

**STUDENCKIE
ZESZYTY NAUKOWE
WKOŁO ROSJI**

NR 1(18)/2012

Opiekunowie naukowci:

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

Redaktor naczelna:

Patrycja Drąg

Redakcja:

Maria Bugajska
Maria Kruk
Anna Pasiut
Katarzyna Struzińska
Dorota Szczudło

Korekta:

Maria Kruk
Katarzyna Struzińska

Okładka:

Kamil Polakiewicz

Nakład:

160 egzemplarzy

Skład i druk:

AT Wydawnictwo
ul. Pod Fortem 2F/4
31-302 Kraków, www.atgroup.pl

„Studenckie Zeszyty Naukowe Wkoło Rosji” zostały wydane przy wsparciu finansowym Rady Kół Naukowych UJ oraz Fundacji Studentów i Absolwentów Uniwersytetu Jagiellońskiego „Bratniak”

Przedruk całości lub poszczególnych fragmentów za zgodą wydawcy
ISSN 1898-4444

Adres redakcji:

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



SPIS TREŚCI

I. Dział literaturoznawczy

OLGA LEWANDOWSKA *Сфера культуры как место сопротивления тоталитаризму в песенном творчестве Александра Галича*.....7

II. Dział kulturoznawczy

MICHALINA BEDKA *Estończykiem jestem i Estończykiem zostanę - EESTLANE OLEN JA EESTLASEKS JÄÄN*.....19

PIOTR BEZA *Rosyjskość w muzyce Modesta Musorgskiego*.....33

BARTŁOMIEJ RUSIN *Besarabscy Bułgarzy - ochotnicy w wojnie rosyjsko-tureckiej (1877-1878)*.....43

KATARZYNA STRUZIŃSKA *Sposoby przedstawiania cara Mikołaja II i jego rodziny we współczesnej kulturze*.....55

I. Dział literaturoznawczy

СФЕРА КУЛЬТУРЫ КАК МЕСТО СОПРОТИВЛЕНИЯ ТОТАЛИТАРИЗМУ В ПЕСЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА ГАЛИЧА

Александр Галич, знаменитый бард, поэт, представляет культуру как сферу деятельности человека, в которой должны осуществляться идеи гуманизма. В пространстве культуры человек должен подтверждать своё достоинство и сознавать своё равенство. Все усилия совершенствовать человека посредством произведений искусства и плодов культуры рассматриваются в контексте христианства.

Культура должна занимать в цивилизации важное место, так как в рамках данного строя она позволяет выдающимся единицам осуществлять свой талант, воспитывает общество и помогает ему развиваться. В зависимости от строя художник может или не может использовать свободно свой талант и вписываться в существующие течения:

Kultura jest w niej uprawą natury, czyli zastanego świata wraz z człowiekiem i dla człowieka. Twórca kultury jest bytem rozumnym, zatem uprawa świata polega na jego racjonalizacji i humanizacji, co zachodzi spontanicznie oraz metodycznie, a więc w sposób samoświadomy i społeczny, realizowany w ramach określonej cywilizacji¹.

В рамках коммунистического строя культура могла официально развиваться только как средство воспитания и пространство существования советского человека, что безусловно вело к её обеднению и разрушению.

В тоталитарном государстве в ситуации преследования особенную роль играет подпольное искусство, а прежде всего поэзия – сфера демонстрации личности. Произведения Александра Аркадьевича, их направленность, находятся в оппозиции к официальной культуре. Роль поэта как рыцаря борющегося за идеи появляется в разных стихах и песнях Галича. Поэт употребляет военную лексику. Миссия поэта требует отваги и готовности

¹ H. Kiereś, *Personalizm czy socjalizm*, Radom 2001, с. 75.

к гонениям — *Началось все дело с песенки, / А потом — пошла писать! (Гусарская песня)*². Как и на войне опаснее всего измена — *А все-таки наветчики страшнее, чем картечь! / Доносы и наветчики страшнее, чем картечь!*³. Главное различие в том, что бой поэта с коммунистическим государством не приносит ему ни славы ни почтения, только немногие понимают необходимость такой борьбы. Поэт сам считает себя героем, однако завидует рыцарям, сражающимся с врагом лицом к лицу. Все уважают их — *Но оставь, художник, вымысел, / Нас в герои не крои, / Нам не знамя жребий вывесил, / Носовой платок в крови*⁴.

Галич верит в силу поэзии — *Можешь выйти на площадь, / Смеешь выйти на площадь / В тот назначенный час?! / Где стоят по квадрату / В ожидании полки — / От Синода к Сенату, / Как четыре строки?! (Петербургский романс)*⁵. Как замечает Александр Шаталов —

«Четыре строки» стихотворения, по мнению поэта, эквивалентны вооруженным полкам, причем не просто «вооруженным», а революционно настроенным! Потрясающая вера в поэзию⁶.

Посредством произведений искусства можно утверждать людей в поисках ценностей. Приписывание литературе такой роли имеет свою давнюю традицию. Каждое произведение подпольного искусства является оружием против пассивности, вызывает у людей беспокойство. Культура как сфера борьбы может быть пространством спасения ценностей, проявления индивидуальности, таланта, в то время как официальная культура утверждает режим. Песня является местом, где царствует правда, как замечает Ханна Ковальска —

Poeta przekonuje, że pieśń umożliwia przekroczenie granicy, za którą człowiek pozostawia przestrzeń kłamstwa i wchodzi do rzeczywistego świata kultury. Tworzywa kultury — słowa, dźwięki, kolory są bytami niezależnymi i niezniszczalnymi⁷.

Борьба за независимость культуры от режима это явление не новое, однако XX век, благодаря достижениям техники, дал новые возможности.

² А. Галич, *Вечный Транзит. Стихи, песни, поэмы.*, Екатеринбург 1998, с. 47.

³ Там же, с. 47.

⁴ Там же, с. 48.

⁵ Там же, с. 98.

⁶ А. Шаталов, «Век наш пробует нас», в: А. Галич, *Песни. Стихи. Поэмы*, Екатеринбург 1998, с. 641.

⁷ Н. Kowalska, *Poetyka i historia. O twórczości Aleksandra Galicza*, в: *Realności i postmoderniści*, отв. ред. L. Suchanek, Kraków 1997, с. 297.

Магнитофон помогал донести до слушателей информацию без помощи официальной власти, без концертов, выступлений по радио – *Ни партера нет, ни лож, ни яруса, / Клака не безумствует припадочно, / Есть магнитофон системы «Яуза», / Вот и все! / ...А этого достаточно!*⁸.

Роль барда состоит также в том, чтобы разоблачать фальшь и позор, схематизацию официальной культуры и её пропагандистский характер. Галич противопоставляет творцов официальной и неофициальной культуры. Первых он представляет иронически, как рабов власти добывающихся только денег, привилегий, славы и нередко возможности занимать место артиста при отсутствии таланта. Деградация артистов, которые, вместо того, чтобы согласно своей натуре использовать энергию космоса, запустить в душу вдохновение как – *бесноватый и дивный, / С золотыми копытами конь (Так жили поэты)*⁹, начинают напоминать собаку – синоним раба – *Ни печали не зная, ни гнева, / По-собачьи виляя хвостом*¹⁰. Картина коня-игрушки на карусели, показывает не только абсолютное безволие, отсутствие эмоций, но также забавность куклы. Мир Театра – кошмара, появляется как метафора тоталитаризма. Подчёркивается его условность, позор, пустота. Пространство тоталитарного государства, театра, всегда замкнуто, как замечает Аннинский – (...) *ящик, камера, погреб, клетка, пенал. Вертеп*¹¹. Люди-куклы не способны самостоятельно думать и чувствовать. В *Приглашении на казнь* Набокова все играют свою роль, теряя свою личность и только меняя маски. Зато у Галича человек не до конца становится куклой, его втолкнули в машину тоталитарной системы и он в ней функционирует, привыкая не думать и не чувствовать. Однако пробуждение, иначе чем у Набокова, является возможным, поэтому роль поэта остается актуальной. Человек напоминает куклу, но не превращается в неё, так как это по мнению Галича невозможно. С другой стороны, человек, теряя своё достоинство и свободу выбора, становится как бы мёртвым – *И кружит деревянная кукла, / Притворяясь живой*¹². Театр тоталитаризма не может существовать без присмотра и насилия чиновников режима, люди находятся всё время под угрозой атаки – *В круглый мир, намалеванный кругло, / Круглый вход охраняет конвой*¹³.

Роль поэта воспринимается в тоталитаризме как роль шута, который должен увеселять общество во время встречи, вечеринки. В фантазмаго-

⁸ А. Галич, *Антология Сатиры и Юмора России XX века*, Москва 2005, с. 132.

⁹ А. Галич, *Вечный Транзит...*, с. 231.

¹⁰ Там же, с. 231.

¹¹ Л. Аннинский, *Барды*, Москва 1999, с. 104.

¹² А. Галич, *Вечный Транзит...*, с. 231.

¹³ Там же, с. 231.

рической картине новогодней встречи его роль сравнивается с «поросёнком с бумажной розой» лежащем на столе. Деградация поэзии и поэта становится фактором, свидетельствующим о кризисе и падении культуры вообще. Такая ситуация культуры возникла под влиянием политической системы страны, как замечает Кересь:

Aktywność kulturowa jest logicznie pierwotna, ale człowiek jest także bytem społecznym (animal sociale), zatem jego kultura jest zwrotnie kształtowana przez cywilizację¹⁴.

Для творчества Галича характерна интертекстуальность. В цикле *Литераторские мостки* автор вступает в диалог с известными писателями, музыкантами, философами. Выбирает самых любимых, как мыслящих подобно, так и тех, которых уважает и хочет, чтобы про них не забывали. Подчёркивается, что литературная традиция преодолевает культурную пустоту¹⁵. Для Галича очень важна традиция, история литературы. Ценность культурного наследия заключается в том, что оно - исток знания о человеке. Галич относится к самым выдающимся поэтам и писателям, о которых власть пытается забыть и заставляет общество о них не вспоминать. Спектр межтекстуальных отношений в бардовской песни довольно широк¹⁶. Александр Галич часто подчёркивает связь определенной песни с творчеством или идеями писателя, используя эпитафии. Они расширяют поле интерпретации, непосредственно подчёркивают вступление поэта в диалог с наследием родной и европейской литературы и культуры.

Особое место в его творчестве занимают те поэты, которые сопротивлялись власти и поэтому подвергались преследованиям. Они выступают не только в качестве героев, образцов для подражания, но тоже знаменитых художников, которые, как и сам Галич, должны были выбирать между использованием таланта ради идеи свободы и славой, почтением. Можно заметить, что чем сильнее поэт переживает с ними братство судеб, тем

¹⁴ H. Kiereś, *Personalizm...*, с. 161.

¹⁵ Диалогическая природа творческой памяти обнаруживается и в стихах-песнях Галича, особенно из цикла «Литераторские мостки», где память культуры, проявившаяся, как и в «поминальном» цикле Ахматовой, в многоплановой интертекстуальной поэтике (от эпитафий до цитатных вкраплений, образных переключек), — оказывается мощным противовесом тоталитаризму., И. Ничипоров, *Тема памяти в поэзии А. Ахматовой и А. Галича*, http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=339 [доступно 6.02.2012].

¹⁶ Как показывает материал, из прецедентных имен в текстах авторской песни доминируют такие имена как Пушкин, Грин и его герои (Ассоль и Грей), Сервантес с его героями (Дон Кихотом, Дульсинеей, Росинантом и Санчо Пансой). Достаточно высокой частотностью обладают также такие имена, как Маленький Принц, Мастер, Маргарита, а также Моцарт, Сальери, Григ и Верди., Л. Дьякова, *Русская авторская песня в лингвистическом и коммуникативном аспектах*, http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=1710 [доступно 6.02.2012].

сильнее их защищает. Для песен: *Памяти Б. Л. Пастернака, Возвращение на Итаку* (посвящено Мандельштаму), *На сопках Маньчжурии* (посвящено Зощенко) характерна резкая критика тоталитаризма.

В цикле *Литераторские мостики* находятся песни посвященные между прочим А. Ахматовой, Б. Пастернаку, О. Мандельштаму, А. Блоку, актрисе В. Холодной. Песня *Памяти Б. Л. Пастернака* пользовалась особенным успехом во время концерта «Бард 68». Преследования Пастернака коммунистическими властями после получения нобелевской премии описывает Галич, цитируя строки из *Доктора Живаго*. Случай Пастернака является универсальным символом борьбы за независимость литературы от тоталитаризма и поражения в этой борьбе. Символическими являются также смерть и похороны писателя. Галич подчеркивает печальные моменты, свидетельствующее об отсутствии уважения к Пастернаку – *Разобрали венки на венки, / На полчаса погрустнели. (Памяти Б. Л. Пастернака)*¹⁷. Автор *Литераторских мостиков* критикует также лицемерие оказывающих уважение и жалость по поводу смерти Пастернака напоказ, лишь потому, что так надо.

Памяти Ахматовой посвящен стих *Кресты*, в котором детально изображен портрет поэтессы и передан трагизм её судьбы. Мотив тоталитарного государства, которое пытается уничтожить творчество поэтессы появляется в стихотворении *Занялись пожары*. Ссылаясь на известную фразу Булгакова *Рукописи не горят*, автор указывает на актуальность проблемы сохранения произведений искусства от сравниваемой со стихией коммунистической власти. Ситуация, в которой оказалась Ахматова повторяется в судьбе Галича и его современников, и поэтому, как замечает Илья Ничипоров: *Эпиграф из её пророческих стихов, написанных на заре катастрофического столетия («Июль 1914»), задаёт доминанту всему образному ряду*¹⁸.

Судьба Ахматовой как матери и человека рассматривается в стихотворении *Без названия*. Ситуация героини вызывает глубокое понимание и сочувствие, в центре внимания оказываются переживания поэтессы и всё что происходит во время внутренней борьбы. Автор не оценивает её решения написать стихотворение о Сталине, он пытается прочувствовать трагедию поэтессы:

¹⁷ А. Галич, *Антология Сатиры...*, с. 119.

¹⁸ И. Ничипоров, *Тема памяти...*, http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=339 [доступно 6.02.2012].

Торчала строка, как сухое жнивье,
 Шуршала опавшей листвою...
 Но Ангел стоял за плечом у Неё
 И скорбно кивал головой...
 (Без названия)¹⁹

Проблема творчества воспринимаемого как лучший памятник, который должен обеспечить навсегда место поэта в памяти следующих поколений имеет долгую традицию — происходит от *Exegi monumentum aere perennius...* Горация. В русской традиции эта идея появляется например у Пушкина *Я памятник себе воздвиг нерукотворный...* Для Галича бессмертие поэзии имеет большое значение так как она непосредственно существует даже если о авторе запрещено говорить — *Но будут мои подголоски / Звенеть и до Судного дня!.. / И даже не важно, что в сноске / Историк не вспомнит меня. (Когда-нибудь некий историк...)*²⁰. Оказывается, что искусство, даже поэзия не всегда может обеспечивать бессмертие, так настоящие как и будущие поколения могут отказать ей в художественности по разным причинам. Среди них самой главной является идеологическая. Но, всё-таки, пока поэзия существует новые поколение могут вернуть автору славу и почтение.

Проблема памяти о поэтах связывается у Галича с темой истины, честности и справедливости. Его целью является сопротивление созданию ложной истории —

Не моя это в роде боль,
 Так чего ж я кидаясь в бой?
 А вела меня в бой судьба,
 Как солдата ведёт труба (...)
 Сколько раз на меня стучали,
 И дивились, что я на воле... (...)
 И зачем я, как сторож в било,
 Сам в себя колочу до крови?!
 (Черновик эпитафии)²¹

Цикл *Александрйские песни* посвящен трем Александрам — героям разных эпох, сопротивляющимся власти. Герой первой песни, Александр Полежаев, был поэтом, который своим творчеством восстал против Нико-

¹⁹ А. Галич, *Вечный Транзит...*, с. 300.

²⁰ Там же, с. 242.

²¹ А. Галич, *Городской романс*, Москва 2004, с. 148-149.

лаевского порядка. Ему же посвящена *Гусарская песня*, в которой замещена история преследования этого храброго защитника гражданских прав. Второй Александр – это Блок. Блоку посвящен *Цыганский романс*, что автор подчёркивает в эпиграфе. Поэт выступает в качестве бога, так как может обеспечивать бессмертие всем, которые станут героями его произведений – *Ах как пела девчонка богу! / Ах, как пела девчонка Блоку! / И не знала она, не знала, / Что бессмертной в то утро стала(...)*. (*Цыганский романс*)²². Несмотря на божественную силу Блока как поэта он представлен со всеми человеческими слабостями, как любитель алкоголя.

Стоит обратить внимание на другие песни, связаны с этим творцом. К таким песням относится *Баллады о том, как одна принцесса раз в два месяца приходила поужинать в ресторан «Динамо»*. В начале появляется эпиграф из *Незнакомки* Блока. Сходство с стихотворением Блока можно наблюдать на нескольких уровнях. Прежде всего, это похожая тема: очень бедной женщины – аристократки, которая несмотря ни на что защищает свою культуру, что вызывает агрессию у остальных представителей советского общества. Парралелизм наблюдается также в конструкции стихотворения, как пишет Валентин Зайцев²³. Блоковские реминисценции мы находим ещё в стихотворениях: *Песня о прекрасной даме*, *Запой под Новый год*, и *Новогодняя фантасмагория*. В песнях *Запой под Новый год*, и *Новогодняя фантасмагория* есть прямые ассоциации и создание похожего на цикл Блока *Пляски смерти* ностальгического настроения, переживания бессмысленности окружающего, размышлений над эпохой.

В *Салонном романсе* рассматривается судьба третьего Александра – Александра Вертинского, с которым Галич был знаком. Бард не только уважает поэтический талант героя песни, но также сочувствует его страданиям на эмиграции и желаниям вернуться на родину. Мотив тоски по утраченному является доминантой песни.

Очередной важный для Галича поэт – это Осип Мандельштам. Ему посвящено *Возвращению на Итаку*. В песне изображена картина обыска в квартире писателя, как рефрен появляются строки из Мандельштама. Герой песни воспринимает обыски спокойно, казалось бы бесчувственно, но испытывает горе преследуемого человека – *А сам-то король – все бочком, да вприпрыжку, / Чтоб взглядом не выдать – не та ли*

²² А. Галич, *Антология Сатиры...*, с. 101.

²³ (...) обусловленная мелодикой «Незнакомки» заданность ритмико-интонационного рисунка (различные вариации четырехстопного ямба), а также прямые аллюзии и реминисценции, вплоть до контаминирования отдельных строк и образов первоисточника: «И вот она идет меж столиков...», В. Зайцев, *В русле поэтической традиции (О цикле Александра Галича «Читая Блока»)*, «Вопросы литературы» 2001, № 6, с. 122.

страница, / *Чтоб рядом не видеть безглазые лица!*²⁴. Галич обращает внимание на трагизм судьбы в тоталитарном государстве, где непокорный человек или подвергается преследованию и живет в страхе перед наказанием или отбывает наказание, в ссылке – *В наш век на Итаку по этапу / Везут Одиссея в телячьем вагоне, / Где только и счастья, что нету погони!*²⁵. Трагическая ситуация требует от преследуемого поэта героизма, преодоления страха, под влиянием тяжелых обстоятельств формируется его характер. Как замечает Ковальска, Галич придает новый смысл мифу о Одиссее –

Przez osadzenie bohatera w najgorszej sytuacji Galicz pokazuje nam, że w obliczu bankructwa mitu Odyseusz musi wewnętrznie się przemienić. (...) Odyseusz antyczny był zwycięzcą przestrzeni, natomiast chtoniczny, z punktu widzenia kultury antycznej topos, jakim jest obóz w Rosji, ze względu na chrześcijański sens historii, przeistoczył się w miejsce najcięższej próby i niekiedy zwycięstwa²⁶.

Песню *Легенда о табаке* А. Галич посвятил очередной безвинной жертве тоталитаризма, обэриуту, детскому писателю Даниилу Хармсу. Писатель был арестован и умер в заключении. Галич использует детскую песенку обэриута и придает новое значение, перефразируя ей текст. Герой песенки Хармса в конце исчезает в темном лесу, так же внезапно как исчезает Хармс в песне Галича, что является характерным для реалий советского периода – *И много, много лет подряд / Соседи хором говорят: / – Он вышел пять минут назад, / Пошел купить табак...*²⁷.

Стоит обратить внимание на ассоциации с творчеством Пушкина. Можно их заметить в цикле *Поэма о Сталине*. Сталин является символом власти, которая хочет стать всесильной и вечной, занять место религии. Его идея: лишить человека свободы, права и обязанности выбора. Сначала кажется, что оппозиция Христос – Сталин указывает слабость Младенца-Бога и силу Человека-вождя. Изображение вождя далеко неоднозначно, с деталями раскрываются его человеческие ограничения и это приближает его к Пушкинскому *Борису Годунову*²⁸. Несмотря на подобные душевные пережива-

²⁴ А. Галич, *Вечный Транзит...*, с. 133.

²⁵ Там же, с. 135.

²⁶ Н. Kowalska, *Poetyka...*, с. 293-294.

²⁷ А. Галич, *Вечный Транзит...*, с. 139.

²⁸ В ракурсе как могущественной власти, которая кажется ему всесильной и вечной, так и страдания от тяжести греха и человеческой немощи. С этой точки зрения у Галича глава «Подмосковная ночь», рисующая в уединённых монологах вождя его нравственные терзания, вступает в знаменательную перекличку с тремя ключевыми монологами пушкинского Годунова, прозревающего духовные истоки не проходящей душевной боли., И. Ничипоров,

ния герои реагируют по-разному. У Галича Сталин представлен как человек не способный искренне покаяться, в отличие от Пушкинского Годунова. Личность вождя представлена на фоне всех явлений эпохи тоталитаризма²⁹. Параллелизм можно наблюдать также между заключительной частью *Поэмы о Сталине* и *Медного всадника*. Размышления находящиеся в последних строках, касающиеся ценности и значимости судьбы человека в истории, имеют универсальный характер. Как замечает Ничипоров: *Галич выступает с позиций защиты человеческой личности, бесстрашно отстаивающей себя на «неисповедимых дорогах зла» утопических социальных экспериментов*³⁰.

Библиография:

Источники:

- Г а л и ч А., *Антология Сатиры и Юмора России XX века*, Москва 2005.
Г а л и ч А., *Вечный Транзит. Стихи, песни, поэмы.*, Екатеринбург 1998.
Г а л и ч А., *Городской романс*, Москва 2004.

Литература предмета:

- А н н и н с к и й Л., *Барды*, Москва 1999.
З а й ц е в В., *В русле поэтической традиции (О цикле Александра Галича «Читая Блока»)*, «Вопросы литературы» 2001, № 6.
K i e r e ś Н., *Personalizm czy socjalizm*, Radom 2001.
K o w a l s k a Н., *Poetyka i historia. O twórczości Aleksandra Galicza*, в: *Realiści i postmoderniści*, отв. ред. L. Suchanek, Kraków 1997.
Ш а т л о в А., «Век наш пробует нас», в: А. Галич, *Песни. Стихи. Поэмы*, Екатеринбург 1998.

Интернет ресурсы:

- Д ь я к о в а Л., *Русская авторская песня в лингвистическом и коммуникативном аспектах*, http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=1710 [доступно 6.02.2012].

Пушкинские «обертоны» в песенной поэме Александра Галича, http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=338 [доступно 6.02.2012]

²⁹ Это противоречивое сочетание трагедийных душевных переживаний и тоталитарной агрессивной безликости ярко передается в поэме на лексико-синтаксическом и ритмическом уровнях., Там же, http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=338 [доступно 6.02.2012].

³⁰ Там же, http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=338 [доступно 6.02.2012].

Н и ч и п о р о в И., *Пушкинские «обертоны» в песенной поэме Александра Галича*, http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=338 [доступно 6.02.2012].

Н и ч и п о р о в И., *Тема памяти в поэзии А. Ахматовой и А. Галича*, http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=339 [доступно 6.02.2012].

II. Dział kulturoznawczy

Michalina Bedka

Kultura Rosji i narodów sąsiednich I SUM, UJ

ESTOŃCZYKIEM JESTEM I ESTOŃCZYKIEM ZOSTANĘ - EESTLANE OLEN JA EESTLASEKS JÄÄN¹

ARTYKUŁ STANOWI FRAGMENT PRACY LICENCJACKIEJ PT. *ŚPIEWAJĄCA
REWOLUCJA W ESTONII* NAPISANEJ POD OPIEKĄ DRA A. WAWRZYŃCZAKA

W 1985 roku został wybrany nowy sekretarz generalny KPZR Michaił Gorbaczow. Od początku nie ukrywał, że 70 lat istnienia ZSRR pod względem gospodarczym nie rozwinęły kraju, dlatego też zapowiedział wprowadzenie reform politycznych i gospodarczych nazywanych *perestrojką*.

W Estonii w tamtym czasie u władzy byli Karl Vaino i Bruno Saul. Na nowatorskie pomysły Gorbaczowa patrzono dość nieufnie zarówno w Estonii, jak i w Moskwie, dlatego nie wiedząc, czego można się spodziewać po reformach, władze estońskie postanowiły „przeczekać”. Kontynuowana była dotychczasowa polityka, nakierowana na wybudowanie budzącej kontrowersje kopalni fosforytów w okolicach miasta Kabala-Toolse.

Już za czasów Breżniewa w Estonii pogłębiał się kryzys ekologiczny spowodowany eksploatacją przemysłową głównie wschodnich terenów, nadmiernym zanieczyszczeniem rzek i jezior (często powodującym deficyt wody pitnej), stacjonowaniem garnizonów wojskowych Armii Czerwonej (zdarzały się wycieki paliw z wojskowych zbiorników). *Głasnost'* pozwoliła na głośne mówienie o problemach ekologicznych, walkę o poprawę jakości środowiska oraz na sprzeciwienie się arogancji wobec przyrody, jaką wykazał sekretarz Vladimir Kào mówiąc o terenach w pobliżu Rakvere: „w razie potrzeby powstanie wielka dziura od Parnawy do Vask-narvy”².

W 1986 roku rozpoczęła się „kampania fosforytowa”, która szybko przekształciła się „w masowy społeczny ruch protestu przeciw budowie nowych kopalni, katastrofie ekologicznej i napływowi rosyjskojęzycznych robotników”³. „Kampania fosforytowa” jest uważana za początek „drugiego estońskiego od-

¹ Tytuł utworu, do którego słowa napisał Jüri Leesmend a muzykę skomponował Alo Mattiisen. Zdanie to zostało mottem „estońskiego drugiego odrodzenia narodowego”. [Tłum. z estońskiego: „*Estończykiem jestem i Estończykiem zostanę*”. - M.B.]

² J. Lewandowski, *Historia Estonii*, Wrocław 2002, s. 257.

³ Idem, *Estonia*, Warszawa 2001, s. 220.

rodzenia narodowego”. Dzięki naciskom tego ruchu władze radzieckie musiały wstrzymać budowę, a krok ten był odebrany jako słabość radzieckiego imperium. Rok 1987 w każdej z republik bałtyckich rozpoczął procesy społeczne, które stały się początkiem rozpadu Imperium.

23 sierpnia 1987 roku niewielka grupa aktywistów nazywająca siebie - Estońską Grupą na Rzecz Opublikowania Paktu Ribbentrop-Mołotow (*Molotovi-Ribbentropi Pakti Avalikustamise Eesti Grupi*) - podjęła się ryzykownego działania. Mieli zamiar otwarcie mówić o polityce, historii i sowieckiej okupacji. Jak mówi Lagle Parek, aktywistka:

Došliśmy do wniosku, że wszelkie trudności, z jakimi boryka się Estonia są wynikiem Paktu Ribbentrop-Mołotow. Na tej podstawie wraz z Tiitem Madissonem i Heiki Ahonenem postanowiliśmy publicznie zakwestionować legalność Paktu i domagać się jego ujawnienia⁴.

Grupa zaplanowała demonstrację, jednak nie mogła jej publicznie ogłosić, tak więc jedyna informacja o wiecu rozprzestrzeniła się z ust do ust i poprzez Radio „Wolna Europa”. Mimo problemów z przekazem informacji, do parku Hirve w Tallinie przyszło kilka tysięcy ludzi. Pod ciągłą obserwacją milicji i agentów KGB aktywiści krzyczeli, że należy publicznie głosić prawdę o historii ich narodu oraz walczyć z przejawami jej fałszowania. Milicja nie mogąc pozwolić na to, by wywrotowe hasła przedostały się do szerokiej publiczności, zarekwirowała demonstrantom megafon. Mimo to, pomysłowi młodzi ludzie posłużyli się tym, co mieli pod ręką - skręcili prowizoryczną tubę z brulionu. Za poglądy, które wygłaszali mogli zostać aresztowani, jednak władze kraju zaniechały interwencji. Dopiero po wiecu oficjalne środki przekazu rozpoczęły kampanię propagandową przeciwko grupie, a ich przywódca Tiit Madisson został zmuszony do opuszczenia kraju.

Może się wydawać, że wiec nie miał dużego znaczenia, jednak w wielu Estończykach będących w parku Hirve zasiał ziarno odwagi. Potrzebni byli ludzie, którzy sprzeciwią się pierwsi, później była to kwestia czasu, kiedy pojawią się następni⁵.

Stopniowo w całej Estonii zaczęły powstawać lokalne kluby ochrony zabytków i dziedzictwa narodowego. Zjazd ich przedstawicieli, na który władza wydała zgodę, miał odbyć się 5 września 1987 r. w Tarvastu, ale dwa dni przed

⁴ J. Tusty, M. Tusty, *The Singing Revolution*, Mountain View Productions Ltd 2006.

⁵ Cyt. za: Lagle Parek [w:] *The Singing Revolution*, J. Tusty, M. Tusty, Mountain View Productions Ltd 2006.

zjazdem zezwolenie zostało cofnięte z powodów „trudności w rolnictwie”. W tym samym czasie Tarvastu zostało odcięte od reszty kraju przez milicję i wojsko. Spotkanie nie odbyło się, jednak nieświadomie władze rozpropagowały działalność klubów i liczba członków radykalnie wzrosła. 12 grudnia 1987 r. oficjalnie ogłoszono powstanie i zarejestrowano Estońskie Towarzystwo Ochrony Zabytków (*Eesti Muinsuskaitse Selts*). Przewodniczącym został Trivimi Velliste.

Nieformalnym założeniem organizacji było odkrycie brutalnej prawdy o historii Estonii, przykrywką natomiast prowadzenie dyskusji na temat estońskiej kultury⁶.

Co ciekawe, stanowisko władzy w sprawie klubów i stowarzyszeń nie było jednoznaczne. Nie wykazywała ona zbyt wielkiego sprzeciwu w trakcie ich formowania, tolerowała ich działania oraz pozwoliła na przywrócenie historycznych nazw ulic w starej części Tallina. Jednocześnie, groziła użyciem siły, zaś „Biuro Polityczne KC KPZR 14 grudnia 1987r. przyjęło tajną uchwałę o zwalczaniu przejawów nacjonalizmu w republikach bałtyckich”⁷.

Następne miesiące stały pod znakiem demonstracji. Już 2 lutego 1988 r. Towarzystwo Ochrony Zabytków i Partia Niepodległości Narodowej (*Eesti Rahvusliku Sõltumatuse Partei*, powstała w styczniu 1988r.) zorganizowało obchody rocznicy proklamowania niepodległości i podpisania układu w Tartu⁸. Kierownictwo partyjne było wyraźnie niezadowolone z powodu tych działań, dlatego przeciwko demonstrantom wystąpili milicjanci uzbrojeni w pałki i tarcze. Uczestnicy schronili się w budynku Tartuskiego Uniwersytetu. Kolejne demonstracje z okazji proklamacji niepodległości (24.02) oraz marcowe obchody związane z deportacją ludności w 1949 r. nie spotkały się z równie ostrą reakcją władzy.

1-2 kwietnia 1988 r. odbyły się wspólne obrady kierownictw związków twórczych. Uczestnicy spotkania postulowali dymisję Karla Vaino i Brunona Saula oraz „pełnych praw dla języka estońskiego, wstrzymania imigracji i ukarania winnych zbrodni w przeszłości”⁹. Program ten cieszył się dużą popularnością i odzewem społecznym. W rezultacie, inicjatywy te doprowadziły do powstania Frontu Ludowego (*Rahvarindel*) „na Rzecz Pierestrojki jako ma-

⁶ Cyt. za: Trivimi Velliste [w:] *The Singing Revoultion*, J. Tusty, M. Tusty, Mountain View Productions Ltd 2006.

⁷ J. Lewandowski, *Estonia*, Warszawa 2001, s. 222.

⁸ Układ w Tartu (02.02.1920) kończył Estońską Wojnę Wyzwoleńczą. Strona rosyjska uznawała bezwarunkowo niepodległość i samodzielność Estonii i zrzekała się dobrowolnie na wieczne czasy wszelkich praw suwerena nad narodem i krajem.

⁹ J. Lewandowski, *Estonia*, Warszawa 2001, s. 222-223.

sowego ruchu na rzecz przyspieszenia zmian”¹⁰, którą to inicjatywę zaproponował wicepremier Edgar Savisaar podczas wystąpienia w programie telewizyjnym.

W kwietniu 1988 r. Towarzystwo Ochrony Zabytków postanowiło zorganizować w Tartu Dni Estońskiej Kultury i Historii. Oczywiście zgromadzenie było kontrolowane przez milicję, jednak nie podjęła ona jakichkolwiek działań. Bezczynność służby bezpieczeństwa nadaje wysoką rangę temu wydarzeniu.

Od początku sowieckiej okupacji wywieszanie narodowej niebiesko-czarnobiałej flagi Estonii było nielegalne. Jednak organizatorzy Dni wpadli na pomysł, w jaki sposób obejść zakaz. Postanowili wywiesić trzy flagi - niebieską, obok czarną i jeszcze białą - na oddzielnych masztach. Według zapisów prawa były to trzy oddzielne flagi, jednak dla zgromadzonych była to flaga narodowa. Po tym wydarzeniu, w czerwcu, Towarzystwo Ochrony Zabytków oficjalnie wystąpiło do Rady Najwyższej z wnioskiem o przywrócenie niebiesko-czarnobiałej fladze charakteru narodowego.

Następną tartuską manifestacją były obchody majowych Dni Muzyki Estońskiej. Słuchacze mieli okazję odśpiewać „Pięć pieśni patriotycznych” Alo Mattiisena i Jüri Leesmenda i to właśnie w trakcie tego wydarzenia wykreowało się motto drugiego estońskiego odrodzenia narodowego, czyli „Estończykiem jestem i Estończykiem zostanę”.

Miesiąc później, w czerwcu w Tallinie odbywał się wiec zorganizowany przez Front Ludowy mający na celu poparcie zmian u szczytu władzy (w KC KPE tworzy się opozycja dążąca do usunięcia Karla Vaino z funkcji I sekretarza).

17 czerwca w Tallinie zjawilo się 150 tysięcy zwolenników Frontu Ludowego. Na placu Śpiewaków odbywały się „nocne święta pieśni”, które gromadziły uczestników chętnych do śpiewania pieśni patriotycznych¹¹.

Uroczystości zamieniły się w spontaniczne wyznanie nadziei na uzyskanie suwerenności. Co więcej, w pewnym momencie obok tłumy niespodziewanie ukazał się motocykl z powiewającą na wietrze estońską flagą. Był to jakby sygnał dla zgromadzonych i nagle wśród ludzi zaczęły powiewać kolejne sztandary.

W tamtym czasie coraz częściej spotykane było pojęcie „śpiewająca rewolucja”. Ukuł je Heinz Valk w artykule poświęconym „nocom śpiewaków”,

¹⁰ Ibidem, s. 223.

¹¹ Za: J. Lewandowski, *Estonia*, Warszawa 2001, s. 224.

w którym próbował przekazać emocje i charakter tego wydarzenia. Jak sam mówi:

Do tej pory rewolucje były przepelnione zniszczeniem, zabijaniem i nienawiścią; ale my rozpoczęliśmy naszą uśmiechem i piosenką¹².

Władze obawiały się, że ruch może wymknąć się spod kontroli, dlatego postanowiły tego uniknąć i dały ludziom, czego oczekiwali - 16 czerwca Karl Vaino przestał pełnić funkcję I sekretarza. Zastąpił go Vaino Väljas. Wkrótce także nastąpiła zmiana na stanowisku premiera. Brunon Saul został zastąpiony przez Indreka Toome. Za zmianą kierownictwa szło także „poparcie przez KPE programu Frontu Ludowego: suwerenności Estonii w granicach ZSRR, co miał zagwarantować nowy układ związkowy, i samodzielności gospodarczej”¹³ (Ise-majandav Eesti - IME).

Nikt z przedstawicieli władzy nie chciał stracić swojej funkcji, dlatego też starali się oni podążać za nastrojami narodu z nadzieją, że jeszcze przez jakiś czas uchroni ich to przed klęską. 23 czerwca „Rada Najwyższa uchwaliła powrót do trójkolorowych barw narodowych i do historycznej nazwy Kuressaare (Kingissepp)”¹⁴. Partia Niepodległości Narodowej urządziła regularne pikiety przed Sądem Najwyższym ESRR do momentu, kiedy nie zostali uwolnieni ostatni więźniowie polityczni - Mart Niklus i Enn Tarto. „Badane były „białe plamy” w historii najnowszej kraju oraz odnawiano zapomniane pomniki Wojny Wyzwoleńczej”¹⁵.

W atmosferze euforii i przekonania o skuteczności swoich działań, 11 września 1988r., odbyła się największa w historii kraju demonstracja Frontu Ludowego, która nosiła nazwę „Pieśń Estonii 1988” („Eestimaa Laul 1988”). Na Placu Śpiewaków w Tallinie zgromadziło się ponad 300 tysięcy ludzi. Niemal co trzeci Estończyk przybył na uroczystość. Front Ludowy do organizacji imprezy zaprosił Towarzystwo Ochrony Zabytków, gdyż ich poglądów nie uważał za zbyt radykalne (w porównaniu do innych ugrupowań). Front uważał, że TOZ w swoich przemówieniach niesie zrozumiałe przesłanie dotyczące estońskiej kultury. Trivimi Velliste wygłosił gorące przemówienie porównujące Rosję do niedźwiedzia, który odwraca swój wzrok w kierunku Europy zachodniej w poszukiwaniu miodu. W swej mowie wezwał również do przywrócenia Estonii pełnej niepodległości. Dla Sowietów przemówienie było zbyt radykalne, ale

¹² J. Tusty, M. Tusty, *The Singing Revolution*, Mountain View Productions Ltd 2006. [tłum. z ang. - M.B.]

¹³ J. Lewandowski, *Estonia*, Warszawa 2001, s. 225.

¹⁴ Idem, *Historia Estonii*, Wrocław 2002, s. 263.

¹⁵ Por: J. Lewandowski, *Estonia*, Warszawa 2001, s. 226.

jak sam Velliste mówi: „posunąłem się za daleko w swoim przemówieniu, ale dlatego do tej pory wszyscy je pamiętają”¹⁶.

Na tym wiecu przemawiał również Heinz Valk, ojciec pojęcia „śpiewająca rewolucja”, ponieważ chciał przekazać ludziom nadzieję na lepszą przyszłość, a także poruszyć ich serca. Wygłoszone przezeń zdanie: „Ükskord me võidame niikuinii”, wielokrotnie później wykorzystywane było jako hasło. Od tego momentu Valk, wygłaszając jakiegokolwiek przemówienie, nie mógł zejść z podium bez wykrzyczenia tej frazy.

Od następstw tych wydarzeń nie było już odwrotu. Rewolucja otrzymała swoje imię i poparcie zwykłych, szarych Estończyków. Należało niestrudzenie dążyć do celu. Ugrupowania różniły się sposobami uzyskania niepodległości i to powodowało napięcia pomiędzy nimi. Towarzystwo Ochrony Zabytków, Partia Niepodległości Narodowej i Estońskie Stronnictwo Chrześcijańsko-Demokratyczne (*Eesti Kristlik-Demokraatlik Erakond*) chciały uzyskać pełną i nieczym nieograniczoną suwerenność. Natomiast „Front Ludowy, krytykował zarówno władzę KPE, jak i zbyt radykalnych jego zdaniem zwolenników niepodległości”¹⁷.

Z powodu niezdecydowania wyżej wymienionych organizacji tworzyły się także siły polityczne pragnące utrzymania *statusu quo*. Powstał Międzynarodowy Ruch Ludzi Pracy ESRR (*ENSV Töötajate Internatsionaalne Liikumine*, ros. *Interdwiżenije*) oraz Zjednoczona Rada Kolektywów Pracowniczych ESRR (*ENSV Töökollektiivide Ühendnõukodu*). Na fali irytacji Rosjan, którzy zostali przesiedleni do Estonii (liczba Rosjan z 8% wzrosła aż do 40%, głównie za sprawą rusyfikacji), partie się zjednoczyły i wspólnie stworzyły *Interfront*. Z ich założeń wynikało, że Estonia ma pozostać w składzie ZSRR, mają zostać utworzone rosyjskie okręgi autonomiczne (dwie dzielnice Tallina oraz północno-wschodnie tereny z Kohtla-Järve i Narwą) oraz dwuizbowy parlament¹⁸.

Jednym z głównych problemów, które musiały zostać szybko rozwiązane było określenie statusu Estonii w Związku Radzieckim. Dlatego na I Kongresie Frontu Ludowego, który miał miejsce 1 i 2 października opowiedziano się za opcją, która nadawałaby Estonii status państwa skonfederowanego w ramach ZSRR. Kongres chciał uzyskać autonomię gospodarczą dla Estonii, własną walutę, powstrzymanie imigracji, likwidację następstw rusyfikacji oraz dekolokalizację rolnictwa. Moskwa nie była przychylna tym założeniom, gdyż traktowała je jako zagrożenie dla integralności Związku. Niechętnie, ale przystała na propozycje. Zmiany w konstytucji miały zdemokratyzować wewnętrzne sto-

¹⁶ J. Tusty, M. Tusty, *The Singing Revolution*, Mountain View Productions Ltd 2006 [tłum. z ang. - M.B].

¹⁷ J. Lewandowski, *Estonia*, Warszawa 2001, s. 226.

¹⁸ Por: *ibidem*, s. 226.

sunki kraju, jednak w znacznej mierze utrudniłyby możliwość wystąpienia z szeregów związkowych. Ludność estońska nie chciała się dać zgody na taki rozwój spraw i zorganizowała kolejne protesty, które były określane jako „kryzys konstytucyjny”. Front Ludowy postanowił to wykorzystać i zebrał 800 tysięcy podpisów pod petycją walczącą o zmianę w konstytucji. Rada Najwyższa, nie mając innego wyjścia, 16 listopada 1988 r. uchwaliła poprawki do konstytucji i przyjęła dokument „Deklaracja suwerenności”. W akcie tym zostało zapisane, że: „prawo republikańskie (estońskie) ma pierwszeństwo przed związkowym (radzieckim), i wzywano Moskwę do zawarcie z Estonią układu związkowego”¹⁹.

W grudniu 1988 r. nastąpił kolejny przełom. Represje stalinowskie zostały w końcu uznane za zbrodnie przeciwko ludzkości. Na początku roku 1989 Rada Najwyższa ESRR uchwaliła, że językiem państwowym będzie język estoński. Urzędnikom dano cztery lata na jego naukę, a mniejszości rosyjskiej zostało zagwarantowane uzyskanie wykształcenia w swoim języku narodowym. 24 luty został oficjalnie uznany za Dzień Niepodległości. Dzień przed oficjalnym świętem z wieży Długi Herman została zdjęta flaga ESRR i zatknięta została niebiesko-czarno-biała flaga. Zdarzenie to uzyskało szeroki rozgłos. Protest podniosły organizacje proradzieckie po raz kolejny domagające się utworzenia samodzielnego obwodu rosyjskiego w Estonii.

24 lutego zaczął swą działalność ruch komitetów obywatelskich, który rozpoczął rejestrację obywateli Republiki Estońskiej. Komitety podjęły działania na podstawie przedwojennej ustawy o obywatelstwie i założyły, że Estonia w roku 1940 znalazła się pod okupacją, co nie oznaczało jednocześnie, że obywatelom mieszkającym na tych terenach automatycznie zostało nadane obywatelstwo radzieckie. Obywatele estońscy według litery prawa wciąż istnieli, więc dlaczego by nie zacząć ich rejestrować. W przeciągu kilku miesięcy zostało zarejestrowanych 860,000 osób, prawie wszyscy dorośli obywatele kraju. Wynik można było zinterpretować jednoznacznie - niemal całe społeczeństwo opowiedziało się za stworzeniem prawdziwie niezależnego kraju.

Nie wszystkim jednak te działania się podobały. KPE i Front Ludowy były przeciwko, gdyż uważały je za zbyt radykalne. A Interdwiżenije postanowiło nawet zorganizować strajk protestacyjny. Na wiosnę roku 1989 zaplanowane były w całym Związku Radzieckim wybory delegatów ludowych. Mieli oni powołać nową Radę Najwyższą. Walka o mandaty odbyła się pomiędzy KPE i Frontem Ludowym po jednej stronie, a siłami Interfrontu po drugiej. Partia Niepodległości Narodowej uznała, że i tak są to wybory we wciąż okupowanym

¹⁹ Ibidem, s. 228.

kraju, więc ze względów ideologicznych nie wzięła udziału w wyborach. Blok partyjny wygrał zdobywając 22 na 30 mandatów.

Program Frontu nie przysparzał mu zwolenników. W lipcu doszło do manifestacji przeciwko ustawie językowej zorganizowanej przez Interfront. Domagano się ustanowienia języka rosyjskiego drugim językiem oficjalnym. Następnie w sierpniu doszło do długotrwałych strajków spowodowanych sprzeciwem wobec ustawy, dzięki której czynne prawo wyborcze przysługiwało mieszkańcom żyjącym w Estonii od dwóch lat, a bierne tym, którzy zamieszkiwali państwo przynajmniej pięć.

KC KPZR i Interfront wywierały nacisk na zmianę ordynacji wyborczej i w końcu odniosło to oczekiwany skutek. Czynne i bierne prawo wyborcze zostało nadane wszystkim osobom dorosłym zamieszkującym Estonię.

Wydarzeniem na skalę światową był „bałtycki łańcuch”. Manifest został zorganizowany 23 sierpnia w rocznicę podpisania Paktu Ribbentrop-Mołotow. Trzy ugrupowania - Front Ludowy ze strony estońskiej, Tautas Fronte z łotewskiej i Sajudis z litewskiej zrealizowały na trasie Tallin - Wilno ponad 600 kilometrowy łańcuch z 2 milionów ludzi trzymających się za ręce. Chcieli tym samym zwrócić uwagę świata na nieprawomocność sławetnego Paktu.

Po tym wydarzeniu znów aktualna stała się sprawa niepodległości Estonii. 12 listopada 1989 r. Rada Najwyższa uznała, że w 1940 roku ZSRR dokonał napaści na Republikę, a wybory z tegoż samego roku były aktem przemocy wobec kraju. Tym samym przyłączenie Estonii do Związku nie miało żadnej mocy prawnej. Następstwem było unieważnienie tajnego protokołu z Paktu Ribbentrop-Mołotow przez Zjazd Deputowanych Ludowych. Decyzje organów Estonii zupełnie zmieniły prawną strukturę związku Estonii z ZSRR. Teraz uzyskanie niepodległości wiązało się z walką z bezprawną okupacją radziecką. Ponieważ *de facto* Estonia nigdy nie należała do Związku, nie mogła też z niego wystąpić. W Tallinie 2 lutego 1990 zgromadzenie deputowanych wydało oficjalne oświadczenie, w którym domagało się przywrócenia niepodległości. Tym razem uzyskali poparcie Frontu Ludowego. Przy współpracy komitetów obywatelskich świeżo zarejestrowani obywatele Estonii mieli możliwość wyboru członków nowego organu państwowego, jakim był Kongres Estonii. Zostało wybranych 499 członków. Głosy rozkładały się w sposób następujący: komitety obywatelskie - 109 głosów, Front Ludowy - 107, Towarzystwo Ochrony Zabytków - 104, Partia Niepodległości Narodowej - 70, KPE - 39²⁰.

Kiedy Litwa ogłaszała swą niepodległość 11 marca 1990 roku, w Estonii odbyła się pierwsza sesja Kongresu Estonii. Założenia przyjęte przez kongres za-

²⁰ J. Lewandowski, *Estonia*, Warszawa 2001, s. 230.

kładały „podjęcie rozmów ze Związkiem Radzieckim i państwami zachodnimi w celu zniesienia radzieckiej okupacji i przywrócenia niepodległości Estonii”²¹. Został także powołany organ podlegający Kongresowi - 78-osobowy Komitet Estonii, któremu przewodniczył Tunne Kelam²².

Zmiany następowały we wszystkich ugrupowaniach i na każdym szczeblu władzy. Odbyły się wybory do Rady Najwyższej, KPE podzieliła się na Estońską Partię Komunistyczną i organizację KPZR. Tworzyły się nowe stronnictwa - Estońska Socjaldemokratyczna Partia Niepodległości (*Eesti Sotsiaaldemokraatlik Iseseisvupartei*), Estońska Narodowa Partia Konserwatywna (*Eesti Konservatiivne Rahvaerakond*), Estońska Partia Przedsiębiorców (*Eesti Ettevõtjate Erakond*), Estońska Partia Liberalno-Demokratyczna (*Eesti Liberaaldemokraatlik Partei*), Estońska Partia Centrum Wiejskiego (*Eesti Maa-Keskerakond*)²³.

Nowo wybrana Rada Najwyższa 30 marca 1990 r. przegłosowała ustawę „O statusie państwowym Estonii” mówiącą, że państwo estońskie było okupowane i zgodnie z treścią norm prawnych nigdy nie przestało istnieć. Okres ten nazywano „okresem przejściowym”, który docelowo kończyć miał się przywróceniem niepodległości. Przewodniczącym pozostał Arnold Rüütel, a Edgar Savisaar zaczął pełnić obowiązki premiera. W maju Rada przywróciła przedwojenną nazwę państwa - *Eesti Vabariik*, w końcu została zniesiona symbolika ESRR i powrócono do tej obowiązującej przed wojną, obowiązującym prawem było prawo estońskie²⁴.

Zmiany te mogły zaszkodzić Rosjanom żyjącym na terenach Estonii. Mogli stracić swoje przywileje, którymi cieszyli się przez dekady. Chcąc uratować swoją pozycję, ruchy proradzieckie domagały się autonomii bądź secesji rejonu Kohtla-Järve i dwóch dzielnic Tallina, unieważnienia ustawy „O statusie państwowym Estonii”.

Moskwa, próbując swoimi działaniami zastraszyć Estonię, zagroziła blokadą gospodarczą i wprowadzeniem stanu wyjątkowego. Gorbaczow próbując ratować sytuację zaproponował Estonii specjalny status państwa, oczywiście w ramach Związku. Kiedy Estonia odrzuciła tę propozycję, unieważnił ustawę „O statusie państwowym Estonii”. 15 maja Interfront, grając na strachu Rosjan, zorganizował demonstrację na wzgórzu Toompea w Tallinie, na którym mieści się Parlament Estonii²⁵. Gromadzący się na placu Rosjanie sądzili, że jednocząc się w obliczu zagrażającego kryzysu ochronią jedność narodu. W ich mniemaniu zmiany mające miejsce w kraju prowadziły jedynie do roz-

²¹ Ibidem, s. 231.

²² Por: ibidem, s. 231.

²³ Za: J. Lewandowski, *Estonia*, Warszawa 2001, s. 232.

²⁴ Za: Ibidem, s. 232.

²⁵ Za: J. Lewandowski, *Historia Estonii*, Wrocław 2002, s. 267.

padu. Poza tym, bali się, że rząd estoński będzie podejmować kroki działające na ich niekorzyść. Takie przeświadczenie było spowodowane głównie niewiedzą i populizmem działaczy Interfrontu. Przykładem jest wypowiedź jednej z kobiet, biorących udział w manifestacji: „Estończycy są bardzo chytry, rozmawiają z tobą bardzo miło, ale gdy tylko się odwrócisz potrafią ci wbić nóż w plecy. Tacy są właśnie Estończycy”²⁶. Zebrany tłum wykrzykiwał swoje postulaty, lecz gdy nikt do nich nie wyszedł, by ich wysłuchać, protestujący wtargnęli na dziedziniec pałacu. Sytuacja wyglądała groźnie, więc premier Saviisaar zdecydował się zwrócić o pomoc do mieszkańców Tallina. Przez radio zawiadomił społeczeństwo o ataku na Toompea. W ciągu kilku minut tysiące mieszkańców zaczęło się schodzić na wzgórze. Interfront został zamknięty na dziedzińcu jak w pułapce. Tłum zwolenników reform otaczał całe wzgórze. Sytuacja zaczęła stawać się niebezpieczna i władze martwiły się o ewentualny rozlew krwi, jednak Estończycy zachowali zimną krew i rozstąpili się, by internacjonałiści mogli opuścić wzgórze²⁷.

Atak na Toompea pokazał, że Estonia nie miała żadnych swoich służb bezpieczeństwa. Ówczesna milicja „składała się w 62% z nie-Estończyków”²⁸, dlatego od 1 sierpnia 1990 r. Ministerstwo Spraw Wewnętrznych rozpoczęło swoją działalność niezależnie od władz radzieckich.

Państwa nadbałtyckie są powierzchniowo i zasiedleniowo niewielkie w porównaniu do Rosji i trudno im było bronić swoich interesów, mając tak potężnego przeciwnika. 12 maja 1990 r. głowy trzech Rad najwyższych postanowiły reaktywować deklarację mówiącą o utworzeniu Rady Państw Bałtyckich. Rada miała występować przeciwko Moskwie w obronie interesów zainteresowanych państw. Spotkanie Rady Bałtyckiej miało także zwrócić uwagę świata na te tereny, gdyż Rosja chciała potraktować wszelkie starania uzyskania niepodległości przez Pribałtykę za wewnętrzną sprawę związku²⁹.

Władze związkowe chciały, by kraje nadbałtyckie podpisały układy państwowe z Moskwą, które miały zmusić Litwę, Łotwę i Estonię do pozostania w strukturach sojuszu. Nie skończyło się na słownych wymuszeniach zgody. Ponieważ władze państw leżących przy Bałtyku nie zgadzały się na podpisanie umowy, Rosja użyła siły w Wilnie i Rydze. W Wilnie zginęło 14 osób w trakcie zamieszek pod wieżą telewizyjną 13 stycznia 1991 r., w Rydze zaś - kolejnych 6 osób. Istniało prawdopodobieństwo, że Estonia będzie następną. W czasie kolejnych zamieszek zorganizowanych przez Interfront z wizytą w Tallinie

²⁶ J. Tusty, M. Tusty, *The Singing Revolution*, Mountain View Productions Ltd 2006 [tłum. z ros. - M.B.].

²⁷ Za: J. Tusty, M. Tusty, *The Singing Revolution*, Mountain View Productions Ltd 2006.

²⁸ J. Lewandowski, *Historia Estonii*, Wrocław 2002, s. 267.

²⁹ Za: *Ibidem*, s. 267.

przebywał Borys Jelcyn, ówczesny przewodniczący Prezydium Rady Najwyższej RFSRR. Podczas jego wizyty został zawarty kontrakt pomiędzy Rosją a Estonią, w którym oba państwa uznawały swoją suwerenność. Takie same układy zostały podpisane przez Rosję z Litwą i Łotwą³⁰.

17 marca 1991 roku w ZSRR, w tym również w republikach bałtyckich odbyło się referendum. Jednym z pytań było pytanie o dalszą przynależność do ZSRR. Referendum zostało zbojkotowane, gdyż 3 marca w Estonii zorganizowano „badanie opinii publicznej” - referendum, którego uczestnicy mieli odpowiedzieć na pytanie: „Czy chcesz przywrócenia samodzielności państwowej i niepodległości Republiki Estońskiej?” Wzięło w nim udział 82,9% uprawnionych, a odpowiedzi pozytywnej udzieliło 77,8%³¹. Wyniki wskazywały na to, że nie było już powrotu do stanu sprzed rozpoczęcia walki o niepodległość, zwłaszcza, iż także 1/3 ludności rosyjskiej opowiedziała się za niepodległością, a z perspektywy ostatnich wydarzeń był to duży sukces w kwestii tolerancji jednego narodu przez drugi.

Tak jak i w Estonii i w Moskwie dochodziło do tarć pomiędzy obozem zwolenników zmian, a dążącymi do siłowego stłumienia tendencji niepodległościowych. W Federacji Rosyjskiej również odbyły się wybory prezydenckie, które wygrał kandydat demokratów Borys Jelcyn. Ostatnimi siłami Michaił Gorbaczow starał się znaleźć wyjście z tego patowego położenia. Postanowił zachować ZSRR jako państwo konfederacyjne, którego części składowe miałyby autonomię, jednak władza centralna należałaby do Moskwy. Czynnikiem łączącymi wszystkie państwa w jeden twór państwowy byłaby wspólna armia, polityka zagraniczna i waluta.

Nowy traktat między Rosją a zainteresowanymi republikami miał być podpisany 20 sierpnia, jednak zatwierdzenie traktatu nie miało miejsca, gdyż 19 sierpnia doszło do zamachu stanu. Gorbaczow został internowany na wyspie Foros. Zamachowcy starali się go przekonać do wprowadzenia stanu wyjątkowego na całym terytorium ZSRR. Gdy się to nie udało, władzę przejął Giennadij Janajew - wiceprezydent i sam wprowadził stan wyjątkowy. Na wszystkie tereny należące do ZSRR zaczęły wjeżdżać czołgi gotowe do stłumienia ewentualnych protestów. Tak też działo się w Estonii. A ponieważ pułkownicy przejęli wszystkie media, by szerzyć propagandę, celem stała się wieża telewizyjna w Tallinie. Mieszkańcy Tallina rozpoczęli układanie barykad na Toompea, przed budynkiem radia i wieżą telewizyjną. W wieży telewizyjnej znajdowało się na służbie dwóch młodych policjantów. Dostali oni rozkaz, by za wszelką cenę nie oddawać swoich pozycji.

³⁰ Za: J. Lewandowski, *Estonia*, Warszawa 2001, s. 233.

³¹ J. Lewandowski, *Estonia*, Warszawa 2001, s. 234.

Także politycy musieli działać. Władza puczystów nie została uznana, więc w razie jakichkolwiek problemów z jej sprawowaniem miała ona być przejęta przez Komitet Nadzwyczajny Republiki Estońskiej lub rząd na emigracji. Wytyczne do utworzenia rządu otrzymał Lennart Meri, przebywający w tym czasie w Finlandii. Od 19 sierpnia trwało posiedzenie Rady Najwyższej RE, na które zostali zaproszeni członkowie Kongresu Estonii. Po wielu godzinach debat, nareszcie padło długo wyczekiwane pytanie: „Członkowie Rady Najwyższej, kto jest za rezolucją ogłoszenia niepodległości Estonii? Proszę głosować teraz”³². Tak więc, o godzinie 23:03, 20 sierpnia ugrupowania doszły do porozumienia i ogłosiły przywrócenie suwerenności państwa. Estonia ostatecznie wystąpiła ze struktur ZSRR.

Zagrożenie jednak nie minęło. Kiedy policjanci oglądali w wiadomościach transmisję z obrad Rady, wojsko radzieckie szturmem wzięło wieżę. Policjanci mieli jednak plan. Poinformowali, że jeśli wojsko wejdzie dalej, nacisną przycisk alarmowy, który powoduje uwolnienie się freonu w całej wieży. Ten śmiertelny gaz zabiłby wszystkich znajdujących się w budynku. Groźba ta zmusiła Moskwę do wstrzymania działań.

W tym czasie w Moskwie doszło do przejścia części wojsk na stronę Jelcyna, co przyczyniło się do ostatecznej klęski puczu. Gorbaczow został uwolniony. Na najwyższych szczeblach władzy dochodzi do wymiany składu osobowego. Jelcyn publicznie ogłasza odłączenie Federacji Rosyjskiej od Związku Radzieckiego. Człłgi stacjonujące pod wieżą dostają rozkaz do powrotu. Akt niepodległości Estonii także został przyjęty.

Ostateczna likwidacja ZSRR została przyspieszona przez pucz. Każdy z 15 krajów proklamował swoją niepodległość. Pośród tych krajów była także Estonia.

*With wisdom, collective wisdom,
with collective might, we can do it all.
Ahead is the only road, the road to freedom.
There can be no other*³³.

³² J. Tusty, M. Tusty, *The Singing Revolution*, Mountain View Productions Ltd 2006. [ttum. z ang. - M.B.]

³³ Fragment pieśni *Koit (Świt)* skomponowanej przez Mihkela Lüdiga, do której słowa napisał Friedrich Kuhlbars. Najbardziej znane wykonanie - Tõnis Mägi. Ttum. za <http://www.youtube.com/watch?v=u4Ae3o8mpWQ> z dnia 27.08.2011.

Bibliografia:

B o h l m a n P., *Traditional Music and Cultural Identity: Persistent Paradigm in the History of Ethnomusicology*, „Yearbook for Traditional Music” 1988, nr 20.

G e e t z C., *Interpretation of Cultures*, New York 1973.

K a s e k a m p A., *A History of the Baltic States*, Palgrave Macmillan 2010.

L e w a n d o w s k i J., *Estonia*, Warszawa 2001.

L e w a n d o w s k i J., *Historia Estonii*, Wrocław 2002.

L e w a n d o w s k i J., *Estonia*, Warszawa 2001.

T u s t y J., T u s t y M., *The Singing Revolution*, Mountain View Productions Ltd 2006.

Źródła internetowe:

<http://www.youtube.com/watch?v=u4Ae3o8mpWQ>

http://www.estinst.ee/publications/estonianculture/II_MMV/arujarv.html

http://www.estinst.ee/publications/estonianculture/I_MMIV/arujarv.html

http://www.estinst.ee/publications/estonianculture/I_MMIV/altnurme.html

<http://elm.estinst.ee/issue/17/kalevipoeg-great-european-epic/>

http://www.singingrevolution.com/cgi-local/db_images/files/uploads/16-filename.pdf

ROSYJSKOŚĆ W MUZYCE MODESTA MUSORGSKIEGO

*Musorgski jest jedyny i pozostanie nim zawsze - dzięki swej sztuce bez skostniałych reguł. Nigdy wrażliwość bardziej wyrafinowana nie wyraziła się środkami tak prostymi...*¹

Claude Debussy

*Czujemy, że utraciliśmy wszystkie nasze siły, żyjąc życiem odseparowanym od ludu. Należy powrócić do ludu, do jego prawdy, do jego nieroztrwonionej siły, do gleby*²

Fiodor Dostojewski

XIX stulecie było wiekiem rozbudzenia świadomości narodowej i patriotyzmu w wielu narodach europejskich. Nacjonalizm stanowił jedną z najistotniejszych sił kształtujących ówczesną Europę. Często stawał się on źródłem ruchów rewolucyjnych, w wyniku których na mapę świata powracały istniejące dawniej państwa³. Atmosfera tamtych lat znalazła swe odzwierciedlenie także w muzyce. Szczególnie wyraźnie widać to w twórczości kompozytorów, reprezentujących narody cierpiące z powodu politycznych i kulturalnych prześladowań. Należy wśród nich wymienić Fryderyka Chopina, Franciszka Liszta czy Jean'a Sibelius'a. Na ich utworach odcisnęła piętno muzyka ludowa Polski, Węgier i Finlandii. Przesycone były one duchem patriotyzmu, powstawały jako wyraz tęsknoty za ojczyzną, komentarz bieżących wydarzeń politycznych, czy wreszcie jako sprzeciw wobec uciskowi i manifest kulturalnej odrębności. Muzyka wspomnianych wyżej twórców była więc formą walki o zagrożoną tożsamość narodową⁴.

Nacjonalistyczne zabarwienie było charakterystyczne również dla muzyki rosyjskiej, która znajdowała się - podobnie jak sama Rosja - w zupełnie odmiennej sytuacji. Rosjanie nie musieli walczyć o niepodległość - ich ojczyzna

¹ Cytat za: H. Swolkień, *Musorgski*, Kraków 1980, s. 9.

² F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, *Dziennik pisarza*, cytat za: T. Malecka, *Słowo, obraz i dźwięk w twórczości Modesta Musorgskiego*, Kraków 1996, s. 22.

³ Zob. M. Heller, *Historia Imperium Rosyjskiego*, Warszawa 2002, s. 550.

⁴ Zob. Z. Lissa, *Historia muzyki rosyjskiej*, Warszawa 1955, s. 273.

była wówczas światowym mocarstwem, a kultura rosyjska dominowała na całym obszarze ogromnego Imperium, wywierając wpływ na kulturę mniejszych narodów, wchodzących w jego skład. Ale nawet ta dominująca kultura rosyjska musiała walczyć o swą tożsamość - ówczesna szlachta, z elitami władzy na czele, uważała ją bowiem, wraz z językiem, za kulturę niższą, odpowiednią dla prostego ludu i służby. Językiem wyższych sfer pozostawał język francuski, którego doskonała znajomość kontrastowała z bardzo słabą znajomością języka ojczystego. Wszechobecna w tych kręgach francuszczyzna sprzyjała rozwojowi kultury francuskiej, która doskonale przyjęła się nad Newą. Doszło do sytuacji, w której dwie rosyjskie stolice - Sankt Petersburg i Moskwa - naśladowały we wszystkim, od architektury poczynając, na codziennych obyczajach i manierach kończąc, Paryż i Francuzów, stanowiąc wzór dla wszystkich mniejszych rosyjskich miast. Trudno w takich warunkach mówić o jakiegokolwiek oryginalnej rosyjskiej muzyce czy literaturze. „Rdzenna” kultura, której nośnikiem było ponad 90% ludności Imperium, pozostawała w cieniu wielkoświatowej, będącej owocem naśladownictwa „oficjalnej” kultury rosyjskiej⁵.

Inicjatorem sprzeciwu wobec tych zjawisk był Michaił Glinka, znany głównie dzięki operom *Życie za cara* (ros. *Жизнь за царя*, 1836) oraz *Ruslan i Ludmiła* (*Руслан и Людмила*, 1842)⁶. Kompozytor ten jest powszechnie uważany za twórcę narodowej opery rosyjskiej, łączącej tradycyjny folklor i patriotyzm rosyjski z najnowszymi prądami muzyki zachodnioeuropejskiej. Twórczość Michaiła Glinki, a także Aleksandra Dargomyżskiego⁷, stanowiła inspirację dla grupy rosyjskich kompozytorów, nazwanym *Potęzną gromadką* (*Могучая кучка*)⁸. Działalność tej grupy wybitnych kompozytorów i animatorów życia muzycznego odzwierciedlała idee rosyjskich rewolucyjnych demokratów lat 60. XIX wieku. *Gromadka* formowała się od 1857 do 1862 roku w Petersburgu. Programowym przywódcą grupy był Mili Bałakiriew - muzyczny samouk i znany propagator muzyki Chopina w Rosji. Oprócz niego grupę tę tworzyli również Cezar Cui⁹, Aleksandr Borodin¹⁰, Nikołaj Rimski-Korsakow¹¹ i najwybitniejszy spośród całego grona, Modest Pietrowicz Musorgski.

⁵ Zob. Ibidem, s. 276.

⁶ Zob. W. Sienkiewicz, *Leksykon historii świata PWN: Rosja*, Warszawa 2001, s. 95.

⁷ Kompozytor ten, początkowo podlegający silnym wpływom muzyki francuskiej, późniejszą swoją twórczość oparł na tematyce narodowej. Był m.in. autorem opery *Rusalka* (*Русалка*, 1856), do której temat zaczerpnął z twórczości Aleksandra Puszkina. Melodyka jego utworów była oparta na intonacji mowy rosyjskiej. Zob. Z. Lissa, *op. cit.*, s. 285.

⁸ Nazywano ich również *Kółkiem Bałakiriewa* (*Балакиревский кружок*). Zob. E. M. Гордеева, *Композиторы Могучей кучки об опере*, Moskwa 1955, s. 7.

⁹ Syn francuskiego oficera i Polki, lekcje muzyki pobierał w Wilnie u Stanisława Moniuszki. Z zawodu generał armii rosyjskiej. Zerwawszy z *Potęzną gromadką* poddał krytyce dzieła jej członków. Po Rewolucji Październikowej opowiedział się po stronie władzy sowieckiej. Jest autorem oper, pieśni do słów Adama Mickiewicza i Puszkina, a także utworów kameralnych i orkiestrowych. Zob. W. Sienkiewicz, *op. cit.*, s. 57.

Nazwę swą zawdzięcza *Gromadka* Władimirowi Stasowowi, wybitnemu krytykowi muzycznemu i zarazem największemu propagatorowi twórczości Glinki i *Wielkiej Piątki*¹². Jej głównym celem było rozwinięcie i umocnienie narodowego stylu poprzez kontynuowanie wielkich tradycji Glinki. Oznaczało to przede wszystkim wprowadzenie elementów realizmu, a także oparcie się na muzyce cerkiewnej i muzycznym folklorze, nie tylko zresztą rosyjskim¹³. Nowatorstwo grupy polegało bowiem również na korzystaniu z muzyki bratnich narodów słowiańskich - ukraińskiego, polskiego, czeskiego i serbskiego, a także z folkloru różnych narodów Kaukazu, Azji i Hiszpanii. *Kółko Bałakiriewa* twórczo czerpało też z osiągnięć czołowych kompozytorów ówczesnej Europy - przede wszystkim Ludwiga van Beethovena, Roberta Schumanna, Chopina, Hectora Berliozą i Liszta. Tematów do utworów dostarczała im ojczyzna historia, życie prostego ludu, folklor, a także rosyjska i światowa literatura. Dzięki takiemu doborowi tematów, możliwym stało się realistyczne przedstawienie ciężkiej doli udręczonego rosyjskiego chłopstwa, a także utrwalenie jego kultury poprzez wydanie kilku zbiorów pieśni ludowych, zebranych przez Bałakiriewa i Rimskiego-Korsakowa¹⁴.

Ogromny dorobek *Potężnej gromadki* przyczynił się do znacznego rozwoju rosyjskiej sztuki operowej, symfonicznej, kameralnej, fortepianowej i chóralnej. Dzięki niej muzyka rosyjska mogła wreszcie zaistnieć w Europie, szybko wybijając się na jedną z czołowych pozycji¹⁵. Trudno też przecenić wpływ *Gromadki* na późniejsze pokolenia rosyjskich kompozytorów. Jej nowatorskie założenia estetyczne i ideowe rozprzestrzeniły się także na muzykę zagraniczną, przyczyniając się również do powstania licznych szkół narodowych w Imperium Rosyjskim¹⁶.

¹⁰ Z wykształcenia lekarz i chemik, muzyką zajmował się amatorsko. W swej twórczości nawiązywał do neoromantyzmu i tradycji muzyki rosyjskiej. Jest przede wszystkim autorem opery *Kniaź Igor* (*Князь Игорь*, 1890), ze słynną sceną *Tańców połowieckich* (*Половецкие пляски*) i poematu symfonicznego *W stepach Azji Środkowej* (*В Средней Азии*, 1880). Zob. Ibidem, s. 44.

¹¹ Oficer marynarki wojennej, muzyk-samouk. Osiągnął mistrzostwo w dziedzinie orkiestracji. W swej twórczości podejmował tematykę baśniową i historyczną, nawiązywał do rosyjskiego folkloru muzycznego, wprowadzając również elementy muzyki orientalnej. Spośród jego dzieł trzeba wymienić operę *Bajka o Carze Sałtanie* (*Сказка о царе Салтане*, 1900), z popularnym fragmentem instrumentalnym *Lot trzmiela* (*Полёт шмеля*), a także suitę *Szeherazada* (*Шехеразада*, 1888). Jest również autorem popularnych podręczników do instrumentacji, a także instrumentatorem oper innych twórców, m.in. *Borysa Godunowa* i *Chowańszczyzny* Modesta Musorgskiego. Zob. Ibidem, s. 219-220.

¹² Kolejna nazwa *Potężnej gromadki* (*Великая пятёрка*). Zob. Z. Lissa, *op. cit.*, s. 288.

¹³ Te dwa zjawiska kulturowe stały się głównym źródłem języka dźwiękowego i techniki kompozytorskiej młodych twórców. Zob. Ibidem, s. 289.

¹⁴ Szczególnie wyraźnie widać to w scenach chóralnych w operach Musorgskiego. Zob. Ibidem, s. 290-291.

¹⁵ Zob. Ibidem, s. 293.

¹⁶ M. in. ukraińskiej, armeńskiej, gruzińskiej i totewskiej. Zob. Ibidem, s. 294.

Jak już wspomniano, najwybitniejszym kompozytorem spośród *Wielkiej Piątki* był Modest Musorgski. Nowatorstwo jego muzyki było powodem niezrozumienia, z jakim spotkał się ze strony współczesnych mu słuchaczy. Wyróżniało go niezwykle silne poczucie więzi z własnym narodem, przez niektórych badaczy nazywane wręcz nacjonalizmem¹⁷, a także silna świadomość odrębności sztuki rosyjskiej i poczucie niezależności twórcy¹⁸. Spośród licznych paradoksów, obecnych w jego postawie i twórczości, trzeba wymienić przede wszystkim te związane z kwestiami ideowymi i artystyczno-estetycznymi. Z jednej strony, jako wyznawca doktryny słowianofilskiej pokładał nadzieję w rosyjskim ludzie jako sumieniu narodu. To właśnie ta *ludowa* Rosja, stając na czele Słowian, miała przynieść ratunek upadającej Europie¹⁹. Z drugiej zaś strony oddawał się Musorgski atmosferze schyłkowości, pesymizmu i dezintegracji, uprzedzając jakby postawę dekadencją przełomu wieków. Mimo to przekonany był jednak o konieczności postępu. Jego sztuka była nowatorska, zarówno pod względem techniki kompozytorskiej, jak i estetycznego kształtu dzieła²⁰. Nas interesował będzie zaledwie jeden aspekt twórczości Musorgskiego, a mianowicie rosyjskość (*русский характер*) jego utworów. Będzie ona rozpatrywana na przykładzie dwóch dzieł: cyklu fortepianowego *Obrazki z wystawy* (*Картинки с выставки*, 1874) i opery *Borys Godunow* (*Борис Годунов*, 1869)²¹.

Musorgski utrzymywał przyjazne kontakty z artystami, reprezentującymi różne dziedziny sztuki. Wśród jego znajomych i przyjaciół byli malarze, rzeźbiarze, architekci i pisarze²². W twórczości kompozytora zaowocowało to licznymi inspiracjami malarskimi i literackimi, przejawiającymi się już w samym tylko doborze uprawianych gatunków muzycznych czy w dedykacjach²³. Wiele utworów powstało pod wpływem konkretnych zdarzeń ze środowiska jego przyjaciół-artystów. Taką właśnie genezę posiada cykl miniatur fortepianowych, znany pod wspólnym tytułem jako *Obrazki z wystawy*. Powstały one w ciągu kilkunastu dni czerwca 1874 roku, jako rezultat wytężonej pracy kompozytora, wstrząśniętego śmiercią przyjaciela - Wiktora Hartmana, twórcy rosyjskiego stylu narodowego w architekturze. Bezpośrednim impulsem do powstania utworu była pośmiertna wystawa jego prac. *Obrazki z wystawy* miały

¹⁷ Zob. H. Swolkień, *op. cit.*, s. 47-48.

¹⁸ Zob. T. Malecka, *op. cit.*, s. 33.

¹⁹ Jednym ze współtwórców doktryny słowianofilskiej był Fiodor Dostojewski, którego kompozytor znał osobiście. Zob. *Ibidem*, s. 22-23.

²⁰ Zob. H. Swolkień, *op. cit.*, s. 50.

²¹ Zob. W. Sienkiewicz, *op. cit.*, s. 177.

²² W latach 70. i 80. jego stosunki ze środowiskami plastycznymi i literackimi były nawet silniejsze niż z muzycznymi. Zob. T. Malecka, *op. cit.*, s. 27.

²³ Zob. *Ibidem*, s. 27.

być formą upamiętnienia pamięci zmarłego, a także swoistym buntem przeciw okrutnemu losowi²⁴. Dziś ów cykl miniatur zgodnie uznaje się za jedno z najbardziej oryginalnych osiągnięć w dorobku kompozytora²⁵. Warto podkreślić, iż nie stanowi ono jednak muzycznej ilustracji do obrazów Hartmana. Jak zauważa Teresa Malecka, muzyka *Obrazków* jest malarska jedynie pod względem operowania materiałem muzycznym²⁶.

Cykl otwiera tzw. *Promenada* (fr. *Promenade*), pełniąc funkcję zarówno prologu, jak i czynnika wiążącego wszystkie dziesięć obrazków w jedną całość. Jest to intermedium, z którym utożsamiał się sam kompozytor²⁷. We właściwych *Obrazkach* zdaje się on niemal całkowicie znikać za światem przedstawionym, by w kolejnych wariacyjnych odmianach *Promenady* ponownie zaistnieć, lub tylko zaznaczyć swoją obecność²⁸. Jak zauważył Henryk Swolkień, ma to być bowiem muzyczny autoportret przechadzającego się po wystawie kompozytora, autoportret rysowany nie bez sarkazmu, wyrażający dobroduszość, rzekomą ociężałość, optymizm²⁹. *Promenada* sytuuje tę suitę fortepianową w kulturze rosyjskiej, jest jej najsilniejszym nośnikiem. Organizacja materiału dźwiękowego, rytmika, architektonika i typ narracji muzycznej wskazują na silny związek intermedium z rosyjską muzyką ludową - z opowiadającą pieśnią epicką, stanowiącą specyficznie rosyjską odmianę pieśni ludowej. Tożsamość autora wyraźnie jest tu określona jako rosyjska³⁰.

Dla badaczy rosyjskości muzyki Modesta Musorgskiego szczególne znaczenie posiada obrazek dziesiąty, zamykający cały utwór. Jest to *Brama bohaterów w stołecznym grodzie Kijowie* (*Богатырские ворота. В стольном городе во Кувее*), obok *Promenady* najbardziej rosyjskie ogniwo całego cyklu. Miniatura ta czerpie materiał muzyczny z intermedium - monumentalny temat finału stanowi mistrzowskie zespolecie wszystkich *Promenad*. Najjaskrawszym kontrastem brzmi pojawiający się nagle drugi temat, utrzymany w charakterze starorosyjskich pieśni religijnych, cechujący się przede wszystkim ascetyzmem i chóralnością. *Brama kijowska* stanowi symbol bohaterskiej siły i potęgi niezwyciężonego ducha rosyjskiego narodu - muzyka narasta i potężnieje, temat naczelny powraca w coraz bardziej monumentalnej oprawie. Pojawia się

²⁴ Zob. Ibidem, s. 89.

²⁵ Zob. H. Swolkień, *op. cit.*, s. 215.

²⁶ T. Malecka, *op. cit.*, s. 95.

²⁷ Moje oblicze widoczne jest w intermediach - pisał. Cytat za: T. Malecka, *op. cit.*, s. 89.

²⁸ *Promenada* w „wyjściowej” formie rozbrzmiewa przed obrazkiem pierwszym, a wariacyjnie przetworzona powraca po obrazku pierwszym, drugim, czwartym, szóstym i dziesiątym. Zob. Э. Фрид, М. П. Мусоргский - проблемы творчества, Ленинград 1981, s. 78.

²⁹ H. Swolkień, *op. cit.*, s. 217.

³⁰ Zob. T. Malecka, *op. cit.*, s. 90-91.

również epizod z wykorzystaniem efektu dzwonów, przypominającego scenę koronacji z wcześniejszej opery *Borys Godunow*³¹.

W całym cyklu uderza nowatorskie wykorzystanie fortepianu dla efektów kolorystycznych, kojarzących się z całą paletą orkiestrową. Nic więc dziwnego, iż cykl doczekał się instrumentacji - na uwagę zasługuje przede wszystkim genialna orkiestracja Ravela, podkreślająca niejako głębokie powiązania muzyki francuskiej i rosyjskiej na przelocie stuleci³².

Najwybitniejszym i najbardziej znanym dziełem Musorgskiego jest jednak wspomniana już wielokrotnie opera *Borys Godunow*. Podobnie jak w przypadku *Obrazków*, u genezy utworu legły czynniki pozamuzyczne.

Rosyjskość przejawia się już w samym wyborze tematu. Musorgski sięga tu do dzieła najwybitniejszego rosyjskiego poety - Aleksandra Puszkina, zagłębiając się tym samym w rosyjską historię. Powstanie literackiego i muzycznego opracowania tragicznych losów cara Borysa poprzedziły gruntowne studia historyczne. Za główne źródło posłużyła w obu przypadkach monumentalna *Historia Państwa Rosyjskiego (История государства Российского)*, spisana przez Nikołaja Karamzina³³. Na uwagę zasługuje fakt, iż Puszkina określił swe dzieło mianem romantycznego, podczas gdy dzieło Musorgskiego traktowane jest jako najznakomitszy przykład realizmu sztuki rosyjskiej lat sześćdziesiątych XIX wieku³⁴.

Borys Godunow jest obok *Obrazków z wystawy* jedynym dziełem Musorgskiego, którego powstanie związane było z tak wielkim napięciem twórczym. Kompozytor w listach do przyjaciół stwierdzał otwarcie: Żyłem Borysem, w Borysie i w mózgu moim czas przeżyty w Borysie znaczy się drogimi, niezatartymi śladami³⁵. Komponowanie *Borysa* nie było, jakby się mogło wydawać, jedynie pisaniem muzyki do gotowego tekstu. Musorgski dokonał dwóch wielkich „przekładów” tekstu Puszkina. Przetłumaczył, po pierwsze, dramat literacki na dramat muzyczny, po drugie zaś, filozofię i estetykę wczesnego romantyzmu rosyjskiego na filozofię i estetykę lat siedemdziesiątych. Przekłady te, jak zobaczymy poniżej, miały ewidentnie twórczy charakter³⁶.

Istotą dramatu muzycznego *Borys Godunow* jest wewnętrzne rozdarcie cara Borysa - konflikt między dwoma ludzkimi postawami i motywacjami: żądzą władzy prowadzącą do zabójstwa prawowitego następcy tronu, a nakazem

³¹ Zob. H. Swolkień, *op. cit.*, s. 227.

³² Zob. *Ibidem*, s. 228.

³³ Zob. E. M. Гордеева, *op. cit.*, s. 117.

³⁴ Zob. T. Malecka, *op. cit.*, s. 99.

³⁵ Cytat za: T. Malecka, *op. cit.*, s. 100.

³⁶ Zob. Э. Фрид, *op. cit.*, s. 128.

etycznym *nie zabijaj*. Wszystkie kwestie Borysa w płaszczyźnie świata przedstawionego są zarazem kwestiami w sferze transcendentnej³⁷.

W tym etycznym konflikcie ważne miejsce zajmuje Jurodiwy - typowo rosyjska postać z ludu prawosławnego, będąca nosicielem zarówno idei bożych, jak i okrutnej prawdy. To on zdradza publicznie największą tajemnicę rządów Borysa, nie chcąc modlić się za grzesznego cara. Modli się za to za swój naród, oplakując zarazem straszny los kraju. Ów naród u Musorgskiego jest tożsamy z ludem prawosławnym. Stwarza on nową przestrzeń otwartą na modlitwę. Stale zagrożony to przez wroga, to przez nieuczciwe rządy cara, lud wzywa pomocy bożej³⁸. Kolejne dwie tajemnice ujawnia mnich Pimen. Mają one istotne znaczenie, zarówno w skali świata przedstawionego opery, jak i w skali historii Rosji, nosząc wyraźnie religijne, mistyczne piętno. Starzec opowiada bowiem o cudownej mocy zabitego przez Borysa carewicza Dymitra. Głos chłopca mówi: Pan przyjął mnie do grona swoich aniołów i teraz jestem wielkim cudotwórcą Rosji³⁹. Następnie Pimen zdradza tajemnicę minionej świetności Rusi. Według niego była ona związana z pobożnością dawnych carów. Car-zabójca stanowić ma dla ludu karę za jego grzechy⁴⁰.

Dramat muzyczny Musorgskiego składa się z dziewięciu obrazów, wypełniających cztery akty i prolog. Oprócz momentów typowo dramatycznych pojawiają się również fragmenty epickie. Kompozytor przejął od Puszkina temat, mnogość i różnorodność wątków oraz wielość miejsc rozgrywania się akcji - od carskich pałaców, przez szlachecki dwór aż do ludowej karczmy. Wraz z „przejęciem” różnorodności języka i stylu, Musorgski na poziomie tekstu potęguje znacznie ekspresję wypowiedzi swych postaci. Język puszkiniowski był stylizowany. Musorgski, pogłębiając surowość języka ludowego, doprowadził do jego unaturalnienia. W operowej wersji *Borysa Godunowa* mamy więc do czynienia z autentycznym, żywym językiem rosyjskiego ludu. Językiem tym rządzi naturalność, ze skłonnością do wyostrzonej ekspresji⁴¹.

Podstawową różnicę między dwoma dziełami dostrzegamy jednak przede wszystkim w ich przestaniu⁴². Podczas gdy Musorgski skupił się na konflikcie postaw etycznych, to u Puszkina nacisk został położony na rywalizację dwóch uzurpatorów. Zmiana ta stanowi znaczne wzbogacenie sfery moralno-etycznej opery Musorgskiego, i w sposób wyraźny odnosi wydarzenia realne do sfery transcendentnej. Podejście do ludu rosyjskiego jako do bohatera opisywanych

³⁷ Zob. T. Malecka, *op. cit.*, s. 101.

³⁸ Zob. *Ibidem*, s. 101.

³⁹ M. Musorgski, *Borys Godunow*, Partytura, Moskwa 1963, t. II, s. 223-224.

⁴⁰ Zob. H. Swolkień, *op. cit.*, s. 108.

⁴¹ Zob. T. Malecka, *op. cit.*, s. 102.

⁴² Zob. *Ibidem*, s. 101.

zdarzeń pozostaje charakterystyczną cechą obydwu arcydzieł⁴³. Po raz pierwszy lud stał się podmiotem, a nie przedmiotem dziejów. To lud decyduje o ostatecznym biegu wydarzeń - o wyniesieniu do godności carskiej zarówno Borysa, jak i Dymitra, a także o późniejszym upadku władców. Lud pełni funkcję komentatora, uczestnika i twórcy historii. Źródłem klęski Borysa i Dymitra należy upatrywać właśnie w tym, iż nie potrafili znaleźć sobie stałego oparcia w rosyjskim ludzie. W rezultacie musieli więc biernie poddać się jego woli.

Powróćmy jeszcze do muzycznej strony *Borysa Godunowa*. Rosyjskość jest tu szczególnie widoczna poprzez skonfrontowanie jej z obcym modelem kulturowym - polskością. Muzyka polaryzuje świat przedstawiony na „swój”, rosyjski i „obcy”, przeciwstawny mu świat polski. Oba te światy zostały skonstruowane poprzez przypisanie im charakterystycznych, czysto muzycznych cech⁴⁴.

W dramacie postaci indywidualnych w świecie przedstawionym rosyjskim dominuje typ wypowiedzi recytatywno-ariosowej, rzadko tylko przeradzający się w aryjno-pieśniowy. Dla obfitych w wątku rosyjskim treści religijnych charakterystyczny jest prosty śpiew modlitewny. W dramacie zbiorowości dominuje natomiast pieśń ludowa lub quasi-ludowa. Skala rodzajów wypowiedzi sięga mowy, szeptu i krzyku, prowadzi poprzez śpiew typowo recytatywny aż do melodii lirycznej, znacząco wpływając na zróżnicowanie i ekspresyjność muzyki⁴⁵.

Szczególne uwagę należałoby zwrócić na pieśń ludową. W operze *Borys Godunow* występuje ona w postaci zarówno oryginalnej, jak i stylizowanej. Materiał dźwiękowy opiera się na rosyjskich ludowych zwrotach intonacyjnych. Pieśń ludowa jest jednym ze sposobów wypowiedzi bohatera zbiorowego. Pojawia się przede wszystkim we fragmentach chóralnych, które u Musorgskiego pełnią rolę szczególną - to poprzez chór lud komentuje zachodzące wydarzenia, bardzo często w postaci śpiewu zza sceny⁴⁶. Pieśń ludowa jest również środkiem charakterystyki postaci indywidualnych, pochodzących z ludu. Z punktu widzenia dramaturgii i wymowy symbolicznej opery, zasadnicze znaczenie ma pieśń Jurodiwego, zaprojektowana już przez Puszkina⁴⁷. W drugiej wersji opery, ta pełna smutku i niejasności pieśń zamyka całe dzieło. Intonacja tego fragmentu może funkcjonować jako skarga, a także jako motyw typowo kołysankowy. Sam Musorgski chciał, aby Jurodiwy śpiewając kołysał się. Zdaniem Grigorija Gołowińskiego, płacz Jurodiwego stanowi typowy przykład

⁴³ Zob. Э. Фрид, *op. cit.*, s. 132.

⁴⁴ Zob. Т. Малецка, *op. cit.*, s. 102.

⁴⁵ Zob. *Ibidem*, s. 103.

⁴⁶ Zob. *Ibidem*, s. 110-111.

⁴⁷ Zob. *Ibidem*, s. 112.

tłumaczenia folkloru na język artystyczny⁴⁸. Badacz zwraca również uwagę na zjawisko mieszania się w muzyce Musorgskiego gatunku kołysanki i płaczu⁴⁹.

Obraz świata rosyjskiego bliski jest ideałom estetycznym kompozytora. Wspomniany śpiew recytacyjny ściśle związany był z intonacją mowy, co realizowało podstawowe założenie twórcy, który dążył do tego, aby postaci śpiewały tak, jak mówią żywi ludzie. Śpiew jest więc z jednej strony nacechowany emocją (recytatywy), z drugiej zaś bywa archaizowany, uproszczony i spokojny⁵⁰. W tym właśnie miejscu unaocznia się naczelną cechą rosyjską w *Borysie Godunowie*: Rosja, wieloraki bohater zbiorowy, reprezentowany przez różnorodne typy ludzkie, jest przede wszystkim prawosławna. Wszyscy są tu przepojeni bojaźnią bożą. Rozgrywające się wydarzenia odnoszą się do obrzędowości cerkiewnej, posiadając przy tym w sobie religijny charakter⁵¹. Wiele postaci ma prawosławny rodowód⁵², niektóre zaś są nosicielami idei bożych⁵³. Psychologiczny wątek Borysa rozgrywa się w sferze modlitwy - to modlitwa staje się ostatnim słowem umierającego władcy Rosji. Komentujące zdarzenia chóry czy zamykający operę płacz Jurodiwego, wyraźnie nawołują do odniesienia zdarzeń w wymiar transcendentny⁵⁴.

Można zaryzykować stwierdzenie, iż Modest Musorgski był najbardziej rosyjskim kompozytorem spośród twórców *Potężnej gromadki*. Analiza dwóch wybranych kompozycji pozwoliła na wyodrębnienie szeregu cech, które możemy określić wspólnym mianem „rosyjskości”.

Musorgski nie był kosmopolitą jak Czajkowski. Zdolał jednak mimo to zaistnieć w świecie muzycznym, dostarczając inspiracji nowym pokoleniom kompozytorów, nie tylko rosyjskich. Jego *Borys Godunow* i *Obrazki z wystawy* po dziś dzień stanowią żelazne punkty repertuarów wielu oper i filharmonii na całym świecie. Już Claude Debussy podziwiał muzykę Musorgskiego za niebywałą prostotę, z którą ten oddawał swe uczucia. Zapewne owa prostota i wynikająca z niej bezpośredniość i naturalność są najbardziej rosyjskim elementem twórczości Musorgskiego.

⁴⁸ Cytat za: T. Malecka, *op. cit.*, s. 111.

⁴⁹ W folklorze rosyjskim znane są interpretacje ruchu kołysania ku śmierci. Zob. *Ibidem*, s. 111.

⁵⁰ Wiąże się to z odniesieniem świata przedstawionego do innego wymiaru, do wymiaru transcendentnego muzycznie - z nawiązywaniem do dawnych śpiewów religijnych. Zob. *Ibidem*, s. 121.

⁵¹ Przestrzeń sakralna cerkwi, monastynu, plac przed Soborem Wasyla Błogostawionego, niemal mistyczna rola dzwonu. Zob. *Ibidem*, s. 122.

⁵² Np. Gruszka-Dymitr czy Warłaam.

⁵³ Np. pojawiające się na scenie kaleki, które wnoszą do dzieła obrazowość typu apokaliptycznego, czy Jurodiwy przepowiadający tragedię Rosji. Zob. *Ibidem*, s. 122.

⁵⁴ Zob. *Ibidem*, s. 122.

Bibliografia:

- Гордеева Е.М., *Композиторы Могучей кучки об опере*, Москва 1955.
- Стасов В.В., *Избранные статьи о Мусоргском*, Москва 1952.
- Фрид Э., М. П. *Мусоргский - проблемы творчества*, Ленинград 1981.
- Heller M., *Historia Imperium Rosyjskiego*, Warszawa 2002.
- Lissa Z., *Historia muzyki rosyjskiej*, Warszawa 1955.
- Malecka T., *Słowo, obraz i dźwięk w twórczości Modesta Musorgskiego*, Kraków 1996.
- Musorgski M., *Borys Godunow*, Partytura, Moskwa 1963.
- Sienkiewicz W., *Leksykon historii świata PWN: Rosja*, Warszawa 2001.
- Swolkleń H., *Musorgski*, Warszawa 1980.

Bartłomiej Rusin

Filologia słowiańska UJ, I rok SUM

BESARABSCY BUŁGARZY - OCHOTNICY W WOJNIE ROSYJSKO-TURECKIEJ (1877-1878)

„Bracia Bułgarzy!

Oto nastał czas waszej walki o największe dobro - wolność Bułgarii.

Nastał czas naszego wyzwolenia. Przybywajcie zewsząd, choćbyście byli nadzy i bosy,

Chwytajcie za broń, zakładajcie mundury i z Bogiem naprzód!

Niech bohaterowie wykażą się męstwem na polu walki...

Naprzód! Naprzód!”¹

1. Wstęp

Artykuł niniejszy ma na celu przybliżenie kwestii udziału besarabskich Bułgarów jako ochotników po stronie rosyjskiej w czasie wojny z Portą Osmańską w latach 1877-1878. Konflikty rosyjsko-tureckie miały już wtedy dość długą historię, datującą się jeszcze od XVII wieku, a związane były z rywalizacją o zdobycie wpływów w rejonie Bałkanów, Morza Czarnego i przede wszystkim opanowaniem cieśnin czarnomorskich - Bosforu i Dardaneli. Stroną zwycięską najczęściej byli Rosjanie, wyjątek stanowiła wojna krymska (1853-1856), w której carat uległ koalicji państw wspierających Portę, na czele z Francją i Wielką Brytanią². W wielu konfliktach turecko-rosyjskich - jako ochotnicy -

¹ Fragment wezwania Rajczo Nikołowa, skierowanego do Bułgarów w początkach formowania bułgarskiego państwa. Zob. *Репортажи за освободителната война 1877-1878*, съст. Л. Генова, София 1978, s. 15. Sam Rajczo Nikołow również jest postacią dość niezwykłą. W czasie wojny krymskiej (1853-1856), kiedy miał 14 lat, przepłynął Dunaj, aby poinformować oddziały rosyjskie o ruchach wojsk tureckich. Później został oficerem w armii carskiej, walczył jako ochotnik w wojnie turecko-serbskiej z 1876 roku oraz wojnie wyzwoleniczej 1877-1878. Wykazał się męstwem m.in. podczas legendarnych walkach o przełęcz Szipkę, które do dziś zajmują ważne miejsce w tradycji i świadomości narodu bułgarskiego. Źródło: Л. Габровска, *Райчо Николов променя историята на 14 г.*, <http://new.monitor.bg/article?id=212607>, dostęp: 9.06.2011.

² Szerzej na ten temat zob. W. Morawski, S. Szawłowska, *Wojny rosyjsko-tureckie od XVII do XX wieku*, Warszawa 2006; E. Tarle, *Wojna krymska*, t. 1-2, Warszawa 1953; M. Klimecki, *Krym 1854-1855*, Warszawa 2006.

brali udział Bułgarzy, liczący na wyzwolenie własnej ojczyzny spod jarzma tureckiego z pomocą Rosji. Związane było to z wiarą panującą wśród ludności bułgarskiej (utwierdzaną dodatkowo przez polityków rosyjskich), że odzyskanie wolności możliwe będzie tylko dzięki pomocy cara i jego armii. Przeświadczenie to było powszechne wśród Bułgarów niemal przez cały okres epoki bułgarskiego Odrodzenia Narodowego (1762-1878)³, choć zazwyczaj ich postulaty były lekceważone przez kręgi rządzące w Petersburgu. Rosjanie skłonni byli wyrazić zgodę najwyżej na przesiedlanie kolejnych grup ludności bułgarskiej do Rosji, co związane było ze wzmożonymi represjami po powstaniach narodowyzwoleńczych oraz po każdej wojnie rosyjsko-tureckiej, kiedy to Rosjan wspomagali nie tylko ochotnicy, ale i bułgarska ludność cywilna⁴. W rzeczywistości carat miał na uwadze przede wszystkim realizację własnych partykularnych interesów na Bałkanach, nie zwracając większej uwagi na los chrześcijańskich mieszkańców ziem na południe od Dunaju. Przejawem pozornej troski było tworzenie bułgarskich jednostek ochotniczych w czasie kolejnych wojen rosyjsko-tureckich. Motywem tych działań była jednak nie tyle chęć pozyskania rekruta, ile uzyskanie odpowiedniego wydźwięku propagandowego i zachęcenie ludności bułgarskiej na terytoriach tureckich do czynnego występowania przeciwko tamtejszej władzy oraz wywoływania zamieszania na tyłach wojsk sultana⁵.

Trzeba jednak zaznaczyć, że pomimo takiego obłudnego podejścia do kwestii wyzwolenia Bułgarii, ludność bułgarska chętnie emigrowała na południowo-zachodnie krańce imperium rosyjskiego, oferujące możliwość poprawy warunków bytowania. Związane było to z przywilejami, jakie otrzymywali nowi uchodźcy. Oprócz swobody wyboru zawodu oraz przydziałów ziemi, ludność ta miała sporą autonomię kulturalną, tutaj też kształciło się i rozwijało swoją działalność wielu bułgarskich aktywistów odrodzeniowych. Bułgarzy zwolnieni

³ Okres w historii Bułgarii, charakteryzujący się renesansem kultury bułgarskiej, która upadła wraz z zajęciem państwa przez Turków. W tym okresie, za sprawą wielu działaczy niepodległościowych i rozwoju szkolnictwa i literatury, tworzyła się również świadomość narodowa Bułgarów. Epoka pozwoliła temu narodowi na częściowe nadrobienie kilkunastowiecznego zapóźnienia oraz odzyskanie niepodległości politycznej. Zob. H. Аретов, *Българското възраждане в Европа*, Sofia 1995; E. Solak, *Znaki szczególne. Językowe i wokółjęzykowe problemy bułgarskiego Odrodzenia*, Kraków 2009; T. Dąbek-Wirgowa, *Historia literatury bułgarskiej*, Wrocław 1980, s. 60-120; И. Конев, *Българското възраждане и просвещението (история, историческо съзнание, взаимодействия)*, Sofia 1983.

⁴ Przykładowo, po wojnie rosyjsko-tureckiej z lat 1828-1829 do Rosji uciekły co najmniej 242 rodziny bułgarskie. Zob. A. Kijas, *Idea słowiańska w Rosji w XVII-XX wieku (do 1917 roku)*, [w:] *Idee wspólnotowe Słowiańszczyzny*, red. A. Mikołajczyk, W. Szulc, B. Zieliński, Poznań 2004, s. 21-23.

⁵ Na ten temat szerzej zob. B. Rusin, *Polityka Rosji na Bałkanach a udział Bułgarów w wojnach rosyjsko-tureckich w XIX wieku*, [w:] *Ślady obcego panowania w języku, kulturze i świadomości narodów południowosłowiańskich*, red. R. Sendek, Kraków 2011, s. 103-115.

byli również z obowiązku służby wojskowej i to aż do 1874 roku⁶. Zauważmy, że pomimo tego ochotnicy bułgarscy często z własnej woli decydowali się zasilić szeregi armii carskiej, co może oznaczać, że świadomość narodowa była dosyć silnie rozwinięta wśród części diaspory bułgarskiej, żyjącej w Rosji. Liczba uchodźców zwiększała się bardzo szybko, zasiedlając przede wszystkim Besarabię oraz Gubernie Tawriczeską i Chersońską. W połowie lat 70. XIX wieku ziemie te zamieszkiwało w sumie około 114 tys. Bułgarów⁷.

Kończąc część wprowadzającą wypada omówić jeszcze pokrótce kwestie geograficzne. W interesującym nas okresie Besarabia (dziś w większości w granicach Mołdawii) stanowiła część południowo-zachodnich „okrain” państwa rosyjskiego, stając się częścią tego kraju w 1812 roku. W takiej formie przynależność owego terytorium zachowała się do 1856 roku, gdy na mocy pokoju paryskiego Petersburg zmuszony był przekazać południowy skrawek Besarabii (z miastem Izmail) na rzecz Księstwa Mołdawii, a później Rumunii. Ziemie te powróciły następnie do Rosji w 1878 roku⁸. W tekście nie różnicuję Bułgarów na pochodzących z rumuńskiej czy rosyjskiej części Besarabii.

2. Przyczyny wojny i początek formowania oddziałów ochotniczych

Preludium wojny stanowił kryzys w europejskich posiadłościach Porty Osmańskiej, który wybuchł w 1875 roku⁹. Zapoczątkowało go wystąpienie ludności Bośni i Hercegowiny, które sprzeciwiły się rosnącemu uciskowi podatkowemu, związanemu z coraz większym zadłużeniem chylącego się ku upadkowi imperium osmańskiego. Wkrótce do walki przyłączyły się Serbia i Czarnogóra. Także pozostający pod panowaniem sultana Bułgarzy nie byli bierni, podejmując dwie próby powstańcze - w 1875 i 1876 roku. Starania te zakończyły się porażką, a po drugim powstaniu (zwanym kwietniowym), ludność bułgarską poddano krwawym represjom, które odbiły się szerokim echem w całej Europie¹⁰. Byli powstańcy, a także Bułgarzy zamieszkujący terytorium Rumunii i południe Rosji zaczęli zgłaszać się do armii serbskiej. Wszyscy oczekiwali

⁶ A. Giza, *Działania zbrojne wielkiego kryzysu bałkańskiego (1875-1878) i udział w nich Polaków*, „Studia i Materiały do Historii Wojskowości”, t. XXVII, 1984, s. 267.

⁷ Najwięcej Bułgarów żyło w Besarabii - 67 tys., kolonie w Guberni Tawriczeskiej liczyły 30 tys., a w Chersońskiej było ich 17 tys. Zob. E. Хаджиниколова, *Български преселенци в южните области на Русия 1856-1877*, Sofia 1987, s. 54-55. Autorka nie podaje informacji, skąd pochodzą te dane liczbowe, powołując się jedynie na „bułgarskie źródła i autorów”.

⁸ *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. F. Sulimierski, B. Chlebowski, W. Walewski, Warszawa 1880, s. 159-161.

⁹ Na temat kryzysu bałkańskiego w latach 1875-1878 zob. M. Tanty, *Konflikty bałkańskie w latach 1878-1918*, Warszawa 1968, s. 19-33; P. Wandycz, *Pax Europea. Dzieje systemów międzynarodowych w Europie 1815-1914*, Kraków 2003, s. 166-176.

¹⁰ Bułgarzy stawiani byli przed sądem nawet za posiadanie dzieł Puszkina. Zob. T. Wasilewski, *Historia Bułgarii*, Wrocław 1988, s. 168-174.

jednak na ogłoszenie wojny przez Aleksandra II. Car, który najwcześniej zainteresował się konfliktem, widząc sprzeciw państw zachodnich wobec dokonania jakichkolwiek dalej idących zmian w europejskich posiadłościach Turcji i sprytny wybieg sułtana - w postaci uchwalenia iluzorycznej w gruncie rzeczy konstytucji - zdecydował się na podjęcie walki. Oficjalne ogłoszenie wojny przeciwko Turcji nastąpiło 22 kwietnia 1877 roku. Konflikt zakończył się dla Turcji klęską, a Bułgarzy pozostający prawie 500 lat w niewoli tureckiej znów mogli cieszyć się wolnością¹¹.

Formowanie bułgarskiego pospolitego ruszenia rozpoczęto oficjalnie w końcu marca 1877 roku, choć wiadomo, że pierwszych ochotników szkolono już w październiku roku poprzedniego¹². Ochotnicy byli w różnym wieku i pochodzili ze wszystkich warstw społecznych. Najpierw kierowano ich do obozu w Kiszyniowie, a następnie, po jego przeniesieniu, do Ploeszti. Większość ze zgłaszających się była emigrantami, albo zbiegami po wcześniejszych powstaniach antytureckich i ochotnikami z wojny turecko-serbskiej, albo też przesiedleńcami od dawna zamieszkującymi Rumunię i południową część Rosji. Ich liczba od samego początku była tak wielka, że władze rosyjskie nie były w stanie umundurować i uzbroić wszystkich chętnych do walki. Z tego powodu część z nich została początkowo odesłana z powrotem do domów. Głównowodzącymi bułgarskiego pospolitego ruszenia byli Rosjanie, najpierw gen. Mikołaj Stoletow, później zastąpiony na tym stanowisku przez gen. Fiodora Dawidowa. Na czele drużyn pospolitego ruszenia stali jednak Bułgarzy¹³. Korpus oficerski poszczególnych oddziałów ochotniczych również tworzyli ludzie tej narodowości. Oficerami pochodzącymi z Besarabii byli m.in. Danaił Conew, Stefan Kisow, Stefan Ljubimski czy też Awram Gudzew¹⁴.

Oblicza się, że ogółem oddziały ochotnicze osiągnęły liczbę 12400-12800 żołnierzy i oficerów. Formowane były one w dwóch rzutach. Pierwsze sześć drużyn powołano do życia jeszcze przed wojną na terytorium Rumunii, kolejne sześć już po wejściu armii rosyjskiej na ziemie bułgarskie. W chwili przekraczania Dunaju w pobliżu Swisztowa jednostki pospolitego ruszenia liczyły po-

¹¹ Nie należy zapominać, że do 1908 roku Księstwo Bułgarskie było formalnie w wasalnej zależności od władz tureckich.

¹² Podstawą formowania oddziałów ochotniczych były „Zasady formowania bułgarskiego pospolitego ruszenia”, zaprezentowane na jesieni 1876 roku, a zatwierdzone przez sztab generalny armii carskiej w kwietniu roku następnego. Zob. К. Калчев, *Българската етническа общност в Бесарабия (XIX-XX в.). Възникване, развитие, принос в обцяционалните процеси*, Wielkie Tyrnowo 2009, s. 102-105.

¹³ W oddziałach ochotniczych z Bułgarami walczyła również kilkudziesięcioosobowa grupa Serbów, pewna grupa Greków i innych cudzoziemców. Zob. Б. Димитров, *Истинската история на Освобождението 1860-1878*, Sofia 2010, s. 62-63.

¹⁴ Zob. К. Калчев, *Българската етническа общност в Бесарабия...*, s. 126-130.

nad 7440 osób¹⁵. Liczebność drużyn sformowanych w drugim rzucie osiągnęła ponad 3000 ochotników, a wszyscy oni pochodzili z terenów świeżo wyzwolonych przez Rosjan. Resztę stanowili Bułgarzy przeniesieni z wojsk carskich do oddziałów ochotniczych. Punkty rekrutacyjne znajdowały się w Swisztowie i Wielkim Tyrnowie. Większość chętnych zaciągnęła się jednak do armii dopiero po zdobyciu twierdzy Plewny i ostatecznym zwrocie w wojnie na korzyść Rosji¹⁶.

Niestety, ze względu na brak danych archiwalnych nie można stwierdzić dokładnie ilu było Bułgarów-ochotników pochodzących z Besarabii. Z pewnością liczba ta wynosiła co najmniej 210 osób, które są znane z imienia, nazwiska i miejsca zamieszkania. Znane są również przypadki co najmniej kilkudziesięciu innych osób, które miały besarabskie korzenie, nie wiadomo jednak czy urodziły się na tych terenach. Dodatkowo należy doliczyć tutaj oficerów i szeregowców służących w armii carskiej, którzy po wybuchu wojny albo odgórnie kierowani byli do formujących się oddziałów ochotniczych, albo sami porzucali oddziały rosyjskie na rzecz pospolitego ruszenia. Wielu ochotników pochodziło z większych ośrodków miejskich w Besarabii, np. 71 z Bołgradu a 23 z Izmaïtu. W tej kategorii mieści się również Kiszyniów, ale zachowane dane mówią tylko o trzech ochotnikach pochodzących z tego miasta. Mając na uwadze przytoczone powyżej liczby trzeba zaznaczyć, że informacje mówiące o trzech Bułgarach z Kiszyniowa są z pewnością niepełne i zaniżone. Małe grupki chętnych do walki przybywały zazwyczaj z niewielkich wsi, a ich liczba wynosiła od 3 do 5 osób¹⁷.

Gros ochotników z Besarabii zaciągnęło się do oddziałów formowanych w pierwszym rzucie w Kiszyniowie, a potem w Ploeszti. Najwięcej zapisało się w maju 1877 roku, czyli już po wybuchu wojny. Szczegółowy rozkład tej 210-osobowej grupy Bułgarów w poszczególnych drużynach pospolitego ruszenia przedstawiał się następująco: I drużyna - 31 ochotników, II - 21, III - 32, IV - 50, V - 17 i VI - 36, brak natomiast informacji o przydziale dalszych 14 osób. W kolejno formowanych sześciu drużynach również służyli besarabscy Bułgarzy, ale ich udział był minimalny i wynosił najwyżej kilka osób. Przeniesienia między oddziałami zdarzały się rzadko, zazwyczaj ludzie ci trafiali do jednostek formowanych w drugim rzucie, zapewne ze względu na dotychczasowe doświadczenie bojowe¹⁸. Na podstawie powyższego zestawienia można stwierdzić, że besarabscy Bułgarzy wstępowali do drużyn ochotniczych zazwy-

¹⁵ Zob. *Ibidem*, s. 108-109.

¹⁶ Zob. K. Калчев, *Бесарабски българи опълченци в руско-турската война (1877-1878 г.)*, Wielkie Tyrnowo 1995, s. 93.

¹⁷ K. Калчев, *Бесарабски българи опълченци в руско-турска война...*, s. 13-22.

¹⁸ Szczegółowe zestawienie danych 210 ochotników z Besarabii zob. *Ibidem*, s. 95-102.

czaj na początku konfliktu, kierując się zapewne z jednej strony propagandą wojenną, z drugiej zaś patriotyzmem i chęcią wyzwolenia ojczyzny. Zjawisko to nie miało natomiast miejsca w późniejszym okresie, kiedy działania militarne przeniosły się na południe od Dunaju.

3. Udział w działaniach bojowych

Pierwsze sześc drużyn pospolitego ruszenia wzięło udział w najcięższych walkach całej wojny, ponosząc przy tym niejednokrotnie duże straty. Oddziały ochotnicze przekroczyły Dunaj w drugiej połowie czerwca 1877 roku, a następnie, po krótkim odpoczynku zostały włączone do oddziałów gen. Josifa Hurki. Pierwszym ich sukcesem było zdobycie Wielkiego Tyrnowa, po czym przeszły góry Starej Płaniny i ruszyły w stronę miasta Kazantyk. To tutaj, w pobliżu wsi Uflanli (Wetren), doszło do chrztu bojowego V i VI drużyny bułgarskiej. Następnie wojska rosyjskie zajęły po walkach ważną strategicznie przełęcz Szipkę i weszły do Starej Zagory. Już po tygodniu jednak czekały bułgarskich ochotników ciężkie, trzydniowe walki, po których zmuszeni zostali do wycofania się z miasta wraz z wojskami rosyjskimi. To właśnie po tych walkach zmieniła się w dowództwie rosyjskim koncepcja wykorzystania oddziałów bułgarskich, wcześniej nie było ono bowiem przekonane o zdolnościach bojowych pospolitego ruszenia. Odtąd przydzielano Bułgarom bardziej odpowiedzialne zadania i kierowano ich na pierwszą linię frontu¹⁹. Największe straty w bitwie o Starą Zagorę poniosła V drużyna, w której - jak można domniemywać z cząstkowych danych - służyła najmniejsza grupa besarabskich Bułgarów. Jednak i wśród nich nie obeszło się bez ofiar. Śmierć ponieśli m.in. Georgi Stoew i Ilja Nedew z Bułgardu oraz Zinowij Kiskin, pochodzący ze wsi Iwanowka²⁰.

Oddziały ochotnicze (I - V) odegrały również ogromną rolę w obronie przełczy Szipki przed wojskami tureckimi. Na uwagę zasługuje tutaj fakt, że w starciach tych musiały one stawić czoła przeważającym liczebnie siłom tureckim w sile 35 tys. żołnierzy. Oddziały rosyjskie i bułgarskie liczyły na początku walk tylko 5 tys. ludzi. Dodatkowo, wskutek błędnych decyzji, pierwotnie były one pozbawione jakichkolwiek możliwości uzupełnień czy też wzmocnienia obrony. Atak turecki rozpoczął się 21 sierpnia 1877 roku i trwał prawie tydzień. Oddziałom Sulejmana paszy, pomimo zajęcia okolicznych wzgórz oraz możliwości dokonania ataku z każdej strony, nie udało się złamać twardej

¹⁹ С. Дойнов, *Българската общественост и руско-турската освободителна война (1877-1878)*, Sofia 1978, s. 144-152.

²⁰ Po bitwie o Starą Zagorę ubytek kadrowy piątej drużyny wynosił w sumie 7 oficerów i 116 szeregowych. Zob. К. Калчев, *Българската етническа общност в Бесарабия...*, s. 117.

obrony Bułgarów i Rosjan. Wkrótce na miejsce przybyły posiłki rosyjskie, wygasty również aktywniejsze działania obu stron. W wyniku kilkudniowych starć liczba zabitych i rannych po stronie tureckiej osiągnęła 8-12 tys. osób, po stronie bułgarsko-rosyjskiej straty wynosiły tylko 3348 osób, w tym 500 Bułgarów. Wkrótce Sulejman pasza podjął jeszcze jedną próbę złamania oporu obrońców Szipki, jednak niepowodzenie jego szturmu z połowy września 1877 roku właściwie zakończyło walki. Obrońcy musieli zmagać się z gorszym przeciwnikiem - zimą, która stała się przyczyną śmierci wielu żołnierzy, nieprzygotowanych do prowadzenia walk w tak trudnych warunkach²¹. Nie odnaleziono dokładnych informacji o ilości besarabskich Bułgarów, którzy ponieśli śmierć w walkach o Szipkę. Można jednak stwierdzić, biorąc pod uwagę straty ogólne, że to właśnie w tym miejscu straciło życie najwięcej ochotników z Besarabii. Wśród nich byli m.in. Siergiej Marinow, Dimitrij Iwanow i Stefan Sławow. Wkrótce potem, podczas potyczki pod miejscowością Zeleno Dyrwo, wskutek zaskoczenia oddziałów bułgarskich przez konnicę turecką, zginęli Spiridon Dimow i Dimo Dimitriew. Obaj pochodzili z Besarabii i byli żołnierzami V drużyny pospolitego ruszenia²².

Pewne ofiary żołnierze tej jednostki ponieśli także podczas jednej z ostatnich bitew tej wojny, pod wsią Szejnowo w styczniu 1878 roku. Tym razem to Rosjanie byli stroną atakującą. Po ciężkich, dwudniowych walkach, polegających na natarciach rosyjskich i kontratakach tureckich, Turcy ostatecznie poddali się. Straty poniesione w bitwie wynosiły w sumie około 4 tys. zabitych i rannych, w tym 23 Bułgarów. Nie zabrakło ofiar również wśród ochotników z Besarabii. Śmierć poniósł między innymi Daniło Kissa z III drużyny, walczący w szeregach pospolitego ruszenia od początku wojny²³.

W działaniach wojennych besarabscy Bułgarzy wykazali się odwagą i bitnością, co zaowocowało awansowaniem części z nich do stopni oficerskich. Najbardziej znanym przykładem jest przypadek Olimpiego Panowa, byłego członka Bułgarskiego Centralnego Komitetu Rewolucyjnego, oraz jego brata Pawła. Olimpi wstąpił do oddziałów ochotniczych już w czasie wojny serbsko-tureckiej, gdzie zajmował się między innymi rekrutowaniem nowych chętnych do walki. Do pospolitego ruszenia włączył się dopiero w końcu czerwca 1877 roku, kiedy to oddziały rosyjskie walczyły już na ziemiach bułgarskich. Paweł był w tym czasie na froncie. Razem wzięli oni udział we wszystkich ważniejszych walkach całej wojny, m.in. o Starą Zagorę i przełęcz Szipkę. Po wojnie jednak tylko Paweł zdecydował się na kontynuowanie kariery wojskowej. Inny-

²¹ Zob. С. Дойнов, *op. cit.*, s. 152-165; Б. Димитров, *op. cit.*, s. 98-108.

²² Zob. К. Калчев, *Бесарабски българи опълченци в руско-турска война...*, s. 28.

²³ Zob. С. Дойнов, *op. cit.*, s. 166-173; К. Калчев, *Бесарабски българи опълченци в руско-турска война...*, s. 29.

mi wyróżniającymi się w kampanii ochotnikami z Besarabii byli m.in. Georgi Baldzilarski, Georgi Stojanow Todorow, Georgi Jankow, Žejno Žejnow, Aleksander Kesjakow, Stefan Nikolajew, Polikarp Czorbadži i Iwan Dokow. Nie każdemu z nich udało się uzyskać stopień oficerski, nazwiska wszystkich jednak znajdują się we wnioskach ich dowódców, przedstawiających wyróżniających się żołnierzy do awansu. Może to sugerować, że ochotnicy bułgarscy z Besarabii wykazali się nie tylko nienaganną służbą, ale również zyskali autorytet i szacunek u swoich rosyjskich przełożonych. Po wojnie część zdecydowała się kontynuować karierę wojskową i wstąpiła do tworzącej się armii Księstwa Bułgarii²⁴. Należy mieć jednak na uwadze, że nie wszyscy ochotnicy zapisali tak piękną kartę w walce o wolność ojczyzny. Zdarzały się przypadki łamania dyscypliny, kwestionowania rozkazów dowódców oraz samowolnego oddalania się od jednostki. Takie sytuacje miały być wtedy podobno nawet codziennością. Postępowanie tej grupy Bułgarów tłumaczy się brakiem u wielu z nich dotychczasowych doświadczeń wojennych, a także zbyt surową dyscypliną, obowiązującą w armii rosyjskiej²⁵.

Nie bez znaczenia dla przebiegu wojny była również postawa całej społeczności bułgarskiej z Besarabii. Jeszcze przed wybuchem wojny zorganizowali oni szereg szpitali polowych, m.in. w Kiszyniowie (2), Tyraspolu, Korneszti, Tatarbunarach i Kalaraszu. Zdecydowano również o budowie domu dla przyszłych weteranów w pobliżu Kiszyniowa, w którym dziś znajduje się muzeum poświęcone ochotnikom bułgarskim. Gromadzono środki finansowe na rzecz walczących, m.in. poprzez organizowanie zbiórek pieniędzy we wsiach i miastach, czasami połączonych z różnego rodzaju loteriami czy koncertami charytatywnymi. Bogatsi oddawali na potrzeby oddziałów ochotniczych część swoich wynagrodzeń. W lecie 1877 roku otwarto również dwie szwalnie, w Kiszyniowie i Benderi, zajmujące się produkcją odzieży dla wojska. Niebagatelną rolę w podtrzymywaniu gotowości społeczeństwa do ponoszenia nowych ofiar odegrała prasa, relacjonując wydarzenia na froncie i opisując męstwo, jakim wykazywali się ochotnicy pospolitego ruszenia²⁶.

²⁴ Zob. K. Калчев, *Бесарабски българи-опълченци, удостоени за повишаване в офицерско звание по време на руско-турската война (1877-1878 г.)*, [w:] *130 години от руско-турската война (1877-1878) и освобождението на България*, ред. И. Стоянов, Wielkie Turnowo 2009, s. 102-114.

²⁵ Б. Димитров, *op. cit.*, s. 64.

²⁶ Zob. К. А. Поглубко, *Бесарабия и руско-турската война 1877-1878 г.*, [w:] *Освобождението на България. Материали от юбилейна международна научна сесия в София*, ред. X. Христов, Sofia 1982, s. 110-113.

4. Zakończenie

Udział Bułgarów z Besarabii (jak i z innych terytoriów) w pospolitym ruszeniu stanowił ważny etap w formowaniu i umacnianiu się poczucia narodowego ludności zamieszkującej ziemię po obu stronach Dunaju. Szczególnie podkreśla się ogromne znaczenie moralne i polityczne obrony Szipki, które odbiło się szerokim echem w całym społeczeństwie bułgarskim. Uwierzono w siłę rosyjskiego oręża, które wraz z rodakami służącymi w oddziałach ochotniczych, przyniosło w końcu wolność umęczonej ojczyźnie. Dla wielu uczestników pospolitego ruszenia służba nie zakończyła się jednak wraz z zakończeniem konfliktu. Wielu z nich, stając się najpierw podstawą kadrową nowej armii Księstwa Bułgarii, policji i towarzystw gimnastycznych w Rumelii Wschodniej, ponownie musiało chwycić za broń, tym razem, by walczyć o zjednoczenie podzielonej ojczyzny w 1885 roku²⁷.

Triumf nie byłby jednak możliwy bez udziału i pomocy ze strony Rosji. Ta zaś chciała przede wszystkim wykorzystać kryzysową sytuację na Bałkanach dla osiągnięcia partykularnych korzyści. Liczono przede wszystkim na możliwość kontrolowania cieśnin czarnomorskich i zdobycia wpływów we wschodniej części Półwyspu. Rosjanie mieli jednak świadomość, że wszelkie naruszenie stanu posiadania Porty Osmańskiej będzie wiązało się z negatywną reakcją ze strony innych mocarstw europejskich. Dlatego też przeniesiono drużyny ochotnicze na pierwszą linię frontu, starając się dodatkowo podkreślać na łamach prasy, że wyzwolenie dokonuje się rękami samych Bułgarów, co miało przede wszystkim wymiar propagandowy²⁸. Rosja na pierwszym miejscu stawiała realizację swoich interesów ekonomicznych, bowiem to przez Bosfor i Dardanele płynęły główne towary eksportowe tego kraju - zboże i ropa naftowa. Znaczenie państw bałkańskich było pod tym względem minimalne²⁹.

Biorąc pod uwagę wszystkie te czynniki, udział besarabskich Bułgarów możemy rozpatrywać raczej tylko przez pryzmat użycia ich jako narzędzia w rękach caratu. Ani nieliczne elity bułgarskie, ani tym bardziej ochotnicy - gotowi przelewać swoją krew w imię wyzwolenia ojczyzny - nie byli świadomi rzeczywistych celów polityki rosyjskiej, zbyt łatwo utożsamiając własne nadzieje z rzeczywistością, a interesy obce z własnymi³⁰. W tym kontekście zbieżność postulatów rosyjskich i bułgarskich w kwestii wyzwolenia kraju była dla Bułga-

²⁷ Zob. K. Калчев, *Бесарабски българи опълченци в руско-турската война...*, s. 82-91; A. Giza, *Armia bułgarska w latach 1875-1913*, „Studia i Materiały do Historii Wojskowości”, t. XXXII, 1989, s. 183-193.

²⁸ Zob. Б. Димитров, *op. cit.*, s.64-65.

²⁹ M. Tanty, *Rosja wobec wojen bałkańskich 1912-1913*, Warszawa 1970, s. 37-42.

³⁰ Z. Klejn, *Położenie Bułgarów pod zaborem osmańskim. Próba obnażenia mitów i stereotypów*, „Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej”, t. XLI, 2006, s. 29.

arów szczęśliwym zbiegiem okoliczności. Czy w innym wypadku poniesione ofiary okazałyby się równie owocne? Jak pokazuje historia rosyjskiego imperializmu: sojusz i obietnica udzielenia pomocy ze strony Rosji w walce ze wspólnym wrogiem niejednokrotnie były tylko sposobem wykorzystania uciśnionego narodu.

Bibliografia:

Димитров Б., *Истинската история на Освобождението 1860-1878*, Sofia 2010.

Дойнов С., *Българската общественост и руско-турската освободителна война (1877-1878)*, Sofia 1978.

Калчев К., *Бесарабски българи опълченци в руско-турската война (1877-1878 г.)*, Wielkie Turowo 1995.

Калчев К., *Бесарабски българи-опълченци, удостоени за повишаване в офицерско звание по време на руско-турската война (1877-1878 г.)*, [w:] *130 години от руско-турската война (1877-1878) и освобождението на България*, ред. И. Стоянов, Wielkie Turowo 2009.

Калчев К., *Българската етническа общност в Бесарабия (XIX-XX в.)*. *Възникване, развитие, принос в общонационалните процеси*, Wielkie Turowo 2009.

Поглубко А. К., *Бесарабия и руско-турската война 1877-1878 г.*, [w:] *Освобождението на България. Материали от юбилейна международна научна сесия в София*, ред. Х. Христов, Sofia 1982.

Репортажи за освободителната война 1877-1878, съст. Л. Генова, Sofia 1978.

Хаджиниколова Е., *Български преселенци в южните области на Русия 1856-1877*, Sofia 1987.

Giza A., *Armia bułgarska w latach 1875-1913*, „Studia i Materiały do Historii Wojskowości”, t. XXXII, 1989.

Giza A., *Działania zbrojne wielkiego kryzysu bałkańskiego (1875-1878) i udział w nich Polaków*, „Studia i Materiały do Historii Wojskowości”, t. XXVII, 1984.

Kijas A., *Idea słowiańska w Rosji w XVII-XX wieku (do 1917 roku)*, [w:] *Idee wspólnotowe Słowiańszczyzny*, red. A. Mikołajczyk, W. Szulc, B. Zieliński, Poznań 2004.

K l e j n Z., *Położenie Bułgarów pod zaborem osmańskim. Próba obnażenia mitów i stereotypów*, „Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej”, t. XLI, 2006.

Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich, red. F. Sulimierski, B. Chlebowski, W. Walewski, Warszawa 1880.

T a n t y M., *Rosja wobec wojen bałkańskich 1912-1913*, Warszawa 1970.

W a n d y c z P., *Pax Europea. Dzieje systemów międzynarodowych w Europie 1815-1914*, Kraków 2003.

W a s i l e w s k i T., *Historia Bułgarii*, Wrocław 1988.

Internet:

Г а б р о в с к а Л. , *Райчо Николов променя историята на 14 г.*, <http://new.monitor.bg/>, dostęp: 9.06.2011.

SPOSOBY PRZEDSTAWIANIA CARA MIKOŁAJA II I JEGO RODZINY WE WSPÓŁCZESNEJ KULTURZE

ARTYKUŁ STANOWI FRAGMENT PRACY LICENCJACKIEJ PT.
*OSTATNI ROMANOWOWIE - DROGA OD UPADKU DO ŚWIĘTOŚCI I KULTURY
MASOWEJ* NAPISANEJ POD OPIEKĄ DR B. GOŁĄBKA

Mikołaj II Romanow był ostatnim carem rosyjskim. Kres jego panowaniu położyła rewolucja lutowa, zaś po przejęciu władzy przez bolszewików poniósł on z ich rąk śmierć. Mimo że od tych wydarzeń upłynęło ponad 90 lat, postać ostatniego monarchy jest ciągle obecna w świadomości opinii publicznej, w coraz to nowych publikacjach historyków i naukowców oraz w pracach ludzi sztuki z całego świata. Pamięć o nim jest niezwykle żywa również w Rosji, mimo przeszło siedemdziesięciu lat wysiłków władzy komunistycznej, by „upokorzyć” ostatniego imperatora, sprawić, by radzieckie społeczeństwo zapomniało o znienawidzonym przez przedstawicieli nowego ładu „kacie proletariatu”, nazywanym przez nich Mikołajem Krwawym.

W swoim artykule spróbuję odpowiedzieć na pytanie, dlaczego Mikołaj II i jego bliscy oraz ich dramatyczne losy od lat nieprzerwanie fascynują tysiące ludzi. Wokół Romanowów zrodziła się legenda, do której chętnie sięga się także w początkach XXI wieku. Stali się oni elementem kultury masowej, na ich temat powstają nie tylko książki czy filmy, ale również swoiste internetowe „fankluby”. Inne aspekty tego „fenomenu” stanowią kwestie religijne, związane z uznaniem przez Cerkiew zamordowanych członków rodziny za świętych męczenników oraz aspekty socjologiczne, gdyż intrygujące losy dynastii umożliwiły pojawienie się w XX wieku licznych „potomków” Mikołaja II, rzekomo cudownie uratowanych od śmierci z rąk bolszewików.

Nieustanne zainteresowanie wzbudzone przez ostatnich Romanowów jest wynikiem nie tyle ich życia, ile okoliczności, w zginęli. W lipcu 1918 r. car z bliskimi przebywał w Domu Ipatjewa zwanym również Domem Specjalnego przeznaczenia. W nocy z 16 na 17 lipca 1918 roku, około północy, Jakow Jurowski, któremu przypadła rola organizatora egzekucji, sprowadził carską

rodzinę do piwnicy pod pretekstem niebezpiecznej sytuacji w mieście. Cara Mikołaja II, carycę Aleksandrę Fiodorownę, ich córki - Olgę, Tatianę, Marię, Anastazję i syna Aleksego, nadwornego lekarza Eugeniusza Botkina oraz towarzyszącą Romanowom służbę - lokaja Aleksego Truppa, pokojówkę Annę Demidową i kucharza Iwana Charitonowa postawiono pod ścianami, tłumacząc im, że zostaną sfotografowani, żeby ukrócić plotki o ich rzekomej ucieczce czy porwaniu przez armię białych. Po chwili do Jurowskiego dołączyło 11 mężczyzn, komendant domu stanął przed Mikołajem II i oznajmił, że z uwagi na fakt, iż carscy krewni nie zaprzestali ataków na Rosję Radziecką, Komitet Wykonawczy Uralskiej Rady Robotniczej skazał Romanowów i towarzyszące im osoby na śmierć. Wszyscy zostali tej nocy rozstrzelani, następnie zabójcy ukryli ciała w pobliskim lesie na tzw. Uroczysku Czterech Braci, uczyniwszy wszystko, by uniemożliwić ich rozpoznanie i odnalezienie¹. Ta straszna, przez wiele lat owiana tajemnicą egzekucja stanowi podstawowe źródło inspiracji dla twórców - pisarzy, reżyserów czy muzyków, którzy w swojej pracy podjęli temat losów rodziny ostatniego cara.

Autentyczne losy rodziny Romanowów stanowią doskonałą kanwę dla fikcji literackiej. Beletrystyka dotycząca tego tematu zawiera zarówno utwory dla dzieci, książki „biograficzne”, sensacyjne, kryminały, a nawet komiksy.

Dominujący nurt wśród książek o zdetronizowanej dynastii tworzą powieści sensacyjne. W 2005 roku wydano w Polsce książkę Christophera Hyde, autora popularnych thrillerów polityczno-historycznych, *Dom specjalnego przeznaczenia*². Akcja powieści rozgrywa się w czasie II wojny światowej, kiedy to do wyścigu o pewną taśmę filmową stają m.in. wywiad amerykański, brytyjski, niemiecki, NKWD i żyjący krewni Mikołaja II. Na filmie, nakręconym z polecenia władz bolszewickich, została utrwalona egzekucja w Domu Ipatjewa. Autentyzmu wymyślonym wydarzeniom³ dodaje odwoływanie się autora do źródeł historycznych, np. do książki, którą na podstawie wyników prowadzonego przez siebie śledztwa napisał Mikołaj Sokolow⁴ oraz popularnych mitów i legend dotyczących ostatnich dni Romanowów, m.in. o rzekomych ogromnych kwotach zdeponowanych przez Mikołaja II za granicą, które nie są wypłacane, gdyż z uwagi na niejasności co do śmierci Romanowów nie wiadomo, do kogo

¹ By uniemożliwić identyfikację twarze zamordowanych zostały zmiażdżone kolbami karabinów, ciała rozebrano, wrzucone do opuszczonego leśnego szybu i zasypane ziemią. Por. R. Massie, *Romanowowie: ostatni rozdział*, Amber, Warszawa 2007, s. 11-14.

² C. Hyde, *Dom specjalnego przeznaczenia*, Wydawnictwo Amber, Warszawa 2005.

³ Mimo że większość wydarzeń to fikcja, w notatce na końcu książki C. Hyde utrzymuje, że można je uznać za prawdziwe. Niestety ich autentyczność autor usiłuje udowodnić wyłącznie przy pomocy plotek i legend. Por. ibidem, s. 283-286.

⁴ W styczniu 1919 r., po 6 miesiącach od wkroczenia oddziałów białych do Jekaterynburga, admirał A. Kołczak powierzył Mikołajowi Sokolowowi prowadzenie śledztwa w sprawie zamordowania ostatniego cara i jego bliskich. Por. R. Massie, *Romanowowie...*, s. 16.

obecnie powinny należeć⁵. Z pewną ironią traktuje się w książce przedstawicieli Romanowów żyjących na emigracji: *Romanowowie są wszędzie. Zdaje się, że jeden ma nawet restaurację (...) w Los Angeles*⁶. Najciekawsze połączenie historii z fikcją literacką stanowi postać Wasilija Zarubina, agenta NKWD, który jest jednym z najgroźniejszych przeciwników głównych bohaterów. Okazuje się on być w rzeczywistości Jakowem Jurowskim, człowiekiem, który kierował zabójstwem carskiej rodziny. Mikołaj II i jego bliscy nie są bezpośrednimi bohaterami książki. Autor nie stosuje częściej w podobnych utworach metody wplatania do treści retrospektywnych scen z ich życia. Czytelnik ma z nimi bezpośrednio do czynienia jeden tylko raz, kiedy minuta po minucie zostaje opisana projekcja owego tajemniczego filmu - epizod ten jest bardzo plastycznym i szczegółowym literackim obrazem egzekucji⁷, zwieńczonym słowami: „Dziewięć minut i czterdzieści cztery sekundy (...) Tyle czasu potrzeba było, by zniszczyć dynastię i zmienić świat”⁸.

Interesującą opowieść nawiązującą do wydarzeń 1918 stworzył w 2004 roku Steve Berry w książce *Przepowiednia dla Romanowów*. Tytułowa przepowiednia, to swobodne nawiązanie do legendarnych słów Rasputina, który na krótko przed swoją śmiercią powiedział, że jeśli zginie z rąk członka dynastii, to wraz z nim w ciągu dwóch lat zginą także Romanowowie. Akcja powieści rozgrywa się we współczesnej Moskwie. Po upadku Związku Radzieckiego Rosjanie podjęli w referendum decyzję o przywróceniu monarchii. Główny argument za powrotem cara dla większości społeczeństwa brzmiał: „Czy car mógłby być gorszy?”⁹ od dotychczasowej władzy. Nowy monarcha ma zostać wybrany przez specjalną komisję spośród dalszych krewnych Mikołaja II, są to postacie całkowicie fikcyjne. Obrady komisji stają się miejscem zakulisowych rozgrywek między poszczególnymi grupami promującymi swoich kandydatów. Do grupy popierającej postać, która wysunął się na prowadzenie, należą m.in. przedstawiciele amerykańskich firm, członkowie rosyjskiej mafii, dawni wysocy urzędnicy partii komunistycznej oraz przedstawiciele cerkwi - wszystkim zależy, by nowym monarchą został człowiek, który będzie realizował ich interesy. Na przeszkodzie może im stanąć powrót potomka cudownie ocalonego carewicza Aleksego, chronionego przez Święte Przymierze, którego wysłanniczką, pomagającą ukryć przed bolszewicką władzą fakt, że ktoś uratował się z masakry, jest m.in. Anna Anderson¹⁰. Oprócz retrospekcji, przenoszących czytel-

⁵ Ibidem, s. 36-38.

⁶ Ibidem, s. 42.

⁷ Por. ibidem, s. 235-237 i 244-248.

⁸ Ibidem, s. 237.

⁹ Ibidem, s. 61.

¹⁰ Anna Anderson była najbardziej znaną spośród uzurpaterek, które w XX w. utrzymywały, że są „cudem uratowanymi” od śmierci księżniczkami Anastazjami.

nika do lipca 1918 roku, porównywania wad i zalet systemu komunistycznego do rządów carskich, książka pokazuje także wciąż żywy mit cudownego ocalenia członków rodziny carskiej oraz tęsknotę niektórych Rosjan za monarchią:

(...) istnieje jeszcze swoista nostalgia za władzą cara (...) Nostalgiię nietrudno jest zrozumieć (...) W całym kraju zapanowało odczucie, że to, co wydarzyło się w lipcu tysiąc dziewięćset osiemnastego roku, było złem. Rosjanie poczuli się oszukani sowiecką ideologią, wedle której car stanowił uosobienie wszelkiego zła¹¹.

Drugą grupę książek stanowią „wariacje” na temat rzekomego cudownego ocalenia któregoś z Romanowów. Do tego nurtu zalicza się napisana w 2000 roku przez Marry Morissy powieść *Mitomanka*¹². Stanowi ona sfabularyzowaną biografię Anny Anderson, która podawała się za księżniczkę Anastazję, w rzeczywistości była zaś Polką - Franciszką Szanckowską. Historię budują cztery retrospektywne wątki - opowieść Fräulein Unbekannt, pacjentki szpitala psychiatrycznego, której tożsamość nie jest nikomu znana, historia dzieciństwa urodzonej w prostej chłopskiej rodzinie Franciszki, sceny z życia wielkiej księżniczki Anastazji oraz starość Anny Anderson przy boku męża Jack'a Manhan'a. Opisując legendę najbardziej znanej „Anastazji” autorka posługuje się elementami fikcji literackiej, by uzupełnić „białe plamy” w życiorysie swojej bohaterki. Mimo że Anna Anderson nie była wielką księżną, jej wzruszające losy mają przekonać czytelnika, iż siła marzenia jest ogromna, nawet jeśli mrzonka opiera się na niemożności odróżnienia prawdy od fikcji, która nierozwalnie jest związana z postacią tej najstynniejszej uzurpatorki.

Napisana w 2008 r. *Córka carycy*¹³ autorstwa Carolly Erickson, pisarki tworzącej alternatywne wersje zdarzeń historycznych, stanowi opis innego wariantu cudownego ocalenia z piwnicy Domu Specjalnego Przeznaczenia. Książka opowiada o losach wielkiej księżniczki Tatiany i ma formę napisanych jakoby przez nią w 1989 r. w Kanadzie wspomnień. Jest to opowieść o życiu bohaterki od dzieciństwa i wczesnej młodości w cesarskim pałacu, przez uwięzienie, ucieczkę z Jekaterynburga, aż po emigrację. Księżniczka została wykreowana na bohaterkę pełną temperamentu i zdecydowaną, która od dziecka obserwuje w tajemnicy przed rodziną przedstawicieli najniższych warstw społecznych i niesie im pomoc. Bohaterka ucieka z Domu Ipatjewa razem ze swoim ukochanym, byłym zaufanym współpracownikiem cara Mikołaja II. Początkowo planowana jest ucieczka całej rodziny, jednak spisek się nie udaje i ura-

¹¹ Ibidem, s. 83.

¹² M. Morissy, *Mitomanka*, Muza S.A., Warszawa 2001.

¹³ C. Erickson, *Córka carycy*, Wydawnictwo „Książnica”, Katowice 2009.

towana zostaje tylko Tatiana. Zamiast niej w nocy z 16 na 17 lipca 1918 ginie jej służąca i przyjaciółka, która dobrowolnie decyduje się udawać księżniczkę. Książka staje się pretekstem do pokazania życia ostatniego cara w wymiarze prywatnym. Imperator to człowiek zatroskany, zbyt słaby, by powstrzymać nawałnicę historii. Jednocześnie jest on kochającym ojcem rodziny, do ostatniej chwili wierzącym, że zdołają się uratować. Sama autorka zaznacza, iż prawdziwa księżniczka Tatiana zginęła ze swoimi bliskimi w Jekaterynburgu, ale *powieściowej udało się (...) i żyje - na tych stronach i w naszych sercach*¹⁴.

Nieco podobną formę ma książka Carolyn Meyer *Anastazja. Ostatnia wielka księżniczka*¹⁵, która stylizowana jest na pisany w czasie teraźniejszym dziennik najmłodszej córki cara Mikołaja II. Obejmuje on okres od 3 stycznia 1914 do maja 1918 roku. Książka wydana przez wydawnictwo Świat Książki w serii *Pamiętniki księżniczek*, jest adresowana do najmłodszych czytelników. Jest to próba pokazania historii i realiów życia w carskiej Rosji z perspektywy kilkunastoletki, która nie lubi szkoły, psoci i przeżywa wzloty i upadki, a jednocześnie jest córką rosyjskiego imperatora. Książka ma na celu nie tylko dostarczyć rozrywki, ale również wzbudzić zainteresowanie tematem. Dołączony do części fabularnej rozdział *Życie w Rosji w roku 1914*¹⁶ zawiera *Notę historyczną* o historii imperium od panowania Iwana Groźnego, fragment drzewa genealogicznego Romanowów z objaśnieniami, słowniczek postaci występujących w książce, uwagi na temat rosyjskiego kalendarza oraz zestaw zdjęć Romanowów, ich posiadłości, Domu Ipatjewa, a nawet fotografię z pogrzebu carskiej rodziny w 1998 roku. Książka pomimo elementów fikcyjnych, skrótowości i prostego języka stanowi miniaturowe vademecum, które może rozbudzić wyobraźnię czytelnika i skłonić go do poszerzania swojej wiedzy.

Carska rodzina pojawia się również w kryminale Borysa Akunina *Koronacja*¹⁷, Mikołaj II i jego najbliżsi nie są wprawdzie głównymi bohaterami książki, ale tło wydarzeń stanowi koronacja ostatniego rosyjskiego monarchy, w czasie której zostaje uprowadzony syn jednego z wielkich książąt. Porywacz domaga się za chłopca „Orłowa” - brylantu znajdującego się na berle cesarskim. Opowiedziana w książce historia nigdy nie miała miejsca, dotyczy ona fikcyjnych, wymyślonych przez autora, wydarzeń i postaci. Jedynie zakończenie powieści nawiązuje bezpośrednio do losów Mikołaja II. Jeden z bohaterów, Anglik, na pytanie co sądzi o nowym carze, (...) *z niewzruszoną pewnością, dokładnie wymawiając każde słowo, powiedział: Ostatni - z - Romanowów*¹⁸.

¹⁴ Ibidem, s. 339.

¹⁵ C. Meyer, *Anastazja. Ostatnia wielka księżniczka*, Świat Książki, Warszawa 2004.

¹⁶ Por. ibidem, s. 178-206.

¹⁷ B. Akunin, *Koronacja*, tłum. Z. Landowski, Świat Książki, Warszawa 2004.

¹⁸ Ibidem, s. 333.

Z rodziną ostatniego cara nierozdzielnie wiąże się historia Grigorija Rasputina, która znalazła swe artystyczne przetworzenie nie tylko w postaci książkowej, ale również w komiksie. Artur Rosa¹⁹ stworzył krótki komiks o zabójstwie Rasputina. Czarno-biała szata graficzna i złowieszcze twarze postaci połączone zostały ze współczesnym, wręcz potocznym językiem. W komiksie znajdują się pewne nieścisłości, np. zabójcy Rasputina, m.in. książę Feliks Jusupow czy wielki książę Dymitr Pawłowicz, którzy byli monarchistami, zostali nazwani *komunistycznymi sługusami*²⁰. Komiks *Rasputin* opiera się na grze słów Rasputin - Putin. Rasputin pokazany jest jako *demon w habicie, szalony prorok, szara eminencja, zły duch Rosji*, mówiący *jam jest Rosją, Rosja to ja*²¹, na ostatniej stronie komiksu w roku 2000 w kremlowskim laboratorium zostaje on wskrzeszony, ubrany we współczesne ubrania, ogolony i okazuje się, iż (...) *już nie jestem Rasputin. Jam jest Putin. Rosja to ja*²².

Również Vincent Pompetti stworzył francuskojęzyczny trzytomowy komiks o Grigoriju Rasputinie. Pokazuje on ostatnie lata cesarstwa rosyjskiego przez pryzmat życia „świętego mnicha”. Wydarzenia i postacie historyczne splatają się z fikcją literacką - poszukiwaniem przez Rasputina rękopisu, zawierającego klucz do zrozumienia Apokalipsy świętego Jana i umożliwiającego wskrzeszenie zmarłych. Wśród głównych bohaterów komiksu znajdują się oczywiście ludzie, którzy uważają Rasputina za kłamcę i próbują go zdemaskować, by nie doprowadził Rosji do katastrofy²³.

Mity wiążące się z rodziną Mikołaja II, stały się również inspiracją dla ludzi teatru. John Klier i Helen Mingay, autorzy książki *Anastazja Romanowa czy Anna Anderson* wspominają, że podczas pobytu w Bonn w grudniu 1994 roku poszli do opery na przedstawienie *Śpiąca Królowna lub zaginiona córka cara* do muzyki Piotra Czajkowskiego. Bohaterkami były Anastazja - mała księżniczka, dla której w czasie jej urodzin tańczą siostry oraz Anastazja - dorosła kobieta, wzorowana na Annie Anderson, skacząca do berlińskiego kanatu. Należy podkreślić, że losy samozwańczej Anastazji - Anny Anderson będą jeszcze wielokrotnie tematem filmów, piosenek, a nawet kreskówek.

Ciekawą parafrazą losów Romanowów jest francuski musical *Ostatni car* (*Le dernier tsar*), stworzony przez Brigitte i Stephene'a Decoster. Zapraszają oni publiczność do podróży w czasie do Cesarstwa Rosyjskiego. Dwugodzinny

¹⁹ Artur Rosa to urodzony w 1985 r. w rosyjskim Szebiekino rysownik i grafik, powiązany ze środowiskiem olsztyńskich artystów. Por. http://www.komiks.gildia.pl/tworcy/artur_rosa. [Dostęp: 18.02.2012]

²⁰ A. Rosa, *Rasputin*, http://www.komiks.gildia.pl/tworcy/artur_rosa/rasputin, s. 9. [Dostęp: 18.02.2012]

²¹ *Ibidem*, s. 3.

²² *Ibidem*, s. 10.

²³ Por. *La série Raspoutine*, <http://www4.fnac.com/Raspoutine/si5086>. [Dostęp: 18.02.2012]

spektakl muzyczny rozpoczyna się sceną narodzin carewicza Aleksego i odkryciem jego choroby - hemofilii, kończy go zaś obraz abdykacji cara i ostatecznego upadku Romanowów. Przedstawienie miało premierę 29 listopada 2009 roku i od tego momentu nie schodzi z afisza²⁴.

Fascynację Romanowami, trwałość aury tajemniczości - legendy, która nieprzerwanie otacza ich życie oraz tragiczną śmierć, podtrzymują liczne filmy poświęcone rodzinie Mikołaja II. Zaczęły one powstawać już w kilka lat po egzekucji w Domu Specjalnego Przeznaczenia²⁵ i są kręczone nieprzerwanie aż do dziś. Filmy pokazują losy ostatniego cara i jego bliskich, wybrane wydarzenia, w których uczestniczyli, ludzi z nimi związanych lub stanowią artystyczne przetworzenie owej legendy.

Wśród produkcji nawiązujących do biografii Mikołaja II czołowe miejsce zajmują filmy opowiadające o życiu Rasputina i jego związkach z dworem cesarskim. Jak pisze Jacek Wilanowski w postwowie do swojego opracowania *Rasputin*, mnich z Syberii zwykle pokazywany jest jako „bezwzględny korupcjonista, próżny, prymitywny (...) chłop, rozpustny szarlatan”²⁶. Taki wizerunek utrwalony został przez kinematografię lat 20. i 30., m. in. przez Adolfa Trotza czy Ryszarda Bolesławskiego. Po drugiej wojnie światowej jednostronnie negatywne przedstawianie Rasputina w filmach zaczęło ulegać stopniowej zmianie. Dobrze pokazuje to przykład radzieckiego reżysera Elema Klimowa, który w 1967 roku z okazji pięćdziesiątej rocznicy rewolucji październikowej napisał scenariusz filmu *Antychryst*, pokazujący w ironiczny sposób ostatnie lata imperium Romanowów, a przede wszystkim podkreślający wszelkie „wynaturzenia” Rasputina, czyniąc z niego postać karykaturalną. Film nie został zrealizowany, jednak Klimow nie porzucił tego tematu i w 1975 roku nakręcił *Agonię*²⁷, która nie zawiera w sobie elementów satyry jest zaś psychologicznym portretem Rosji, znajdującej się u progu apokalipsy. Mikołaj II jest w filmie świadomy zbliżającego się upadku, co buduje tragizm jego postaci. Natomiast Rasputin nie jest tu już hochsztaplerem, a świętym starcem, jurodiwym, człowiekiem z pogranicza nieba i piekła²⁸. W 1996 roku podobnie poka-

²⁴ Por. *Le Dernier Tsar. Dossier de presse*, <http://www.lederniertsar.com/files/medias/dossierpresse.pdf>. [Dostęp: 18.02.2012]

²⁵ Wśród pierwszych filmów o ostatnim carze można wymienić, m.in. *Upadek dynastii Romanowów (Падение династии Романовых)* - radziecki film dokumentalny oparty na materiałach archiwalnych, wyreżyserowany w 1927 roku przez Esfir Shub; niemiecki film biograficzny w reżyserii Adolfa Trotza - *Rasputin. Demon kobiet (Rasputin, der Dämon der Frauen)* z roku 1930; amerykański dramat historyczny z 1932 - *Ostatnia cesarzowa (Rasputina and the Empress)* w reżyserii Ryszarda Bolesławskiego.

²⁶ J. Wilanowski, *Rasputin*, Dom Wydawniczy Bellona, Warszawa 2005, s. 315.

²⁷ *Agonia* [film], reż. E. Klimow, ZSRR 1981.

²⁸ Por. И. Рубанова, *Элем Климов*, Энциклопедия отечественного кино, http://russiacinema.ru/template.php?dept_id=15&e_dept_id=1&e_person_id=433. [Dostęp: 18.02.2012]

ziano starca w amerykańskim filmie - *Rasputin*²⁹, wyreżyserowanym przez Uli'ego Edel'a. Produkcja zaczyna się dość nietypowo, bowiem od pokazania eks-humacji ciał w jekaterynburksim lesie. W tle słychać głos chłopca - carewicza Aleksego, który opowiada, że te kości były jego rodziną, a zabójstwo dało początek najkrwawszej epoce w historii. W filmie Rasputin pokazany jest jako postać niejednoznaczna, trudno określić, czy jest on rzeczywiście świętym, któremu objawia się Matka Boska czy też zwykłym szaleńcem. Dla narratora filmu plotki o Rasputinie nie mają znaczenia, jest on dla niego czarodziejem, bowiem jak mówi Aleksy w ostatniej scenie, tuż przed śmiertelnym postrzałem: *sometimes we have to believe in something, sometimes we have to believe in magic*³⁰. Rasputin stał się głównym bohaterem kilkunastu, jeśli nie kilkudziesięciu filmów, został on nawet nazwany przez polskiego krytyka filmowego Zygmunta Kałużńskiego *istnym fenomenem filmowym*³¹.

Bardzo popularną bohaterką filmową stała się także najmłodsza córka Mikołaja II. Historie o ocaleniu Anastazji z masakry w Domu Ipatjewa i rzesze samozwańcych „księżniczek”, a zwłaszcza losy jednej z nich - Anny Anderson, fascynowały ludzi na całym świecie, przez co stały się odpowiednim motywem przewodnim kilku zachodnioeuropejskich i amerykańskich produkcji filmowych. Najśłynniejszą ekranizacją porewolucyjnych losów „księżniczki” jest film Anatole'a Litvak'a z 1956 - *Anastazja*³², z nagrodzoną Oscarem za rolę wielkiej księżniczki - Ingrid Bergman. Reżyser nawiązuje wyraźnie do wersji wydarzeń opowiedzianej przez Annę Anderson, kończącej się jednak szczęśliwie, bowiem ocalona księżniczka zostaje rozpoznana przez swą babkę Marię Fiodorownę, odzyskuje pamięć i znajduje miłość. Twórcy filmu nie utrzymują, że pokazuje on autentyczne wydarzenia, nie stają po stronie prawdziwej Anny Anderson. Ich dzieło utrzymane jest w bajkowym klimacie opowieści o współczesnym Kopciuszku. Nieco inaczej ukazano losy Anny Anderson w nakręconym w 1986 roku austriacko-amerykańskim serialu *Anastazja: Tajemnica Anny*³³, w reżyserii Jamesa Goldmana. Rozpoczyna się on od pokazania wydarzeń z życia Romanowów w latach 1917-1918. Następnie przedstawiona zostaje bardzo szczegółowo historia Anny Anderson, od momentu wyłowienia jej przez policjanta z berlińskiego kanału, poprzez uznanie jej przez część rosyjskiej emigracji za prawdziwą Anastazję, aż do rozpoczęcia przez nią procesu przeciw rodzinie Romanowów o uznanie jej za ostatnią córkę cara. Anna Anderson po-

²⁹ *Rasputin* [film], reż. U. Edel, USA/Węgry 1996.

³⁰ *Czasem trzeba w coś uwierzyć, czasem trzeba uwierzyć w magię* (tłum. moje).

³¹ J. Wilamowski, *Rasputin...*, s. 316.

³² *Anastazja* [film], reż. A. Litvak, USA 1956.

³³ *Anastazja: Tajemnica Anny* [film], reż. J. Goldman, USA/Austria 1986.

kazana jest jako osoba pragnąca odzyskać swą tożsamość i rodzinę, nie zaś przejąć prawa do majątku ostatniego imperatora.

Na temat odnalezienia wielkiej księżniczki powstały również w 1997 roku dwie produkcje animowane, adresowane do dzieci. Pierwszą z nich jest wyreżyserowana przez Don'a Bluth'a i Garego Goldman'a - *Anastazja*³⁴. Stanowi ona niemal dokładne powtórzenie historii Anastazji nakręconej przez Anatole'a Litvak'a, uzupełnionej o fantastyczny motyw Rasputina, którego zemstą na Romanowach „za zrzucenie z piedestału najświętszego człowieka w kraju”³⁵ była rewolucja październikowa i śmierć dynastii. Twórcy pomijają fakt, że Rasputin został w rzeczywistości zabity w roku 1916 i czynią z niego wcielenie zła, demona opętanego chęcią zniszczenia dynastii i gotowego opuścić swą samotnię na dnie Newy, by przy pomocy sił nieczystych zabić ostatnią potomkinię znienawidzonego rodu. Drugim filmem animowanym jest wydana w Stanach Zjednoczonych na kasetach wideo *Anastazja (The secret of Anastasia)*³⁶ w reżyserii David'a Goldsmith'a i Mark'a Zaslove'a. Jest on niezwykle podobny do wyżej opisanej bajki, z tą różnicą, że czarnym charakterem, pragnącym unicestwić księżniczkę jest nie Rasputin, a podszywający się pod rosyjskiego księcia groźny czekista. Obie produkcje zawierają liczne uproszczenia i błędy, m.in. rewolucja lutowa i październikowa zostają połączone w jedno wydarzenie, nie wspomina się o abdykacji cara, traci on władzę w wyniku bolszewickiego szturm na Pałac Zimowy, który w drugim z filmów znajduje się w Moskwie zamiast w Petersburgu, w tej samej produkcji liczba carskich dzieci została „zmniejszona” do trójki - Tatiany, Aleksego i Anastazji.

Na tle przełomowych wydarzeń historycznych, które miały miejsce w trakcie panowania ostatniego cara, bywa również często pokazywane życie prywatne jego rodziny. Jednym z tego typu dramatów historycznych jest nakręcony w 1971 roku brytyjski film *Mikołaj i Aleksandra*³⁷, wyreżyserowany podobnie jak *Anastazja: Tajemnica Anny* przez Jamesa Goldmana. Powstał on w oparciu o prace badacza losów ostatnich Romanowów - Roberta K. Massie'go. Film nie sięga do samych początków małżeństwa Mikołaja i Aleksandry, akcja zawiązuje się w momencie narodzin długo oczekiwanego następcy tronu. Wyjątkowy wydźwięk mają końcowe, wymyślone przez twórców, sceny filmu, gdy były car, już jako więzień Domu Specjalnego Przeznaczenia, dokonuje przed synem symbolicznego wyznania winy i przyznaje, że sam stworzył bolszewików, jest odpowiedzialny za to, kim się stali i jak traktują jego rodzi-

³⁴ *Anastazja* [film animowany], reż. D. Bluth, G. Goldman, USA 1997.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Anastazja (The secret of Anastasia)* [film animowany], reż. D. Goldsmith, Mark Zaslove, USA 1997.

³⁷ *Mikołaj i Aleksandra* [film], reż. J. Goldman, Wielka Brytania 1971.

nę, bowiem to on kazał ich więzić i strzelać do nich, nauczył ich nienawiści, którą skierowali przeciw niemu.

Historia rodziny carskiej pojawia się również w najnowszym kinie rosyjskim. Przykład stanowi tu film Gleba Panfilowa *Carska rodzina Romanowów (Романовы - венценосная семья)*³⁸ z 2000 roku. Film ten jest przede wszystkim portretem bardzo kochającej się rodziny, która troszczy się o chorych, tęskni i przeżywa smutek, gdy musi się rozstać. Szczególnie podkreślany jest wątek miłości pary cesarskiej, który przesycony został namiętnością. Film rozpoczyna się od zamieszek w Petersburgu w 1917 roku, następnie widz przebywa z rodziną ich podróż z Carskiego Siola aż do Jekaterynburga, gdzie staje się świadkiem dramatycznej egzekucji. Z historycznego punktu widzenia bardzo szczegółowo pokazany został ostatni rok z życia Mikołaja II i jego bliskich, przy czym nieustannie sięga także do ich życia prywatnego - lęków i radości przeżywanych w tych niebezpiecznych dla nich czasach. Film kończy się zapisem autentycznej mszy w moskiewskim soborze Christa Spasitelja (Chrystusa Zbawiciela), która odbyła się 20 sierpnia 2000 roku, kiedy ostatni car, jego żona i dzieci zostali ogłoszeni strastotierpcami (*срaстномepнyцaмy*).

Po dojściu do władzy Michaiła Gorbaczowa, rosyjscy filmowcy chętnie podejmowali temat losów ostatniego cara, nie tworzyli oni jednak kolejnych filmów biograficznych czy historycznych, a twórczo przetwarzali historię rodziny i powstała wokół nich legenda. W 1991 roku przy współpracy z Wielką Brytanią wyprodukowano *Carobójcę (Царeубийцa)*³⁹, wyreżyserowanego przez Karena Szachnazarowa. Jest to opowieść o pacjencie radzieckiego szpitala psychiatrycznego - Timofiejewie, który opowiada psychiatrze historię swego życia. Okazuje się, że jest on Jakowem Jurowskim, zabójcą Mikołaja II. Lekarz, wierząc, że pomoże to pacjentowi wyzdrowieć, wchodzi w rolę cara. Jednak stopniowo sam zaczyna uważać, że jest reinkarnacją ostatniego imperatora. Rzeczywiste zdarzenia przenikają się z retrospekcjami, opowieści pacjenta-Jurowskiego i lekarza-Mikołaja II spletają się ze sobą. W filmie dochodzi do konfrontacji kata z ofiarą, mają oni szansę uzupełnić swoje wspomnienia o nowe informacje oraz spytać siebie nawzajem, co czuła czy myślała druga strona w czasie pamiętnych miesięcy 1918 roku, spędzonych w Domu Specjalnego Przeznaczenia.

W 2008 roku Konstantyn Odiegow nakręcił film nawiązujący do uznania przez cerkiew prawosławną członków rodziny Mikołaja II za świętych, nosi on tytuł *Spadkobiercy cara (Наследнику)*⁴⁰. Jest to współczesna opowieść

³⁸ *Carska rodzina Romanowów* [film], reż. G. Panfilow, Rosja 2000.

³⁹ *Carobójca* [film], reż. K. Shakhnazarov, Wielka Brytania/ZSRR 1991.

⁴⁰ *Spadkobiercy cara* [film], reż. K. Odegov, Rosja 2009.

o mieszkającym na Syberii i sprawiającym problemy wychowawcze synu alkoholików, który staje się właścicielem znalezionej w piwnicy Domu Ipatjewa guzika z munduru carewicza Aleksego. Chłopiec zaczyna interesować się losami i świętością ostatnich Romanowów, co przekłada się na „wizje”, w których ukazuje mu się carewicz Aleksy. Film jest nawiązaniem do prawosławnej wiary w misję cara-opiekuna, który powstrzymuje przyjście Antychrysta, pokazuje to m.in. scena, w której ostatni następca tronu modli się, by Bóg zaopiekował się ginącym narodem rosyjskim i dał mu zbawienie, by przyjął niewinną krew carskiego syna dla zbawienia niewinnych dzieci, które „giną” w Rosji pełnej patologii i biedy. Dzięki niebiańskiemu opiekunowi życie głównego bohatera zmienia się na lepsze, bowiem, jak twierdzi dyrektor szkoły, do której chodzi chłopiec, każde rosyjskie dziecko powinno mieć taki guzik - mistyczny przedmiot, chroniący je od zła, które od XX wieku panuje w Rosji.

Losy rodziny ostatniego cara stanowią inspirację również dla współczesnych muzyków. Popularna rosyjska pieśniarka Żanna Biczewska po rozpadzie ZSRR swoje utwory poświęciła tematowi prawosławia, rosyjskiego patriotyzmu oraz ideom monarchistycznym. Na wydanej przez nią w 1999 roku płycie o znaczącym tytule *Car Mikołaj (Царь Николай)*⁴¹, wśród dwunastu utworów szczególną uwagę zwracają: trwająca ponad dziewięć minut pieśń *Car Mikołaj (Царь Николай)*, prawie czterominutowa *Boże oddaj nam Cara (Боже, отдай нам Царя)* i *Modlitwa rosyjskiego ludu (Молитва русского народа)*.

Zabójstwo Romanowów stało się inspiracją także dla wielu muzyków zachodnich. Jako przykład można wymienić nagrań w 1976 roku przez Paul'a Ryan'a piosenkę *The day that Anastasia Romanoff died*⁴² opowiadającą o zamordowaniu księżniczki Anastazji i jej rodziny. Utwór pokazuje brutalność oprawców zabijających dziecko, ale niepotrafiących unicestwić pamięci o nim. Refren jest apostrofą-kołysanką, prośbą do dziewczynki, by nie płakała i zasnęła, a zarazem wyznaniem, że jej historia wzrusza do łez. W 1977 roku powstała inna piosenka o wielkiej księżniczce - *Anastasia*⁴³, wykonywana przez Elliot'a Murphy'ego, w której podkreślał on, że jedyną winą cesarskich dzieci było urodzenie się w rodzinie Romanowów. W piosence zostało wyrażone zrozumienie wobec ludzi, którzy walczą o swoje prawa, ale jednocześnie pada stwierdzenie, że nie daje im to przyzwolenia na nienawiść. Mikołaj II i Anastazja wspomniani są również w piosence The Rolling Stones *Sympathy for the devil*⁴⁴, w której za odpowiedzialnego za krwawą petersburską rewolucję

⁴¹ Ж. Бичевская, *Царь Николай*, Квадро-Диск, Россия, 1999. [Dokument dźwiękowy]

⁴² P. Ryan, *The day that Anastasia Romanoff died*, Charisma, Wielka Brytania 1976. [Dokument dźwiękowy]

⁴³ E. Murphy, *Anastasia*, Columbia Records, USA 1977. [Dokument dźwiękowy]

⁴⁴ Rolling Stones, *Sympathy for the Devil*, ABKCO, USA 1968. [Dokument dźwiękowy]

i śmierć Romanowów obwiniony został szatan, który uznał, iż nadszedł czas zmian. Natomiast w piosence zespołu *Sponge I Am Anastasia*⁴⁵ poruszony został mit ocalenia Anastazji, w nawiązaniu do losów Anny Anderson. Osoba, która wypowiada się w utworze, mówi, iż poznała historię samozwańczej księżniczki z książek, wie o odrzuceniu jej przez świat i teraz będzie przekazywać opowieść o „Anastazji” dalej, pozwoli jej przemówić w swojej muzyce.

Bardzo dobrze znany, choć w krajach nieanglojęzycznych dość często nie od razu kojarzony z historią Rosji, jest utwór disco *Rasputin*⁴⁶, nagrany przez zespół Boney M. w 1978 roku. Opowiada on skrócony życiorys Rasputina i odwołuje się do najpopularniejszych stereotypów dotyczących świętego mnicha. Według słów piosenki, to nie Mikołaj II, a Rasputin realnie rządził Rosją. Pomimo że był pijakiem, awanturnikiem, prymitywnym, a przede wszystkim rozpustnym chłopem, to w jego moc uzdrawiania bezgranicznie wierzyła caryca. Główny akcent w piosence położono na bogate życie seksualne Rasputina i zachwyty, jaki wzbudzał w kobietach, co najlepiej wyraża refren, w którym zostaje on nazwany kochankiem carycy oraz seksualną „maszyną”.

Pod koniec XX wieku Romanowowie stali się częścią masowej kultury. Choć rodzina wzbudzała zainteresowanie opinii publicznej zawsze, to po odnalezieniu jej szczątków i pogrzebie fascynacja jej losami osiągnęła niespotykane dotąd wymiary. Nie bez znaczenia dla tego zjawiska było upowszechnienie się Internetu. Znajdują się tam setki stron dotyczących ostatniego rosyjskiego cara. Pasjonaci tworzą fora internetowe, które są nie tylko pretekstem do wymieniania się informacjami o nowych publikacjach i ciekawostkami związanymi z tematem, stanowią one także specyficzne społeczności „fanów”, którzy przyznają się wręcz do miłości do swych idoli, tworzą na ich cześć wiersze i grafiki, kolorują ich zdjęcia, porównują kto z nich jest podobny do poszczególnych członków rodziny carskiej czy piszą w imieniu Romanowów pamiętniki lub alternatywne wersje ich losów⁴⁷. W Internecie istnieją również liczne blogi o rodzinie Mikołaja II. Ponadto coraz częściej zjawiskiem jest zakładanie fikcyjnych profili dla członków dynastii na popularnych profilach społecznościowych i umieszczanie w ich galeriach nawet kilkuset oryginalnych fotografii Romanowów.

Mikołaj II i jego rodzina zginęli niemal 94 lata temu, jednak ani upływ czasu, ani podejmowane przez wiele lat przez władzę radziecką próby wymazania

⁴⁵ *Sponge, I Am Anastasia*, Sony, USA 1996. [Dokument dźwiękowy]

⁴⁶ *Boney M., Rasputin*, Hansa Records, Niemcy 1978. [Dokument dźwiękowy]

⁴⁷ Forum The Alexander Palace Time Machine, które powstało w 2000 roku jest jedną z najobszerniejszych tego typu stron w Internecie. Ma ono ponad 7700 zarejestrowanych użytkowników, którzy napisali ponad 434 tysiące postów w niemal 8 tysiącach tematów. Por. <http://forum.alexanderpalace.org/>. [Dostęp: 18.02.2012]

ich z podręczników historii i ludzkiej pamięci nie przyniosły rezultatu. Bolszewicy mordując cara, zapoczątkowali jego legendę. Śmierć i życie bliskich ostatniego imperatora już od lat 20. jest tematem, do którego chętnie sięgają ludzie kultury. Co więcej w XXI w. zamordowani Romanowie stają się oni „idolami” wielu ludzi, których zainteresowanie rodem przekształca się często w poczucie więzi zbliżone do religijnego uwielbienia i czci, jednak nie podkreślają oni świętości, a świeckość życia Romanowów. Współcześni „fani” widzą w rodzinie ostatniego imperatora zwykłych ludzi. Niektórzy spośród nich są darzeni przez pasjonatów sympatią, a nawet miłością, a inni niechęcią czy też nienawiścią. Upadek caratu stał się początkiem drogi wiodącej do społecznej świadomości i kultury masowej, dzięki którym Mikołaj II i jego bliscy stali się nieśmiertelni.

Bibliografia

A k u n i n B., *Koronacja*, Świat Książki, Warszawa 2004.

E r i c k s o n C., *Córka caryc*, Wydawnictwo „Książnica”, Katowice 2009.

H y d e C., *Dom specjalnego przeznaczenia*, Wydawnictwo Amber, Warszawa 2005.

M a s s i e R., *Romanowowie: ostatni rozdział*, Amber, Warszawa 2007.

M e y e r C., *Anastazja. Ostatnia wielka księżniczka*, Świat Książki, Warszawa 2004.

M o r i s s y M., *Mitomanka*, Muza S.A., Warszawa 2001.

W i l a m o w s k i J., *Rasputin*, Dom Wydawniczy Bellona, Warszawa 2005.

La série Raspoutine, <http://www4.fnac.com/Raspoutine/si5086>.

Le Dernier Tsar. Dossier de presse, <http://www.lederniertsar.com/files/medias/dossierpresse.pdf>.

Rosa A., *Rasputin*, http://www.komiks.gildia.pl/tworcy/artur_rosa/rasputin.

The Alexander Palace Time Machine, <http://forum.alexanderpalace.org/>.

Рубанова И., Элем Климов, Энциклопедия отечественного кино, [http://russiancinema.ru/template.php?](http://russiancinema.ru/template.php?dept_id=15&e_dept_id=1&e_person_id=433)

[dept_id=15&e_dept_id=1&e_person_id=433](http://russiancinema.ru/template.php?dept_id=15&e_dept_id=1&e_person_id=433).

Agonia [film], reż. E. Klimow, ZSRR 1981.

Anastazja [film animowany], reż. D. Bluthe, G. Goldman, USA 1997.

Anastazja [film], reż. A. Litvak, USA 1956.

Anastazja: Tajemnica Anny [film], reż. J. Goldman, USA/Austria 1986.

Anastazja (The secret of Anastasia) [film animowany], reż. D. Goldsmith, Mark Zaslove, USA 1997.

Carobójca [film], reż. K. Shakhnazarov, Wielka Brytania/ZSRR 1991.

Carska rodzina Romanowów [film], reż. G. Panfitow, Rosja 2000.

Mikołaj i Aleksandra [film], reż. J. Goldman, Wielka Brytania 1971.

Rasputin [film], reż. U. Edel, USA/Węgry 1996.

Spadkobiercy cara [film], reż. K. Odegov, Rosja 2009.

Boney M., *Rasputin*, Hansa Records, Niemcy 1978. [Dokument dźwiękowy]

Murphy E., *Anastasia*, Columbia Records, USA 1977. [Dokument dźwiękowy]

Sponge, *I Am Anastasia*, Sony, USA 1996. [Dokument dźwiękowy]

Rolling Stones, *Sympathy for the Devil*, ABKCO, USA 1968. [Dokument dźwiękowy]

Ryan P., *The day that Anastasia Romanoff died*, Charisma, Wielka Brytania 1976. [Dokument dźwiękowy]

Бичевская Ж., *Царь Николай*, Квадро-Диск, Россия, 1999. [Dokument dźwiękowy]