidem, s. 259.

¹¹ Zob. Ibidem, s. 269.

¹² Zob. Ibidem, s. 241-242.

zgadzają się z rzeczywistością. Nie rozumie więc wymijających uwag Agafii, że może jest za młoda na małżeństwo, że może nie gotowa. Nie potrafi poruszać się w przestrzeni niedomówień, flirtu i kobiecej kokieterii. Gogol, zestawiając cechy charakteru Jajeczniczy z sytuacją rywalizacji o rękę Agafii, stworzył komiczną postać, która jawi się jako wielki, nieokrzesany, brutalny mężczyzna wpuszczony w świat delikatnych, kruchych kobiecych półsłów. Ten bohater nie widzi nic innego oprócz prostego rachunku, jasnej sytuacji, która może w prosty sposób rozwiązać się w dwojaki sposób. Nie rozumie, po co ta „возня”¹³, skoro sytuacja może mieć dwojaki rozwiązanie. Zakończy się małżeństwem lub nie. Ostatecznie Jajecznicza rozwiązuje tę sprawę, gdy dowiaduje się, że podana mu wartość majątku Agafii została bardzo zawyżona. Komizm postaci Jajeczniczy przejawia się we wprowadzeniu bohatera w środowisko, do którego zupełnie nie pasuje. Objawia się tu niezradność pozornie bardzo praktycznego człowieka, zdecydowanego, surowego urzędnika. Bawi również to, że o „uczuciach” Jajecznicza może rozmawiać tylko językiem kancelarii i dokumentów. Żonę dobiera sobie na podstawie majątku, a nie romantycznego „pokrewieństwa dusz”. Agafia w zasadzie nawet mu się nie podoba - ma „нос велик”¹⁴.

Obok dwóch tak wyrazistych postaci jak Żewakin i Jajecznicza pojawia się były oficer piechoty Anuczkin - nienarzucający się, skryty, trzymający się w cieniu rywali. Wypowiada się rzadko, ale kiedy już mówi, posługuje się językiem, który zupełnie do osoby o takiej pozycji społecznej nie pasuje; Bohdan Galster nazywa ten język „pseudowytwornym”¹⁵. Mimo patetycznego tonu jego wypowiedzi nie są wolne od kolokwializmów i wyrażeń wyraźnie wskazujących na braki erudycyjne:

А нет, нет. Женщина совсем другое дело. Нужно, чтобы она непременно знала, а без того у ней и то и это... (показывает жестами) всё уж будет не то.¹⁶

Powyższy fragment dotyczy stosunku Anuczkin do języka francuskiego. Uważa, że kobieta musi go znać. To przyda jej wykwinności, której on sam nigdy nie zaznał. Potrzebuje żony, która zaspokoi jego próżność i aspiracje towarzyskie.¹⁷ Sam Anuczkin oczywiście nie mówi po francusku, ani tym bardziej nie bywa na salonach. Tłumaczy się jednak tym, że jego ojciec, „мерзавец и скотина”, nigdy nie dał mu możliwości nauki tego języka. Anuczkin to postać pretensjonalna, fałszywa i pozorująca tylko swoje towarzyskie obycie. Tak naprawdę nie ma nic wspólnego z wytwornością. W tym wypadku mogą działać dwie motywacje komizmu. Pierwszą z nich jest po raz kolejny absurdalne zestawienie dwóch sprzecznych ze sobą

¹³ Zob. Ibidem, s. 249.

¹⁴ Zob. Ibidem, s. 250.

¹⁵ Zob. B.Galster, *Mikołaj Gogol...*, s. 227.

¹⁶ Zob. ГОГОЛЬ, *Драматические произведения...*, s. 250.

¹⁷ B.Galster, *Mikołaj Gogol...*, s. 227.

zjawisk, a drugą poczucie wyższości nad tą postacią. Być może Gogol chciał po prostu skarykaturyzować tendencje zauważalne wśród współczesnych mu ludzi. Może jednak postać Anuczkinia jest prowokacją; pisarz, wzbudzając poczucie wyższości nad tym bohaterem, wyzwala w odbiorcy podobne odczucia, jakie kierują Anuczkinem, on przecież też chce czuć się lepszy. Nie ulega jednak wątpliwości, że Gogol śmieje się poprzez tę postać z aspiracji niższych klas.

Podobnie rzecz się ma z Agafią Tichonową, córką kupiecką, główną bohaterką całego zamieszania. Z jej rozmów ze swatką Fiokłą i ciotką Ariną Pantelejmonową dowiadujemy się, iż kategorycznie odmawia wyjścia za mąż za kupca. Bardzo mocno krytykuje przedstawicieli stanu kupieckiego, zupełnie nie bacząc na to, że jej ojciec był kupcem i ona sama także należy do tego środowiska. Z drugiej strony wielokrotnie daje wyraz swojemu uwielbieniu dla stanu szlacheckiego (np. gdy po wyłożeniu kart w perspektywie pojawia się król żołądny, Agafia natychmiast utożsamia go ze szlachcicem). Bardzo wzbrania się więc przez zalotami kandydatów, z których żaden nie spełnia postawionych przez nią warunków. Taki stosunek wydaje się być zupełnie pozbawiony sensu. Agafia nie jest osobą, która mogłaby czuć się obco w otoczeniu kupców, nie wychodzi poza ramy tej klasy społecznej w żaden sposób; ani nie przewyższa go intelektualnie, ani materialnie.¹⁸ Jej zamiłowanie do szlachty jest więc tylko kaprysem. Tworząc tę postać, Gogol starał się skrytykować nadmierne przywiązanie do hierarchii społecznej i to, jak śmieszne, ponieważ niemożliwe do zrealizowania, były ambicje bogatszych kupców. Agafia Tichonowa była pretekstem do ataku skierowanego nie tylko w kupiectwo, ale także w szlachtę. Cenna tutaj jest wypowiedź ciotki Ariny: „а дворянин при случае так же гнет шапку...”. Gogol nie ogranicza się więc tylko do jednej wybranej grupy. Bierze pod uwagę całe społeczeństwo. W tym miejscu ujawnia się złożoność komizmu skonstruowanego przez pisarza. Sytuacja kapryśnej młodej kobiety, o której rękę starają się kandydaci przeróżnego autoramentu wydaje się być zabawna do czasu, gdy odkryjemy, że prezentuje ona rzeczywiste postawy i zachowania ludzkie. Wtedy pobrzmiwać zaczyna echo „śmiechu przez łzy”. Jego dźwięk nie przytłacza jednak człowieka na długo, ponieważ wokół próżnej Agafii Tichonowej nieustannie krząta się Fiokła Iwanowna, swatka. Jest to prawdopodobnie najbardziej realistyczna postać w *Ożenku*. Czytelnik odbiera Fiokłę jako szczerą, prawdziwą i prostą kobietę. Efekt ten Gogol osiągnął poprzez wprowadzenie bohaterki zarówno w środowisko szlacheckie, jak i kupieckie. Taki zabieg, dodatkowo wzmocniony nasyceniem wypowiedzi Fiokły przysłowiami i powiedzeniami ludowymi, zwiększa autentyczność postaci, odbiorca zaczyna ufać kobiecie. Swatka to osoba zaradna, praktyczna i bardzo błyskotliwa. Niezwykle komiczne są jej celne, czasem nawet złośliwe odpowiedzi na prowokacje mężczyzn. Wynika to z zestawienia jej osoby z resztą bohaterów dramatu. Fiokła jako jedyna nie udaje, nie sili

¹⁸ М. ГОГОЛЬ, *Драматические произведения...*, s. 236.

się na stwarzanie pozorów. Jej prozaiczny sposób patrzenia na świat skontrastowany z poglądami pozostałych bohaterów („pseudowytwność”, pretensjonalność, przywiązanie do tytułów, falszowanie obrazu własnej osoby itd.) daje efekt komiczny. Warto też zwrócić uwagę na język Fiokly:

Ты что горло дерешь? Эж как разобрало его! Эж его заливается! Знать, покойница свихнула с ума в этот час, как тебе рожала.
 (...) реч звестно какая: все святые говорили по-русски.¹⁹

To tylko niektóre przykłady wypowiedzi Fiokly. Posługiwała się ona językiem prostym, bogatym w ludowe mądrości, bardzo emocjonalnym i spontanicznym. Popelniała drobne błędy, charakterystyczne dla jej wypowiedzi jest powtarzane często *dobrodziejju, dobrodziejaszku*. Wszystkie te elementy składają się na obraz poczciwej, budzącej sympatię kobiety.

Poza przywołanymi postaciami w dramacie występuje jeszcze dwóch istotnych bohaterów: Podkolesin i Koczkariow. Są to przyjaciele, dwa zupełnie różne charaktery, które stanowią główny filar komedii. Gogol zestawil ze sobą dwa rodzaje osobowości: Podkolesin jest człowiekiem niezdecydowanym, unikającym radykalnych decyzji, leniwym, niezdolnym do działania. Dobrze się czuje w swoim poukładanym świecie, nie spieszy mu się do małżeństwa. Koczkariow natomiast stanowi całkowite przeciwieństwo przyjaciela. Jest niezwykle aktywny, odczuwa ciągłą potrzebę działania, musi robić cokolwiek, nawet jeśli czynności, które wykonuje, są zupełnie pozbawione sensu lub celowości. Wyznacza sobie zadania, które musi wypełnić bez względu na okoliczności. Jednym z jego postanowień było doprowadzenie do ślubu Podkolesina z Agafią. Tak mocno zaangażował się w ten pomysł, że pozbył się wszystkich konkurentów, aby jedynym starającym się o rękę i tym samym zwycięzcą rywalizacji został Podkolesin. Podczas wykluczania przeciwników Koczkariow wykorzystywał swój zmysł obserwatora. Nic nie wiedział o przeciwnikach, oni sami opowiadali mu o swoich obawach i podejrzeniach, a on później wykorzystał je przeciw nim. Z jednej strony bohater wykazuje więc niezwykle spryt, wydaje się być człowiekiem inteligentnym, ale jego absurdalne starania o małżeństwo przyjaciela zdają się temu zaprzeczać. Warto zauważyć, że postaci Koczkariowa i Podkolesina muszą funkcjonować razem. O ile jeszcze postać Podkolesina mogłaby istnieć osobno (choć wtedy nie byłaby komiczna), o tyle postać Koczkariowa ma sens dopiero w zestawieniu z Podkolesinem. Dopiero w takiej konfiguracji bohaterowie zyskują charakter komiczny. Gogol pokazuje tutaj bardzo silny kontrast, ich cechy, które na pierwszy rzut oka wydają się sprzeczne, ale w rzeczywistości są mocno ze sobą związane. Nie jest to jednak związek oparty na zasadzie przyciągających się przeciwieństw, a raczej na reakcji jednej postaci na drugą. Pro-

¹⁹ Zob. Ibidem, s. 263-264.

ponowany przez autora układ pomiędzy przyjaciółmi jest kolejnym dowodem na to, jak wiele możliwości interpretacyjnych dostrzegał Gogol w sytuacjach życia codziennego. Relacja ta wygląda w ten sposób, że im bardziej jeden z przyjaciół stara się coś wygzekkować, tym bardziej drugi stara się mu przeszkodzić. Im bardziej Koczkarów próbuje zmusić Podkolesina do małżeństwa, tym bardziej utwierdza go w jego niezdecydowaniu²⁰. Zaskakujące zakończenie historii (i prawdopodobnie również przyjaźni bohaterów) tworzy punkt kulminacyjny dramatu. Ucieczka Podkolesina została przez Gogola przygotowana tak, iż do końca nikt nie mógł nawet przypuszczać, że to się stanie. Ta sytuacja realizuje pierwszą z wymienionych motywacji komizmu - zaskoczenie odbiorcy. Pomimo że jest to bardzo silny, komiczny akcent, przez wielu współczesnych Gogolowi krytyków nie został zrozumiany. Być może dlatego *Ożenek* otrzymywał same niepocholebne opinie. W tym miejscu rozważania przenoszą się z obszaru komizmu postaci na komizm sytuacyjny. Ten rodzaj komizmu w *Ożenku* wypływa z konstrukcji samych postaci. To one motywują zdarzenia, dzięki nim mogły zostać wyeksponowane ich cechy charakteru. *Ożenek* pełen jest tego typu sytuacji. Na samym początku dramatu Gogol proponuje ciekawą konstrukcję scen. Układają się one w pewien schemat. Jako pierwsza ma miejsce scena, w której znajduje się tylko dłuższa wypowiedź Podkolesina. Po niej następuje kolejna scena, w której poznajemy służącego, Stepana. Już pierwsza jego wypowiedź jest komiczna, bowiem na pierwszy rzut oka wydaje się być nieoczywista:

ПОДКОЛЕСИН
 ПРИХОДИЛА СВАХА?
 СТЕПАН
 Никак нет.²¹

Kolejną scenę znów stanowi tylko wypowiedź Podkolesina, która potem zostaje przetworzona w dialogu ze służącym i taki schemat utrzymuje się aż do sceny VIII. Na komizm tych sytuacji składa się kilka czynników. Głównym z nich jest absurdalność całej sytuacji. W pierwszej wypowiedzi Podkolesina dowiadujemy się że odkrywa on w sobie potrzebę zamążpójścia, ponieważ „самому как – то становится совестно”²², potem jednak ujawnia, że ten stan trwa już trzy miesiące i w zasadzie przegapił kolejny termin. Pierwsze słowa Podkolesina ukierunkowują stosunek czytelnika do niego, jednak niespodziewane wyznanie, zupełnie sprzeczne z przypuszczeniami odbiorcy, wywołuje efekt komiczny i reakcję śmiechu. Dalsze rozmowy dotyczą właśnie jego przygotowań do ślubu. Podkolesin szyje już frak na tę okazję, posyła Stepana do szewca, aby ten odpowiednio przygotował jego obuwie. Zwraca uwagę na takie szczegóły, jak kolor szuwaksu i odciski na butach, boi

²⁰ B. Galster, *Mikołaj Gogol...*, s. 228.

²¹ Zob. М. ГОГОЛЬ, *Драматические произведения...*, s. 215.

²² Zob. *Ibidem*, s. 215.

się, że to mogłoby wpłynąć na jego pozycję w towarzystwie. Słowem, zdradza zde-nerwowanie typowe dla pana młodego, który chce, aby wszystko było idealnie do-pracowane. Oprócz tego dopytuje się, czy przypadkiem któryś ze sprzedawców nie interesował się, po co Podkolesinowi takie zakupy. Bardzo chce, aby fakt jego za-mążpójścia został zauważony. Paradoks, a zarazem komizm tej sytuacji polega na tym, że taki fakt nie istnieje. Podkolesin przecież nie ma ustalonej daty ślubu, nie wybrał nawet do tej pory żony. Ponadto, kiedy przychodzi Fiołka z informacją, że znalazła idealną kandydatkę na żonę, Podkolesin wyrzuca jej, że go popędza, że nie rozumie, że to nie takie proste ożenić się, broni się, jak tylko może, nawet zwalając winę na złe warunki pogodowe, które przeszkadzają mu w wyjeździe do kandydatki. Komiczne są wszelkie jego wypowiedzi na temat kłopotów z przygotowaniem takiego wydarzenia, zarówno poprzez nieprzystawanie do rzeczywistości, ale też poprzez język postaci. Jest to drugi z czynników motywujących komizm w tej sytuacji. Podkolesin konstruuje swoje wypowiedzi przy użyciu nic nie znaczących w tym wypadku zaimków. Dobrą ilustracją jest fragment:

А ВЕДЬ ХЛОПОТЛИВАЯ, ЧЁРТ ВОЗЬМИ, ВЕЩЬ - ЖЕНИТБА! ТО, ДА СЁ, ДА ЭТО. ЧТОБЫ ТО ДА ЭТО БЫЛО ИСПРАВНО - НЕТ, ЧЁРТ ПОБЕРИ, ЭТО ТАК ЛЕГКО, КАК ГОВОРЯТ.²³

Język Stiepana także nosi w sobie duży ładunek komiczny. Służący na pytania Podkolesina odpowiada lakonicznie, jak najkrótszymi zdaniami, sprawia wrażenie jakby mówił dokładnie to, co pytający chce usłyszeć. Słowa innych bohaterów przytacza zawsze w taki sam sposób, za pomocą konstrukcji „mówi: (tu wypowiedź postaci)”. Początkowe sceny są więc bardzo komiczne, w tym wypadku jest to jednak komizm prosty. Zazwyczaj komizm sytuacyjny nie niesie za sobą głębszej refleksji filozoficznej, ma służyć tylko rozbawieniu odbiorcy. W tym wypadku efekt został osiągnięty. Ważne jest to, że komizm sytuacyjny w dużej mierze opiera się na wypowiedziach bohaterów, więc dopiero umiejętna konstrukcja zabawnych wypowiedzi buduje komiczne sytuacje. Przykładem komicznej rozmowy może być też wymiana zdań pomiędzy Fiołką i Podkolesinem, kiedy to swatka próbuje mu uświadomić, że popełnia błąd, tak długo zwlekając, mówi, że już widać u niego siwe włosy i niebawem już niemożliwym będzie dla niego zamążpójście. Podkolesin nie słucha staruszki, nie skupia się na jej wyrzutach, tylko na swojej siwiźnie, której istnieniem jest głęboko poruszony. Kolejną niezwykle zabawną sytuacją jest rozmowa Podkolesina z Agafią Tichonowną. Dzięki zabiegom Koczkariowa został on jedynym kandydatem do ręki Agafii, jest już prawie pewne, że dojdzie do małżeństwa, ostatnim elementem ma więc być prywatna rozmowa tych dwojga. Scena ta dla czytelnika jest porażką. On sam odczuwa dyskomfort i niezręczność tej chwili. Jest to bardzo krótka wymiana zdań na tematy, które żywo interesują młodych zakochanych. Rozmawiają oni mianowicie o pogodzie, o tym, w której cerkwi

²³ Zob. Ibidem, s. 218.

byli w niedzielę, jaki jest ich ulubiony kwiat, wreszcie o zbliżającej się zabawie. Tematów, jak widać, nie brakuje, jednak wymianę zdań, jaka miała miejsce pomiędzy Podkolesinem i Agafią, trudno nazwać rozmową. To były tylko suche odpowiedzi na konkretne pytania. Dodatkowo didaskalia wymownie sugerują, że to musi być naprawdę nudna scena: (*Садятся и молчат*), (*молчание*), które występuje pięciokrotnie, (*Считает по пальцам*) dwukrotnie²⁴. Komizm nie polega tu więc na prezentacji poczucia humoru i błyskotliwości tych postaci. Wywołany jest wypowiedzią Agafii tuż po zakończeniu rozmowy, na jej podstawie stwierdza, że Podkolesin to godny, skromny, rozsądny człowiek, który daje się lubić i nie mówi głupstw. Dla czytelnika obserwującego sytuację z boku zestawienie cech wywnioskowanych na podstawie rozmowy z obrazem Podkolesina z poprzednich scen jest po prostu absurdem. Operowanie zjawiskami w sposób oczywisty odbiegający od norm społecznych motywuje występowanie komizmu.

Komedia kończy się zaskakującą sceną ucieczki Podkolesina. Bohater jest już zdecydowany wziąć ślub. Jednak niefortunnie został przez chwilę pozostawiony samemu sobie i w tym czasie bardzo szybko dochodzi do wniosku, że popełnia błąd, że wraz z nadejściem małżeństwa skończy się dla niego wszystko. Postanawia więc uciec od tego przykrego obowiązku i mimo, że jedyną możliwością ku temu jest skok z okna, nie waha się przed tym krokiem. Znika bez słowa. Co ciekawe, zdziwienie kobiet nie koncentruje się na tym, dlaczego pan młody uciekł, ale w jaki sposób to zrobił, a cały swój gniew koncentrują nie na Podkolesinie za dokonanie takiej zniewagi, a na Koczkariewie, inicjatorze całego zamieszania. Tu komizm buduje zwrócenie uwagi na rzeczy mniej istotne. Ważniejszym powinien być sam powód, dla którego Podkolesin zniknął, a nie to, że wyskoczył przez okno.

Po rozważeniu różnych przejawów komizmu w *Ożenku* należy przyznać, że Gogol posługuje się jego złożoną odmianą. Nie ogranicza się tylko do jednej formy; realizuje komizm zarówno na płaszczyźnie sytuacyjnej, gdzie prezentowany jest jako proste, zabawne zdarzenia, jak i na płaszczyźnie słownej, gdzie przybiera on postać bardziej skomplikowanego zjawiska. Widoczny jest w warstwie językowej postaci, ale także w relacji treści do rzeczywistości. Gogol wykreował bohaterów będących karykaturą ówczesnych ludzi. Prześmiewał zarówno obyczaje, jak i postawy życiowe. Stworzył satyrę społeczną, która obnażała przywary stanu kupieckiego i szlacheckiego. Zrobił to w sposób na tyle przejrzysty, że z pierwszej premiery komedii w 1842 roku wyszedł sam car Mikołaj I dotknięty tym, co zobaczył. Doszukiwał się on krytyki wymierzonej w swoją osobę. Gogolowi udało się jednak uniknąć moralizatorskiego wydźwięku dramatu. Pozbawiony jest on dydaktyzmu, pozostawia jednak czytelnika w pewnym niepokoju i zmusza do refleksji. W ten sposób pisarz zrealizował swoją główną zasadę „śmiechu przez łzy”, czyli wykorzystywania komizmu do ukazania bolesnej rzeczywistości.

²⁴ Ibidem, s. 272-273.

BIBLIOGRAFIA

B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, wyd. II popr., Gdańsk 2011.

B. Galster, *Mikołaj Gogol*, Warszawa 1967.

Słownik terminów literackich, pod red. J. Sławińskiego, wyd. II poszerz. i popr., Wrocław 1989.

Н. ГОГОЛЬ, *Жизньба*, [w:] Н. ГОГОЛЬ, *Драматические произведения*, Москва 1959.

Martyna Włosowicz

Filologia rosyjska, III rok, UJ
Polonistyka-komparatystyka, II rok SUM, UJ

OBRAZ OFELII W LITERATURZE ROSYJSKIEJ - POETYCKIE CYKLE *К ОФЕЛИИ* AFANASIJA FETA I *ANTE LUCEM* ALEKSANDRA BŁOKA

I Wstęp

Ofelia – inspiracje i nawiązania

Szekspirowska Ofelia jest obecna w kulturze nie tylko na kartach *Hamleta* oraz na deskach teatralnych podczas adaptacji dramatu. Postać ta zaczęła się pojawiać w tekstach kultury od wieku XIX – romantycy odkryli na nowo potencjał dzieł angielskiego dramaturga i dostrzegli w nich niewyczerpane źródło inspiracji¹. Pokrewieństwo zasadzało się na przemożnej sile uczucia i wyobraźni². Pociągająca okazała się także problematyka moralna, książę Danii stał się wzorcem romantycznej postaci określanej mianem hamletyzmu, a Ofelia zainicjowała motyw szaleństwa³.

Figura obłąkanej narzeczonej Hamleta rzadko staje się natomiast głównym tematem dzieła, służy raczej jako rozpoznawalny kostium, pozwalający na opowiedzenie o innych istotnych kwestiach oraz identyfikację ze źródłami wspólnoty romantycznej, a przez to konstruowania romantycznej tożsamości⁴.

Przedmiotem niniejszej analizy będzie obraz Ofelii w literaturze rosyjskiej na przykładzie utworów z cyklu poetyckich Afanasija Feta *К Офелии* (1842) oraz Aleksandra Błoka *Ante Lucem* (1898-1900).

¹ Etymologia romantyzmu jako terminu literackiego także prowadzi ku twórczości Szekspira. Tym mianem określił ją Le Tourner we francuskiej przedmowie do edycji dzieł Szekspira z 1776 r. Madame de Stael czy Herder również powoływali się na autora *Hamleta* w swoich tekstach krytycznych.

² Zob. *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. A. Kowalczykowej i J. Bachorza, Wrocław 2002, s. 954.

³ Zob. Ibidem, s. 332-333.; A. Kowalczykowa, *Romantycy i szaleńcy*, Warszawa 1977.

⁴ W swojej interpretacji wychodzę od wniosków (niepublikowane) pracy magisterskiej Pauliny Błaszczkiwicz *Szekspirowska Ofelia w literaturze i sztuce okresu romantyzmu. Rekonstrucja* napisanej w Katedrze Komparatystyki WP UJ pod kierunkiem prof. Małgorzaty Korytowskiej. Praca pomogła mi również w kompletowaniu bibliografii. Autorka analizuje motyw Ofelii, przejawiający się na kilka sposobów: w tekstach krytycznych poświęconych Szekspirowi, jako wolne adaptacje *Hamleta* oraz aluzje do postaci Ofelii i reprezentację postawy hamletycznej.

II Utwory i poeci

Dwie epoki

Interpretowane utwory dzieli 60 lat, łączy natomiast młodzieńczy zapal autorów, którzy po szekspirowską obłąkaną sięgnęli na progu swojej dojrzałej twórczości. Neoromantyczny Fet i symbolistyczny Blok przynależą do różnych formacji literackich, zatem w wizerunkach przez nich wykreowanych mogłyby odbijać się idee epok, w których żyli poeci. Jednakże badacze we wczesnej twórczości autora *Nieznajomej* dostrzegają znaczne wpływy poprzedników literackich, a jej głównego patrona upatrują w Fecie, jednym z pierwszych orędowników poezji czystej⁵. Wobec tego należy zastanowić się nad relacją zachodzącą pomiędzy przedstawieniami Ofelii w wymienionych dziełach.

Nawiązania biograficzne

Warto pamiętać o biograficznym kontekście motywu Ofelii w twórczości Bloka⁶. Jako dziewiętnastolatek poeta odgrywał tytułową rolę w zaimprovizowanym spektaklu szekspirowskiej tragedii, natomiast jego przyszła żona Lubow Mendelejewa wcieliła się wtedy w postać Ofelii. Echa tego osobliwego przeniesienia literatury na rzeczywistość i jej ponownego odbicia w zwierciadle literatury, które w tym przypadku kreuje dramatyzm tej szczęśliwej i spełnionej w związku małżeńskim miłości, znajdziemy nie tylko w debiutanckim tomie Bloka, ale także w jego późniejszym poetyckim dorobku, za przykład niech posłuży utwór *Я Гамлет - холодеет кровь* (1914), dający wyraz rozczarowaniu i zwątpieniu w siłę uczucia.

Nie można poprowadzić jasnej paraleli biograficznych źródeł postaci w twórczości Feta. Umierającą Ofelią z wiersza ****Офелия гибла и пела* (1846) nie jest jego ukochaną z młodości Marią Kozminiczną Lazicz, która w nie do końca wyjaśnionych okolicznościach zginęła w pożarze dopiero kilka lat później (od tego momentu w poezji Feta zagładę będzie nieść ogień, a nie tak jak w przypadku Ofelii woda).

Malarskie inspiracje

Nie bez znaczenia pozostaje fascynacja Bloka malarstwem prerafaelitów⁷, bowiem artyści tego kręgu niezwykle często czerpali inspiracje z tekstów literackich, a przedstawienia szekspirowskich heroin doczekały się w ich twórczości wielokrotnej realizacji (*Desdemona's Death Song* autorstwa Dante Gabriela Rossetiego, a także jego *Ophelie*, pod tym samym tytułem dzieło Alexandra Canable'a oraz kilka obrazów Johna Williama Waterhouse'a również z imieniem bohaterki *Hamleta* w tytule -

⁵ Zob. С. Соловьев, *Воспоминания об Александре Блоке*, [w:] *Письма Александра Блока*, Ленинград 1925, s. 12.

⁶ Por. Л.К. Долгополов, *Александр Блок, личность и творчество*, Ленинград 1978, s. 38.

⁷ Por. I. Malęj, *Eros w symbolizmie rosyjskim*, Wrocław 2008, s. 140.

prezentują ją w różnych momentach akcji dramatu; narzeczoną księcia Danii znajdziemy także w twórczości Arthura Hughes'a oraz Johna Everetta Millais'a, którego to przedstawienie tonającej Офелии zyskało największą sławę).

Ze względu na okres powstania – drugą połowę XIX wieku - tych obrazów na pewno nie miał możliwości oglądać Fet, jednak malarze wykorzystywali motyw szekspirowskiej bohaterki już przed publikacją jego cyklu поэтыckiego. Офелиę znajdziemy na płótnach XVIII-wiecznych, np. u Benjamina Westa, a Eugene Delacroix powróci do opracowania jej tematu wielokrotnie. Nie ma natomiast przesłanek pozwalających przypuszczać, że Fet, przebywający wtedy w Rosji, podziwiał jej angielskie czy francuskie wizerunki, zatem ich istnienie będzie jedynie dowodem na zakorzenienie tej postaci w zbiorowej świadomości ludzi ówczesnej epoki.

III Interpretacja

A. Fet ****Офелия гибла и пела*⁸

We wspomnianym już dwustrofowym utworze ****Офелия гибла и пела* śmierć przez utopienie została przeestetyzowana i odrealniona, czym росыjski twórca dał wyraz swojej fascynacji pięknem⁹. Poeta oddziałuje na różne zmysły odbiorcy. Ten synestetyczny charakter wiersza nie pozwala, by czytelnik zadowolił się jedynie wizualizacją - pobrzmiewają w nim echa pieśni Офелии, a zapach kwiatów, które trzyma w dłoni, zdaje się wyczuwalny. Dziewczyna nie topi się z całym przynależnym temu aktowi dramatyzmem, a opuszcza łagodnie na dno rzeki, plotąc wianki i śpiwając. Co ciekawe, tak zarysowany поэтыcki obraz wyprzedza malarską reprezentację tematu topiącej się Офелии autorstwa Millais'a. Kwiaty i pieśni jawią się jako atrybuty niewinności i piękna, mogą posłużyć także za symbol poezji i natchnienia – zwłaszcza w świetle drugiej strofy. Po melancholicznej scenie śmierci, nie zdradzającej bezpośrednio „ja” lirycznego, w kolejnym tetrastychu podmiot odkrywa samego siebie:

И многое с песнями канет
Мне в душу на тёмное дно,
И много мне чувства, и песен,
И слёз, и мечтаний дано.

Staje się jasne, że metafora ofeliczna była jedynie sposobem na dokonanie auto-prezentacji. Podmiot bliski jest swej bohaterce, a może nawet się z nią utożsamia, łączy ich specyficzny rodzaj wrażliwości czy raczej nadwrażliwości. Tezę prowoku-

⁸ А. Фет, *Офелия гибла и пела*, [w:] А. Фет, *Стихотворения*, Москва 1979, s. 68. Wszystkie cytowane fragmenty tekstu pochodzą z tego wydania.

⁹ О wartości piękna w twórczości Feta zob. Б.Я. Бухштаб, *А.А. Фет. Очерк жизни и творчества*, Ленинград 1974, s. 69.

je paralelnosc przywoływanych obrazów - tak jak ona upada na dno rzeki, tak na ciemne dno jego duszy trafiają pieśni.

Wobec tego ****Офелия гибла и пела* zdaje się być wierszem autotematycznym, pokazuje źródła fetowskiej poezji skupionej na świecie wewnętrznego przeżywania, oddającej każde drgnienie serca. „Ja” liryczne reprezentuje koncepcję poezji jako natchnienia, daru, na co wskazuje wieńczące utwór słowo „дано”.

A. Fet ****Я болен, Офелия*¹⁰

Utwór ****Я болен, Офелия* tym razem wiąże podmiot liryczny i poetycką twórczość z męskim pierwiastkiem obecnym w dramacie Szekspira. Ofelia nie jest ekranem, na który podmiot projektuje swoje własne uczucia, a powiernicą, niemym świadkiem jego mąk.

Osoba mówiąca w wierszu przyjmuje maskę bohatera hamletycznego czy też cierpiącego na chorobę wieku, a w kulturze rosyjskiej dającego się zidentyfikować jako zbędnego człowieka – wybór nazwy nie ma w tym momencie większego znaczenia, bowiem Fet sprawnie poruszał się zarówno w rzeczywistości rodzimej, jak i zachodniej literatury. Co jeszcze ważniejsze, sedno tych postaw pozostaje niezmiennie, XIX-wiecznych młodzieńców określanych tym mianem charakteryzowała niemożność podejmowania decyzji i realizacji czynów, a także ponoszenia ich konsekwencji, owa bezsilność tak dobitnie wyrażona została przez Feta słowami „Ни в сердце, ни в мысли нет силы”. W utworze paraliż życia miał związek z nadwrażliwością, ciągłym napięciem zmysłów, a choroba sięgała aż do serca: „Душе раздраженной и груди больной”. W tej skondensowanej formie poecie udało się uchwycić nastroje i lęki zatruwające życie bliskich mu czasowo bohaterów zaludniających salony istniejące na kartach powieści, jak również pod realnym adresem.

Czy podmiot liryczny widzi dla siebie szansę na ratunek? Można przypuszczać, że wymowa wiersza nie jest w pełni pesymistyczna, ponieważ kończy się wezwaniem do Ofelii:

Про иву, про иву зеленую спой,
Про иву сестры Дездемоны.

Osoba mówiąca w wierszu proponuje zatem, by zamiast przez pryzmat swoich niezdrowych uczuć postrzegać poezję w odmienny sposób, zwrócić się ku innym źródłom. Rewersem chorych aspiracji okazuje się kobiecość, na którą prócz osoby pieśniarki wskazuje także wierzba. To drzewo, odznaczające się bogatą symboliką¹¹, odsyła bowiem do Księżycy, a znaki lunarne kojarzone są w kulturze z pierwiast-

¹⁰ А. Фет, *Я болен, Офелия*, [w:] А. Фет, *Стихотворения*, Москва 1979, s. 90. Wszystkie cytowane fragmenty utworu podaje za tym wydaniem.

¹¹ Zob. W. Kopański, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 459-461.

kiem żeńskim. Fizyczne właściwości wierzby – łatwo poddaje się podmuchom wiatru, które jednak jej nie łamią - wpisują się w tradycyjną charakterystykę kobiety – istoty silnej pomimo słabości. Równocześnie plastyczność może odsyłać także do artystycznych zdolności. Zielony kolor podkreśla dodatkowo nadzieję obecną w tym projekcie poezji.

Owe „сестры Дездемоны” są aluzją do innej szekspirowskiej bohaterki, żony Otella, niesłusznie oskarżonej o zdradę małżeńską i zamordowanej przez męża w ataku szału. Przywołując jej postać, podmiot kreuje swój ideał kobiety – wiernej, cichej i biernej. Multiplikacja tej figury okazuje się sposobem na ukazanie wiecznej kobiecości, przynależnej nie konkretnej jednostce, a będącej wartością ogólną.

Głosu odpowiedzi jednak nie będzie dane nam usłyszeć. Podmiot, opiewając siłę żeńskiego pierwiastka i poezję z niego zrodzoną, nie dokonuje transgresji, pozostaje zamknięty w swoim doświadczeniu, postulując nadejście odradzającej pieśni, której sam nie może być Koryfeuszem.

A. Блок * Прошедших дней немеркнувшим сияньем¹²**

W twórczości Błoka ponownie spotykamy się z sytuacją spowiedzi podmiotu lirycznego, tym razem nie nazwanego wprost Hamletem. U bohatera możemy jednak wyróżnić elementy kostiumu hamletycznego, a tekst wpisać w kategorię liryki roli:

Мои грехи в твоих святых молитвах,
Офелия, о нимфа, помини.

Wyznanie grzechów złożone na ręce Ofelii jak i cała jej postać zostaje przywołane retrospektywnie. Powierzenie ukochanej swoich trosk wcale nie wprawia bohatera w zażenowanie, nie zawstydzają, a wręcz przeciwnie – ten akt posiada moc wyzwalającą, stąd w wierszu tyle odwołań do światła („немеркнувшим сияньем, Душа, (...) вся озарена”). W poetyckiej impresjonistycznej wizji jasne, a zatem szczęśliwe wspomnienia związane z kochanką oświetlają duszę bohatera.

Jeśli dzięki zastosowaniu tych środków artystycznej ekspresji wyobraźnia podpowiada czytelnikowi przedstawienie Ofelii jako chrześcijańskiej świętej, bądź osoby aspirującej do tego miana to bezpośredni zwrot do ukochanej „о нимфа” każe zachować czujność. Odwołanie do postaci z mitologii greckiej¹³ z jednej strony wpisuje ją w tradycję pogańskiej kultury śródziemnomorskiej, będącej jednym z fundamentów europejskiej tożsamości, z drugiej natomiast może być reminiscencją opisaną u Szekspira historii tonącej Ofelii, bowiem pośród wielu rodzajów tych pięknych, efemerycznych istot, wydających na świat dzieci herosów, znajdziemy

¹² А. Блок, *Прошедших дней немеркнувшим сияньем* [online], dostęp: [http://ru.wikisource.org/wiki/Прошедших_дней_немеркнувшим_сияньем_\(Блок\)](http://ru.wikisource.org/wiki/Прошедших_дней_немеркнувшим_сияньем_(Блок)) [14.02.2013]. Wszystkie cytowane fragmenty tego utworu podaje na podstawie tego źródła.

¹³ Zob. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003, s. 839.

także najady - nimfy wodne. Wreszcie, apostrofa mogła posłużyć autorowi jako element dekoracyjny, by z jego pomocą uwydatnić urodę i wdzięk kreowanej w utworze kochanki. Otaczana wciąż bohaterka nie jest właściwie konkretną kobietą, a wpisuje się w istotę wiecznej kobiecości opiewaną także w następnym tomiku pod tytułem *Стихи о Прекрасной Даме*¹⁴.

Krajobraz duszy wspiera się na prostej paraleli względem cyklu przyrody, bohater organicznie doświadcza początku jesieni, czuje ją w powietrzu, które owiewając go, wdziera się także do jego uczuć. Zmiana pór roku symbolizuje również upływającą od spotkania czas:

Но осень ранняя, задумчиво грустна,
Овеяла меня тоскующим дыханьем.

Na podstawie objawów tej smutnej zadumy i tęsknoty można u podmiotu lirycznego zdiagnozować melancholię, będącą udziałem także szekspirowskiego Hamleta.

Ambiwalencja – oscylująca jednak w kierunku afirmacji – z jaką do swojego stanu odnosi się sam zainteresowany, odpowiada ogólnemu odbiorowi postawy hamletycznej przez rodzącą się ówczesnie kulturę dandysów, a także wyprzedzającą ją o ponad pół wieku tradycję romantyczną:

И полнится душа тревожно и напрасно
Воспоминаям дальным и прекрасным.

Paradoksalne, że karmiąc się wspomnieniem Ofelii, jej figura traci dla bohatera na znaczeniu. Prym wie dzie bowiem proces, w jaki wprawione są myśli i uczucia podmiotu lirycznego. Postać kobiety staje się nieostra i można przypisać jej coraz więcej twarzy, a dobór imienia zdaje się służyć wyostrzeniu intertekstualnych powiązań jej kochanka.

IV Wnioski

Zarówno Afanasij Fet, jak i Aleksander Blok wydają się podążać drogą wytyczoną przez romantyków. W formę liryczną nie przekuto szalonych pieśni bohaterki dramatu (Akt IV, scena IV), Ofelia pozostaje postacią niemą, figuruje jako adresatka, a nie nadawca – o czym u Feta świadczy już nazwa cyklu liryków, przybierająca formę poetyckiej dedykacji. Ofelia w interpretowanych tekstach oderwana zostaje od kontekstu dzieła Szekspira, bywa natomiast uwikłana w dodatkowe kulturowe odniesienia. Efemeryczność postaci jest poddyktowana realizacją fantazmatu wiecznej kobiecości.

¹⁴ Por. I. Malej, *Eros w symbolizmie rosyjskim...*, s. 129-205.

Szekspirowską bohaterkę można porównać do sztafażu malarskiego w lirycznym obrazie duszy podmiotów wierszy ****Я болен, Офелия Feta i *** Прошедших дней немеркнувшим сияньем* Błoka. Staje się także poręczną formułą metatekstową, pozwala sformułować program poetycki, co jest widoczne przede wszystkim w utworach z cyklu *К Ofелии*.

BIBLIOGRAFIA

- A. Блок, *Прошедших дней немеркнувшим сияньем* [online], dostęp:
[http://ru.wikisource.org/wiki/Прошедших_дней_немеркнувшим_сияньем_\(Блок\)](http://ru.wikisource.org/wiki/Прошедших_дней_немеркнувшим_сияньем_(Блок))
[14.02.2013].
- A. Фет, *Офелия гибла и пела*, [w:] A. Фет, *Стихотворения*, Москва 1979.
- A. Фет, *Я болен, Офелия*, [w:] A. Фет, *Стихотворения*, Москва 1979.
- Б.Я. Бухштаб, *А.А Фет. Очерть жизни и творчества*, Ленинград 1974.
- Долгополов, *Александр Блок, личность и творчество*, Ленинград 1978.
- С. Соловьев, *Воспоминания об Александре Блоке*, [w:] *Письма Александра Блока*, Ленинград 1925.
- P. Błaszczkiewicz, *Szekspirowska Ofelia w literaturze i sztuce okresu romantyzmu. Rekonosans* [praca mgr niepublikowana].
- W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003.
- W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- A. Kowalczykowa, *Romantycyjni szaleńcy*, Warszawa 1977.
- I. Malej, *Eros w symbolizmie rosyjskim*, Wrocław 2008.
- Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. A Kowalczykowej i J. Bachórza, Wrocław 2002.

OBRAZ POLAKÓW W TWÓRCZOŚCI FIODORA MICHAJŁOWICZA DOSTOJEWSKIEGO

Uwagę polskiego czytelnika podczas spotkania z twórczością Dostojewskiego przykuwają negatywne obrazy rodaków. Można postawić tezę, że w powszechnej świadomości pisarz jawi się jako polonofob. Kwestia antypolskiego nastawienia zainteresowała rodzimych badaczy, którzy postanowili zbadać to zjawisko i zastanowić się nad jego przyczynami. Niniejsza praca ma na celu usystematyzować obecny stan wiedzy na ten temat.

Aby dokonać analizy powyższego zagadnienia, należy przede wszystkim wskazać konkretne portrety Polaków w prozie rosyjskiego autora. Interesujące nas fragmenty nie są obszerne i wszystkie skonstruowane zostały w podobny sposób. Przedstawiciele narodu polskiego pojawiają się na planie wydarzeń w momencie wyciszenia fabuły, w okresach przejściowych. Butni, bezczelni, impertynency, niekompetentni są błyskawicznie demaskowani i upokarzani, znikają równie szybko, jak się pojawili. Zaznaczają jednak swą obecność bardzo wyraźnie i jako postacie epizodyczne zapadają w pamięć¹. Niewątpliwie krzywdzący obraz naszych rodaków jest nierozzerwalnie związany z biografią samego autora, który z Polakami spotykał się niejednokrotnie. Badacze zgodnie podkreślają, że niemal dziesięcioletni pobyt Dostojewskiego na zesłaniu miał ogromny wpływ na postrzeganie mieszkańców zachodnich rubieży Imperium Rosyjskiego². Nie bez znaczenia pozostaje również zainteresowanie pisarza sprawami politycznymi. Konkretnie przykłady pozwolą potwierdzić tę tezę i usystematyzować wiedzę.

Pierwszy z plejady fałszywych Polaków pojawia się we wczesnym okresie twórczości autora, w opowiadaniu *Sen wujaszka* z 1859 roku. Jego bohaterem jest książę Gawryła przedstawiony jako karykatura Rosjanina–Europejczyka. Pomimo zaniżków pamięci książę snuje swe opowieści na temat przeszłości, co prowadzi do mieszanina fikcji z rzeczywistością. Wspominając obrady Kongresu Wiedeńskiego,

¹ J. Stempowski, *Chimera jako zwierzę pociągowe: 1926-1941*, wybór i oprac. Jerzy Timoszewicz, Warszawa 2001, s. 71-72.

² Zob. więcej: S. Mackiewicz (Cat), *Dostojewski*, Bielsko-Biała 1997.

mówi o lordzie Byronie tańczącym krakowiaka, który miał okazać się ostatecznie skompromitowanym Polakiem:

Ну да, лорд Байрон. Впрочем, может быть, это был и не лорд Байрон, а кто-нибудь другой. Именно не лорд Байрон, а один поляк! Я теперь совершенно припоминаю. И пре-ори-ги-нальный был этот по-ляк: выдал себя за графа, а потом оказалось, что он был какой-то кухмистер. Но только вос-хи-ти-тельно танцевал краковяк и наконец сломал себе ногу³.

Hochsztapler podający się za arystokratę okazał się zwykłym kuchcikiem, przedstawicielem pogardzanego przez szlachtę ludu. Zbigniew Żakiewicz słusznie zwraca uwagę na fakt pierwszej potyczki Dostojewskiego z Zachodem i Polakami jako jego przedstawicielami. Imperium Rosyjskie, dotychczas skutecznie izolujące się od reszty Europy, było jedynym nosicielem tradycyjnych wartości. Polskie wartości, choć chrześcijańskie, zawsze były zachodnie, wypaczone, katolickie, a przedrozbiorowa Rzeczpospolita ostatnim wysuniętym na wschód sługą świata Zachodu. Lord Byron zmieniający się w Polaka stanowi potwierdzenie tej tezy⁴.

Jak już zostało zaznaczone, teorie Dostojewskiego mają swe źródło w jego doświadczeniach, miał on bowiem możliwość obserwować zachowania Polaków już od lat młodości. Niemal jedną trzecią uczniów petersburskiej Szkoły Inżynierskiej, do której uczęszczał autor *Biesów*, stanowiła młodzież z dawnych ziem polskich. Około pół wieku po ostatnim rozbiórce Rzeczpospolitej nowe pokolenie, pogodzone z rzeczywistością, szansę na swój rozwój widziało poprzez carską administrację i wojsko. Młodzi ludzie, którzy nie pamiętali Polski, a co najwyżej powstanie listopadowe, stanowili konkurencję dla rdzennych mieszkańców Imperium. Jednak na podstawie wczesnej twórczości Dostojewskiego można wnioskować, że okres ten nie miał wpływu na negatywne postrzeganie Polaków przez pisarza. Jak sugeruje Jan Orłowski, w okresie szkolnym z wieloma z nich pozostawał w dobrych stosunkach, a nawet się przyjaźnił⁵. Pozytywne nastawienie towarzyszyło mu również podczas zesłania. Ten okres jest dobrze udokumentowany – autobiograficzne *Zapiski z martwego domu* samego skazańca można dodatkowo skonfrontować ze wspomnieniami polskiego współtowarzysza katorgi – Szymona Tokarzewskiego – w *Siedmiu latach katorgi*⁶.

Wspomnienia Dostojewskiego o charakterze reportażowym stanowią studium ludzkiej psychiki. Młody adept sztuki literackiej w otoczeniu różnych osobowości miał możliwość szlifowania swego pisarskiego warsztatu. Podczas odbywania kary zetknął się on z patriotami aktywnie działającymi w ruchach niepodległościowych

³ Ф. М. Достоевский, *Собрание сочинений в 15 томах*, т. 2, Ленинград 1988, s. 412.

⁴ Z. Żakiewicz, *Polacy u Dostojewskiego*, [w:] „Twórczość”, nr 6, Warszawa 1968, s. 83-84.

⁵ J. Orłowski, *Reakcja Dostojewskiego na sprawy polskie*, [w:] „Przegląd Humanistyczny”, nr 5-6, Warszawa 1982, s. 88.

⁶ Por. Z. Żakiewicz, *Polacy u Dostojewskiego...*, s. 77-78.

przełomu lat trzydziestych i czterdziestych XIX wieku, m.in. ze wspomnianym Tokarzewskim uczestniczącym w słynnym ruchu ks. Ściegiennego⁷. W *Zapiskach z martwego domu* Polacy przedstawieni są wyjątkowo w sposób pozytywny, a autor pisze o nich z dużym szacunkiem. Traktowani są nie jako postacie literackie, lecz ludzie z krwi i kości, dodatkowo borykający się z własnym niezrozumiałym dla reszty problemem. W przeciwieństwie do większości skazańców musieli się dodatkowo zmagać z utratą Ojczyzny. Dostojewski konfrontował Polaków – obcych mieszkańców zachodnich terenów Imperiów, szlachciców z pochodzenia, postępowych inteligentów – z miejscowym ludem, prostym, karnym, na swój sposób także zniewolonym. Pisarz, który sam czuł się na wygnaniu obco i nieswojo, rozumiał problem niemożności pogodzenia ze sobą tych dwóch światów.

Trudno rozstrzygnąć, kiedy nastąpił moment przełomu i ewolucji poglądów rosyjskiego pisarza w stosunku do Polaków. Spośród tez rodzimych najistotniejsze wydają się dwa stanowiska. Jan Orłowski sugeruje, że na tym etapie życia niechęć do pewnych osób wynikała z ich zachowań, nie zaś z szeroko pojętych względów politycznych, które nasiliły się dopiero w latach sześćdziesiątych⁸. Zbigniew Żakiewicz z kolei przekonuje, że Dostojewski tę polską butę odebrał osobiście⁹. Jego ewolucja poglądów z utopijnego socjalizmu do słowianofilstwa, połączone z późniejszym zamiłowaniem do ludowości, religijnością i monarchizmem, przybrać na sile miała właśnie w okresie zesłania. „Antyzachodność”, o której była mowa, mogła się wykształcić właśnie pod wpływem zachowania Polaków, którzy pogardą wobec pokornego i wielkodusznego rosyjskiego ludu uderzać mieli w samą Rosję¹⁰. Istotnie kwestię tę jest niezwykle trudno rozstrzygnąć i choć patrząc na twórczość Dostojewskiego, trudno nie odnieść wrażenia, że eskalacja jego radykalnych poglądów przypada dopiero na lata sześćdziesiąte, to konfrontując *Zapiski z martwego domu* ze wspomnieniami Tokarzewskiego, trzeba przyznać rację również Żakiewiczowi. Kontrowersyjne z naszej perspektywy relacje i opisy postawy samego Dostojewskiego ukazują dobitnie skomplikowaną osobowość pisarza, a nasilająca się epilepsja i związane z nią dolegliwości w pewien sposób usprawiedliwiają jego zachowanie. Mimo wszystko słowa: „Dostojewski nienawidził Polaków, ponieważ z rysów i nazwiska, niestety, znać było pochodzenie polskie. Mawiał, że gdyby wiedział, że w jego żyłach płynie choć jedna kropla krwi polskiej – kazalby ją natychmiast wypuścić”¹¹ są zastanawiające i trudno je usprawiedliwić chorobą czy rozdrażnieniem.

⁷ Por. S. Mackiewicz (Cat), *Dostojewski*, Bielsko-Biała 1997, s. 76-83.

⁸ Por. J. Orłowski, *Reakcja Dostojewskiego...*, s. 88.

⁹ Por. Z. Żakiewicz, *Polacy u Dostojewskiego...*, s. 77.

¹⁰ Por. Z. Żakiewicz, *Polacy u Dostojewskiego...*, s. 77-81 oraz J. Orłowski, *Reakcja Dostojewskiego na sprawy polskie*, [w:] „Przegląd humanistyczny”, nr 5-6, Warszawa 1982, s. 88-89.

¹¹ Z. Żakiewicz, *Ibidem*, s. 78.

Stosunek pisarza do Polaków wydaje się ewoluować wraz z biegiem wydarzeń politycznych – powstaniem styczniowym i późniejszym nieudanym zamachem Adama Berezowskiego na cara Aleksandra II. Poglądy Dostojewskiego nie odbiegały od powszechnych nastrojów potępienia panujących w Imperium. Autor *Zbrodni i kary* traktował konflikt polsko-rosyjski nie tyle jako walkę z buntownikami sprzeciwiającymi się władzy cara, lecz jako wielką wojnę cywilizacji wschodniej i europejskiej. Była to rzekomo ogólnoswiatowa rywalizacja pomiędzy katolicyzmem, który porzucił Boga i podstawowe zasady moralne, a prawosławiem opartym na braterskiej wspólnotcie ludu. Moralną wyższość religii rosyjskiej pisarz podbudowywał ideą państwa jako Kościoła, przeciwstawioną rzymsko-katolickiemu ideałowi Kościoła jako państwa ze scentralizowaną władzą papieża (najdobitniej wyrażoną słowami Iwana w *Braciach Karamazow*)¹². Polaków zgubić miał ich jezuityzm i porzucenie idei ludowości. Szlachta i magnateria, uciskająca najniższe warstwy społeczne, nie realizując idei „poczwiennictwa”, skazała tym samym Rzeczpospolitą na zagładę. Cesarstwo, zwyciężając walkę o panowanie w świecie Słowian, powinno asymilować naród polski, przyczyniając się do rozwoju całego państwa¹³. Ten tok rozumowania, opierający się na negacji polskości i postrzeganiu jej wyłącznie poprzez pryzmat wartości Zachodu, z pewnością wpłynął na wizerunek Polaków w dziełach Dostojewskiego. Od tej pory pojawiają się oni we wszystkich największych dziełach rosyjskiego pisarza.

Typowy dla Dostojewskiego obraz Polaków można znaleźć w powieściach z 1866 roku – *Graczu* i *Zbrodni i karze*. W pierwszej z nich podróżujący po Europie Aleksy Iwanowicz spotyka się z ludźmi żywo reagującymi na wydarzenia polityczne w Imperium Rosyjskim. Krwawe stłumienie powstania styczniowego spotyka się tam z powszechną niechęcią. Autor, rysując karykaturalny obraz Polaków, próbuje moralnie skompromitować zarówno ich, jak i cały świat zachodni. Falszywi wywrotowcy przy ruletce szukają okazji do zdobycia pieniędzy, nie cofając się przed ich kradzieżą:

Полячки, руководившие бабушку, сменялись в этот день несколько раз. Она начала с того, что прогнала вчерашнего полячка, которого она драла за волосы, и взяла другого, но другой оказался почти что еще хуже. Прогнав этого и взяв опять первого, который не уходил и толкался во всё это время изгнания тут же, за ее креслами, поминутно просовывая к ней свою голову, — она впала наконец в решительное отчаяние. Прогнанный второй полячок тоже ни за что не хотел уйти; один поместился с правой стороны, а другой с левой. (...) Их действительно тотчас же прогнали, несмотря на их крики и протесты: они кричали оба разом и доказывали, что бабушка им же должна,

¹² J. Orłowski, *Kwestia polska w rosyjskiej myśli chrześcijańskiej (od Czadajewa do Bierdiajewa)*, [w:] „Roczniki humanistyczne”, t. 41, nr 7, Lublin 1993, s. 183-184.

¹³ Ibidem, *Reakcja Dostojewskiego...*, s. 89-93.

что она их в чем-то обманула, поступила с ними бесчестно, подло. (...) Бабушка тотчас же попросила крупера распорядиться, и как оба полячка ни кричали (точно два пойманные в руки петуха), но явилась полиция и тотчас карманы их были опустошены в пользу бабушки. (...) Взамен их тотчас же к услугам ее явился третий поляк, уже совершенно чисто говоривший по-русски, одетый джентльменом, хотя все-таки смахивавший на лакея, с огромными усами и с гонором. Он тоже целовал «стопки паньски» и «стеллся под стопки паньски», но относительно окружающих вел себя заносчиво. (...) Час спустя оба прежние полячишки, выведенные из воксала, появились снова за стулом бабушки, опять с предложением услуг, хоть на посылки¹⁴.

Ta barwna opowiadka ukazuje emigrantów jako ludzi interesownych, nadużywających słowa honor, w rzeczywistości będących jedynie nieokrzesanymi sługusami bez manier, gotowymi zrobić wszystko w zamian za banknoty. Zorganizowana banda przekazuje sobie z rąk do rąk wyzyskiwaną Amalię Iwanownę. Dwoje „Polaczków” to skompromitowani awanturnicy, przyłapani na kradzieży zdają się nie dostrzegać swojej klęski, wracają natrętnie i gnębią staruszkę w dalszym ciągu. Sytuacji nie ratuje trzeci „Polaczek”, sprawiający tylko pozornie lepsze wrażenie. Okazuje się być on jednak kolejnym wyniosłym bufonem podobnym do lokaja, który, dostrzegając interes, jest w stanie zupełnie poniżyć się przed kobietą. Również Polaków, lecz z innej grupy społecznej, dostrzec można na kartach *Zbrodni i kary*. Pojawiają się oni na stypie zorganizowanej przez Katarzynę Marmieladową wśród innych gości wątpliwej pozycji. Ich wyrachowanie doprowadza do niecodziennej sytuacji. Jeden z lokatorów kamienicy zamieszkiwanej przez rodzinę wdowy potajemnie wprowadza na uroczystość dwóch swoich kolegów, których nikt z obecnych nie znał. Biedacy zachowują się pokornie, kłaniają się wszystkim, starają się nie przeszkadzać, szukając darmowego posilku i alkoholu.

Potwierdzeniem tezy, iż największy wpływ na postrzeganie Polaków miały bieżące wydarzenia polityczne wydaje się być okres wyciszenia, który nastąpił po roku 1866. W *Idiocie, Biesach* czy *Młodziku* właściwie nie ma przedstawicieli narodu polskiego. Powrót do tej koncepcji następuje w ostatniej wielkiej powieści Dostojewskiego *Bracia Karamazow* stanowiącej niejako podsumowanie dorobku literackiego pisarza. Tu poświęca on Polakom najwięcej miejsca. Tym razem posiadają oni własne nazwiska i mają możliwość wypowiedzenia swych myśli, poznajemy ich zatem w pełniejszy sposób. Wydaje się, że autor daje im możliwość obrony, jednak z góry skazani są na porażkę, wpisują się w kanon „Polaczków”, kompromitujących siebie i cały naród. Waclaw Lednicki słusznie zauważa, że ten polski epizod jest echem polemiki Dostojewskiego z Tokarzewskim. Polaków poznajemy w karczmie w Mokrem, dokąd udaje się Dymitr na spotkanie z Gruszą. We wcześniejszych etapach

¹⁴ Zob. Ф. М. Достоевский, *Собрание сочинений в 15 томах*, t. 4, Ленинград 1988, s. 674-676.

powieści narrator przedstawia głównego przeciwnika Karamazowa w walce o serce Gruszeńki jako bogatego polskiego oficera budzącego respekt. Tym większe jest rozczarowanie, gdy dochodzi do bezpośredniej konfrontacji z panami Musiałowiczem i Wróblewskim. Zbigniew Żakiewicz udowadnia, że ta para stanowi uosobienie sylwetek dwóch znanych Dostojewskiemu zesłańców – Tokarzewskiego i Bogusławskiego¹⁵. Zarówno ich fizjonomia, jak i zachowanie skonfrontowane z innymi źródłami wspierają tę tezę¹⁶. Rozmowa w Mokrem toczy się wokół czterech głównych tematów: polskich kobiet, toastu za Polskę, gry w karty oraz pieniędzy. Jest to zestaw doskonale odzwierciedlający wartości wyznawane przez stereotypowych „Polaczków” w powieściach rosyjskiego pisarza. Z rozmowy wylania się również stereotypowy obraz Polki – uwodzicielki i manipulatrix. Na nic zdają się próby obrony ich honoru. Podkreślenie niechlujnego wyglądu obu panów wydaje się równie istotne, co ich wypowiedzi¹⁷. Kompromitacją kończy się także chęć podkreślenia patriotyzmu i przypomnienia o dawnej potędze Rzeczypospolitej. Polacy wznoszący toast „za Rosję w granicach z 1772 roku” nie spotykają się ze zrozumieniem i błyskawicznie zostają uciszeni przez Gruszeńkę. Dodatkowo oszukują oni swych odbiorców językiem wypowiedzi. Mieszanina polskiego i rosyjskiego wytwarza barierę nie do przekroczenia, sprawia, że nikt nie traktuje ich słów poważnie. Wyczuleni na punkcie honoru i ojczyzny podejmują rozpaczliwą próbę obrony swoich wartości, lecz nikt nie daje im takiej możliwości. Patrząc z perspektywy człowieka zniewolonego, wywołują oni więcej współczucia niż politowania. Ich los jest tragiczny, znajdują się w sytuacji bez wyjścia, sami wobec otaczającego świata. Dalsze perypetie związane z hazardem wpisują się idealnie w dotychczasowy obraz Polaka – hochsztaplera, złodzieja i oszusta.

Należy zgodzić się z Jerzym Stempowskim, prekursorem badań powyższego tematu, że wszystkie przedstawione postaci są zaledwie ciekawą konstrukcją literacką opierającą się na określonym schemacie. Jednowymiarowe, miałkie marionetki rzucone po planie wydarzeń nie mają prawa głosu i nie mogą się bronić. Cechują ich dwie przeciwstawne natury: z jednej strony są to rzewni patrioci tęskniący za ojczyzną, stawiający na pierwszym miejscu honor, z drugiej zaś – skazani na klęskę bandyci. O ile ich patriotyzm to puste gesty – efekt dawnych przyzwyczajzeń, to wszystkie negatywne cechy wypływają z ich wnętrza¹⁸. Tym razem trudno nie polemizować z Fiodorem Dostojewskim. Pisarz obracał się tylko wśród ograniczonego wycinka społeczeństwa, ludzi wyjątkowo naznaczonych przez los i nieszczęśliwych. Nie bywał w pięknych szlacheckich dworach, nie przechadzał się ulicami polskich miast – gdyby miał taką szansę, zapewne jako wybitny obserwator zmieniłby swoją opinię dotyczącą polskiego narodu.

¹⁵ Por. Z. Żakiewicz, *Polacy u Dostojewskiego...*, s. 85-86.

¹⁶ Por. Ibidem, s. 85-86.

¹⁷ Por. I. Kalinowska, *Dostojewski i Polacy*, [w:] „Teksty Drugie”, nr 1, Warszawa 1994, s. 60-61.

¹⁸ J. Stempowski, *Chimera jako zwierzę...*, s. 78-80.

Po analizie zebranych materiałów wyjaśnienie fenomenu omawianego zagadnienia, czyli negatywnego stosunku i przedstawienia Polaków przez rosyjskiego pisarza, w dalszym ciągu nie jest łatwe. Na pierwszy plan wysuwa się jednak przywiązanie Dostojewskiego do idealizmu. Cała twórczość autora oparta jest na rozważaniach natury filozoficzno-moralnej – konfrontacja antagonistycznych postaw i zjawisk zmuszały literata do opowiedzenia się w wielu wypadkach po jednej ze stron. Przedstawiciele narodu polskiego jako ludzi Zachodu automatycznie widział pisarz po drugiej stronie barykady ideologicznej wojny. Być może prywatnie Dostojewski nie żywił do Polaków nienawiści, a tylko na podstawie pewnych obserwacji stworzył konstrukcję potrzebną dla wyrażenia i przedstawienia swoich myśli. Krytyka zbliżająca się momentami do absurdu wzmacnia jednocześnie efekt artystyczny i ideologiczny – podkreśla to, co autor chce poprzez swoje dzieło wyrazić.

BIBLIOGRAFIA

- Ф. Достоевский, *Братья Карамазовы. Собрание сочинений в 15 томах*, t. 9-10, Ленинград 1991.
- Ф. Достоевский, *Дядюшкин сон, Собрание сочинений в 15 томах*, t. 2, Ленинград 1988.
- Ф. Достоевский, *Записки из мёртвого дома, Собрание сочинений в 15 томах*, t. 3, Ленинград 1988.
- Ф. Достоевский, *Идиот, Собрание сочинений в 15 томах*, t. 4, Ленинград 1989.
- Ф. Достоевский, *Преступление и наказание, Собрание сочинений в 15 томах*, t. 5, Ленинград 1989.
- Н. Живолупова, *Образ поляка в художественной системе романа Ф. М. Достоевского: проблема национального как культурно-исторического типа поведения*, [w:] *Acta Polono-Rutheniaca*, t. 1, Olsztyn 1996.
- Я. Углик, *Образ поляков в романах и публицистике Ф. М. Достоевского*, [dostęp dnia: 1.06.2014] http://www.utoronto.ca/tsq/37/tsq37_uglik.pdf.
- I. Kalinowska, *Dostojewski i Polacy*, [w:] „Teksty Drugie”, nr 1, Warszawa 1994.
- S. Mackiewicz (Cat), *Dostojewski*, Bielsko-Biała 1997.
- B. Mucha, *W kręgu przeklętych problemów Dostojewskiego. Kwestia polska w interpretacji pisarza*, [w:] „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej”, t. 21, Wrocław 1984.
- J. Orłowski, *Kwestia polska w rosyjskiej myśli chrześcijańskiej (od Czajadajewa do Bierdiajewa)*, [w:] „Roczniki humanistyczne”, t. 41, nr 7, Lublin 1993.
- J. Orłowski, *Reakcja Dostojewskiego na sprawy polskie*, [w:] „Przegląd humanistyczny”, nr 5-6, Warszawa 1982.
- J. Stempowski, *Chimera jako zwierzę pociągowe: 1926-1941*, wybór i oprac. Jerzy Timoszewicz, Warszawa 2001.
- A. Walicki, *Rosyjska filozofia i myśl społeczna od oświecenia do marksizmu*, Warszawa 1973.
- Z. Zakiewicz, *Polacy u Dostojewskiego*, [w:] „Twórczość”, nr 6, Warszawa 1968.

II. Dział kulturoznawczy

Magdalena Jakubiak, Piotr Tokarz

Filologia rosyjska, II rok SUM, UJ

**ОТЧЕТ С МЕЖДУНАРОДНОГО
СЕМИОТИЧЕСКОГО СЕМИНАРА
„ТЕКСТ КАК ДИНАМИЧЕСКИЙ ОБЪЕКТ”
(КРАКОВ, ЯГЕЛЛОНСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ, 4-5 ИЮНЯ 2014 Г.)**

С 4 по 5 июня 2014 г. в Институте восточнославянской филологии Ягеллонского университета состоялся международный семиотический семинар под названием *Текст как динамический объект*, организованный кафедрой антропологии и компаративистики при участии кафедры русской литературы Средневековья и Нового времени, а также кафедры русской литературы XX и XXI вв. Семинар был посвящен рассмотрению и обсуждению идей выдающегося семиотика, литературоведа, историка культуры Юрия Михайловича Лотмана, связанных с проблемами понимания текста как динамического объекта. В таком аспекте текст рассматривается в качестве генератора, внутреннюю силу которого составляет соотношение „образа аудитории” (в частности, уровень восприятия) и семиотического потенциала текста.

В обсуждении поднятых проблем приняли участие ученики и ближайшие коллеги ученого, Лотмановские стипендиаты разных лет Эстонского фонда семиотического наследия Таллиннского университета (ЭФСН ТЛУ), ученые России, Канады, Эстонии, Украины и Польши, активно использующие методы Юрия Михайловича в своих исследованиях. На семинаре выступили почетные гости: Михаил Юрьевич Лотман (Таллинн-Тарту), Борис Федорович Егоров (Санкт-Петербург), Пеэтер Тороп (Тарту), Богуслав Жилко (Гданьск) и Ежи Фарыно (Варшава).

Первое заседание было посвящено презентации деятельности ЭФСН ТЛУ. Профессор М. Ю. Лотман рассказал, что фонд, владеющий библиотекой и архивом его родителей, выполняет двудединую задачу: непосредственно разбор и описание архива и библиотеки и продолжение научной работы, связанной с развитием научных идей Юрия Михайловича Лотмана и Зары Григорьевны Минц. Татьяна Дмитриевна Кузовкина

(Таллинн), рассказав о проведенных шести *Таллинских лотмановских днях*, добавила, что в Москве с 1993 года ежегодно проходят свои *Лотмановские чтения*, которые также собираются по открытому принципу. Кроме того, с того же времени на день рождения Лотмана (28 февраля) в Тарту ежегодно проводится представительный *Лотмановский семинар*. Б. Ф. Егоров (Санкт-Петербург), известный российский филолог, литературовед, культуролог, Лотмановской стипендиат 2010 года, рассказал о сорокалетней переписке с дорогим своим другом. Благодаря организации ЭФСН в свет вышел том этой переписки с первыми 218-ю письмами (Ю. М. Лотман, З. Г. Минц – Б. Ф. Егоров: *Переписка (1954-1965)*, Таллинн, 2012). Стоит напомнить, что на сегодняшний день выявлено свыше четырехсот писем Егорова к Лотману и Минцу, и более трехсот обратных писем.

Особое внимание вызвали и доклады вышеупомянутых почетных гостей этого семинара.

М. Ю. Лотман в докладе: *Тартуско-московская семиотическая школа: наследия и перспективы* отметил, что в Тартуско-московской школе сочетались две тенденции. Причиной тому послужило и то, что москвичи в первую очередь были лингвистами и востоковедами, а тартуские были, в основном, литературоведами. По воспоминаниям Михаила Юрьевича само слово «семиотика» впервые было применено его отцом в теории стиха и затем уже шире при анализе сложных и сверхсложных систем – от художественного текста до культуры в целом.

Б. Ф. Егоров в докладе: *Поздние труды Ю. М. Лотмана: наиболее перспективные проблемы* подчеркнул, что жизнь и творчество Лотмана в каком-то смысле является текстом, который мы изучаем и постоянно анализируем. Заметил также, что для Лотмана очень важны были наблюдения над живой природой, жизнь которой насыщена многочисленными семиотическими связями. Егоров описал выдающиеся открытия ученого, а в конце подчеркнул, что лотмановские идеи стоит развивать. Любопытно, что в своем послесловии к книге Ю. М. Лотмана *Непредсказуемые механизмы культуры* (Таллинн, 2010) Б. Ф. Егоров не согласился с тем, что наука стоит на первом месте, а техника как служанка, имеет больше прикладной характер.

Богуслав Жилко, гданьский семиотик и переводчик Ю. М. Лотмана, в докладе *Из истории вопроса «текста как динамического объекта»* изложил именно историю вопроса „текста как динамического объекта” с учетом значения лотмановских понятий текста и культуры в сегодняшней гуманитарной науке. Пезтер Тороп, тартуский культуролог и теоретик перевода, рассказывая в своем выступлении *Динамика текста в динамике культуры* о вынесенных в заглавие доклада проблемах подчеркнул применимость исследовательского

наследия тартуско-московской школы в отдельных этапах интерпретации текста.

После пленарных выступлений состоялся круглый стол по теме «Семиотика города», в котором приняли участие: М. Ю. Лотман с сообщением о семиотике Санкт-Петербурга – *Город-морок*, Кристина Владиславовна Воронцова (Краков) – о *Петербургском тексте в поэзии Елены Шварц*, Василий Георгиевич Шукин (Краков) – о *Концентрическом городе как динамическом тексте (случаи Кракова и Москвы)*.

На пленарных заседаниях второго дня, продолжавших главную тему встречи, с докладами выступили: Игорь Алексеевич Пильщикова (Таллинн-Москва), который рассказал о динамике соотношения формализма, функционализма и структурализма – *Динамика текста и динамика литературы (формализм – функционализм – структурализм)*; Петр Фаст (Бельско-Бяла), который сосредоточился на вопросе последствий динамического понимания текста – *О некоторых последствиях динамического понимания текста*; Татьяна Дмитриевна Кузовкина, которая ознакомила аудиторию с проблемой восприятия „Бесед о русской культуре” Ю. М. Лотмана как единого текста – „Беседы о русской культуре”: к проблеме восприятия; Елена Анатольевна Погосян (Эдмонтон), которая рассказала о нюансах „прочтения” иконостаса Никольской церкви в Таллинне – *Иконостас и его зритель: на примере иконостаса Никольской церкви в Таллинне*; Людмила Луцевич (Варшава), которая задумалась над вопросом культурного аспекта исповеди – *Исповедь в пространстве русской культуры*. Другие доклады были прочитаны в секциях. В первой, где преобладала лирическая тематика рефератов, выступили: Маргарита Антоновна Чернышева (Москва) – *Эволюция категорий времени в лирике Тютчева и наследие Ю. М. Лотмана*, Роман Бобрик (Седльце) – *Где начинается и заканчивается текст? (О стихах З. Герберта и их интерпретациях)*, Иоанна Пиотровска (Варшава) – *Литературный код в публикациях об уходе Льва Толстого*. Во второй секции, посвященной вопросу практики, методологии перевода и текстологии, выступили: Магдалена Охняк (Краков) – *Текст перевода и структура аудитории*, Тарас Владимирович Лучук (Львов) – *В начале была Сапфо: текстологическое исследование в жанре детектива* и Эвелина Пилярчик (Краков) – „*Образ аудитории*” – *парадоксы перевода*.

В рамках семинара состоялась встреча, посвященная воспоминаниям о Ю. М. Лотмане. Казалось бы, что совсем нелегко будет преодолеть шикет перед великим ученым, имя которого сегодня студент-филолог узнает уже в начале первого курса, чтоб представить его живым человеком. Однако пафосные мемуары быстро уступили места анекдотам и историям о тартуском научном быте, в которых при этом отразились весьма серьезные исторические факты и проблемы.

Так Б. Ф. Егоров рассказал о том, как они с Ю. М. Лотманом принимали участие в осуществлении фантастической мечты советской власти об освоении луны. Для этого вместе с сотрудниками кафедры кибернетики занимались „сюжетологией”. Задачей этого нового направления в робототехнике было создание сюжетов поведения роботов. Но несмотря на грандиозные средства, потраченные на эту деятельность, ни кибернетикам, ни структуралистам не удалось тогда особо продвинуться в создании искусственного интеллекта. Марина Виленовна Сонкина (Ванкувер) познакомила слушателей с маленькой частью, дневников и воспоминаний своей мамы – однокурсницы Ю. М. Лотмана, которые в будущем могут быть подготовлены к печати. Затем мы послушали два выступления об истории рецепции идей тартуско-московской школы в Польше и их интерпретации в двух польских центрах русистов. Ежи Фарыно рассказывал о Варшавской школе, а Богуслав Жилко о Гданской школе. Халина Вашкелевич (Краков) рассказала о своем знакомстве с Ю. М. Лотманом в 1990 году. Самим ярким впечатлением той встречи был блестяще исполненный профессором комментарий по теме доклада польской исследовательницы.

В завершение Т. Д. Кузовкина, ученица и секретарь Ю. М. Лотмана в последние годы его жизни, рассказала аудитории о своих студенческих и более поздних впечатлениях от личности Ю. М. Лотмана, ее научного руководителя с начала второго курса. Для нас, студентов, оно оказалось самым близким. Ю. М. Лотман, представленный нам, до сих пор, как чрезвычайно образованный и остроумный, но при этом очень скромный и милый человек, был, оказывается, героем многочисленных произведений студенческого фольклора. Страх перед ним у многих студентов проявлялся во снах, и поэтому в студенческой общине возникла даже идея собирать и делиться их содержанием (например: вдруг вы оказываетесь ночью в туманном лесу и единственная тропа ведет к мрачному, казалось бы пустому дому. А в нем только кресло на котором сидит и смотрит на вас ваш строгий профессор). Тот, кто преодолевал свой страх и не уходил из слушателей семинара, убеждался, что Лотман на самом деле не такой уж и страшный и что его требовательность не была излишней. Т. Д. Кузовкина также рассказала, что Лотман часто повторял студентам: чтобы добиться успеха надо действительно любить свой предмет. Это означало, что любить надо все связанное с данным предметом, вплоть до заполнения карточек в библиотеке. А что, если это замечание Ю. М. Лотмана время от времени использовать как тест для самопроверки, стали ли мы уже филологами или еще нет?

Для нас, студентов, и тех, кто принимал участие в организации семинара, и тех, кто вошел в состав аудитории слушателей, это мероприятие было

неповторимой возможностью не только приобрести новые знания, но также встретиться, познакомиться и побеседовать с выдающимися семиотиками и русистами, избавившись от страха и не опасаясь снов похожих на те, упомянутые Т. Д. Кузовкиной страшные сны о Ю.М. Лотмане. Многим из нас это позволило в совершенно другом ракурсе посмотреть на любимый предмет, по которому готовимся к защите дипломной работы, а может быть даже подумать и о своей будущей научной деятельности.

Zasady publikowania w Studenckich Zeszytach Naukowych Wkoło Rosji:

I. „Studenckie Zeszyty Naukowe Wkoło Rosji” przyjmują do druku materiały nigdzie dotąd nie publikowane. Wszelkie formy plagiatu ('ghostwriting') i autoplagiatu ('guest authorship') będą traktowane przez redakcję jako przejawy nierzetelności naukowej. Redakcja będzie dokumentować oraz powiadamiać stosowne instytucje o łamaniu i naruszaniu zasad etyki obowiązujących w nauce.

II. „Studenckie Zeszyty Naukowe Wkoło Rosji” zamieszczają materiały w języku rosyjskim, białoruskim, ukraińskim i polskim.

III. Wymogi techniczne:

a) w tekstach w języku polskim cytaty i przypisy w języku rosyjskim, ukraińskim i białoruskim prosimy przytaczać w oryginale (nie w transliteracji);

b) tytuły utworów literackich występujących w tekście w języku polskim po raz pierwszy, winny posiadać w nawiasie wersję oryginalną (nie w transliteracji);

c) maszynopis winien być przygotowany z zachowaniem interlinii i marginesu po lewej stronie;

d) strona znormalizowanego maszynopisu zawiera 30 wersów tekstu z ok. 60 znakami w wersie (1800 znaków na stronie);

e) tekst winien mieć zachowaną interlinię 1,5, czcionkę Times New Roman, rozmiar 12;

f) opis źródeł w przypisach prosimy dostosować do przedstawionego poniżej wzorca:

Książka:

J.Kowalski, *Historia literatury*, Kraków 1990, s. 23.

Ibidem, s. 13.

J.Kowalski, *Historia...*, s. 56.

Fragment książki:

A.Nowak, *Z dziejów piśmiennictwa*, [w:] *Historia cywilizacji*, Warszawa 1987, s. 98.

Ibidem, s. 13.

A.Nowak, *Z dziejów...*, s. 135.

Artykuł w czasopiśmie:

L.Nowacka, *Teoria aktów mowy*, "Przegląd językoznawczy" 1963, nr 7, s. 45.

Źródło internetowe:

Irina Yazykova, *Obraz Bogurodzicy w ruskiej ikonografii*, [w:] www.orthodoxworld.ru (28.03.2011).