

**STUDENCKIE
ZESZYTY NAUKOWE
WKOŁO ROSJI**

NR 2/2012

Opiekunowie naukowci:

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

Redaktor naczelna:

Katarzyna Struzińska

Redakcja:

Michalina Bedka
Maria Bugajska
Anna Stańczyk

Korekta

Michalina Bedka
Katarzyna Struzińska

Okładka:

Kamil Polakiewicz

Nakład:

??? egzemplarzy

Skład i druk:

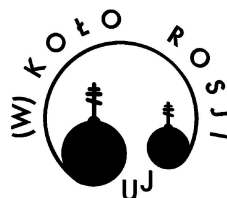
AT Wydawnictwo
ul. Pod Fortem 2F/4
31-302 Kraków, www.atgroup.pl

„Studenckie Zeszyty Naukowe Wkoło Rosji” zostały wydane przy wsparciu finansowym Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Dziekana Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego

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 językoznawczy

MICHAŁ ŁUCZYŃSKI *Tradycyjna kultura duchowa kozaków na terenie Rosji (w świetle słownictwa gwarowego)*7

II. Dział literaturoznawczy

ANTONINA KURTOK *Geneza i funkcje dziewiętnastowiecznej powieści historycznej i jej kontekst chorwacki*17

KAROLINA PSZCZOŁA *Muzyczny porządek poezji Bohdana Ihora Antonycza*27

III. Dział kulturoznawczy

MAREK WOJNAR *Византийская Россия в историографии Феликса Конечны*37

PAULINA GORLEWSKA *Pamięć o sowieckim terrorze w kinie rosyjskim po 1991 roku*49

ANETA GALARA *Rosyjska muzyka rockowa wobec tradycji ludowej. Poszukiwanie folklorystycznych motywów w twórczości grupy „Kalinow Most”*57

I. Dział językoznawczy

Michał Łuczyński

Wydział Filologiczny, UJ

TRADYCYJNA KULTURA DUCHOWA KOZAKÓW NA TERENIE ROSJI (W ŚWIETLE SŁOWNICTWA GWAROWEGO)

Tradycyjne wierzenia Kozaków nie stały się, jak dotąd, przedmiotem osobnej pracy, która by objęła całość kultury duchowej tej mniejszości etnicznej, rozrzuconej obecnie na znacznych terenach Rosji. Zgodnie ze współczesną wiedzą naukową, kształtowanie się ich specyficznej kultury i wyodrębnienie jako osobnego etnosu przypadło na okres oddzielenia się z macierzystą, słowiańskiego pochodzenia kulturą rolniczą, i warstwy kozaków - stanowiących podówczas odpowiednik kasty rycerzy, a terminem *post quem* tego procesu był XVI w., kiedy zbiegowie z państwa moskiewskiego, którzy zaczęli wtedy organizować się i dość szybko podzielili na kozaków dońskich (nad rzeką Don) i jaickich (nad rzeką Jaik), zwanych później uralskimi.

Tym pierwszym poświęcono dotychczas stosunkowo najwięcej uwagi. Obecnie dysponujemy kilkoma słownikami rejestrującymi ich leksykę i dlatego mogącymi być źródłem poznania kultury, zarówno tej społecznej, jak i duchowej, a także materialnej Kozaków dońskich oraz jaickich¹. Ożywione zainteresowanie tradycyjną kulturą i rozwijające się wciąż badania nad poszczególnymi tradycjami w ujęciu etnolingwistycznym zaowocowały również kilkoma rozprawami doktorskimi, które podejmują m.in. problematykę wierzeń religijnych i demonologicznych Kozaków zamieszkujących południe Rosji - są to prace m.in. Natalii Anatol'evny Archipenko i Jurija Anatol'eviča Kulpi-nova². Pozwalają one pokusić się o wstępną charakterystykę tradycyjnych wierzeń tej mniejszości etnicznej na tle ogólnostowiańskim.

¹ Należy tu wymienić przede wszystkim następujące opracowania: A. В. Миртов *Донский словарь*, Ростов-на-Дону 1929; З. В. Валюсинская, В. С. Овчинникова, *Словарь русских донских говоров*, 3 т., Москва 1975; a także *Большой толковый словарь донского казачества*, Москва 2003.

² Н. А. Архипенко, *Лексика мифологической системы донских казаков как части духовной культуры*, автореф. дисс. канд. фил. наук, Ростов-на-Дону 2000; Ю. А. Кульпинов, *Этнолингвистический анализ ономастикона, демонологии и обрядности казачьих станиц изобильненского района ставропольского края*, автореф. дисс. канд. фил. наук., Ставропол 2010.

Zarówno według N. Archipenko, która prowadziła badania dialektologiczne wśród ludności kozackiej na terenie dorzecza Donu (tereny zajmowane przez Wojsko Dońskie), jak i J. Kul'pinova³, który badał kozackie stacje w kraju stawropolskim, demonologia Kozaków to specyficzny lokalny wariant kultury duchowej Rosji. Jak podkreślał ten drugi badacz, demonologiczne wierzenia przenikają praktycznie wszystkie aspekty życia Kozaków, pojawiają się w wielu folklorystycznych i słownych gatunkach, jak również w większości życiowych czy rytualno-komunikacyjnych sytuacji. Są nieodłączną częścią rodzinnych, kalendarzowych i gospodarczo-ekonomicznych obrzędów i rytuałów.

Proces formowania się odrębnej, kozackiej kultury duchowej Archipenko dzieli, na przykładzie odłamu Kozaków zasiedlających południe Rosji, na dwa etapy. W początkowej fazie swojej historii - według wspomnianej autorki - dopiero kształtujący się jako wieloetniczna społeczność Kozacy, przy wiodącej roli Wielkorusów, tworzyli również swoją własną kulturę duchową, do której główny wkład wnieśli Kozacy-mężczyźni. Przy utracie głównych elementów kultury słowiańskiej (takich jak charakterystyczne rysy obrzędowości rodzinnej czy dorocznej), pojawiają się wówczas i nowe elementy, jak np. kult konia, formuje się też oryginalna obrzędowość inicjacyjna (właściwa dla folkloru zawodowego wojowników) itd. Mitologiczne wyobrażenia, jako część tej kultury, ulegają dość silnej, ale wybiórczej redukcji, przy czym zachowują się elementy magii wojskowej (żołnierskiej), istotne z punktu widzenia kozaków-najemników. I tak rytuały obchodzenia (*обедезу*) od złych koni, od oręża, od bitwy cechujące się największą archaicznością, popularne na pewnym etapie historycznym, we współczesnym folklorze już nie funkcjonują⁴.

Według tej badaczki etniczna kultura duchowa w XVIII-XIX wieku przeżywa nowy etap rozwoju, związany ze wzrostem znaczenia kobiety, wpływającej na kulturę i dodającej do niej nowe elementy, w życiu społecznym⁵. W sferze wierzeń mitologicznych miało wówczas dojść do zwiększenia roli realiów codziennego życia społecznego, mających związek z domem i rodziną. Najpełniej w lokalnej tradycji dońskiego kozactwa przedstawiane są motywy i postaci, które mają bezpośredni związek z lokalizacją 'dom', jako przestrzenią ludzką, „oswojoną”. Taki „genderowy” czynnik rozwoju historycznego kultury duchowej autorka ta widzi także w tym, iż wiele z postaci demonologii słowiańskiej staje się w lokalnej tradycji monofunkcjonalnymi w wyniku oddziaływania kobiecego punktu widzenia: demon wodny (*водяной*) topi dzieci

³ Zob. Ю. А. Кульпинов, *op. cit.*, s. 24.

⁴ Н. А. Архипенко, *op. cit.*, s. 9.

⁵ *Ibidem*, s. 8-9.

i zwierzęta domowe, rusałka kradnie dzieci, czarownik (*колдун*) zatrzymuje orszak weselny itp⁶.

Rezultatem tego szczególnego rozwoju ma być także fakt, że w mitologicznych wyobrażeniach dońskiego kozactwa nieobecne są duchy polowe (*полевой, полудница*), zanikają gospodarcze i ekonomiczne wątki wierzeń, związane z postaciami demonicznymi, które w tradycji ogólnorosyjskiej i - szerzej - słowiańskiej są wyraźnie reprezentowane, na przykład demon domowy traci swój związek z hodowlą bydła, a wiedźma - zdolność wpływania na urodzaj itp. Redukcji silnie ulega też tekst obrzędowy związany z wywoływaniem deszczu, który stanowi ważną częścią gospodarki rolniczej i związanej z nią obrzędowości dorocznej Słowian⁷.

Jakkolwiek niektóre z powyższych opinii mogą budzić pewne wątpliwości, a część z nich okazuje się wprost nieuzasadniona (o czym niżej), niemniej jednak faktem pozostaje, że w demonologii Kozaków brak niektórych postaci znanych z terenów Północy, choć z drugiej strony ich dialekt obfituje też w leksykę nominatywną, której daremnie szukać w innych częściach Rosji.

J. Kul'pinov dzieli postaci systemu demonologicznego Kozaków z okolic Stawropola na kilka grup:

- mitologiczne obrazy ludzi, mających (trwale lub tymczasowo) nadnaturalną moc (*бабка, дед, знахарка, лекарка*);
- ludzie, wstępujący świadomie w relacje z nieczystą siłą i nabierający wyraźnych cech demonicznych (*колдовка, ведьмак*);
- szkodzący zmarli (*висельник, удавленник, утопельник*);
- duchy opiekunowie domu i budynków gospodarczych (*домовой, игрец, хозяин*);
- duchy chorób, zarazy i śmierci (*испуг, икота, зевота*);
- czart (bies) jako uosobienie zła (*аггел, анчутка, ляд, чертовка*)⁸.

Nieco inaczej ten zestaw postaci i zasób demononimów (nazw demonicznych) wygląda w przypadku innych miejsc, w których rejestrowano materiał i spisywano relacje ludności (np. bardziej na północ)⁹.

Badacz ten zaznacza wszakże, iż w charakterystykach wielu postaci (*колдовка, ведьмак, хозяин, нечисты*) widoczne jest przenikanie się chrześcijańskich i przedchrześcijańskich wyobrażeń. Nie jest to jeszcze rys wyróżniający kozacką demonologię i terminologię religijną, jednak o jej specyfice świadczy niewątpliwie występowanie, obok innych, wywodzących się z chrze-

⁶ Ibidem, s. 9.

⁷ Ibidem.

⁸ Zob. Ю. А. Кульпинов, *Этнолингвистический анализ...*, s. 24.

⁹ Por. Н. А. Архипенко, *op. cit.*

ścijaństwa określić: ангел, архандил czy анчихрист¹⁰, również teonimu *алла* ‘Allah, bóg’¹¹, będącego zapożyczeniem z języka tureckiego i odzwierciedlającego w gwarach kozaków uralских mużułmańskie wierzenia religijne. Niewątpliwie rację ma natomiast ten badacz, twierdząc, że przedchrześcijańskie wyobrażenia zachowały się w demonologii kozaków oraz silnie mieszały się z chrześcijańskimi¹².

Również N. Archipenko dzieli postaci demonologii Kozaków dońskich na kilka grup, a raczej typów. Pierwszym omówionym przez tę badaczkę demonem jest „domowy”, przy czym zauważa ona, że w dońskich gwarach nazwy tej postaci są również motywowane: miejscem przebywania (*домов’ой, домов’ук*) oraz charakterem działalności (*хоз’яин*). Występują też w odniesieniu do tej figury kontaminacje nazw (np. *д’едушка-домов’ой*), jak również określenia zaczerpnięte z terminologii religijnej, świadczące o różnym jej waloryzowaniu (*чёрт, бес, сатана, нечистый, бог, божечка*). Domowy w systemie wierzeń tej grupy etnicznej zachowuje ambiwalentność charakterystyk: raz jest przedstawiany jako postać pozytywna, innym razem - jako wybitnie negatywna, szkodliwa dla ludzi¹³.

O jego specyfice w tradycji dońskich Kozaków świadczy to, że jego nazwa występuje jako synonimiczna do *уж(ак), уж’ака, зме’я, зме’юка*, nawiązujących do zewnętrznej, zoomorficznej postaci manifestowania się demona (oprócz tego nazwy te są wariantywne z: *домов’ая, домов’улиха, домохоз’яйка* i in. w znaczeniu „domowa żmija, wąż przynoszący szczęście [hipostaza ducha opiekuńczego domu]”¹⁴). Niewątpliwie należy zgodzić się z tym, że *уж* (i nazwy pokrewne) może przybierać znaczenia zarówno żeńskie, jak i męskie, oraz że nazwy żeńskie utworzone od podstawy *дом-*, odnoszące się do towarzyski demona domowego, są najprawdopodobniej efektem wpływu gwar północnorosyjskich, gdzie wierzenie tego rodzaju jest rozpowszechnione. Badaczka motywuje to tym, iż w całej tradycji południoworosyjskiej (w tym również dońskiej), w odróżnieniu od północy Rosji, brak jest żeńskich odpowiedników męskich postaci mitologicznych, a przynajmniej nie jest to zjawisko typowe. Całkiem możliwe zatem, że pojęcie „żona” domowego trafiło do lokalnego systemu demonologii za pośrednictwem przesiedleńców z północnej części kraju, sama nazwa zaś jest przejawem wpływów gwar północnorosyjskich. Na tym jednak autorka poprzestaje i nie bierze pod uwa-

¹⁰ Zob. Н. М. Малеча, *Словарь говоров уральских (яицких) казаков*, т. 1, Оренбург 2002, s. 67, 71.

¹¹ Ibidem, s. 64.

¹² Ю. А. Кульпинов, *op. cit.*, s. 24.

¹³ Н. А. Архипенко, *op. cit.*, s. 11.

¹⁴ Ibidem, s. 12.

gę faktu, że w dialektach dońskich Kozaków leksemy *уж, зме'я* występują zawsze w znaczeniu zoomorficznej postaci, a *домов'оў* i in. - antropomorficznej, przy czym to pierwsze reprezentuje starszą, archaiczną warstwę rozwoju wierzeń o opiekuńczym duchu domostwa. W związku z tym powstaje pytanie, czy również nazwy drugiego typu nie stanowią zapożyczeń leksykalnych z dialektów północnych¹⁵.

Inna kwestia dotyczy demonologii wodnej. Cytowana autorka przedstawia tezę o tym, że *ком* - eufemizm, mający zastępować właściwą nazwę wodnego, odzwierciedla proces transformacji tego demona w postać zoomorficzną (suma), mający głęboką motywację w mentalności i ekonomicznym związku Kozaków z Donem (rybołówstwo)¹⁶. Wydaje się jednak, że mamy tu do czynienia ze zwykłym procesem nominacji mitologicznych obiektów, motywowanej nazwami zwierząt, który jest częstym modelem nadawania nazw również np. w dialektach północnej Rosji. Nazwa *водяной бык* z gwary Kozaków uralskich w znaczeniu 'demon wodny, mieszkający w studni'¹⁷, przy jednoczesnym braku poświadczenia innych nazw, odnoszących się do jego antropomorficznej postaci, świadczyć natomiast może o zachowaniu się niezwykle archaicznej warstwy wierzeń, w której występowały głównie postaci zoomorficzne, co mogłoby uprawdopodobniać tezę o wyjątkowej zachowawczości tradycyjnej kultury Kozaków.

Jeszcze inna kwestia, którą należałoby poruszyć, dotyczy demonologii polnej. Według N. Archipenko u Kozaków dońskich brakuje śladów wierzeń w duchy polne. Nazwę *степняк* w znaczeniu 'mitologiczna postać żyjąca w stepie' rejestruje jednak БТСДК¹⁸, co oznacza, że Kozakom nieobce były również postaci nadprzyrodzone zapelniające pola, jednak ich wierzenia były w tym względzie dość silnie uwarunkowane realiami klimatyczno-geograficznymi (nazwa utworzona została od ros. dial. *смен* 'step').

Wierzenia demonologiczne oraz słownictwo tej sfery kultury Kozaków są oczywiście bogatsze i o wiele bardziej zróżnicowane, niż wynikałoby z niniejszego przyczynku, obejmują bowiem ponadto wierzenia w istoty półdemoniczne, postaci wiedźm i czarownic, a także złych czarowników i wiele innych. Typowych gwarowych regionalizmów, funkcjonujących wyłącznie w mowie Kozaków, jest zresztą wiele. N. Archipenko wymienia szereg z nich, np.: *ведм'едка, ведьм'ячка, колд'ушка, тоск'а, бир'юк* i in.¹⁹ (są wśród

¹⁵ Na temat dialektów północnej Rosji zob. O. A. Черепанова, *Мифологическая лексика русского Севера*, Ленинград 1983.

¹⁶ Н. А. Архипенко, *op. cit.*, s. 15-16.

¹⁷ Zob. Н. М. Малеча, *op. cit.*, s. 247.

¹⁸ *Большой толковый словарь донского казачества*, Москва 2003, s. 510.

¹⁹ Н. А. Архипенко, *op. cit.*, s. 18.

nich osobliwości zarówno leksykalne, jak i semantyczne neologizmy). Do takich niewątpliwych regionalizmów należy także leksem *юртовый* w znaczeniu ‘domowy, gospodarz domu, duch opiekuńczy domu’²⁰, utworzony od słowa *юрт* ‘kozacka stanica’ (według wzoru *домовый* < *дом*), będący przykładem specyfiki kozackich gwar, jeśli chodzi o leksykę mitologiczną.

Kozacka tradycja mitologiczna (zarówno dońska, jak i uralaska), znajdująca się na obrzeżach nie tylko dialektów z terenów o dość późnym zasiedleniu przez etnos słowiański, ale także na obrzeżach zainteresowania naukowców zajmujących się ludową mitologią niższą, przy bliższym zbadaniu okazują się niezwykle archaiczne pod względem poziomu wyobrażeń demonologicznych, a także dość interesujące, jeżeli chodzi o dialektalne zróżnicowanie leksyki. Typologicznie wierzenia te są lokalnym wariantem południowo- czy środkoworosyjskiego dialektu słowiańskiego kultury duchowej i - jak pisała autorka pracy o demonologii dońskich Kozaków - na tle innych lokalnych wariantów kultury słowiańskiej wydaje się prawdopodobnie w znacznym stopniu zredukowana. Częściowo zapewne można się z tym zgodzić, ale należy również brać pod uwagę, że ubóstwo wątków wierzeniowych oraz szczątkowy stopień zachowania wierzeń w niektóre postaci mitologiczne świadczyć mogą również o ich pierwotności. Mogły one bowiem pozostać na etapie głównie zoomorficznych przedstawień o siłach zasiedlających przestrzeń „nieoswojoną” przez człowieka (a także jego przestrzeń domową, a więc ludzką), tym bardziej jeśli się weźmie pod uwagę wiek XVI jako okres, w którym nastąpiło nagłe rozdzielanie tej grupy etnicznej i ograniczenie bezpośrednich kontaktów w innymi grupami ludności. W pewnej izolacji, która nastąpiła dość wcześnie, łatwo było zachować wcześniejszy poziom kultury, niż na terenie, który narazony był na dynamiczne przemiany społeczno-kulturowe.

Na pewno jednak zgodzić się można, że na mityczne wyobrażenia tego subetnosu wpływ miała odrębność kozactwa (pod względem politycznym, etnicznym, kulturowym). Jego homogeniczność przejawia się w silnym zróżnicowaniu nazw odnoszących się do pojęć mitologicznych, a specyficzna kultura materialna, realia klimatyczne i historia - w motywacji niektórych z nazw postaci demonów, nawiązujących do terminów jurty, stepu i innych atrybutów charakterystycznych dla koczowniczego trybu życia Kozaków.

Słownictwo tradycyjnej kultury kozaczyzny można również rozpatrywać w jej dialektalnym i historycznym zróżnicowaniu. W granicach Słowiańszczyzny za najbardziej interesujące pod względem konserwatywności i bogactwa regionalnych odmian kultury dotychczas uchodziły takie etnokulturowe strefy

²⁰ Н. М. Малеча, *op. cit.*, т. 4, s. 513.

o wysokim stopniu zachowawczości informacji kulturowej, jak rejon Karpat, Polesie, Kaszubszczyzna i Bałkany²¹. Do rzędu regionów o najbardziej tradycyjnej kulturze duchowej należy zatem zaliczyć także ziemie zasiedlane przez Kozaków, które - podobnie jak tamte - choć nie wolne od innowacji, zachować mogły liczne ślady archaicznego obrazu świata, dające niejednokrotnie dobre wyobrażenie o wcześniejszych etapach rozwoju kultury i przydatne do rekonstrukcji prastowiańskiej kultury duchowej - w tym znaczeniu tradycja ta jest niezwykle wartościowa dla ujęć historycznych.

Bibliografia

Архипенко Н. А., *Лексика мифологической системы донских казаков как части духовной культуры*, автореф. дисс. канд. фил. Наук, Ростов-на-Дону 2000.

Валюсинская З. В., Овчинникова В. С., *Словарь русских донских говоров*, т. 3, Москва 1975.

БТСДК - *Большой толковый словарь донского казачества*, Москва 2003.

Кульпинов Ю. А., *Этнолингвистический анализ ономастикона, демонологии и обрядности казачьих станиц изобильненского района ставропольского края*, автореф. дисс. канд. фил. наук, Ставропол 2010.

Малеча Н. М., *Словарь говоров уральских (яицких) казаков*, т 4., Оренбург 2003-2003.

Миртов А. В., *Донский словарь*, Ростов-на-Дону 1929.

Толстые Н.И., С.М., *К реконструкции древнеславянской духовной культуры (лингво-этнографический аспект)* [w:] *Славянские языковедение*, Москва 1978, s. 364-385.

Черепанова О. А., *Мифологическая лексика русского Севера*, Ленинград 1983.

²¹ Rog. m.in. Н.И и С.М Толстые, *К реконструкции древнеславянской духовной культуры (лингво-этнографический аспект)* [w:] *Славянские языковедение*, Москва 1978, s. 371.

II. Dział literaturoznawczy

Antonina Kurtok

Filologia słowiańska, Uniwersytet Śląski

GENEZA I FUNKCJE DZIEWIĘTNASTOWIECZNEJ POWIEŚCI HISTORYCZNEJ I JEJ KONTEKST CHORWACKI

Twórcami historii rozumianej jako badanie przeszłości byli starożytni Grecy, którzy nie mieli wówczas adekwatnego terminu, odpowiadającego współczesnemu pojmowaniu tej dziedziny nauki. Grecki termin *historia* pierwotnie oznaczał *dochodzenie, badanie*, z biegiem czasu rozszerzył dopiero swoje pole semantyczne na *rezultaty* osiągnane w tymże procesie. Immanentnym elementem eksploracji przeszłości było pojawienie się pisarstwa historycznego, pojmowanego jako relacja o przeszłych zdarzeniach, które w toku badań ustalane były jako faktycznie mające miejsce¹. Historia zyskała status nauki na początku dziewiętnastego wieku, wtedy bowiem wkroczyła na uniwersytety, zaczęły powstawać katedry historii i pierwsze czasopisma historyczne.

Umiejscowienie tej dyscypliny wśród dziedzin wiedzy budziło jednak wówczas szereg kontrowersji. Nieostre granice dzielące naukę i sztukę sprzyjały sporom dotyczącym zakresu działań historyków i metod ich opracowania. W zależności od zarzutów z jakimi spotykali się historycy ze strony krytyków, dotyczącymi czy to metodologii badań, sposobu ich przedstawienia czy też opisu zdarzeń, lawirowali oni między sytuowaniem historii pośród nauk ścisłych/społecznych i sztuki. Niejako wykorzystując ten stan rzeczy, rościli sobie oni prawo do zajmowania neutralnej epistemologicznie pozycji między nauką a sztuką, twierdząc, iż sztuka i nauka harmonijnie współgrają jedynie w przypadku historii. W takim ujęciu historyk pełnił zatem rolę pomostu między przeszłością i teraźniejszością, łącząc także dwa, z założenia rozłączne, sposoby rozumienia i pojmowania świata. Stanowisko takie spotkało się naturalnie ze sprzeciwem: po pierwsze, ze strony współczesnych historyków, którzy uznali postępowanie poprzedników za hamulec na drodze ku poważnym rozważaniom o rozwoju w zakresie literatury, nauk społecznych oraz filozofii

¹ Por. H. White, *Proza historyczna*, red. E. Domańska, tłum. R. Boryślawski, Kraków 2009, s. 266.

i po drugie, ze strony nie-historyków zarzucających, ich zdaniem, rzekome tylko pośrednictwo między sztuką i nauką, w istocie zagrażające obu dziedzinom².

Widoczny konflikt w sposobach pojmowania i klasyfikowania historii przez różne środowiska badawcze nie został nigdy do końca rozstrzygnięty. Co więcej, praktycznie od zarania historiografii pojawiały się przeciwstawne koncepcje dotyczące samego dyskursu historycznego, przedstawiania zdarzeń i faktów historycznych oraz ich interpretacji. Mianowicie tradycyjne opracowanie historiograficzne, zakładające istotny wpływ historii na jednostkę, oparte było na zasadzie całkowitej obiektywności i neutralności względem przedmiotu badań i jego opisu. Stanowisko takie reprezentował między innymi niemiecki badacz Leopold Ranke, który podkreślał, iż celem historyka powinno być bezpośrednie dotarcie do dziejów i ich neutralne zaprezentowanie w swoim tekście³.

Opozycyjne poglądy reprezentował największy bodajże filozof dziewiętnastowieczny - Friedrich Nietzsche. Uważał on bowiem, że obiektywna historiografia nie ma racji bytu i z założenia jest błędna. Posiłkując się pracami współczesnych mu metodologów historiografii, myśliciel argumentował, iż nie jest możliwe bezpośrednie poznanie faktów i dotarcie do ich istoty, a tym samym ich obiektywne przedstawienie. Nietzsche był zwolennikiem hermeneutycznego podejścia do działań historyków, twierdząc, iż jedynym narzędziem poznania historycznego jest rozumienie, a historyk nie jest odtwórcą, lecz konstruktorem. Ponadto, biorąc pod uwagę fakt, iż posługuje się on systemem kreacyjnym, jakim jest język, to wytwór jego działalności nosi znamiona artyzmu, zatem nie można stworzyć tekstu mającego charakter całkowicie autonomiczny względem prawdy historycznej, ujęcia tematu oraz jego dyskursu⁴.

Istotną, jak się wydaje, kwestię dotyczącą kształtu i formy historiografii poruszył także Hayden White. Przeprowadzona przez niego analiza i interpretacja dziewiętnastowiecznego piarstwa historycznego dowiodła, iż nie istnieje jeden styl opisu historycznego, gdyż w zależności od wyboru strategii i wzorca strukturalnego historyk nadaje odpowiedni styl swojemu dyskursowi⁵.

² Por. H. White, *Poetyka piarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000, s. 39-40.

³ Por. A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2009, s. 500.

⁴ Ibidem, s. 502 - 504.

⁵ White wyróżnił trzy podstawowe strategie: fabularyzacji, argumentacji i ideologizacji oraz po cztery wzorce: romantyczny, tragiczny, komiczny i satyryczny w strategii fabularyzacji, formistyczny, mechanistyczny, organicystyczny i kontekstualny w sposobie argumentowania oraz anarchiczną, radykalną, konserwatywną i liberalną implikację ideologiczną. Określił również sposoby łączenia i uzupełniania się poszczególnych elementów zgodnie z czterema regułami *wertykalnej kombinacji kategoryjnej*, opartymi na strukturalnych podobieństwach między zastosowanym wzorcem fabularyzacji, sposobem argumentacji i implikacji ideologicznej. Por. H. White, *Poetyka...*, s. 21-22.

Co więcej, White podtrzymał twierdzenie Nietzschego, dotyczące niemożności neutralnego mówienia o przeszłości, podkreślając, że każdy tekst traktujący o historii jest artefaktem, który przedstawia rzeczywistość za pomocą odpowiedniej narracji i tropów. Część naukowców zwracała również uwagę na rolę, jaką w kształtowaniu opisu dziejów odgrywały uwarunkowania kulturowo-historyczne. Zarówno bowiem język, którym się posługiwał historyk, jak i wartości i sądy, jakie wydawał zdeterminowane są genealogicznie, ideologicznie i kulturowo, co niewątpliwie wpływało na indywidualizację interpretowanej rzeczywistości⁶.

Wspomniany uprzednio badacz teorii i historii historiografii - Hayden White podjął także próbę usytuowania pisarstwa historycznego i gatunków jemu pokrewnych w kontekście szeroko pojętej literatury. Amerykanin zdefiniował pisarstwo historyczne, jako mieszankę faktu i fikcji, wyjaśniając jednocześnie znaczenie pojęcia fikcja:

Przez fikcję rozumiem tutaj konstrukcje lub przypuszczenia na temat tego, co mogło mieć miejsce, a także, co może się zdarzyć w pewnym czasie i miejscu w teraźniejszości, przeszłości, a nawet w przyszłości⁷.

Zdaniem White'a podstawę fikcji stanowiła zatem inwencja i hipotezy, a nie postacie i zdarzenia nierzeczywiste, wyobrażone czy fantastyczne. Badacz zaliczył narracyjne pisarstwo historyczne do rodzaju literatury, co więcej, umieścił je wśród dyskursów prozy artystycznej, argumentując, iż wszystkie dyskursy (w większym lub mniejszym stopniu) zawierają prozatorskie i poetyckie środki wyrazu, a przeszłość podlega *obróbce artystycznej i poetyckiej* - White stwierdza:

(...) istnieją duże pokłady pisarstwa realistycznego, które zasadnie można nazywać artystycznym. Należą do niego powieści, eseje filozoficzne, epistolografia, relacje z podróży, świadectwa, a przede wszystkim historia⁸.

Pisanie o historii nazywa natomiast *artystycznym dyskursem prozatorskim*⁹.

Dziewiętnastowieczny wzrost zainteresowania historią spowodowany po pierwsze, usytuowaniem historii wśród dziedzin nauki, po drugie, sytuacją społeczno-polityczną, związaną między innymi z walkami narodowo-wyzwoleńcymi w wielu krajach, przyczynił się do ożywienia twórczości o tematyce

⁶ Por. A. Burzyńska, M. P. Markowski, op. cit., s. 506-508.

⁷ H. White, *Proza...*, s. 11.

⁸ Ibidem, s. 18.

⁹ Por. ibidem.

historycznej. Oprócz tekstów o charakterze *stricte* historiograficznym powstawało coraz więcej utworów, należących do tak zwanej literatury pięknej, a szczytowe osiągnięcie literackie tego okresu stanowiła powieść historyczna. Za prekursora tego gatunku uważa się szkockiego pisarza Waltera Scotta. Ten pasjonat historii narodowej, kultury, folkloru oraz mitologii dziełem *Waverley czyli Sześćdziesiąt lat temu* (1814) wyznaczył schemat europejskiej powieści historycznej. Utwór ten, który cechowało nowatorskie połączenie prawdy (faktów) i fikcji, sięgnięcie do niedawnej przeszłości, przedstawienie losów wszystkich warstw społecznych (a nie tylko władców i arystokracji), otworzył nowy rozdział twórczości literackiej. Wpływ tych gatunków literackich widoczny był również w twórczości Waltera Scotta. Utwory fikcyjne o silnym zabarwieniu historycznym stanowiły trzon jego prozatorskiej działalności. W powieściach szkockiego autora najistotniejszą rolę odgrywała rekonstrukcja realiów danej epoki, z uwzględnieniem panującej w niej atmosfery, obyczajów i zdarzeń. Pisarz dbał o szczegóły i wiarygodność barwnych opisów. Wykorzystywał w swoich pracach teksty źródłowe, literaturę przedmiotową oraz motywy folklorystyczne, ludowe i mitologiczne. Celem takich zabiegów było między innymi dotarcie do genezy konfliktów politycznych oraz towarzyszących im procesów społecznych mających miejsce w ówczesnej Szkocji i przybliżenie tematyki historycznej odbiorcom. Os fabuły stanowiły przełomowe wydarzenia z dziejów kraju, wzbogacane elementami sensacyjno-przygodowymi oraz wątkami miłosnymi. Dynamiczna akcja, nagłe porwania, przecucia i wróżby, duża zmienność sytuacji, tajemnicze postaci - wszystko to sprawiało, iż rosnęło zainteresowanie przeszłością, a sama powieść zyskiwała na atrakcyjności¹⁰. Bohaterami dzieł były zarówno postacie historyczne, jak i fikcyjne, które niejednokrotnie wysuwały się na pierwszy plan i decydowały o kierunku rozwoju akcji. Zastosowany przez autora wyrazisty podział na dobrych i złych oraz zarysowanie ostrej granicy między historią i romansem pozwalało czytelnikom z łatwością oddzielić fikcję od rzeczywistości i tym samym odczytać ukryty sens utworu. Bohaterowie i ich losy były alegorią losów narodu - koniecznością wyboru między jednym obozem a drugim, postępek a stagnacją, określeniem swojego stanowiska wobec dokonujących się przemian¹¹.

Powieści historyczne Waltera Scotta istotnie warunkowały ewolucję literatury początku dziewiętnastego wieku. Popularność dzieł Szkota sprawiła, iż znalazł naśladowców wśród wielu europejskich pisarzy, a ukształtowany przez autora wzorzec powieściowy stał się jednym z wyznaczników romantycznego

¹⁰ Por. T. Bujnicki, *Polska powieść historyczna XIX wieku*, Wrocław 1990, s. 10-11.

¹¹ Por. J. Malinowski, *Zarys rozwoju powieści historycznej*, [w:] H. Dubowik, J. Konieczny, J. Malinowski, *Polska powieść historyczna: wybrane zagadnienia z dziejów recepcji i warsztatu twórczego*, Bydgoszcz 1968, s. 10-11.

historyzmu. Zespół cech znamienych dla powieściopisarstwa Scotta zaczęto z czasem określać terminem *walterscotyzm*, a jego przejawy widoczne były w twórczości takich autorów jak Honoré de Balzac, Victor Hugo, William Makepeace Thackeray czy Theodor Fontane. Do polskich pisarzy inspirowanych się tekstami szkockiego prozaika należeli między innymi Julian Ursyn Niemcewicz, Józef Ignacy Kraszewski oraz Henryk Rzewuski. Nie byli oni jedynymi przedstawicielami polskiej powieści historycznej, gdyż, jak podkreśla historyk i teoretyk literatury Konrad Górski:

Powieść historyczna należy do tych gatunków literackich, które na naszym gruncie doszły do najwyższego rozkwitu. Nie myśmy ją wymyślili, ale myśmy doprowadzili ją do stanu doskonałości¹².

Polska powieść historyczna w sposób znaczący wpłynęła na rozwój i kształt tego gatunku w wielu literaturach słowiańskich. Rodzime powieściopisarstwo ze względu na bliskość geograficzną, kulturową, społeczną, a przede wszystkim ideową stało się istotnym punktem odniesienia i wzorem dla licznych pisarzy chorwackich. Z doświadczeń i praktyk twórczych polskich autorów czerpali oni swoje artystyczne inspiracje.

Upraszczając niejako sytuację, jaka miała miejsce na początku dziewiętnastego wieku na terenie katolickiej części byłej Jugosławii, można stwierdzić, iż brak jedności polityczno-społecznej i nieudolne działania narodów południowosłowiańskich w walce o wspólne idee iliryjskie doprowadziły do upadku rewolucji w 1849 roku¹³. Późniejsze podporządkowanie narodów wchodzących w skład monarchii habsburskiej centralistycznemu absolutyzmowi Wiednia wpłynęło na osłabienie, a nawet na zaprzestanie działalności zjednoczenio-

¹² K. Górski, *Przedmowa*, w: *ibidem*, s. 5.

¹³ Ruch iliryjski, który rozpoczął się w latach dwudziestych dziewiętnastego wieku, w założeniu miał być ruchem wspólnotowym wszystkich Słowian południowych, a wyznacznik tej wspólnoty stanowiły między innymi jeden (wspólny) język i jedna (wspólna) nazwa, określająca zjednoczone narody południowosłowiańskie. W praktyce jednak okazało się, że różnice w zakresie czy to ujednolicenia języka i nazwy, czy też wypracowania wspólnej polityki były zbyt duże, a warunki zewnętrzne na tyle niesprzyjające, że realizacja tego utopijnego projektu nie miała szans powodzenia. Wacław Felczak i Tadeusz Wasilewski w syntezie *Historia Jugosławii* wskazują, iż: *Ruch iliryjski ostatecznie pozostał ruchem tylko chorwackim. Jego koncepcje zjednoczenia Słowian południowych od Triglavu po Morze Czarne i utworzenie na tej przestrzeni jednego narodu iliryjskiego nie wyszły i nie mogły wyjść w ówczesnych warunkach poza sferę marzeń.* (W. Felczak, T. Wasilewski, *Historia Jugosławii*, Wrocław 1985, s. 299.) Słoweńcy starali się wypracować własny język oraz własną kulturę narodową i kategorycznie odrzucili chorwackie plany polityczne. Serbowie natomiast byli przychylnie nastawieni do reformy języka, którego podstawę miał stanowić dialekt sztokawski, ale nie zgadzali się na zmianę swojego *imiienia narodowego* na nazwę Iliria. Ponadto dla Serbów priorytetem pozostawało utworzenie własnego, niepodległego państwa serbskiego. Por. *ibidem*, s. 288-289, 299; A. Kola, *Europa w dyskursie polskim, czeskim i chorwackim. Rekonfiguracje krytyczne*, Toruń 2011, s. 255-258.

wej. Chorwaci, którzy wiazali ogromne nadzieje z ruchem iliryskim i upatrywali w nim szanse na uwolnienie się spod wielowiekowego jarzma obcego, po raz kolejny musieli pogodzić się z porażką i poddać się (bolesnej w skutkach) władzy Aleksandra Bacha. Odpowiednie organy rządowe wraz z żandarmerią i policją skutecznie zwalczały opozycję, tłumili wystąpienia publiczne, wpływały na życie kulturalne - zlikwidowano większość czasopism iliryskich (w tym to najważniejsze - czasopismo literackie „Danica”). Inteligencja chorwacka ograniczała swe działania jedynie do ratowania spuścizny iliryskiej (między innymi idei języka literackiego i jego pisowni) lub też wycofywali się z życia publicznego, bojąc się prześladowań; co więcej praktycznie zanikła twórczość literacka. Represyjne praktyki Wiednia boleśnie odczuła zatem również literatura, stanowiąca jeden z głównych elementów składowych każdej kultury narodowej. Wymowny jest fakt, że w tym okresie na chorwackiej scenie literackiej nie pojawił się żaden znaczący talent¹⁴. Do pierwszego ożywienia i widocznej zmiany wśród literatów doszło na początku lat sześćdziesiątych dziewiętnastego wieku wraz z początkiem ery konstytucyjnej monarchii habsburskiej. Nieliczni aktywni do tej pory intelektualiści zdecydowali się zaangażować w działalność polityczną, porzucając swoje dotychczasowe zajęcia¹⁵, a ich miejsce zajęło młodsze pokolenie pisarzy. Młodzi lirycy, epicy oraz krytycy dążyli przede wszystkim do rewizji formy, statusu i roli społecznej literatury.

¹⁴ Slobodan Prosperov Novak ów okres w literaturze chorwackiej określa terminem *olovno doba*. S. Prosperov Novak, *Povijest književnosti. Između Pešte, Beča i Beograda*, t. 2, Marjan tisak, Split 2004, s. 43.

¹⁵ Do takich twórców należał na przykład Mirko Bogović, jedyny liczący się pisarz okresu absolutyzmu. W historii literatury chorwackiej zapisał się przede wszystkim dzięki swojemu życiorysowi oraz problematyce jaką poruszał w swoich pracach, a nie dzięki talentowi literackiemu. Profesjonalną działalność literacką rozpoczął w latach czterdziestych dziewiętnastego wieku. Początkowo dał się poznać jako poeta. Później został redaktorem czasopisma „Neven”, co odbiło się niezwykle boleśnie na jego karierze. Za publikację na łamach czasopisma wiersza Ivana Filipovicia, wraz z jego autorem, Bogović trafił na sześć miesięcy do więzienia. Zdaniem władzy treść utworu Filipovicia była otwartym wezwaniem do buntu. W rezultacie wielu twórców zdecydowało o zaprzestaniu współpracy z redaktorem, obawiając się jej ewentualnych konsekwencji. Pobyt w więzieniu nie zniechęcił jednak Bogovicia do dalszego pisania. Autor ten tworzył między innymi nowele pseudohistoryczne, zawierające motywy dotyczące hajduków oraz walki z Turkami, a także dramaty historyczne, które stanowiły najważniejszą i najwartościowszą część jego dorobku literackiego. Najistotniejsze teksty dramatyczne to *Frankopan*, *Stjepan, posljednji kralj bosanski* i *Matija Gubec*. Utwory Bogovicia zawierały liczne aluzje polityczne, gdyż w zamierzeniu miały wzbudzić nienawiść do absolutystycznych rządów Habsburgów i nakłonić naród do jedności. Po roku 1860 i zmianach jakie zaszły w monarchii, pisarz zdecydował się wstąpić w szeregi Partii Unionistycznej i podjąć współpracę z Węgrami. Bogović był w ścisłym kontakcie z Budapesztem, o czym świadczy między innymi fakt, iż do śmierci (1875) pełnił wysokie stanowiska w węgierskich strukturach rządowych. Por. S. Prosperov Novak, *Povijest književnosti...*, t. 2, s. 43-44; A. Barac, *Literatura narodów Jugostawii*, Wrocław 1969, s. 193-194; W. Felczak, T. Wasilewski, op. cit., s. 350-351, 362.

Z powodzeniem próbę odrodzenia twórczości literackiej podjął jeden z najwybitniejszych pisarzy chorwackich - August Šenoa¹⁶. Świadomy sytuacji w jakiej znalazło się rodzime pisarstwo, przeanalizował źródła, główne problemy i konsekwencje takiego stanu. Podkreślał, iż trudne warunki, w których przyszło żyć narodowi wpłynęły wyjątkowo niekorzystnie na literaturę, a co tym idzie na spadek liczby i jakości pisanych książek. Zdawał sobie również sprawę z wartości, jaką dla społeczeństwa stanowiły (a raczej powinny stanowić) w tym czasie teksty literackie. Najwięcej zastrzeżeń Šenoa kierował więc pod adresem samych pisarzy, gdyż jego zdaniem wybierali niewłaściwe gatunki i tematykę swoich prac oraz zbyt często kopiowali wzorce obce. Zaznaczył ponadto, iż ze względu na preferowaną wysoką estetykę i nadmierną poetyckość tekstów nie docierały one do szerokiego grona czytelników. Analizę ówczesnej literatury, jak i wizję jej nowego kształtu Šenoa przedstawił w swoim tekście programowym *Naša književnost* opublikowanym w 1865 roku w czasopiśmie „Glasonoša”. Wyraźnie określił w nim cele i funkcje, jakie powinny spełniać utwory literackie oraz kroki, które powinni przedsięwziąć twórcy, aby je zrealizować. Zdaniem Šenoi literatura przede wszystkim powinna służyć narodowi - oddawać ducha narodu, nauczać go, wychowywać, wskazywać mu odpowiednią drogę. Podkreślał wagę odbiorców tekstów, pragnął, żeby literatura była przystępna i zrozumiała tak, aby mógł ją czytać każdy. W dotarciu do najniższych warstw społecznych upatrywał szansę na ożywienie i zmianę sytuacji w kraju, uważał bowiem, że to właśnie lud stanowi siłę i podstawę wspólnoty etnicznej. Zwrócenie się w stronę nowego grona czytelniczego, niewykształconego, niedoświadczonego i niezaznajomionego często z dziełami rodzimymi czy obcymi, wymagało od Šenoi precyzyjnego wyznaczenia metod i środków, które umożliwiłyby stworzenie jasnego przekazu literackiego.

¹⁶ August Šenoa (1838 - 1881) - literat, redaktor, tłumacz. Urodził się i zmarł w Zagrzebiu. Pochodził z mieszanej rodziny drobnomieszczańskiej. Ojciec był Niemcem z Czech, a matka Słowaczką z Węgier. Naukę rozpoczął w stolicy Chorwacji, oprócz tego uczył się także w Peczku i Pradze, gdzie skończył studia z zakresu prawa. Po studiach pracował w Wiedniu, współredagując czasopisma literackie „Glasonoša“ i „Slawische Blätter”. Po powrocie do Zagrzebia został urzędnikiem w urzędzie miejskim. Później pracował w redakcji politycznej gazety „Pozor”, a od roku 1874 do śmierci był redaktorem najważniejszego czasopisma chorwackiego drugiej połowy XIX w. „Vijenac”. Był twórcą wszechstronnym, oprócz powieści historycznych pisał powieści i opowiadania o tematyce współczesnej (np.: *Branka*, *Prosjak Luka*, *Prijan Lovro*, *Barun Ivica*, *Ilijina oporuka*, *Mladi gospodin*, *Vladimir*, *Pruski kralj*), utwory liryczne (np.: *Budi svoj*, *Radi*, *Napitnica budućnosti*, *Bohinjsko jezero*, *Zagrebu*, *Na Ozilju Gradu*), tzw. *povjestice* - balladowe obrazki historyczne o tendencji patriotycznej (np.: *Postolar i vrag*, *Kameni svatovi*, *Kugina kuća*, *Propast Venecije*, *Smrt Petra Svačića*, *Fratarska oporuka*), felietony (cykl *Zagrebulje*), komedie (*Ljubica*), teksty publicystyczne itp. Por. D. Jelčić, *Povijest hrvatske književnosti. Tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*, Naklada Pavičić, Zagreb 1997, s. 132-138; V. Pavletić, *Kritički medaljoni. Panorama hrvatskih pisaca i djela*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1996, s. 222-228; *Mały słownik pisarzy zachodniostowiańskich i południowostowiańskich*, red. J. Magnuszewski, Warszawa 1973, s. 407-408.

Budimo realistički! - hasło przewodnie chorwackiego pisarza, określało kierunek zapowiadanych przez niego zmian. Zachęcenie chłopstwa czy mieszczaństwa do czytelnictwa wiązało się z koniecznością urealnienia i uproszczenia gatunkowego utworów. Przedstawione zdarzenia, aby dotarły do przeciętnego odbiorcy, musiały odnosić się do rzeczywistości, środowiska i realiów, które znał, świata, który był mu bliski. Postulaty zawarte w programie Šenoa z powodzeniem realizował w pisanych przed siebie tekstach. Autor poruszał w nich najistotniejsze problemy swojej epoki, starał się przedstawić różne aspekty ówczesnych czasów, wytłumaczyć przemiany, jakie się dokonywały oraz zaznaczyć ich wpływ na życie jednostki i całego społeczeństwa. Dominującą funkcją w jego tekstach literackich nie była zatem funkcja estetyczna, ale przede wszystkim społeczna i dydaktyczna. Wielu badaczy literatury zgodnie uznawało, iż pisarzowi udało się wychować nowe pokolenie czytelników. Slobodan Prosperov Novak pisał także o zmianie sposobu percepcji utworów względem poprzednich epok. W odróżnieniu od okresu iliryzmu, czytelnik tekstów Šenoi nie był *aktywny* w sferze samej literatury, nie tworzył jej, ani na nią bezpośrednio nie wpływał, jedynie *pasywnie* odbierał to, co proponował mu pisarz, *aktywność* przejawiał natomiast w stosunku do rzeczywistości pozaliterackiej¹⁷.

August Šenoa - ojciec chorwackiego powieściopisarstwa historycznego - stworzył pięć utworów należących do tego gatunku: *Zlatarovo zlato* (1871), *Čuvaj se senjske ruke* (1875), *Seljačka buna* (1877), *Diogenes* (1878) i *Kletva* (1880-1881 - powieść dokończył po śmierci autora Josip Eugen Tomić). Dzieło *Zlatarovo zlato* było powszechnie uznawane za pierwszą, prawdziwą chorwacką powieść historyczną spełniającą wszystkie wymogi ideowo-strukturalno-kompozycyjne tego typu pisarstwa. Historia stanowiła w dziełach Šenoi wartość nadrzędną, nie była jedynie tłem akcji, ale „głównym aktorem” powieści, ważnym elementem narracji¹⁸. W znacznym stopniu wpływała na tok fabularny, determinowała całościowy kształt postaci, jednocześnie naświetlając motywy określonych postaw, zachowań i czynów. Znaczące było również to, że historia w utworach chorwackiego pisarza spełniała dwojaką rolę - po pierwsze była źródłem informacji o przeszłości, po drugie zaś stanowiła literacką maskę dla ukazania i zrozumienia teraźniejszości¹⁹. Analiza diachroniczna zachodzących procesów historycznych wskazywała na powtarzalność pewnych zjawisk i oświadczeń, a tym samym umożliwiała posługiwanie się analogią między tym, co było i tym, co jest. W rezultacie dawało to sposob-

¹⁷ Por. S. Prosperov Novak, *Povijest književnosti...*, t. 2, s. 78.

¹⁸ Por. K. Nemeč, *Povijesni roman u hrvatskoj književnosti*, [w:] tegoż, *Tragom tradicije. Oglеди iz novije hrvatske književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb 1995, s. 15.

¹⁹ Por. S. Prosperov Novak, *Povijest književnosti...*, t. 2, s. 77.

ność uświadomienia sobie uwikłania życia jednostki w przeszłość oraz pozwalało na dotarcie do sensu ludzkiego istnienia. Pisarz pragnął, aby jego rodacy, odczytując ukryte w utworach przekazy, nauczyli się myśleć, wyciągać wnioski z czynów i błędów swoich poprzedników. Przestrzegał przed tragicznymi skutkami dysonansu społecznego i braku jedności narodowej, jednocześnie udzielając odpowiedzi na pytania nurtujące ówczesnego człowieka²⁰.

Niezaprzeczalnie działalność Zagrzebianina, obejmująca nie tylko powieściopisarstwo historyczne, ale także prozę realistyczną, poezję, dramaty, teksty krytycznoliterackie, prace redaktorskie, felietonistyczne, czy tłumaczenia, była niezwykle istotna z punktu widzenia rozwoju całej literatury chorwackiej. Potwierdzeniem zasług pisarza był fakt, iż okres jego twórczości, przypadający na lata 1865 - 1881, określono mianem *Šenoino doba*. Co więcej, prawie kilkadziesiąt lat po jego śmierci, podczas rozmaitych konferencji naukowych, w wielu monografiach, recenzjach oraz artykułach, zamieszczanych w czasopiśmie specjalistycznych, pojawiały się analizy utworów Šenoi, wskazujące na ogromny wkład pisarza w szeroko pojętą (r)ewolucję rodzimej literatury.

Podsumowując należy stwierdzić, iż powieść historyczna w literaturze chorwackiej zajmowała wyjątkowe miejsce. Stała się jednym z ulubionych gatunków prozatorskich wielu znaczących twórców i towarzyszyła czytelnikom praktycznie nieprzerwanie od połowy dziewiętnastego wieku. August Šenoa wypracował wysublimowany sposób wyrażania i przekazywania najważniejszych wartości społeczno-politycznych, zachęcał do refleksji nad problematyką ideologiczną oraz dążeniami niepodległościowymi, tworzył mity wspólnotowe, rozbudzając w rodakach świadomość narodową niezbędną do podjęcia walki o własną ojczyznę.

Bibliografia:

Barac A., *Literatura narodów Jugosławii*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1969.

Bujnicki T., *Polska powieść historyczna XIX wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990.

Burzyńska A., Markowski M. P., *Teorie literatury XX wieku*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.

²⁰ Por. ibidem, s. 21-22.

Dubowik H., Konieczny J., Malinowski J., *Polska powieść historyczna: wybrane zagadnienia z dziejów recepcji i warsztatu twórczego*, Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, Bydgoszcz 1968.

Felczak W., Wasilewski T., *Historia Jugosławii*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985.

Hladnik M., *Temeljni problemi historijskog romana*, „Razlika/Différance” 2001, nr 1, s. 197-222.

Janion M., Żmigrodzka M., *Romantyzm i historia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.

Jelčić D., *Povijest hrvatske književnosti. Tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*, Naklada Pavičić, Zagreb 1997.

Kola A., *Europa w dyskursie polskim, czeskim i chorwackim. Rekonfiguracje krytyczne*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.

Lasić S., *Skice za studiju o Šenoi*, „Umjetnost riječi” 1970, nr 1-2.

Mały słownik pisarzy zachodniostowiańskich i południowostowiańskich, red. J. Magnuszewski, Wiedza Powszechna, Warszawa 1973.

Nemec K., *Povijesni roman u hrvatskoj književnosti*, [w:] tegoż, *Tragom tradicije. Ogladi iz novije hrvatske književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb 1995.

Pavletić V., *Kritički medaljoni. Panorama hrvatskih pisaca i djela*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1996.

Prosperov Novak S., *Povijest književnosti. Između Pešte, Beča i Beograda*, t. 2, Marjan tisak, Split 2004.

Šenoa A., *Naša književnost*, [w:] tegoż, *Zlatni grad*, Mladinska knjiga, Zagreb 1992.

White H., *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Universitas, Kraków 2000.

White H., *Proza historyczna*, red. E. Domańska, tłum. R. Boryślawski, Universitas, Kraków 2009.

MUZYCZNY PORZĄDEK POEZJI BOHDANA IHORA ANTONYCZA

Kwestia muzyczności dzieła literackiego do dziś budzi kontrowersje zarówno wśród literaturoznawców jak i muzykologów. Badaczom, uwzględniającym w swoich dociekaniach literaturoznawczych zjawisko muzyczności, można czasem zarzucić brak skrupulatności w definiowaniu tego pojęcia, czy też posługiwanie się nim bez wyraźnego określenia jego granic. Problematyczna jest nawet kwestia, w jakiej optyce badawczej należy muzyczność postrzegać. Pośród badaczy byli i tacy, którzy ideę muzyki w literaturze odrzucali¹. Andrzej Hejmej, koncentrując się na relacji muzyki z literaturą, zastrzega, iż mówić o takich relacjach można wyłącznie pomiędzy dziełem literackim a artystyczną interpretacją dzieła muzycznego. Dzięki takiej perspektywie zauważyć można, że pewne aspekty dzieła muzycznego pojawiają się w dziele literackim, a ponadto elementy owe poddają się interpretacji, są funkcjonalne i zaliczają się do pierwiastków konstrukcyjnych utworu literackiego². Kategoria muzyczności ma za zadanie zasugerować bliżej nieokreślony związek źródłowy pomiędzy danym autorem a kompozytorem, między jakąś estetyką literacką a estetyką muzyczną, między pewnymi aspektami dzieła literackiego a aspektami kompozycji muzycznej *et cetera*³.

Komentując pojęcie muzyczności dzieła literackiego Hejmej wyróżnia trzy paradygmaty. Muzyczność I to typ najbardziej powierzchowny, najłatwiej zauważalny i definiuje się go jako przejawy sfery instrumentacji dźwiękowej i prozodii, świadome kształtowanie związków z muzyką natury jak i kultury, przy czym, jak zaznacza badacz, taki paradygmat nie funkcjonuje jako synonim instrumentacji i sfery brzmieniowej w ogóle (wtedy byłby częścią poetyki utworu), lecz jako synonim ukształtowania brzmienia w obrębie konkretnego tekstu. Innymi słowy, nie chodzi o onomatopcję na przykład a „...o konkretną

¹ Zob. T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim*, „Historia z zakresu historii literatury polskiej” 1937, nr 14, s. 13.

² Zob. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002, s. 7.

³ Ibidem, s. 45.

sytuację jej artystycznego przejęcia, o typ procesu literackiej rekontekstualizacji”⁴. Poszukiwanie pierwiastków tego typu muzyczności ma na celu ujawnienie muzycznych źródeł jakości dźwiękowych danego utworu literackiego. Muzyczność II to poziom tematyzowania muzyki, a przede wszystkim sposoby prezentowania elementów muzycznych w dziele literackim. Muzyka opisowa występuje tutaj jako materiał, tworzywo literackie, obecna jest w warstwie treściowo-fabularnej, może być przedmiotem przedstawianym dwojako: jako muzyka fikcyjna, twór wyobraźni literackiej lub jako rzeczywiście istniejąca kompozycja. Muzyczność III dotyczy natomiast interpretacji form i technik muzycznych w utworze literackim oraz, co istotne, określa osobliwą referencyjność formalną, która odsyła do konkretnej kompozycji muzycznej i odbywa się na poziomie wyłącznie muzyki kultury. W tym obrębie sytuują się retoryczne strategie konstrukcji utworu muzycznego, najogólniej mówiąc, muzyczny schemat kompozycyjny przeniesiony na obszar dzieła literackiego. Nie może być tutaj jednak mowy o formalnej transpozycji, gdyż taka jest niemożliwa, ani o „szeroko zakrojonym przeniesieniu reguł kompozycyjnych z jednego obszaru semiotycznego do drugiego”⁵. Istnienie takich zasad wymiaru muzycznego w literackim ujawnia się poprzez „konwencjonalną aluzję”⁶ i zależy od przyjętej przez autora taktyki retorycznej⁷. To naśladowanie muzycznych form cyklicznych⁸ często wiązało się z trzyczęściową budową formowaną na wzór sonaty.

Typy muzyczności opisane powyżej mogą być względem siebie komplementarne, występować równorzędnie w obrębie jednego przedstawienie poetyckiego. Co więcej, obecność jednego typu muzyczności często pośrednio wskazuje na obecność pozostałych płaszczyzn, a nawet (szczególnie muzyczność paradygmatu drugiego) potencjalnie stanowią metatekstowy sygnał do ich ujawnienia⁹, a nawet możliwym jest, iż bez wyraźnych sygnałów jednego typu muzyczności pozostałe byłby niezauważone.

Szczególna muzyczność poezji Bohdana Ihora Antonycza jest jednym z najjaskrawszych jej elementów. Daleki od normatywnego porządek słów oraz silny rytm akcentacyjny nadają poszczególnym wersom osobliwej harmonijności i rytmizacji. Brzmi ona niemal jak poezja sylabiczna. Dominuje tutaj jednak rytm, a nie metrum. Poeta łemkowski zerwał z charakterystyczną dla poezji

⁴ Ibidem, s. 59.

⁵ M. Głowiński, *Literackość muzyki - muzyczność literatury*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska, J. Stawiński, Wrocław 1980, s. 78.

⁶ A. Hejmej, *U jednej z granic literatury*, „Ruch literacki” 1998, z. 2, s. 226.

⁷ To i poniższe por: idem, *Muzyczność... op. cit.*, s. 43-63.

⁸ Por. E. Wiegandt, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 104.

⁹ Zob. M. Głowiński, *op. cit.*, s. 80.

ukraińskiej kolędą i kołomyjką. Rytmiczna struktura nie pozwala na efekt śpiewności. Według Lidii Stefanowskiej poezję Antonycza charakteryzuje „nieśpiewna muzyczność”¹⁰. Pisze ona: „poeta potrafił tak regulować rytmiczną strukturę swoich wierszy, aby nie stwarzały one iluzji śpiewnej muzyczności, gdzie płynna potężna rytmiczna linia odpowiada linii melodii”¹¹.

(...) як зорі до рослин, зустрівшись в поцілунку, липнуть,
і крізь лійки фіялок ніч фільтрує чар весінній,
аж пригорщами пахощів у чаші квіття сипне¹².

Wspomnieć tutaj należy o charakterystycznym dla późniejszego okresu działalności poetyckiej Antonycza rytmie skandowania. Wersom nadaje to swoistego zgrzytu, ścierania się, jak na przykład:

Акорд в акорд
удар в удар
зоря об зорею¹³

Rytm u Antonycza to rytm świata. Jak pisze Światosław Hordyński: „rytm muzyczny, tak jaskrawy w pierwszych zbiorach (szczególnie w trzech pierścieniach i małych lirycznych miniaturach) w późniejszych zbiorach zachodził tutaj na dalszy plan, na pierwszy zaś wysuwało się osobliwe skandowanie, przy jednoczesnych staraniach eliminacji w jambie peanu, który nadaje wierszowi takiej płynności. Są całe strofy bez jednego pirycheja”¹⁴:

Сокира сонця вбита в пень дубовий лезом блиску,
музика моху, ласка вітру, дуб, мов ідол, гордий¹⁵.

Ten typ budowy, gdzie rytmiczne części pokrywają się z metrycznymi, każdy wers liczy siedem słów, siedem stóp i siedem części. Podkreśla Hordyński, że taka jakość jest nowością w poezji zachodnioukraińskiej.

¹⁰ „(...) pomimo głębokiej muzykalności tych wierszy nie dopuszcza ich do sing-song effect (śpiewności)”. Cyt. za: Л. Стефановська, *Антонич антиномії*, Київ 2006. s. 217. [Tłumaczenie własne]

¹¹ Ibidem, s. 217.

¹² Wszystkie cytaty poezji Antonycza pochodzą ze zbioru: Б. І. Антонич, *Повне зібрання творів*, Львів 2009; dalej w przypisach podaję tytuł wiersza i odpowiednią stronę. Tutaj: *Дім за зорею*, s. 227.

¹³ *Світла у хвилі*, s. 68.

¹⁴ С. Гордінські, *Лабораторія Антонича*, [w:] *Перстені молодості*, Пришів 1966, s. 31. [Tłumaczenie własne]

¹⁵ *Дует*, s. 117.

W wierszach Antonycza często mamy do czynienia z instrumentacją głoskową, co można pokazać na przykładzie historii obłąkanej ryby, która pragnie dostać się aż do słońca, lecz oparzona przez nie rezygnuje z dążeń i pograża się w samotności. Oparte na powtarzalności dźwięcznych spółgłosek *r* i *ż* wersy potęgują panujący w wierszu nastój irracjonalności, uwydatniają semantyczny związek pomiędzy wyrazami, zgrzyt pomiędzy naturą ryby a jej pragnieniami:

чужа ржа біржі, гниль коржава гриба¹⁶.

Ważnym elementem tej muzyczności jest sprzęgnięcie linii melodyjnej ze sferą obrazową, Rytmiczne frazy harmonizują z metaforami, symbolami, skojarzeniami i refleksjami, które wspólnie wyznaczają muzyczną sekwencję, w jaką przeobraża się cały utwór. Obecne są w poezji autora „Trzech pierścieni” metafory dźwiękowe, jak poniżej:

Запрягти до саней чотири чалі коні
і в чвал, і в чвал! Заіржуть баскі бігуни на реміннім припоні,
аж луна відіб'ється
від скал, від скал¹⁷

Harmonia głoskowa, aliteracje, onomatopeje i składnia tworzą obraz, dźwięki stają się źródłem semantyki i wskazują pochwałę młodości, bieg jako przemijanie i próbę zatrzymania czasu¹⁸.

Na szczególną uwagę zasługuje wiersz „Koncert”. Bazyli Nazaruk podkreśla tutaj podwójną rolę poety: jako słuchacza koncertu budzącej się do życia przyrody i jako pozornego sprawozdawcy, a w rzeczywistości reżysera tegoż wydarzenia¹⁹. Łatwo dostrzegalna jest wielość słownictwa z dziedziny muzyki: akordy, oktawy, flet i lira, śpiew słowika. Licznie występują asonanse i aliteracje, to jednak nie tylko takie elementy tworzą muzyczność koncertu. Podobnie jak u polskiego poety całość utworu skonstruowana jest na zasadzie odpowiedniości, swoistego potężenia dźwięków i obrazów, nakładających się na siebie warstw:

¹⁶ *Божевільна риба*, s. 46.

¹⁷ *Пісня про вічну молодість*, s. 41.

¹⁸ Zob. J. Wójcik, *Muzyczność w twórczości Bohdana Ihora Antonycza*, „Kraakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze” 2000, t. 9- 10, s. 97-98.

¹⁹ Por. B. Nazaruk, *Twórczość poetycka Bohdana Ihora Antonycza*, Warszawa 2007, s. 76.

Горлянки соловейків плещуть, мов гобої,
у димі пахоців, в чаду лілейних куряв,
аж спів змінився в запах, мов за ворожною,
розплився в квітний пил.
Це тільки увертюра²⁰

Muzyka dociera zewsząd:

Та чуйте: ще зростає вшир і вгору,
коріння ста дубів – підземні ліри грають

Dalej dźwięki pisane są kolorami:

Низькі октави – чорність і червоність всуміш
проходять в синь і зелень – два струнки акорди

Powyższy cytat jest niezwykle interesującym opisem zjawisk muzyki naturalnej, świata przyrody scharakteryzowanego za pomocą języka muzyki kultury. Muzyczność przyrody jest przebrana przez intelektualizm. W antonyczowskim koncercie udział biorą wszystkie niemal pierwiastki natury: zwierzęta i rośliny, zjawiska atmosferyczne takie jak wiatr, ciała niebieskie - gwiazdy. Dźwięki narastają razem z obrazami, piętrzą się, zenitu sięga ogromna ekspresja lirycznych przeżyć, aż do wyczerpania w wielkim finale:

Сплелися зорі, птахи, вітер і рослини
в один клубок клітин, в нерозпутане клоччя,
і лиш музика, мов потоп, усе поглине
(...)
А я вже віддиху зловити більш не можу
і падаю, мов пень, у ями й вири гімнів.
Тоді найвищий тон бере в оркестрі ранок,
коли в таріль землі тарелем сонця гримне.

Osobliwa poetycka transmisja (pojęcie B. Nazaruka) przyrody budzącej się o świcie do życia, zbudowana jest na dwóch bazach: obrazu i muzyki, przy czym ta druga z nich posuwa konstrukcję do przodu, nadaje utworowi tempo rozwoju. Podmiot liryczny znacznej części utworów ukraińskiego twórcy odznacza się synestetycznym widzeniem świata. Przypisywanie wrażeń innym zmysłom niż te, za pomocą których są one naturalnie odbierane, widzimy na

²⁰ Ten i trzy poniższe: *Концерт*, s. 200-202.

przykład poprzez dźwięki „przemawiające” kolorami czy jasność grającą na talerzach.

Innym, ciekawym przykładem wykorzystania muzyczności w poezji jest wiersz *Jesień* z cyklu „Witraże i pejzaże”, będący *carmina figurantum*, ale chciałoby się rzec *carmina musicantum*. Utwór ma budowę wielopłaszczyznową, składającą się w uproszczeniu z formy graficznej, obrazów przedstawionych i formy muzycznej:

Дозрівають довгі дні, як ярі яблука,
лине листя з лип,
плине воза скрип,
коло лісу колом ллється вигук зяблика
(...)
Спіють дні все менші, нерівні,
п'ють по півночі півні
і
ості, осокори,
рій ос
ось
вже осінь
і
о
осінь
інь
нь²¹.

Wiersz jest formą graficzną spadającego, jesiennego liścia, na którą nałożono obrazy poetyckie oraz wpisano cichnącą melodię jesieni. Kolejność płaszczyzn jest dowolna, nie sposób tu oddać pierwszeństwo żadnej ze sfer. Jesień przedstawiona jest za pomocą wszystkich tych płaszczyzn i tylko interpretując je wszystkie dostrzegamy pełnię wiersza. Gdy jednak skoncentrujemy się na muzyczności, zwrócimy uwagę na szeregi powtarzających się głosek, które prezentują jesień jako jakość dźwiękową.

Komentując poezję lwowianina można spotkać się z pojęciem partytury, na której oparta bywa kompozycja utworów poetyckich. Nazaruk traktuje tę kategorię jako wyznacznik gatunkowy niektórych wierszy, a nawet jako czynnik organizujący całe cykle w liryczne intermezzo. Cytowany już kilkakrotnie Hejmej²² kreśli kilka różnych rozumień i użyc tego pojęcia w badaniach litera-

²¹ *Осінь*, s. 65.

²² Zob. A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008, s. 64-76.

turoznawczych. Pojęcie partytury występuje jako środek artystyczny, metafora poetyckiego zapisu utworu, czyli partytura tekstu literackiego. Wiąże się z przekonaniem, iż poezja istnieje wyłącznie w publicznym, głośnym przedstawieniu²³. Inny przykład dla zastosowania pojęcia leży w polu analityczno-interpretacyjnym, w kontekście interpretacji danego tekstu lub jako zgrabne określenie całokształtu twórczości konkretnego autora. Hejmej przytacza ocenę dorobku Johanna Wolfganga von Goethego dokonaną przez Alberta Schweitzera, parafrazując: doświadczenie jego twórczości jest jak przeglądanie partytury orkiestry. Kolejnym polem użycia tego terminu jest działanie teoretyczne. Hejmej powołuje się na Barthsa, dla którego dzieło literackie jest porównywalne całkowicie z muzyczną partyturą. Przytaczane przez Hejmeja popularne rozumienia czy użycia pojęcia nie powinny się znaleźć w sferze tego zagadnienia. Według niego partytura literacka to nic innego jak: „partytura na użytek literatury, partytura jako macierzysty kontekst interpretacyjny tekstu literackiego, bądź jeszcze inaczej: partytura o zmodyfikowanej funkcji muzycznego intertekstu w literaturze”²⁴.

Odpowiedzi wymaga kwestia zasadności zastosowania tego pojęcia w kontekście Antonycza. Wyznaczone zostają dwie (tylko!) formuły jej sygnalizowania: *explicite* poprzez muzyczny cytat lub *implicite* poprzez opis kompozycji muzycznej bądź inne zabiegi tematyzowania muzyki, przy czym ta druga formuła jest trudniejsza do dostrzeżenia i właściwego zrozumienia. Cenną uwagą jest wprowadzenie kategorii cytatów intersemiotycznych czyli takich, które są przejęte z innej dziedziny sztuki, w tym wypadku muzyki i poddanie go zbiegowemu rekontekstualizacji. Może to być na przykład motto, które implikuje temat i typ schematu fabularnego, przy czym ciężar spoczywa na tej drugiej części - cytat bowiem może leżeć tylko w sferze tematyzowania muzyki. Według mnie, muzyczne struktury w poezji Antonycza są widoczne, lecz bez odwołania do konkretnej kompozycji muzycznej, zatem termin partytura nie znajduje tutaj wykorzystania - nie ma bowiem faktów, które świadczyłyby o koniecznym dla interpretacji tekście muzycznym.

Niemniej jednak, muzyczność poezji Antonycza jest niezwykle bogata i należy do reprezentatywnych cech jego wierszy. Słowo, muzykę i obraz są ze sobą ściśle połączone, efektem czego wyraźne staje się poetyckie dążenie do osiągnięcia Wielkiej Harmonii, tak ważnej dla ogólnej metafizycznej refleksji zawartej w poezji ukraińskiego twórcy.

²³ Mam na myśli poglądy M. Butora i poetów sonornych.

²⁴ A. Hejmej, *op. cit.*, s. 70.

Bibliografia

- B. I. Antonycz, *Powne zibrannia tworiw*, Lwów 2009 (Б. І. Антонич, *Повне зібрання творів*, Львів 2009).
- С. Гординські, *Лабораторія Антонича*, [w:] *Перстені молодості*, Пришів 1966.
- Л. Стефановська, *Антонич антиномії*, Київ 2006.
- М. Głowiński, *Literackość muzyki - muzyczność literatury*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. Т. Cieślukowska, J. Sławiński, Wrocław 1980.
- А. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002.
- А. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008.
- А. Hejmej, *U jednej z granic literatury*, „Ruch literacki” 1998, z. 2.
- В. Nazaruk, *Творчість поетичка Bohdana Ihora Antonycza*, Warszawa 2007.
- Т. Szulc, *Muzyka w dziele literackim*, „Historia z zakresu historii literatury polskiej” 1937, nr 14.
- Е. Wiegandt, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. А. Hejmej, Kraków 2002.
- Ј. Wójcik, *Muzyczność w twórczości Bohdana Ihora Antonycza*, „Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze” 2000, t. 9-10.

III. Dział kulturoznawczy

ВИЗАНТИЙСКАЯ РОССИЯ В ИСТОРИОЗОФИИ ФЕЛИКСА КОНЕЧНЫ

Известную латинскую поговорку *altera laudatur, sempra ignoratur* можно упомянуть говоря о Феликсе Конечны. Краковский и вильнюсский историк, знаменитый теоретик наук о цивилизациях, переживший сначала правительство санации¹, а потом вторую мировую войну², не является известным историком, несмотря на то, что его теорию развития цивилизации можно по значимости поставить в один ряд с концепциями Арнольда Тойнби, Освальда Шпенглера или Самюэля Хантингтона³.

Конечны многосторонен в своих рассуждениях, поэтому в этой статье я попытаюсь обсудить только один особенно интересный аспект его цивилизационной мысли, касающийся наличия т. н. византийской цивилизации в истории Руси и России. Стоит в этом месте подчеркнуть, что вильнюсский историк, говоря о «цивилизации» подразумевает человеческие коллективы, характеризующиеся определенным методом организации общественной жизни. На основе так выраженных критерий Конечны выделил семь ныне существующих больших цивилизаций, а также полтора десятка уже исчезнувших⁴. Стоит также заметить, что каждая цивилизация разде-

¹ В 1929 году министерство образования отказало Конечны в возможности преподавать в Вильнюсском университете (профессор два года раньше достиг пенсионного возраста). Некоторые исследователи связывают в.у. отказ с критикой санации, которую Конечны сравнивает с маршалом Пилсудским и с представителями т.н. туранской цивилизации. См. Jędrzej Giertych, *Przedmowa*, [в:] Koneczny Feliks, *Cywilizacja bizantyńska*, Komorów 2001, с. 11; Jan Skoczyński, *Idee Historiozoficzne Feliksa Konecznego*, Kraków 1991, с. 20.

² Во время войны гитлеровцы убили его двух сыновей. См. Piotr Biliński., *Feliks Koneczny: życie i działalność*, Warszawa 2001, с. 168.

³ Стоит заметить, что проф. Мирослав Даковский из Варшавы обвинил Хантингтона в плагиате цивилизационной теории Конечны. См. J. Skoczyński, *Huntington i Koneczny*, [в:] *Feliks Koneczny dzisiaj*, под ред. J. Skoczyńskiego, Kraków 2000, с. 104-106.

⁴ Ныне существующими методами коллективной жизни являются цивилизации: браминская, китайская, арабская, еврейская, туранская, византийская и латинская. В одной из своих работ Конечны упоминает также цивилизации нумидийскую и тибетскую. Цивилизации, которые уже исчезли с лица земли это: египетская, вавилонская, ассирийская, шумерская, эгейская, иранская, сирийская, пуническая, спартанская, аттическая, эллинистическая, римская, ацтекская, а также инкская. Idem, *Idee historiozoficzne...*, с. 68.

лялась на множество культур. Таким образом в пределах латинской цивилизации существуют польская, французская, итальянская и другие культуры.

Византийская цивилизация, по мнению исследователя, является системой, в которой соотношение государства и общества перегибается в сторону подавления гражданской инициативы всемогущей властью. Описывая византийское государство, Конечны подчеркивает, что оно основалось не на обществе, а на бюрократии. Вследствии этого, уже в первых веках средневековья, византийская цивилизация создала штатную государственность, основанную на публичном праве, гипертрофия которого уничтожила всякую общественную активность. Еще одной отличительной чертой византийской цивилизации является цезаропапизм. Поскольку Церковь не признала четвертого требования католической этики, говорящего о независимости духовной власти от светской, правительство перестало заботиться о сохранении этики в публичной сфере. Конечны даже пытается найти в этом корни тоталитарного государства.

Вышеуказанный характер византийской цивилизации является причиной того, что её границы не совпадают с общепринятыми границами православной культуры. Это касается особенно Германии и России. Ниже я постараюсь представить специфику византийской цивилизации на Руси и в России. В этом месте стоит также заметить, что она не являлась единственной цивилизацией в истории восточной Европы. Кроме ее существовали также туранская⁵, латинская⁶ и еврейская⁷ цивилизации.

Греческий византизм

Читая Конечны мы можем заметить, что он не придает особого значения византийским влияниям в начальном периоде русской истории. Описывая дохристианский период автор замечает, что:

⁵ Туранская цивилизация - согласно теории Конечны, самый примитивный тип цивилизации. Она характеризуется организацией коллективной жизни на основе военных отношений (люди-полки) и полным отсутствием общества. Правитель имеет невероятную власть, будучи правителем жизни и смерти своих подданных. См. F. Konieczny, *O wielości cywilizacyj*, Kraków 1996, с. 289-296.

⁶ Латинская цивилизация, согласно теории Конечны, самый развитой метод коллективной жизни. Она основанная на перевесе сил духовных над физическими, применению этики в публичной жизни, благодаря влиянию католической церкви. См. idem, *Państwo i prawo w cywilizacji łacińskiej*, Komorów 1999.

⁷ Еврейская цивилизация, основанная на законах Торы, Таллмуда, Каббалы, является в мысли Конечны единственной кроме браминской сакральной цивилизацией. См. idem, *Cywilizacja żydowska*, Komorów 2001.

(...) не земледелец, а торговец придал этим землям исторический отпечаток, но не византийский торговец, который туда на север не доехал. Солнцем, к которому все направляются сознательно и бессознательно является в начале русской истории Багдад⁸.

Уменьшение значения византийских влияний на Руси Конечны становится все более явным, когда он начинает обсуждать вопросы связанные с принятием христианства Ольгой и Владимиром. Согласно теории польского ученого, крещение Ольги произошло в католическом обряде. Так же как и крещение Владимира. Конечны пишет:

Крестился Владимир в грекокатолическом обряде. Он был католиком и Русь стала католической, тогда схизмы не было, а разница вероисповедования не была существенна⁹.

Бликие отношения с князьями из династий Пиастов и Арпадов, многочисленные посольства в Рим, династические связи с Западом, по мнению Конечны, свидетельствовали о сильных влияниях латинской цивилизации на Руси и одновременным отсутствием византийских воздействий¹⁰. Автор описывает их так:

Византийские влияния не были ни систематическими, ни непрерывными, поскольку между христианским Киевом, а христианским Херсоном лежала большая страна захваченная языческими кочевниками¹¹.

Вдобавок, Византия сама ослабляла свое влияние введением на Руси славянской литургии.

⁸ *Nie rolnik, lecz kupiec nadał tym ziemiom piętno historyczne; ale nie bizantyński kupiec, który wcale tam na północ nie dojeżdżał. Słońcem, ku któremu zmiierzają wszyscy świadomie i nieświadomie, jest na początku dziejów Bagdad* (пер. М. Войнар). *Idem, Cywilizacja bizantyńska*, Komorów 2001, с. 202.

⁹ *Włodzimierz chrzczył się w obrządku grecko-katolickim. Katolikiem był i Ruś stawała się katolicką, bo wówczas schizmy nie było, a różnica obrządku nie ma tu nic do rzeczy* (пер. М. Войнар) Употребление в вышесказанном предложении слова „католический” не является исключением. Конечны употребляет его всегда, когда говорит о церкви до схизмы, подчеркивая ее влияние. Хотя нельзя этой формулировке отказать в логике. Безусловно можно признать ее доказательством особого значения, придаваемого автором католическому вероисповедованию. Ср. F. Konieczny, *Dzieje Rosji do 1449 roku*, т. I, Komorów 2003, с. 89.

¹⁰ *Ibidem*, с. 90.

¹¹ *Wpływy bizantyńskie nie mogły być ani systematyczne, ani mieć należytej ciągłości, boć pomiędzy chrześcijańskim Kijowem, a chrześcijańskim Chersonem leżał duży kraj opanowany przez pogańskich koczowników* (пер. М. Войнар). *Ibidem*, с. 91.

Также в очередном веке перевес был на стороне латинской цивилизации. Князь Изяслав перед лицом схизмы высказывался в пользу католицизма, а сама Русь осталась в римском лагере¹².

Такое положение существовало приблизительно до половины XI века. Изменение направления в пользу византизма принесла только письменная деятельность Печерской лавры. Отправной точкой была для Конечны *Несторова летопись* (оконченная в 1116 г.). Это произведение, по оценке польского историка, переполнено ненавистью к латинской цивилизации, сопровождаемой неслыханным теологическим невежеством.

Конечны относится негативно также и к самой Печерской лавре и другим монастырям этого типа: *Монастырь на Афоне - это особенный тип анархии - и по этим стопам пошла, к сожалению, Печерская лавра*¹³. Критику монашеской жизни он сопровождает критикой форм набожности, принесенных из Византии¹⁴.

Однако самым важным аргументом для критики деятельности киевского монастыря кажется факт, что уже в XII веке он встал на стороне половцев в конфликте с представителями латинской цивилизации. Здесь стоит заметить, что, по мнению Конечны, вместе с пришествием половцев на причерноморские степи в половине XI века, на Руси все сильнее становились влияния туранской цивилизации. Таким образом договор орды и монастыря является первым примером византийско-туранского союза направленного против латинской цивилизации¹⁵.

Согласно теории Конечны византийские влияния в истории Киевской Руси не являлись сильными, были они слабее как латинского так и степного фактора. Особенно роль этого последнего элемента возросла с течением времени - это нашло отражение в периоде т. н. монгольского ига.

¹² Конечны для подкрепления своего тезиса приводит эпизод войны на море между Бари и Венецией. Одним из эпизодов решающего сражения был перехват барийцами мощий патрона мореплавателей - святого Николая Чудотворца. Папа Урбан II объявил перенос останков праздником, который был принят киевским митрополитом Ефремом (в отличие от константинопольского патриарха). Конечны подчеркивает также слабость культа св. Андрея на Руси. Idem, *Cywilizacja bizantyńska*, с. 238-239.

¹³ *Monaster na Atos to szczególnie typ anarchii pod pozorami najściślejszej obserwencji - i temi też śladami poszła, niestety Ławra Peczerska* (пер. М. Wojnar). Idem, *Dzieje Rosji*, т. I..., с. 133-134.

¹⁴ Idem, *Cywilizacja bizantyńska...*, с. 228-229.

¹⁵ Конечны ищет источников этого союза в том, что Лавра не занималась поворотом язычников к христианству только борьбой с латинским обрядом. Ibidem, с. 248-249.

Валашский византизм

Конечны считает, что монгольское нашествие, а затем эпоха т.н. татарского ига закончила и без этого слабые византийские влияния на Русь. Московское государство подверглось всестороннему влиянию восточных направлений в коллективной жизни, вследствие чего Русь вошла в состав туранской цивилизации. Однако это не обозначало, что византизм уже не играл роль в истории русских земель.

Второе нашествие византийской культуры имело место при Иване III. Однако, что интересно, оно не было связано с браком Ивана и Софии Палеолог. Конечны считает, что этот брак принес всего лишь широкие контакты на Западе, благодаря которым Иван получил неограниченный доступ к т.н. мастерам (инженерам и др.), которые помогли революционизировать московское военное дело настолько, что государство Ивана добилось перевеса не только над татарами, но и над Литвой¹⁶. Неким приложением к приданному являлась архитектурная деятельность итальянцев прибывших с Софией, которые в значительной степени изменили градостроительный облик Москвы¹⁷. Других влияний Конечны не замечает. *Политического воздействия на супруга София не оказывала никогда*¹⁸ - пишет вильнюсский историк. В дворцовом церемониале Конечны не замечает никаких византийских образцов - наоборот, их источником он считает Сарай. Даже двуглавый орел, хотя действительно прибыл на Русь из Византии, по мнению Конечны, был лишь личным гербом княгини. Интересным кажется факт, что Конечны замечая византийские влияния после брака с Софией, уменьшает их значение¹⁹.

Намного больше византийских влияний, согласно оценке Конечны, пришло на Русь из Валахии. Их волна была связана с браком сына великого князя - Ивана Молодого и дочери валашского господаря Стефана III - Елены «Волошанки». Хотя двор валашского воеводы во многом напоминал московский²⁰, влияния византийской цивилизации были сильнее туранской. Согласно теории Конечны, они проявлялись в организации двора господаря. Там царствовал византизм в искаженной форме, имитирующий им-

¹⁶ Idem, *Wtargnięcie renesansu do Moskwy w XV stuleciu*, „Przegląd Powszechny”, т. 155-156, 1922, с. 335-336.

¹⁷ Ibidem, с. 337-339.

¹⁸ *Wpływu politycznego na małżonka nie wywierała Zofia nigdy* (пер. М. Wojnar). Ibidem, с. 336.

¹⁹ Ibidem, с. 340-342.

²⁰ Конечны обращает внимание на сходства Валахии с Москвой в разных сферах напр. устройстве родовой собственности или в церковной обрядности. Приводит он также примеры татарских влияний в Валахии, которые проявлялись в организации армии.

ператорские и дворские учреждения. Византийские влияния проявлялись также в титулатуре правителей²¹. Валашская искаженная форма византизма принялась на московской почве, поскольку:

(...) чистые и непосредственные византийские влияния являлись слишком высокими, недоступными для московской темноты, а София Палеолог именно из-за этого не принесла Москве никакого политического приданого²².

Военное приданое Софии лишь дополняло политическое наследие Елены «Волошанки». О большом значении последнего свидетельствует факт, что оно нашло отражение в цивилизационной теории Конечны. Согласно его оценке вместо с «Волошанкой» на Руси появилась византийско-турецкая культура²³.

Согласно мысли Конечны, при Иване на Руси одновременно появилась еще одна волна византизма, которая также пришла с Балканского полуострова. Это направление, которое олицетворял Пахомий Логофет, предполагало создание могущественной православной державы (по примеру упавшей Византии) и начало борьбы с Золотой Ордой²⁴. Оба вышеупомянутые направления византизма слегка отличались друг от друга в религиозной сфере. По мнению Конечны, духовным наследием «Волошанки» являлось богомилство, в то же время, когда Логофет стал на стороне православной ортодоксии²⁵.

Конечны считает, что вторая волна византизма, которая пришла на Русь в XV веке, была сильнее предыдущей. Тем не менее не нарушила она царствующей роли туранской цивилизации на Руси. Больше изменений

²¹ Конечны называет его „самодержавный господин”, которым по его мнению пользовался валашский господарь. Это звание, согласно теории польского историка, происходило от византийского „autokrator” В вышеуказанном фрагменте автор не уточняет, связывалось ли это звание с московским самодержавием. В другом тексте Конечны уже не оставляет никаких сомнений. Idem, *Sprawy religijne i cerkiewne w państwie Iwana III*, „Przegląd Powszechny”, т. 161, Kraków 1924, с. 233; idem, *Dzieje Rosji. Litwa, a Moskwa w latach 1449 - 1492*, т. II, Komorów 2003, с. 234-237.

²² *Czyste i bezpośrednie wpływy bizantyńskie były czemś za wysokiem, niedostępnem dla moskiewskiej ciemnoty, a Zofja Paleozożanka z tego właśnie powodu nie wniosła Moskwie żadnego posagu politycznego* (пер. М. Wojnar). Можно полемизировать с утверждением, что София и ее окружение, привили византизм на русской почве, который, однако, не принялся. Идеи выраженные в других научных работах Конечны показывают, что было немного по-другому (см. idem, *Wtargnięcie renesansu...*, с. 241). Это одно из мест, где Конечны не сумеет сохранить внутренней связности между своими оценками. Idem., *Dzieje Rosji od najdawniejszych czasów*, Komorów 1997, с. 71.

²³ Idem, *Polskie Logos, a Ethos: roztrząsanie o znaczeniu i celu Polski*, т. 2, Komorów 2002, с. 33-34.

²⁴ Idem, *Dzieje Rosji* т. II..., с. 213.

²⁵ Idem, *Sprawy religijne...*, с. 233.

принес следующий мощный толчок византийский влияний, пришедший с неожиданного направления.

Немецкий византизм

Аксиологическое понимание слова цивилизация привело Конечны к неожиданным выводам. Для него основой цивилизационной классификации являлся способ устройства коллективной жизни, что не совпадало с общепринятыми границами культур. Это касалось прежде всего византийской цивилизации, которая уже в X веке нашла сильную поддержку на европейском континенте. Это продолжение предлагала Священная Римская империя германской нации, где византийские идеи пережили падение Константинополя, а затем расцвела при Реформации. Убеждение о господстве византийской цивилизации на немецких землях, а также о ее расцвете при Реформации привело Феликса Конечны к полной реинтерпретации популярного тезиса о европеизации России Петром I.

По мнению Конечны, в лице Императора Всероссийского смешались элементы туранские и византийские. Сначала Петр находился под исключительным влиянием туранской цивилизации. Великое посольство имело сильно выраженный восточный характер. Конечны пишет, что:

Царь был деспотом восточного типа, с неизменным от веков грубым церемониалом базирующим на убеждении, что кроме него никто не является человеком, а другие монархи всего мира могут быть его подчиненными²⁶.

Петр не мог отказаться от обязывающего церемониала. Поэтому он выступил в поход инкогнито. Об ориентализме русского царя, согласно теории Конечны, свидетельствует убеждение о чудодейственности царской руки, которое проявлялось в желании прикоснуться к западноевропейским судоверфям²⁷. Конечны относится к европейству Петра, как к черте инструментальной, а не действительной. Польскому исследователю Император Всероссийский напоминает Ивана III, который свои связи с Европой ограничивал военными отношениями²⁸.

²⁶ *Car był despotą orientalnego typu, z niezmiennym od wieków grubym ceremoniałem, zasadzającym się na przekonaniu, że wobec niego nikt właściwie nie jest człowiekiem a inni monarchowie wszęgo świata mogą co najwyżej mieć zaszczyt być jego podwładnymi* (пер. М. Wojnar). *Idem, Cywilizacja bizantyńska...*, с. 341.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Idem, Dzieje Rosji od najdawniejszych...*, с. 160.

Великое Посольство Петра было направлено к протестантским странам²⁹ - среди них особенную роль сыграла Германия, где доминировала византийская цивилизация. Именно оттуда пришла на российские земли очередная волна византийских влияний. В одной из своих работ Конечны подчеркивает это: *Слишком мало обращаем внимание на то, что его реформы происходили из протестантской Германии, исключительно протестантской*³⁰.

После возвращения в Россию Петр начал свои действия от изменения традиции. Конечны считает что, он действовал правильно, поскольку в московской общественности не можно было изменить ничего в сути до тех пор, пока старые формы оставались. Конечны обвиняет царя в том, что он не делал и не хотел делать больше. Согласно концепции польского историка Петр имел поверхностный ум, а общество для него заключалось в армии и учреждениях³¹.

Реформы начались от Церкви. Церковную организацию царь устроил наподобие немецких *Landeskirchen*, Церковь подчинил государству, а верующих его контролю. С другой стороны, Петр заставил духовенство выучить азбуку.

В 1711-1717 годах Петр начал переносить в Россию немецкую бюрократическую систему, которая являлась смесью правил, заимствованных в немецких государствах. Таким образом возникли губернии, Правительствующий сенат, коллегии. Названия оставили в оригинале. Эта реформа, согласно мысли Конечны, была ошибкой. Невозможно было укоренить немецкие образцы на огромном пространстве, сложившимся на основе монгольских и китайских традиций. Результатом введения вышупомянутой системы стал не только административный хаос, но и огромное развитие бюрократии, от которой цари попали в зависимость.

За реформами учреждений пошли изменения в Церкви, основанные на немецких образцах. Учреждение Священного синода лишило Церковь общественного авторитета. Таким образом возникло современное православие - религия, несуществующая в действительности, будучи лишь канцелярской фикцией³².

²⁹ Это было связано с фактом, что Петр презирал католических королей вынужденных разделять свою власть с папой римским и наоборот уважал протестантских правителей. Самое папство ему являлось учреждением революционным и антиобщественным, F. Konieczny, *Dzieje Rosji od najdawniejszych...*, с. 160.

³⁰ *Za mało zwraca się uwagę, że reformy jego pochodziły z Niemiec protestanckich, wyłącznie z protestanckich* (пер. М. Wojnar). Idem, *Napór Orientu...*

³¹ Idem, *Dzieje Rosji od najdawniejszych...*, с. 164.

³² Idem, *Dzieje Rosji od najdawniejszych...*, с. 174-175.

Все эти события мы можем рассматривать как проявления византийской цивилизации. Одновременно не исчезли туранские образцы. Царь по-прежнему был наследником престола, а история царской семьи³³ также свидетельствует о том, что и Петр, и его окружение оставались под влиянием туранской цивилизации. В конце концов, как ни парадоксально, реформа бюрократии стала причиной того, что в администрации появились военные элементы. Вследствии реформ Петра в России установилась цивилизационная смесь, которая состояла из культур туранско-славянской, византийско-немецкой, византийско-турецкой и латинской. Результатом этого смешения направлений стало образование государства вне общества³⁴.

Российский византизм

Немецкий византизм на российской почве, согласно мысли Конечны, немного изменил свой облик. Однако выводы автора по этому поводу неоднозначны. С одной стороны, Конечны пишет, что византийские влияния должны были переобразить туранскую цивилизацию в России, усовершенствовать ее. Но, с другой стороны, тот же автор убеждает, что попытка перейти из туранской цивилизации в византийскую оказалась неудачой из-за чего Россия стала колоссом на глиняных ногах.

Византийская культура, которая являлась цивилизационной альтернативой для империи Романовых, была новым российским вариантом этой культуры и воплотилась в лице Николая Карамзина. Конечны считал российского историка человеком типично византийского склада, что проявлялось в его науке и жизненной установке. Описывая его заслуги, Конечны констатирует, что Карамзин был воспитателем России весь XIX век³⁵. С этой оценкой полемизирует изучающий мысль Конечны Анджей Вежбицки упрекая его в непоследовательности и преувеличениях³⁶. Стоит подчеркнуть, что Карамзин является единственной личностью в теории цивилизации, сделавшим цивилизационную конверсию³⁷.

³³ Хотя Конечны не говорил об этом прямо можно догадаться, что автор имел в виду дело бунта царевича Алексея против своего отца. Алексей по приказу отца погиб в муках. Idem, *Polskie logos...*, т. 2, с. 39-40.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Idem, *Cywilizacja bizantyńska*, с. 356.

³⁶ A. Wierzbicki, *Groźni i Wielcy: polska myśl historyczna XIX i XX wieku, wobec rosyjskiej despotii*, Warszawa 2001.

³⁷ Idem, *Cywilizacja bizantyńska...*, с. 357.

Окончание

Византийская цивилизация играла значительную роль в истории российской империи лишь до 1917 года. Большевицкая революция своим антихристианским лезвием привела, по мнению Конечны, к полному уничтожению византийской цивилизации, а также слабо укорененных элементов латинской. На почве свободной от элементов христианства восторжествовала туранско-еврейская смесь .

Роль византийской цивилизации в истории России, кажется одной из самых интересных и самых оригинальных идей, которые когда-то были созданы в польской историозофической мысли. Несмотря на то, что некоторые аналогии для „византийского бумеранга” можно найти в парижских чтениях Адама Мицкевича, концепция остается довольно оригинальной³⁸. Конечны в отличии от своих предшественников, рассматривающих Россию как евразийскую империю (с отрицательным знаком), заключил свою идею в рамки мощной историозофической теории. Ее размах несомненно превышает концепции Мицкевича или Зыгмунта Красинского. Сложная цивилизационная система, в рамках которой функционируют в мысли Конечны Германия и Россия, будучи главными представителями сотрудничающих друг с другом византийской и туранской цивилизаций, представляла собой конструкцию, подчеркивающую сложное геополитическое положение Польши. Теперь, в контексте тесного российско-германского сотрудничества, проявляющегося многочисленными немецкими инвестициями в России, эта схема кажется интересной конструкцией с помощью которой можно анализировать нынешнее положение. Мне кажется, что историозофические теории не являются оторванными от действительности концепциями, а системами, которыми можно пользоваться при анализе общественных и политических явлений. Поэтому мысли и идеи Конечны заслуживают внимания.

³⁸ Согласно теории Мицкевича, Москва, зараженная монголизмом (понимаемым аксиологическим образом), после Вествальского мира передала свои черты Европе, которые вернулись в Россию вместе с Екатериной II. Эта концепция немного отличается от теории Конечны, согласно которой византизм пришел из Византии в Германию, а оттуда в Россию. См. A. Wierzbicki, *Groźni i wielcy...*, с. 52-53.

Библиография

- Biliński P., *Feliks Koneczny: życie i działalność*, Warszawa 2001.
- Koneczny F., *Cywilizacja bizantyńska*, Komorów 2001.
- Koneczny F., *Cywilizacja żydowska*, Komorów 2001.
- Koneczny F., *Dzieje Rosji od najdawniejszych do najnowszych czasów*, Komorów 1997.
- Koneczny F., *Dzieje Rosji, do 1449 roku*, т. I, Komorów 2003.
- Koneczny F., *Dzieje Rosji. Litwa, a Moskwa w latach 1449 - 1492*, т. II, Komorów 2003.
- Koneczny F., *Napór Orientu na Zachód*, <http://www.omp.org.pl/index.php?module=subjects&func=viewpage&pageid=500>.
- Koneczny F., *O wielości cywilizacji*, Kraków 1996.
- Koneczny F., *Państwo i prawo w cywilizacji łacińskiej*, Komorów 1999.
- Koneczny F., *Polskie Logos, a Ethos: roztrząsanie o znaczeniu i celu Polski*, т. 2, Komorów 2000.
- Koneczny F., *Sprawy religijne i cerkiewne w państwie Iwana III*, „Przegląd Powszechny”, т. 161, Kraków 1924.
- Koneczny F., *Wtargnięcie renesansu do Moskwy w XV stuleciu*, „Przegląd Powszechny”, т. 155-156, Kraków 1922.
- Feliks Koneczny dzisiaj: praca zbiorowa*, под ред. J. Skoczyńskiego, Kraków 2000.
- Skoczyński J., *Idee Historiozoficzne Feliksa Konecznego*, Kraków 1991.
- Wierzbicki A., *Groźni i Wielcy: polska myśl historyczna XIX i XX wieku, wobec rosyjskiej despotii*, Warszawa 2001.

PAMIĘĆ O SOWIECKIM TERRORZE W KINIE ROSYJSKIM PO 1991 ROKU

Punktem wyjścia moich rozważań jest założenie, iż ważnym filarem kultury współczesnej jest pamięć. Na obszarze postradzieckim problem pamiętania/niepamięci przybiera szczególny kształt - ze względu na wyjątkową sytuację historyczną, polityczną i kulturową. Celem artykułu jest pokazanie, iż jednym z najistotniejszych elementów kultury rosyjskiej na przełomie XX i XXI wieku, a co za tym idzie - tożsamości zbiorowej Rosjan - jest wciąż „nieprzepracowana” trauma sowieckiego doświadczenia, za którego symbol można uznać stalinowski terror. Zjawisko to uwidacznia się doskonale w kinie, gdzie pamiętanie o traumatycznych wydarzeniach stanowi ważny temat od momentu upadku Związku Radzieckiego aż po dzień dzisiejszy.

Od końca lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku upowszechniło się w humanistyce przekonanie, iż analizowanie tożsamości zbiorowej jakiejkolwiek grupy jest niepełne, jeżeli nie uwzględni jej związków z pamięcią o przeszłym. Maurice Halbwachs jako pierwszy stwierdził, iż wspólnota tworzy się dzięki wspomnieniom, a jej tożsamość jest rezultatem wspólnego interpretowania przeszłości¹. Ów proces samookreślenia dokonuje się przede wszystkim w komunikacji i kulturze. Kłopoty z pamięcią oznaczają zawsze kryzys tożsamości, z czego najlepiej zdaje sprawę sztuka. Przekonana jest o tym włoska badaczka Maria Ferretti, która w swoim artykule *Расстройство памяти: Россия и сталинизм* łączy problemy współczesnych Rosjan z pamięcią z tłumieniem wspomnień o stalinizmie².

Ferretti zauważa, że odniesienie do stalinowskiego terroru było zawsze centralne w debacie, dotyczącej rosyjskiej postsowieckiej tożsamości. Jej pierwszy etap obejmował lata pierestrojki (1986-1990), kiedy to nastąpiła bolesna reintegracja tragicznej historii terroru w pamięć społeczeństwa. Dzięki

¹ M. Halbwachs, *Společné ramy paměti*, tłum. M. Król, Warszawa 2008, s. 78.

² M. Ферретти, *Расстройство памяти: Россия и сталинизм*, <http://www.polit.ru/article/2002/11/20/474876/>, [dostęp: 13.06.2012].

likwidacji cenzury, o zbrodniach stalinowskich mogły opowiadać ich ofiary oraz ludzie, którzy pamiętali okres chruszczowowskiej odwilży. Kraj zalała fala wspomnień i świadectw. Rozpoczął się spór o źródła terroru. Konserwatywni neostółianofile twierdzili, że winę za krzywdy narodu rosyjskiego ponosi obcy mu Gruzini - Stalin. Reformatorzy zaś, spoglądający przyjaźnie w stronę Zachodu, przypominali o idei samodzierżawia, która czyniła Rosjan niewolnikami cara, a wszelkie ruchy rewolucyjne interpretowali jako wyraz niebezpiecznego mesjanizmu rosyjskiego³.

Nieustanne przypominanie o traumatycznych wydarzeniach, którego skutkiem stało się obniżenie samooceny Rosjan, przyniosło naturalną reakcję: po upadku Związku Radzieckiego nastąpił etap tłumienia pamięci o stalinizmie. Według Ferretti, trwał on od 1991 do 1995 roku. Nowopowstała Federacja Rosyjska ustami Borysa Jelcyna odcięła się od ZSRR, czego wyrazem była odmowa przeprosin za sowieckie zbrodnie. Próba określenia istoty stalinowskiego terroru zmieniła się w jednoznaczne potępienie bolszewizmu, jako ideologii importowanej z Zachodu, obcej prawdziwej duszy rosyjskiej, zaś przeszło siedemdziesięcioletnie istnienie Związku Radzieckiego miało być eksperymentem nienależącym do historii Rosji. Następny etap to lata 1995-2000, kiedy narodziła się nowa oficjalna historia, odrzucająca dziedzictwo ZSRR, a odwołująca się do czasów przedrewolucyjnych, gloryfikująca carskie rytuały i symbole. W przestrzeni społecznej natomiast okres ten upłynął pod znakiem rozczarowania demokratycznymi przemianami i kryzysem ekonomicznym, związanym z terapią szokową - Rosjanie zaczęli odczuwać nostalgię za życiem, które prowadzili w Związku Radzieckim i idealizować czasy breżniewowskiego zastoju⁴.

Ostatni etap opisany przez Ferretti, to lata po dojściu do władzy Władimira Putina, który zaczął wykorzystywać pamięć o ZSRR w kształtowaniu nacjonalistycznej polityki historycznej. Wielka Wojna Ojczyźniana w nowej interpretacji zakończyła się zwycięstwem nie aliantów, ale narodu rosyjskiego, zaś prawosławie stało się fundamentem tożsamości Rosjan. Próba stworzenia narodowej historii swoje symboliczne ujęcie zyskała w dwugłowym orle, będącym herbem Imperium Rosyjskiego i sowieckim hymnie, do którego napisano nowe słowa, a także w swoistej rehabilitacji osoby Stalina - jego rządu uznano za etap samorealizacji rosyjskiej historii; za cenę, jaką kraj musiał zapłacić, by wkroczyć na drogę postępu.

Cztery lata po pierestrojce były właściwie jedynym okresem, kiedy Rosjanie mogli zmierzyć się z traumatyczną pamięcią o sowieckim doświadczeniu. W procesie tym szczególną rolę odegrały z jednej strony masowo publikowane

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

dokumenty i świadectwa, a z drugiej opisy i obrazy przeszłości, tworzone przez literaturę i kino. Często wtedy powtarzano, że czytanie stało się ciekawsze niż życie. Nakład gazety „Nowyj Mir” wzrósł z 450 tysięcy egzemplarzy w 1985 roku, do półtora miliona w początkach 1989, aż w końcu przewyższył 2,5 miliona w lecie tego samego roku, kiedy to zaczął się w nim ukazywać *Archipelag GULag* Aleksandra Sotżenicyna⁵. W 1988 roku powstało stowarzyszenie *Memoriał*, które zajęło się wydawaniem prac naukowych o zbrodniach stalinowskich, oznaczaniem miejsc kaźni i terenów byłych obozów oraz tworzeniem imiennego spisu wszystkich ofiar terroru. Do pisarzy, zajmujących się przeszłością, napływały niezliczone listy od zwykłych obywateli, którzy spisywali swoje wspomnienia i prosili o użycie ich w przyszłych dziełach. Dług pamięci wobec zabitych i represjonowanych wywołał potrzebę publicznego wyznawania winy i odbycia pokuty. Taki też tytuł nosił najważniejszy film tamtych lat - *Pokuta* w reżyserii Tengiza Abutadze z 1987 roku. Problem nieodbytej żałoby i niemożności oswobodzenia się od traumy przyoblekł się w utworze w ciało starego dyktatora, które córka jednej z ofiar terroru wykopywała każdej nocy z grobu, bo zbrodnie wodza nigdy nie zostały publicznie potępione.

Tłumienie pamięci o sowieckim terrorze po 1991 roku przez kolejne ekipy rządzące i samych Rosjan dało nieoczekiwane rezultaty. Trauma nie zniknęła, przeniosta się tylko na kolejne pokolenia. Pierwszą badaczką, która zwróciła uwagę na problematyczny stosunek dzieci wobec doświadczenia rodziców, którzy ocalili ze zbiorowej traumy, była Marianne Hirsch. W 1997 roku stworzyła ona termin postpamięć⁶, który oznacza szczególną formę pamięci, ukształtowaną nie na podstawie własnych przeżyć, ale na podstawie opowieści, dokumentów, zdjęć. *Postmemory* to pamięć w pewnym sensie opóźniona, a nawet zastępcza, w stosunku do pamięci ocalałych, gdyż jednym z jej zadań jest próba ponownego „przepracowania” traumy przodków, którego oni sami nie byli w stanie dokonać. Postpamięć odnosi się do wydarzeń, będących jej przedmiotem - nie przez ich przywołania, ale przez wykorzystanie wyobraźni. Jej celem staje się najczęściej zbudowanie spójnego obrazu tragicznej przeszłości rodziców.

Na przywoływane zjawisko składają się elementy pamięci komunikatywnej i kulturowej. Pamięć komunikatywna w ujęciu Aleidy i Jana Assmannów obejmuje wspomnienia dotyczące najbliższej przeszłości⁷. Człowiek dzieli je ze

⁵ Ibidem.

⁶ Po raz pierwszy pojawił się on w książce M. Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrativ and Postmemory*, Cambridge 1997.

⁷ Por. J. Assmann: *Kultura pamięci*, tłum. A. Kryczyńska-Pham [w] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, pod red. M. Saryusz-Wolskiej, Kraków 2009, s. 59-99.

swoimi współczesnymi. Typową jej odmianą jest właśnie pamięć pokoleniowa. Grupa społeczna zyskuje ją w procesie historycznym; pamięć ta powstaje w czasie i przemija wraz z nim, a dokładniej rzecz biorąc - wraz z członkami grupy, czyli nosicielami pamięci. Wspomnienia i opowieści, które funkcjonują w ramach pamięci komunikatywnej opisują „historię dnia powszedniego” i obejmują okres najwyżej osiemdziesięciu lat wstecz. Obraz i sens najbliższej przeszłości wytwarzane są w trakcie społecznej interakcji, mogą być zatem nieustannie renegocjowane. Pamięć komunikatywna charakteryzuje się brakiem formy i uporządkowania. Dużo bardziej sformalizowany jest drugi wymiar pamięci, o jakim piszą Assmannowie - pamięć kulturowa. Jest ona zorientowana na utrwalone punkty w przeszłości, które zamienia w symbole i na nich się wspiera. Dane pojęcie stapia się w niej niepostrzeżenie z obrazem, staje się figurą pamięci. Prawda przyjmuje twarz konkretnej osoby, zdarzenia lub miejsca i odwrotnie: aby przetrwać we wspomnieniach grupy, wydarzenie musi wypełnić się jakimś sensem, stać się elementem systemu idei społeczeństwa. Nośnikiem pamięci kulturowej nie jest już jednostka, ale medium. Mogą nim być teksty, obrazy, ciała, miasta, filmy, itd.

W kinematografii rosyjskiej pojawiają się rozmaite reprezentacje sowieckiej przeszłości. Kino głównego nurtu realizuje oczywiście zamówienie władz i większej części społeczeństwa - obraz ZSSR włączany jest w bieżącą politykę historyczną, sprzyjającą budowaniu jednoznacznie pozytywnej, nacjonalistycznej i imperialistycznej tożsamości Rosjan. W ciągu dwudziestu lat po upadku Związku Radzieckiego pojawiło się jednak wiele filmów, które przeciwstawiają się niepamięci o stalinowskim terrorze i - z jednej strony stają się przekąźnikami postpamięciowej traumy, a z drugiej - stanowią próbę jej „przepracowania”. Chciałabym zwrócić uwagę i - z konieczności - krótko omówić dwa obrazy: *Chrustalow, samochód!* Aleksieja Germana st. z 1998 oraz *Ładunek 200* Aleksieja Bałabanowa z 2007 roku. Ich pojawienie się na ekranach wywołało, podobnie jak premiera *Pokuty* - szeroką debatę na temat rosyjskiej tożsamości zbiorowej konstruowanej na „nieprzepracowanej” traumie.

Czas akcji obu filmów jest znaczący - *Chrustalow, samochód!* rozgrywa się pod koniec lutego 1953, zaś *Ładunek 200* w drugiej połowie 1984 roku w Leningradzie. Tłem akcji pierwszego obrazu jest tzw. spiszek kremlofskich lekarzy - antysemicka akcja, w czasie której aresztowano 11 medyków, oskarżonych o trucie partyjnych dygnitarzy. Miał to być początek kolejnej szeroko zakrojonej czystki, porównywalnej do Wielkiego Terroru z drugiej połowy lat 30., ale kolejne zatrzymania przerwała śmierć Stalina⁸. Jednym z aresztowanych jest

⁸ J. Smaga, *Narodziny i upadek imperium. ZSRR 1917-1991*, Kraków 1992, s. 195-196.

ojciec narratora filmu - jedenastoletniego Aloszy, generał Klensky. Utwór stanowi fantazję Germana st. na temat tego, co by się stało, gdyby NKWD zatrzymało jego ojca⁹. Dzieło Bałabanowa, choć napis informuje, że oparte na prawdziwych wydarzeniach, znowu opowiada zmyśloną makabryczną historię porwania i torturowania młodej dziewczyny przez majora milicji Żurowa, której tłem jest wojna w Afganistanie i rozkład Związku Radzieckiego¹⁰. Ikonografia obu filmów: scenografia, rekwizyty i kostiumy - odpowiada pamięci komunikatywnej o czasie, w którym rozgrywa się ich akcja - obaj reżyserzy umieścili ją w okresie własnego dzieciństwa. Utwór Germana st., pokazuje życie w komunalce, wypełnionej tłumem zdenerwowanych i agresywnych mieszkańców, zaś *Ładunek 200* z wielką dokładnością odtwarza realia połowy lat 80.

Jednakże dużo istotniejsze jest użycie przez obu artystów figur pamięci, zaczerpniętych z pamięci kulturowej. *Chrystalow, samochód!* pokazuje największą traumę sowieckiego dzieciństwa. Alosza zdradza ojca. Kiedy ten wraca do domu po tym, gdy szukało go NKWD, chłopiec podnosi słuchawkę telefonu, by na niego donieść. Jest to wyraźne odwołanie do mitu Pawlika Morozowa, który od lat trzydziestych stał się wzorcem osobowym dla wszystkich dzieci w ZSRR. Według propagandy pionier Morozow doniósł na ojca, rzekomo działającego w spisku kułaków, i w akcie zemsty został zamordowany przez dziadka¹¹. Mityczna postać Morozowa miała pełnić rolę oręża w procesie kolektywizacji oraz rozbijania rodziny rosyjskiej. W sowieckim systemie wychowawczym donos na rodzica stanowił dowód najwyższego bohaterstwa i oddania ojczyźnie.

W *Ładunku 200* figurą pamięci jest czekista, który niesie ze sobą ideę terroru. Jest nim major Żurow. Szczegółem, jaki wzbudził zainteresowanie publiczności i kazał myśleć o milicjancie jako o emanacji czekisty, jest jego impotencja. Żurow dwukrotnie gwałci swoją ofiarę, jednak w pierwszym przypadku jego narzędziem jest szklana butelka, a w drugim - aresztowany przez majora za burdy stary alkoholik-recydywista. Jak pisze Michaił Heller, na początku lat dwudziestych dwudziestego wieku pojawiły się w literaturze sowieckiej utwory opisujące trudną pracę Czeka w służbie rewolucji, która polegała na wykonywaniu setek wyroków śmierci dziennie. Wszystkich bohaterów łączyła jedna cecha - impotencja właśnie, wynikająca z tego, że „rewolucja, najzazdrośniejsza z kochanek, wymaga od czekisty zupełnej rezygnacji

⁹ А. Свиридова, *Мы – рабы*, <http://magazines.russ.ru/studio/2004/8/svir15.html>, [dostęp: 14.02.2012].

¹⁰ Т. Anemone: *Cargo 200*, <http://kinokultura.com/2007/18r-gruz.shtml#2>, [dostęp: 13.05.2011].

¹¹ Rekonstrukcję historii Morozowa można odnaleźć w książce Jurija Drużnikowa: J. Drużnikow, *Zdrajca nr 1, czyli wniebowzięcie Pawlika Morozowa*, tłum. E. Michalak, F. Ocieпка, Warszawa 1990.

z kobiet”¹². Motyw ten pojawiał się od tej pory zawsze przy okazji opisu pracownika Czeki. Dzięki niemu zbrodnie popełniane przez Żurowa zostają powiązane z najbardziej mroczną stroną sowieckiego doświadczenia, czyli terrorem.

Podobnie jak w *Ładunku 200*, gwałt stanowi także centrum filmu Germana st. Jego ofiarą staje się Klensky, którego w ciężarówce jadącej do obozu gwałcą współwięźniowie. Gwałt stanowi metaforę największej przemocy, jakiej można dokonać na człowieku i jawi się jako doświadczenie graniczne w rozumieniu Dominicka La Capry. Tego typu wydarzenie wykracza poza możliwość wyobrażania sobie, czy przewidywania¹³. Ta nadwyżka stawia wielkie wyzwanie reprezentacji i postawom artystycznym. Trauma - jako nadmiar - wymaga w reprezentacji hiperboli. Uwzględnia ją traumatyczny realizm, o którym pisał Michael Rothberg¹⁴. Stoi on w opozycji do konwencjonalnych, naiwnych form mimesis. Realizm traumatyczny próbuje przekazać w dziele traumatyczne wydarzenie jako obiekt poznania i w związku z tym, wpłynąć na odbiorcę, zmusić go to skonfrontowania się z traumą. Skrajne doświadczenie w takim ujęciu woła o reakcję, a jednocześnie domaga się podjęcia wysiłku zmierzającego ku „przepracowaniu” problemu. Zarówno filmem *Chrustalów, samochód!* jak i *Ładunkiem 200* rządzi estetyka wstrętu, która ma powodować u widza strach i odruchy wymiotne, a także zwracać uwagę na hiperboliczną gęstość świata przedstawionego. Wstręt według Kanta to potężne doznanie witalne, „które przenika ciało tak dalece, jak dalece jest w nim życie”¹⁵. Winfried Menninghaus pisze, że „wstręt jest stanem alarmowym i stanem wyjątkowym, ostrym kryzysem w obliczu niedającej się asymilować inności, konwulsją i walką, w której literalnie chodzi o być albo nie być”¹⁶. Elementarnym wzorcem wstrętu jest doświadczenie niechcianej bliskości, co łączy go z traumą, która pozbawia jednostkę dystansu wobec rzeczywistości, wywołuje radykalną dezorientację, zamieszanie, fiksację na przeszłości i oderwane doświadczenia. Dlatego wstręt stanowi doskonałe medium traumy oraz nieodzowny element realizmu traumatycznego, co doskonale sprawdza się w przypadku *Chrustalów, samochód!* i *Ładunku 200*.

Oba utwory funkcjonują jako medium postpamięci, jako oskarżenie, wymierzone przeciw tłumieniu wspomnień o sowieckim doświadczeniu, które

¹² M. Heller, *Świat obozów koncentracyjnych, a literatura sowiecka*, tłum. M. Kaniowski, Paryż 1974, s. 108.

¹³ D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, tłum. K. Bojarska, Kraków 2009, s. 93.

¹⁴ Por. M. Rothberg, *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis 2000.

¹⁵ I. Kant, *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*, tłum. E. Drzazgowska, P. Sosnowska, Warszawa 2004, s. 49.

¹⁶ W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Kraków 2009, s. 7.

rozpoczęło się tuż po upadku ZSRR. Filmy te renegotjują oficjalną pamięć, działają w trybie antagonistycznym - ich funkcją jest subwersywne zdekonstruowanie istniejących współcześnie nostalgicznych narracji o spokojnym i szczęśliwym życiu w Związku Radzieckim. Jednocześnie w swojej szczególnej postaci dają świadectwo o przeszłości, pomagając w częściowym jej przepracowaniu, otwierając przez to widzów na terażniejszość i nowe możliwości. Choć zwodnicza jest wiara, że można pokonać traumę, czy przepisać historię tak, iż będzie się wydawało, jakby to, co traumatyczne nigdy się nie wydarzyło, to jej rozpoznanie i skonfrontowanie się z nią pozwala stworzyć bazę pod zdrową tożsamość. W obecnej sytuacji, gdy historia ZSRR stała się częścią polityki Rosji, rola i misja sztuki polega właśnie na odzyskiwaniu pamięci, także tej, która nie jest wygodna.

Bibliografia:

- Anemone T., *Cargo 200*, <http://kinokultura.com/2007/18r-gruz.shtml#2>.
- Assmann J., *Kultura pamięci*, tłum. A. Kryczyńska-Pham [w] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, pod red. M. Saryusz-Wolskiej, Kraków 2009.
- Drużnikow J., *Zdrajca nr 1, czyli wniebowzięcie Pawlika Morozowa*, tłum. E. Michalak, F. Ociepka, Warszawa 1990.
- Halbwachs M., *Společne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Warszawa 2008.
- Heller M., *Świat obozów koncentracyjnych, a literatura sowiecka*, tłum. M. Kaniowski, Paryż 1974.
- Hirsch M., *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge 1997.
- Kant I., *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*, tłum. E. Drzazgowska, P. Sosnowska, Warszawa 2004.
- LaCapra D., *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, tłum. K. Bojarska, Kraków 2009.
- Menninghaus W., *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Kraków 2009.
- Smaga J., *Narodziny i upadek imperium. ZSRR 1917-1991*, Kraków 1992.
- Rothberg M., *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis 2000.
- Ферретти М., *Расстройство памяти: Россия и сталинизм*, <http://www.polit.ru/article/2002/11/20/474876/>.
- Свиридова А., *Мы – рабы*, <http://magazines.russ.ru/studio/2004/8/svir15.html>.

Aneta Galara

Filologia rosyjska I SUM, UJ

**ROSYJSKA MUZYKA ROCKOWA
WOBEC TRADYCJI LUDOWEJ.
POSZUKIWANIE FOLKLORYSTYCZNYCH MOTYWÓW
W TWÓRCZOŚCI GRUPY „KALINOW MOST”**

Ты и во сне необычайна.
Твоей одежды не коснусь.
Дремлю – и за дремотой тайна,
И в тайне – ты почиешь, Русь.
Русь опоясана реками
И дебрями окружена,
С болотами и журавлями,
И с мутным взором колдуна.
(...)
Где ведуны с ворожеями
Чаруют злаки на полях,
И ведьмы тешатся с чертями
В дорожных снеговых столбах.
(...)
Где все пути и все распутья
Живой клюкой измождены,
И вихрь, свистящий в голых прутьях,
Поет преданья старины...¹

/Александр Блок, Русь/

Rosja od niepamiętnych czasów szczyliła się niezwykłym bogactwem przyrody. Dziewicze lasy pełne dzikich zwierząt, jeziora oraz rzeki stanowiły niezaprzeczalny atut tej niedostępnej, fascynującej krainy. Naturalne przeszkody

¹ А. Блок, *Русь*, <http://www.kidslib.spb.ru/Blok1.htm> (12.06.2012).

- bory, góry, nieprzebyte zlodowaciałe równiny, pozwoliły na wykształcenie się specyficznej formy kultury narodu rosyjskiego.

Uważa się, że początki rosyjskiego dziedzictwa kulturalnego sięgają dopiero przyjęcia chrześcijaństwa w 988 roku, kiedy to Ruś stała się spadkobierczynią bizantyjskiej kultury, „w klasztorach i cerkwiach zaczęły się gromadzić literatury i sztuki, a one same po stuleciach przekształciły się w pomniki architektury”.² Należy jednak pamiętać o ogromnym bogactwie dochrześcijańskiej tradycji, która w znaczący sposób zaważyła na późniejszym kształcie dorobku Rusinów. Fundamentem początkowej literatury rosyjskiej, powstającej na przełomie X-XI wieku, była twórczość ludowa - byliny, skazy, pieśni, legendy i inne przejawy folkloru. Kompozytorzy rosyjskiej, rozwijającej się dwutorowo muzyki, również czerpali ze spuścizny swoich przodków, czego odzwierciedlenie widzimy najpełniej w nurcie obrzędowej muzyki instrumentalnej i świeckiej wokalne (pieśni wojenne X i XI wieku, cykle bylin, pieśni dworskie wykonywane przez bajanów na dworach książęcych).³

Przedchrześcijańska Ruś odcisnęła swoje piętno na kulturze również pod względem obyczajowym. Silne oddzielenie pod względem geograficznym poszczególnych społeczności, pozwoliło na pełny rozwój tradycji danych regionów. Aspekt ten jest ciągle żywy w kulturze rosyjskiej - także dzisiaj wierzenia i zabobony są szeroko kulturowane. Magiczne cechy przypisuje się konkretnym przedmiotom, symboliczne znaczenie posiadają zwierzęta, ptaki, rośliny; charakterystyczne kiedyś zaklinanie i odczynianie uroków nie poszło w zapomnienie - znane są miłosne przywoływania, frazy odpędzające choroby, zapewniające pomyślność. Dawne wierzenia, choć wypierane stopniowo przez religię chrześcijańską, funkcjonują nadal - niejedna gospodyni boi narazić się Domownikowi, a na grobach zostawia się jedzenie dla zabłąkanych dusz. Śpiewa się również obrzędowe pieśni. Niezwykle żywotny jest folklor dziecięcy - po dziś dzień niemowlęta wystuchują kojących melodii wyśpiewywanych przez matkę, która, wypowiadając zaklęcia ochronne, odpędza złe mary i przyzywa przenoszące dziecko w inny wymiar - „Sen”, „Dremę” i „Ugomona”:

Глупый сон, сон, Неразумная дрёма! Баю, баю! Неразумная дрёма, Мимо ты ходишь, Колыбели не находишь.⁴

Przytoczone powyżej fakty nie są oznaką „zacofania” Rosjan, ale pięknym świadectwem pokazującym sposób, w jaki przeszłość (podania przekazywane

² <http://www.e-rosja.ru/kultura/index.php> (12.06.2012).

³ <http://www.e-rosja.ru/kultura/muzyka.php> (12.06.2012).

⁴ П. В. Шейн, *Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п.*, т. I, СПб 1898, № 9, s. 256.

z „dziada-pradziada”) ma dostęp do współczesnego człowieka i może determinować jego życie. Dlatego nie dziwi fakt, że w tak dogodnych warunkach, uformowanych na przestrzeni wieków, szeroko pojęta twórczość, przesiąknięta jest „folklorystycznym duchem”. Mitologia słowiańska funkcjonuje w literaturze, sztuce, malarstwie, a przede wszystkim w muzyce. Znany polski muzykolog - Zofia Lissa - na łamach swojej książki *Historia muzyki rosyjskiej* zauważa unikalność omawianego zjawiska:

Muzyka rosyjska stanowi przejaw jednego z najciekawszych procesów rozwojowych w historii słowiańskich kultur muzycznych. Jej głęboki związek z muzyką ludową, jej korzenie sięgające bizantyjskiej kultury, jej bardzo wcześnie skryształizowany wyraźnie narodowy charakter, jej świadome powiązanie tematycznie z problematyką społeczną - sprawiają, że stanowi ona dziś dla nas szczególnie interesujący rozdział historii muzyki ogólnoswiatowej.⁵

Folklor zajmuje poczesne miejsce w dorobku poetów rosyjskiego rocka. Momentem przełomowym dla nurtu łączącego ciężkie gitarowe brzmienia i ludowe tradycje były lata 80. XX wieku. Wtedy to do głosu doszła prowincja, wnosząc do muzyki rockowej swoje folklorystyczne bogactwo; twórczość zespołów z mniejszych miast została przeciwstawiona tendencjom stolicy, ukierunkowanej na Zachód. Szczególnie płodna pod tym względem, okazała się Syberia - obszar, na którym tradycja ludowa zachowała się najlepiej. Syberyjskie wioski, położone w znacznej odległości jedna od drugiej, tworzyły folklorystyczne enklawy różne pod względem struktury i obyczajowości. Z ich wzajemnych oddziaływań syntezowała się specyficzna forma ludowości, którą w swoich pieśniach wykorzystywał Dmitrij Rewiakin i jego grupa „Kalinow Most”.

Pierwszy raz kolektyw zaprezentował się słuchaczom 30 marca 1986 roku, podczas festiwalu „Muzyczna wiosna”, zorganizowanego przez Państwowy Nowosybirski Uniwersytet Techniczny. Już wtedy wyraźnie został określony oryginalny styl muzyczny formacji, nazwany przez dziennikarzy „folk-rockiem”. Jak jednak zauważa opisujący historię grupy Jewgienij Bogaczkow, terminologię dotyczącą zespołu „Kalinow Most” trzeba traktować z pewnym „przymrużeniem oka” - wszelkie próby zaszukania twórczości danych artystów są tylko umownymi, zewnętrznymi formami. Zdaniem autora grupa stanowi „samodzielny twór”, niewpisujący się w ramki żadnego znanego dotąd prądu muzycznego. Jeśli zatem szukamy odpowiedniego określenia dla utworów, oddającego esencję słyszanego przekazu, to Bogaczkow podsuwa nam jedyny możliwy, jego zdaniem, wariant:

⁵ <http://muzykarosyjska.pl/page/16/?iframe=true&width=100%25&height=90%25> (12.06.2012).

(...) если и давать их песням определение, то только "калиновомостовские". Или просто "песни". Самому Ревякину близка казачья культура, казачий дух. В последнее время он не раз называл творчество группы "современными казачьими песнями".⁶

Nie podlega jednak najmniejszej wątpliwości, że cała twórczość muzyków wpisuje się w estetykę rosyjskiego rocka. „Kalinow Most” wniósł ogromny wkład w jego rozwój pod względem kultywowania tradycji narodowej, nadając zachodniej muzyce „rosyjskie oblicze”. Żaden z ówczesnych zespołów nie potrafił z takim wyczuciem przeszczepić na rosyjski grunt zagranicznych wzorców, ubogacając je wielowiekową tradycją i cennym doświadczeniem rosyjskiego narodu. Wszędzie z zachwytem mówiono: „какая русская группа, какая почва под ногами, какой вокал!”⁷ „Kalinow Most” nie ogłuszał bowiem słuchaczy kaskadami rewolucyjno-nihilistycznych haseł, estetycznymi nonsensami. Dmitrij Rewiakın wybrał inną, nastawioną na emocjonalne przeżywanie drogę, zarówno w warstwie muzycznej jak i tekstowej sięgając do mądrości ludu.⁸ Stanisław Warchanow w artykule *Песни восточных славян* zauważa:

Ревякин был далек от какой бы то ни было музыкальной и текстовой конъюнктуры, сформировавшейся в роке конца 80-х. Он, можно сказать, сам создавал конъюнктуру, и это было совершенно новая для отечественного рока конъюнктура- национальная.⁹

Warto poświęcić więcej uwagi samej osobie lidera grupy. Dmitrij Rewiakın urodził się 13 lutego 1964 roku w Nowosybirsku. Dzieciństwo muzyk spędził we wsi Pierwomajskij, skąd wyjechał, by podjąć naukę w Nowosybirskim Instytucie Elektrotechnicznym. Już od najwcześniejszych lat artysta miał kontakt z muzyką i literaturą: był członkiem ludowej orkiestry, w szkole uczył się gry na bajanie, pobierał prywatne lekcje gitary. Miłość do książek zaszczepiła w nim mama - nauczycielka języka rosyjskiego.¹⁰ Dzieciństwo i młodość miały decydujący wpływ na osobowość artysty i jego późniejszą twórczość. W poetyckich utworach Rewiakina można usłyszeć charakterystyczny dla bajek i bylin sposób narracji, odnaleźć folklorystyczne motywy, spotkać fantastyczne postaci rosyjskich herosów, historie, które karmiły kształtującą się dopiero wyobraźnię małego Dmitrija. Nie bez znaczenia była także ludowa, głęboko

⁶ <http://www.kalinovmost.ru/history/> (12.05.2012).

⁷ А. Добров, *Дмитрий Ревякин: любительская фотография* // журнал „Энск”, № 4, 1992, s. 21.

⁸ Patrz: С. Варханов, *Песни Восточных славян* // журнал „Элементы”, № 1, 1992, s. 18.

⁹ Тамże, s. 19.

¹⁰ Patrz: *Поэты русского рока: Е. Летов, Д. Ревякин, Я. Дягилева, К. Рябинов, В. Кузьмин, Н. Кунцевич*, СПб: Азбук-классика, 2005, s. 31.

zakorzeniona w pogaństwie tradycja regionu, z którego pochodził. W wywiadzie dla gazety „Я, молодой” lider grupy „Kalinow Most” wspomina:

Мне кажется, очень многое идёт из детства. Я до сих пор с теплотой вспоминаю пионерские хороводы вокруг костра, праздник Нептуна - это язычество в чистом виде. Каждый человек может вспомнить моменты из детства, которые формировали его астральное тело, душу. Я постоянно возвращаюсь назад, вспоминаю - первую любовь, игру в лапту и чура, поединки на копьях (...) Есть в нас что-то такое, что в самые критические минуты не даёт сгнуться, возвращает к жизни.¹¹

Z kolei Stanisław Jermakow w artykule poświęconym grupie napisze:

Традиция живёт в сердце и именно благодаря этому человек оказывается способен выразить в творчестве будь то музыку или слово, нечто о чём столь трудно говорить обыденным языком.¹²

Dzieciństwo Rewiakina jest zaklęte w samym „обыденном языке”. Dzięki unikalnemu stylowi, charakteryzującemu się mnogością symboli, dialektyzmów i neologizmów, autor tekstów zabiera nas w podróż do przeszłości, do okresu dzieciństwa, kiedy myśli i doznania człowieka charakteryzują się otwartością, niewinnością i naiwnym przejęciem. Korniej Czukowski uważał, że dziecięce słowotwórstwo jest sposobem, w jaki mały człowiek poprzez zabawę uczy się rozumieć świat. Dla Rewiakina słowa nabierają mocy czarodziejskiego kalejdoskopu - wiodą nas w częściowo już zapomniane, ale wspomniane z nostalgią czasy beztroskiego dzieciństwa.¹³

Uwagę słuchacza przykuwają również mistrzowsko wkomponowane w utwory dialektyzmy. Jak zauważa Olga Surowa, w mowie potocznej nazwy czy określenia posiadają konkretne, ściśle związane z bytem znaczenia.¹⁴ Dla zwyczajnego mieszkańca wsi „пунец” to kawałek czerwonego materiału, „курень” - miejsce pełne jagód, a z kolei „распыл”- utrata mąki w młynie podczas wietrznej pogody. U Dmitrija Rewiakina, użyte w poetyckim kontekście słowo, odradza się w całkiem nowej formie, przeżywa powtórne „stawanie się”:

Лихо вырвалось горевать,

¹¹ В. Полупонов, *Есть в нас что-то такое, что не даёт сгнуться...* // „Я молодой”, ноябрь 1997, s. 15.

¹² Тамże.

¹³ Patrz: О. Сурова, *Русская душа* // журнал „АЙДА!”, июль 1997, s. 10.

¹⁴ Тамże.

В слезы сечь щеки.
 Мокнет голого голова,
 Сохнет ожогом.
 И упрямиться без затей -
 Поздней весной плакать.
 Где полет пунца сруб задел,
 -Ночью изной плаху гордецом...¹⁵

И звездный курень
 Целуется венком
 Над головой июльских листьев.
 Пропетый гурень,
 Скуластый у икон
 Томился берегами в издень.¹⁶

Я потерял тебя
 Прятать
 в тугих рукавицах.
 Гордый в распыл ступал
 Радый
 хватать берега.
 Солнцем скулатятся
 Щеки,
 а рядом кровится
 След окоратицы,
 Чохом
 полощется гарь.¹⁷

Lider grupy „Kalinow Most” operuje nie tylko obrazem i słowem. Jak za-
 uważa krytyk muzyki rockowej - Aleksiej Kurbanowski:

Слова стареют и умирают, мир вечне юн. Если слово стерто, маловыра-
 зительно, творческая мысль ищет свежее. Увидевший мир по-новому ху-
 дожник как Адам, дает всему свои имена.¹⁸

Dmitrij Rewiakin w opozycji do „przemijającego słowa” stawia literę, któ-
 ra nie jest tylko zwyczajnym znakiem graficznym, ale urasta do rangi symbolu.
 Zdaniem artysty, niektóre litery uosabiają stałość, inne wyrażają ruch itd.
 Podobny punkt widzenia prezentował również wybitny poeta początku XX wie-

¹⁵ Д. Ревякин, *Интухэ (точить засмын)* <http://www.ofmusic.ru/accords/17/10895.html> (12.05.2012).

¹⁶ Д. Ревякин, *Гуляли вместе*, http://oduvanchik.net/view_song.php?id=1536 (12.05.2012).

¹⁷ Д. Ревякин, *Негоже*, <http://chords.seriyps.ru/short/kalinov-most::negozhe/> (12.05.2012).

¹⁸ А. Курбановский, *Полтораглазый поец - о творчестве Дмитрия Ревякина* // „Санкт-
 петербургская музыкальная газета”, № 10, 1993, с. 22.

ku Wielimir Chlebnikow, ale omawiana problematyka nierzadko stanowiła temat rozmów Rewiakina i Baszłaczewa.¹⁹

Symboliczna jest sama nazwa zespołu. Zapytany w jednym z wywiadów, czym jest Kalinow Most, Rewiakin charakteryzuje owo pojęcie następująco:

Достаточно тревожное, ответственное и, наверное, обречённое понятие. Это битва с самим собой, это... Слабым лучше на него не вступать, не пытаться пройти по нему. Там происходят очень серьёзные вещи...²⁰

Zdaniem artysty, rdzeń „kali” pochodzi od nazwy obecnego czasu w historii, używanej przez wyznawców hinduizmu. „Kali-juga” jest wiekiem, który trwa obecnie (od ok. 5 100 lat). Cechą charakterystyczną dla danego okresu jest mnogość konfliktów, ignorancja, niereligijność i wysoka przestępczość. Przymioty, którymi mogli poszczycić się nasi przodkowie znajdują się w formie szczątkowej lub całkowicie zanikły.²¹ Imię „Kali” nosi również najbardziej przerażająca ze wszystkich bogiń hinduistycznych, patronka czasu i śmierci, pogromczyni demonów oraz sił zła. W jednej z kilku głównych form ikonograficznych bogini ta przedstawiana jest jako ciemnoskóry, wychudzony potwór z wielkimi kłami i kilkoma parami rąk. Odziana w tygrysią skórę oraz naszyjnik z nagich czaszek, pojawia się najczęściej na polach bitewnych lub miejscach kremacji. Legendy głoszą, że „Kali” wychodzi z czoła bogini zwycięstwa Durgi, kiedy ta wpada w tak zwany „słuszny gniew” przeciwko siłom zła.²²

Inny punkt widzenia prezentuje rosyjski językoznawca Aleksander Afanasiewicz Potiebnia, który uważa, że przymiotnik „kalinow” bierze swój początek w słowie „калить”, oznaczającym silne nagrzewanie w ogniu. Znany jest także słowiański czasownik „калеть” - „drętwieć”, „sztywnieć”, „nieruchomieć” od upału lub chłodu.²³ Nazwa „Kalinow Most”, nie bez przyczyny, łączy się z przesileniem zimowym mającym miejsce 22 grudnia. Jest to okres najdłuższej nocy i najkrótszego dnia. Jego drugi, „ogniowy” aspekt związany jest natomiast z mityczną Rzeką Smorodina, na której owy most się znajdował. Informacji o znaczeniu tej rzeki w kulturze Słowian dostarczają liczne zaklęcia, które do XVIII-XIX wieku zachowały się w nienaruszonej formie. Powodem tak wiernego przekazu jest przekonanie naszych przodków o tym, że w przypadku

¹⁹ Patrz: М. Марголис, *Настоящий поэт с рассудком не имеет ничего общего*// „Неделя”, № 6, 1997, s. 13.

²⁰ А. Курбановский, *Полупорагласный поэт - о творчестве Дмитрия Ревякина*// „Санкт-петербургская музыкальная газета”, № 10, 1993, s. 22.

²¹ http://www.godrealized.com/kali_yuga.html (12.05.2012)

²² Zob. Praca zbiorowa pod redakcją A. Ługowskiego, *Słownik mitologii hinduskiej*, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa 1996, s. 54.

²³ Patrz: А. А. Потебня, *Символ и миф в народной культуре. Собрание трудов. М.*, „Лабиринт”, 2000, s. 29, 458.

jakichkolwiek zmian na płaszczyźnie treści, zaklęcie straci swoje magiczne właściwości. Rzeka Smorodina w omawianych tekstach występowała najczęściej pod nazwą „Пучай-река”, której koryto, wypełnione smołą i nieokietznymi płomieniami, może przynieść podróżnemu śmierć w nieopisanych męczarniach:

Милый сын мой Добрынюшка, ты не езд к Пучай-реке. Пучай-река свирепая, сердитая. Из первой струйки огонь сечёт, из второй струйки искры сыплются, из третьей струйки дым столбом валит.²⁴

W rosyjskich bajkach i bylinach omawiany most łączył świat żywych i umarłych. Motyw tego niezawodnego „łącznika” odnajdujemy w legendzie *Бой на калиновом мосту*. Opowieść przedstawia losy trzech Iwanów (Carewicza, Popowicza i syna chłopki), którzy postanowili nie dopuścić do zniszczenia ruskiej ziemi przez wrogie siły. Najniżej urodzony Iwan, na tytułowym moście, trzykrotnie stacza bitwę z potworem - Czudo-judo. Po pokonaniu dziwadła bohaterowie udają się „na drugą stronę” - spaloną, wrogą ziemię unicestwionego straszdyła. Pomimo zabicia sprawcy konfliktu, mężczyźni nie są bezpieczni - na życie młodzieńców czyhają żony Czudo-judo: jedna zamieniona w jabłoń rodzącą złote jabłka, kolejna w strumień z zatrutą wodą oraz trzecia w łożo, zdolne strawić płomieniami każdego, kto będzie chciał na nim odpocząć. Również i z tego starcia Iwanowie wychodzą obronną ręką, stając się symbolami bohaterskiej walki o rodzinną ziemię: „Доехали богатыри русские до змеиноного дворца, дворец сожгли, пепел по ветру развеяли да со славой домой возвратились.”²⁵

U Aleksieja Tołstoja Kalinow Most staje się miejscem kary i gwarantem sprawiedliwości. W opowiadaniu p.t. *Топор* spersonifikowany most solidaryzuje się z bestialsko „zamordowanymi” drzewami - przeciwstawia się bezmyślnemu niszczeniu i krzywdzeniu niewinnych, delikatnych istot (brzoza Ljulinka):

Срубил топор, повалилась березка и, как была, легла, кудрявая, в зеленую траву, в цветы голубые. Ухватил ее топор, домой поволок. А идти топору через калиновый мост. Мост ему и говорит: - Ты это зачем в лесу озорничаеть, сестер моих рубишь? - Молчи, дурак, - огрызнулся топор, - рассержусь и тебя зарублю.

²⁴<http://km.untitled.ru/litera/fateev2.htm> (12.05.2012).

²⁵<http://www.ukrlib.com.ua/kratko-zl/printout.php?id=645&bookid=2> (12.05.2012).

Не пожалел спины, крикнул, и сломался калиновый мост. Топор шлепнулся в воду и потонул. А березка Люлинька поплыла по реке в океан море.²⁶

Motyw Kalinowego Mostu pojawia się również w poezji obrzędowej. Znać go można chociażby w pieśniach weselnych, gdzie wędrówka przez most symbolizuje przejście niewiasty z panieństwa do stanu kobiety zamężnej. Motyw Ognistej Rzeki pojawia się w lamentach wyśpiewywanych przez narzeczoną, która boi się swojego przyszłego losu, nowego życia i wędrówki w nieznaną jej dotąd środowisko małżonka:

Да от этой баенки до горенки
Да есть и мостики калиновы
Перекладины малиновы,
Да есть и столбики точеные,
Да есть головки золоченые
Да на этих-то головочках
Да там сидят да птицы-пташицы.
Они поют да жалобнешенько,
Ой, жалки песенки да с горячими слезами.²⁷

W bajce Aleksieja Remizowa *Kostroma* po śmierci tytułowej bohaterki kowód niesie jej ciało przez Kalinowy Most: „Поле проходят, полянку, лесок за леском, проходят калиновый мост, вот и овражек, вот ключик - и бежит и недвижим - серая искорка-пчелка...”²⁸. Wierzone, że ten symboliczny obrzęd pomaga duszy przejść na „drugą stronę”, do królestwa zmarłych, jednocześnie zapobiegając jej niezapowiedzianemu powrotowi na ziemię. Słowianie uważali, że most dokonuje wyboru - złe duchy zostają zatrzymane, dobre zaś bezpiecznie przechodzą w zaświaty. Obraz Kalinowego Mostu nakładał się często na wyobrażenia Gwiezdnego Mostu, którego starożytni szukali na niebie i utożsamiali z Drogą Mleczną.²⁹

Jak pokazują powyższe przykłady, nazwa, którą wybrała dla siebie grupa „Kalinow Most” posiada głębokie zakorzenienie w słowiańskiej tradycji. Jaki jest natomiast osobisty stosunek członków zespołu do danego terminu? W jednym z wywiadów Dmitrij Rewiakina stara się udowodnić żywotność mitu „Kalinowego mostu” i przenieść ów mit na płaszczyznę życia codziennego. „Мифы не проигрывают. - mówi on - Я говорю о воинах, которые вышли на Калинов Мост сражаться с многоголовым Змеем, то есть о конкретных

²⁶http://www.rus-skazki.com/skazka_192.html (12.05.2012).

²⁷<http://km.untitled.ru/litera/fateev2.htm> (12.05.2012).

²⁸<http://www.vek-serebra.ru/remizov/kostroma.htm> (12.05.2012).

²⁹ Zob. <http://ritorg.by/drevniy-slavyanskiy-obryad-pogrebeniya.html> (12.05.2012).

людях, музыкантах.”³⁰ Rewiakinowscy bohaterzy dzielnie wkraczają na most. Wstępując na jego konstrukcję, są świadomi nieuchronnego zbliżania się podjęcia ważnych decyzji - muszą dokonać samookreślenia: „wybieram dobro czy też zło”? Aleksiej Bielikow w artykule poświęconym grupie pisze:

Философия "пограничья" между Добром и Злом выливается и здесь можно согласиться с авторами некоторых публикаций о творчестве "Калинова Моста" и в веру в молодого "сверхчеловека" в ницшеанском понимании, юного дикаря без страха, преисполненного действенной силы и железной воли, заглядывающего в "Завтра" и поднявшегося над "Сегодня".³¹

W początkowym etapie twórczości „młody dzikus” szukał drogi dla odrodzenia rosyjskiej ziemi poprzez przywrócenie dawnej religii. Autor przytoczonego artykułu możliwość powrotu chwały widzi jako przewrót dokonany dzięki „przedchrześcijańskiemu gniewowi”. Bielikow w twórczości „Kalinowego Mostu” zauważa nie tyle destrukcyjną stronę tego, zdawać by się mogło, zdecydowanie negatywnego uczucia, ale także jego „oczyszczającą” i „budującą moc”.³² Z czasem most będzie prowadził naszych bohaterów na zupełnie inny brzeg, jak powie Dmitrij Rewiakin: „от безбожия к Бору”³³. W odniesieniu do zagadnienia religijności twórczość grupy „Kalinow Most” należy podzielić na dwa okresy. Pierwszy z nich charakteryzuje się postrzeganiem otaczającego świata oczyma poganina, wyznającego kult przyrody, kolejny zaś obejmuje utwory napisane przez człowieka nawróconego - wyznawcę Jedynego Boga. Oba te etapy duchowej ewolucji Dmitrija Rewiakina są trwale zakorzenione w tradycji rosyjskiej.

Początkowo artysta nie łączył swoich tekstów z konkretną religią: „Меня абсолютно не интересует религия. - оświadczył w wywiadzie dla gazety „Я, молодой” - Мирочувствование, духовидство - всё, что принято называть язычеством, мне интересно. С принятием христианства мы все стали двоеверцами”³⁴.

Duch pogaństwa, którym przesiąkała wczesna twórczość grupy, jest pełen młodzieńczego zachwytu nad przyrodą. W tekstach zespołu nie ma górnolotnych apostrof, natarczywych próśb, czy chęci przebłagania sił przyrody, a je-

³⁰ Д. Аграновский, Андрей Феофелов, *Солнцеворот* // „Завтра”, 6, февраль, 1997, s. 17.

³¹ А. Беликов, *Только мост между прошлым и будущим*, „Молодость Сибири”, июль 1991, s. 25.

³² Тамże.

³³ А. и С. Минаковы, *Калинов Мост- мост от безбожия к Бозу*, „Слободской край”, 54, март, Варков 2003, s. 9.

³⁴ В. Полупанов, *Есть в нас что-то такое, что не дает сгинуть* // „Я молодой, ноябрь”, 1997, s. 21.

dynie fascynacja otoczeniem, oczarowanie dziewiczym pięknem i bezgraniczne szczęście wynikające z obcowania na łonie natury. Poeta „uczłowiecza” przyrodę, która spogląda na nas z głębin błękitnym okiem jezior, patrzy baczynym wzrokiem sokoła krążącego nad ziemią, „śledzi” zielenią odwiecznych drzew, górą, potokiem, różnobarwną łąką. Kiedy „надоест нам суета” opuści miasto i wrócimy do korzeni, by zobaczyć jak „улыбнутся нам поляны родниковыми глазами” oraz odgadnąć „кто там под облаками машет гибкими руками и в березовые дали нас зовет”³⁵. Natura odnowi nasze wnętrza, a otworzywszy „в сердце окна”, będziemy mogli urodzić się na nowo - zmyć pył cudzych domysłów, powrócić do „stanu człowieka”. Artysta śpiewa - „Улетай первым проблеском Солнца/ В горный вызов орла/ Брось в огонь шелест в грубых ладонях”³⁶. Cytowane słowa to manifest wolności. Podmiot liryczny wzywa do lotu, wzbicia się „прямо к горным вершинам”, „без одежд”, „без оков”³⁷. Tym samym człowiek ma wyzwolić się z wszelkich ograniczeń.

Dmitrij Rewiakın jak nikt inny potrafi ukazywać cykliczne zmiany zachodzące w przyrodzie. Folklorystyczne zabarwienie posiada przedstawiona w piosence *Брату*³⁸, wyganiająca z za morza ptaki, stukająca w okno zima, fantastycznym ujęciem charakteryzuje się miasto zrzucające stare, podarte, jesienne ubranie. W tekście pojawia się przeniesiony z ludowych bajek „развеселый” Mróz, który nad ranem krzyknie do ciekawskiego chłopca, by ten „прятал подальше свой нос”. Malownicza, biała pora roku nie przywodzi na myśl negatywnych skojarzeń, podmiot liryczny uspokaja zaniepokojonego chłopca Liocę -

Что ж ты вздрогнул? Не пугайся малыш,
этой ночью звезды катятся с крыш.
Да не бойся, не замерзнет рассвет,
братец Месяц сбережет для нас свет.³⁹

Wiosnę, bohater piosenek Rewiakina wita jak starego przyjaciela - „Я с вьюгами прощаюсь, я с солнцем обнимаюсь”⁴⁰. Podmiotowi lirycznemu udziela się bez troski, świeży powiew budzącej się do życia przyrody -

³⁵ Д. Ревякин, *Надоест суета*, http://www.amdm.ru/akkordi/dmitrii_revakin/1531/nadoest_nam_syeta/ (12.05.2012).

³⁶ Д. Ревякин *Улетай*, http://www.amdm.ru/akkordi/dmitrii_revakin/5876/yletai/ (12.05.2012).

³⁷ Там же.

³⁸ Д. Ревякин, *Брату*, <http://masteroff.org/33455.html> (12.05.2012).

³⁹ Д. Ревякин, *Брату*, <http://masteroff.org/33455.html> (12.05.2012).

⁴⁰ Д. Ревякин, *Пойдем со мной*, http://www.amdm.ru/akkordi/revakin_dmitrii/5601/po- idem_so_mnoi/ (12.05.2012).

Я вижу весны - нам к ним.
 Ночной тропюю, встречая зори, купаясь в облаках.
 Преград не зная, тоску сжигая в кострах"⁴¹

- śpiewa w utworze *Пойдём со мной*. Wiosennym czarom ulega także oszołomiony zegar - oto bowiem nastaje czas natchniony.⁴²

Lider grupy „Kalinow Most” w sposób zupełnie naturalny wykorzystuje folklorystyczne motywy. Baśniowe stworzenia, nieprawdopodobne wydarzenia oraz fantastyczna przestrzeń, umiejscowione obok wycinków z realnego życia nie szokują. Słuchacza nie zadziwia „задумчивый” Lel samotnie wygrywający melodię „голых ветвей”⁴³, ani też wesole rusalki, proponujące wędrowcu wypić „сладкую чашу любви.”⁴⁴ Rewiakın zapewnia słuchaczy, że po nastaniu świtu wszelkie nocne zmory zmieniają swoje mroczne oblicze - „Лешие шальные, улыбаясь будут петь”, a „наши домовые превратятся в добрых фей”⁴⁵, co odbiorca, na nowo postrzegający świat oczyma dziecka, przyjmuje jako „ pewnik”. Poeta krok po kroku uświadamia nam, że prozaiczna, zdawać by się mogło, codzienność na wskroś przesiąknięta jest magią. Pogląd ten formuje pogąnin, dla którego najważniejszą wartością jest „czucie”, a „язычество как гармоничное сосуществование человека с природой, ближе всего.”⁴⁶

Rewiakın bardzo krytycznie odnosi się do własnej twórczości. Piosenka *Надо было* stanowi liryczny rachunek sumienia, w którym poeta staje do gorzkiej konfrontacji z przeszłością:

Надо было не писать мелом,
 Не гореть звездю на час.
 Черным сразу быть или белым,
 Чтобы не метаться сейчас.
 Надо было...⁴⁷

Autor powyższych rozważań zarzuca sobie pewną niekonsekwencję, jak gdyby poszukiwania duchowej drogi, odbierały jego twórczości atut autentyczności. Słowa formowane w oparciu o ciągle kształtujący się światopogląd, Dmitrij Rewiakın porównuje do strof zapisanych kredą, natomiast w utworze

⁴¹ Tamże.

⁴² Д. Ревякин, *Покориться весне*, http://www.poemvmeste.ru/kalinov_most/pokoritsja_vesne.html (12.05.2012).

⁴³ Д. Ревякин, *Мелодия голых ветвей*, <http://www.nomorelyrics.net/ru/song/11133.html> (12.05.2012).

⁴⁴ Д. Ревякин, *Покориться весне*, http://www.poemvmeste.ru/kalinov_most/pokoritsja_vesne.html (12.05.2012).

⁴⁵ Д. Ревякин, *Колыбельная*, http://oduvanchik.net/view_song.php?id=1508 (12.05.2012).

⁴⁶ <http://pravbeseda.ru/library/index.php?page=book&id=236> (12.05.2012).

⁴⁷ Д. Ревякин, *Надо было* z albumu *Надо было*, 1987 (12.05.2012).

Полоняне z otwartą rezygnacją uprzedzi, by nie wierzyć opowiadanym przez siebie historiom. Czy jednak bohater prowadzący filozoficzne rozważania rzeczywiście traci w naszych oczach? A może ziarno zwątpienia zasiane w duszy podmiotu lirycznego, skłania odbiorców do głębszych refleksji i baczego wsluchania się we własne wnętrze? Zapytany podczas jednego z wywiadów o charakter prezentowanej religii, poeta Rewiakina odpowiada:

Меня привлекает миф во всем этом. И в индуизме, и в верах различных сект: надо понять, что там и как. Хотя знания мои все равно поверхностны и эклектичны.⁴⁸

„Ветреный, по пояс в травах” artysta szuka Boga. „Где ты? Отзовись!”⁴⁹ - wzywa Stwórcę osamotniony podmiot liryczny. Odpowiedź przychodzi nieoczekiwanie, kiedy w „медную осень” tylko na pierwszy rzut oka sam, bohater będzie „пить одиночество”. Siedząc nad szklanką whisky mężczyzna zda sobie sprawę, z obecności Osoby Wyższej - „ты всегда рядом, я знаю” - wyzna, po czym czując na sobie karcący wzrok doda słabe - „ты прости...”.

Odnalezienie przez lidera zespołu własnej drogi do Boga w sposób znaczący zaważyło na twórczości grupy „Kalinow Most”. Kiedyś równy wobec prawa do stawiania krzyży na mogiłach szaman, musiał oddać pierwszeństwo prawosławnemu mnichowi. Tekst utworu *Родная* - „Кто поставит крест на могилы нам? Инок да шаман”⁵⁰, zmodyfikowany poprzez zamianę spójnika „да” na „не” znacząco zmienił wydźwięk całego utworu. Ponieważ „сомнений приворотных тень осталась в прошлом”⁵¹ Dmitrij Rewiakina w swoich wierszach będzie od tej pory wyrażał ogromną wiarę w Bożą Opatrzność, zostawiając człowiekowi przepis na odnalezienie Boga i wypełnianie jego zbawczego planu - „Сбрось ворох одежд вчерашних, веков неоглядную чашу - мы выйдем рассветы встречать босиком”.⁵²

Trudno jednoznacznie określić typ bohatera występującego w tekstach grupy „Kalinow Most”. Z każdej piosenki bowiem, wyłaniają się osobliwe obrazy postaci, obdarzonych własnymi, niepowtarzalnymi cechami. Wszystkie „kalinowe” charaktery są jednak naznaczone niezatartym piętnem samego artysty - jego szeroko otwartymi oczyma i sercem, a także filozoficznym podejściem do życia. Bywa, że pomiędzy autorem tekstu a podmiotem lirycznym utworu

⁴⁸ <http://pravbeseda.ru/library/index.php?page=book&id=236> (12.05.2012).

⁴⁹ Д. Ревякин, *Мне выпал черед безмятежно... / Поэты русского рока*, СПб: Азбука-классика, 2005, s. 35.

⁵⁰ Д. Ревякин, *Родная*, <http://guitar.kz/7696-dmitrijj-revjakin-rodnaja.html> (12.06.2012).

⁵¹ Д. Ревякин, *Вот ты готов... / Поэты русского рока*, СПб: Азбука-классика, 2005, s. 37.

⁵² Д. Ревякин, *Дождями умыты дороги... / Поэты русского рока*, СПб: Азбука-классика, 2005, s. 43.

można niemal postawić znak równości. Przykładem jest chociażby piosenka *Отец работал*. Poeta bardzo dokładnie przedstawia własne losy rozpoczynając od najwcześniejszych lat życia, kiedy jego tata pracował „с утра до ночи”, żeby „кроха-сыночек одет был модно и кушал сладко”, a mama wносиła swoją „лепту в формирование интеллекта”, przybliżyła szkolne lata i młodość:

А я был юн, продолжал улыбаться.
Я крепко верил в веселое братство гитар, длинных волос, цветов.
Крутых скандалов, уверенных ртов.
Я любовался собой⁵³.

Utwór kończy się słowami o przetomowym wkroczeniu na „Kalinow Most”. W tym oto momencie podmiot liryczny przeistacza się we współczesnego bohatera bylin:

В руках дубина, в мыслях - авось.
Я бросил вызов стандартам эфира -
пусть содрогнется имя кумира.⁵⁴

Bardziej rozbudowany obraz baśniowego śmiatka wyłania się z tekstu piosenki *Покоряясь весне*. Pojawiający się tam młodzieniec przyzwany dźwiękiem trąby „заблудившегося странника”, wyrusza w podróż na kryształowym koniu. Podczas gdy w domu stygnie kolacja i matka z ojcem czekają za stołem na syna, ten usidlony przez wieczorną porę, pozostawia konia przy „безмолвной реке” pełnej wesotych rusalek. Odbijający się w rzece księżyc nie będzie już tylko prozaicznym zjawiskiem, oznaką późnej pory, a magiczną tajemnicą - „Нежно-сиреневый дым, это забытый напиток. Наглотавшись его, ты увидишь забытые сны”.⁵⁵ Wieczorny spacer ubarwiony folklorystycznymi motywami sprawia, że i my musimy „покориться весне”...

Dmitrij Rewiakini sięga także do folkloru poszczególnych narodów, na przestrzeni wieków pod względem historycznym bądź terytorialnym, zazębiających się z dziejami Rusi. Bohaterem utworu *Последняя охота* jest „седой якут”, który opuszcza swoje plemię i udaje się w samotną drogę lasami tundry. Jak wynika z tytułu piosenki, jest to jego ostatnie polowanie. Słuchacz domyśla się, że plemię wydało na mężczyznę wyrok skazujący -

⁵³ Д. Ревякин, *Отец работал*, http://www.amdm.ru/akkordi/dmitrii_revakin/10431/otec_rabotal/ (12.06.2012).

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Д. Ревякин, *Покориться весне*, http://allsong.ru/pesni_text.php?pesni=7467 (12.06.2012).

Свой последний наказ плюнуть спешит шаман,
следом ползет сама смерть на кривых ногах.⁵⁶

Postać szamana pojawia się w piosence nieprzypadkowo - Jakuci, podobnie jak inne rdzenne ludy Syberii, byli wyznawcami szamanizmu. Ów kapłan-czarodziej pośredniczył w kontaktach z duchami, odgrywał ważną rolę mediatora pomiędzy ludźmi i bóstwami, dlatego jego nakazy rozpatrywano w kategorii świętach oraz niepodważalnych. Szamanem mógł być zarówno mężczyzna jak i kobieta - te ostatnie nawet, według Jakutów, dysponowały z natury większą mocą.⁵⁷ Bohater wprowadza słuchaczy w świat rytualnych obrządków, w którym „пляшут хищно костры, бубен празднует ночь” a „племя пляской звезды пьёт”. Wraz z tokiem narracji, w odbiorcy stopniowo narasta niepokój, w utworze wyraźnie daje się wyczuć nastrój osaczenia i nieuchronność zbliżającej się śmierci -

Жжёт и жмёт петля старую шею январским коварством.
Чует верный пес беду, шерсть дыбом.
Бросил тёплый лежак, обнажил клыки
и вокруг убийц сузил круги - без боязни...⁵⁸

W końcu dochodzi do przekroczenia cienkiej granicy poczytalności - podmiot liryczny powie o sobie - „Я, седой якут... Отпетый лохматым псом, лохматым...”. Zgodnie z jakuckimi wierzeniami, pojawienie się choroby nerwowej było znakiem wybrania danego śmiertelnika przez pozaziemskie istoty - „Боги просят честно отпеть одного в толпе, зубы крепкие песней очерить”. Rozpoczyna się ostatnie polowanie...

Twórczość zespołu pochodzącego z Nowosybirskawi nawiązuje również do kozackiego folkloru. W nastrojowej, nostalgicznej piosence *Вольница*⁵⁹ podmiot liryczny przedstawia realia życia na Siczy Zaporoskiej - obozu zakładanego od XVI wieku na różnych wyspach dolnego Dniepru. Opowieść o zamierzcztych czasach zostaje włożona w usta naocznego świadka tamtych dni - jak się domyślamy, członka kozackiej wspólnoty. Sicz Zaporoska jest pokazana dwuaspektowo - z jednej strony podmiot liryczny nostalgicznie wspomina czasy swojej młodości, z drugiej - czuje się oszukany i rozżalony losem, jaki doświadczał dzielnych wojowników. Pierwsza płaszczyzna dotyka kozackiej obyczajowości - bohater pla-

⁵⁶ Д. Ревякин, *Последняя охота*, <http://textbase.ru/akkords/show/8735> (12.06. 2012).

⁵⁷ <http://pl.wikipedia.org/wiki/Jakuci> (12.06.2012).

⁵⁸ Д. Ревякин, *Последняя охота*, <http://textbase.ru/akkords/show/8735> (12.06. 2012).

⁵⁹ Д. Ревякин, *Вольница*, http://www.amdm.ru/akkordi/dmitrii_revakin/92100/volnica/ (12.06.2012).

stycznie odmalowuje całonocne spotkania z braćmi - „ковш горилки крепкой”, „звонкие бандуры”, pieśni, które „до утра, буйством льются пули”. Kozak prosi, by przypomnieć sobie bliskie jego sercu obrazy - „Вспомни - мови - буйный оселедец, други боевые, струги скорые, шеи голые” oraz najważniejszą wartość - „волю”. Początkowy ład i wiara w możliwość rozpoczęcia nowego życia zostaje nagle zburzona. Podmiot liryczny boleje nad wojennymi cierpieniami, których z ogromną siłą doświadczali kozacy:

Наша Вольница болью корчилась
Шарил грудь свинец, шею сук искал
Выкормыш бед тенью Кормчего
Правили шабаш в долгих сумерках⁶⁰

Wolność, o której tak marzono, okazała się utudą, kozacy traktowani w sposób przedmiotowy - jako wygodna siła militarna, w oczywisty sposób odczuwali silne zniewolenie:

Наша Вольница бьет поклоны лбом
Догмы рабские вбиты молотом
Крылья дерзкие срезаны серпом
Горло стянуто тесным воротом⁶¹

Bezlitosna jest nawet przyroda, a za jej pośrednictwem jakby i sami bogowie nie chcieli sprzyjać nieszczęśnikom - kozacką wspólnotę „ветер выплюнул”, „ливень выхлестал”, „отрыгнул Огонь прелым порохом”. Mamy prawo przypuszczać, że liryczna terażniejszość przyniosła potomkom Sycy Zaporoskiej lepsze czasy. Być może opowiadaczem jest jedynie duch przeszłości, który zabrania zapominać o swojej trudnej historii? A jeśli wypowiedź liryczna to tylko monolog podpitego człowieka, który „w stanie wskazującym” mówi „od rzeczy |, sami przecież słyszymy - „Вспомни, бредил Запорожской Сечью!”. Słowa pieśni można odczytywać wielorako, natomiast zobaczonych raz „ястребов арканов”, ani też uczucia „холоду ятаганов”, zapomnieć się nie da.

Cały utwór jest alegorią sytuacji w Związku Radzieckim, o czym świadczy pojawiający się w utworze sierp i młot - symbol reżimu komunistycznego. Rewiakinowskie pokolenie znalazło się w podobnej sytuacji, jak podmiot liryczny utworu - również z ogromną niecierpliwością oczekuje przyjscia upragnionej wolności.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ Tamże.

W obliczu problemu masowości muzyki światowej i podporządkowywania się funkcjonującym na Zachodzie trendom, rosyjska muzyka rockowa, choć jest to trudne, pozostaje jednak wierna tradycji i odzwierciedla wiekowy dorobek ludowy. Powodem zaistniałego stanu rzeczy jest ogólna żywotność folkloru w wielu sferach życia, a przede wszystkim obyczajowości mieszkańców Rosji oraz pamięć o przodkach. Dopóki rosyjska dusza będzie nośnikiem folklorystycznych przedstawień oraz wiary w „tajemnicze” i „nieodgadnione”, dopóty ludowość będzie posiadała twórcze ujście w muzyce oraz innych dziedzinach sztuki.

Bibliografia:

- Аграновский Д., Феофелов А., *Солнцеворот* // „Завтра”, 6, февраль, 1997.
- Беликов А., *Только мост между прошлым и будущим* // „Молодость Сибири”, июль 1991.
- Варханов С., *Песни Восточных славян* // журнал „Элементы”, № 1, 1992.
- Добров А., *Дмитрий Ревякин: любительская фотография* // „Энск”, № 4, 1992.
- Курбановский А., *Полтораглазый поэт - о творчестве Дмитрия Ревякина* // „Санкт-петербургская музыкальная газета”, № 10, 1993.
- Поэты русского рока: Е. Летов, Д. Ревякин, Я. Дягилева, К. Рябинов, В. Кузьмин, Н. Кунцевич*, СПб: Азбук-классика, 2005.
- Słownik mitologii hinduskiej*, pod red. A. Ługowskiego, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa 1996.
- Марголис М., *Настоящий поэт с рассудком не имеет ничего общего* // „Неделя”, № 6, 1997.
- Минаковы А. и С., *Калинов Мост- мост от безбожия к Богу* // „Слободской край”, 54, март, Варков 2003.
- Полупонов В., *Есть в нас что-то такое, что не дает сгнуть...* // „Я молодой”, ноябрь 1997.
- Потебня А. А., *Символ и миф в народной культуре. Собрание трудов*. М.: „Лабиринт”, 2000.
- Ревякин Д., *Вот ты готов...* // *Поэты русского рока*, СПб: Азбука-классика, 2005.

Ревякин Д., *Дождями умыты дороги...// Поэты русского рока*, СПб: Азбука-классика, 2005.

Сурова О., *Русская душа*// журнал „АЙДА!”, июль 1997.

Шейн П. В., *Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п.*, т. I, СПб 1898, № 9.

Źródła internetowe:

<http://www.kidslib.spb.ru/Blok1.htm>

<http://www.e-rosja.ru/kultura/index.php>

<http://www.e-rosja.ru/kultura/muzyka.php>

<http://muzykarosyjska.pl/page/16/?>

[iframe=true&width=100%25&height=90%25](http://www.kalinovmost.ru/history/)

<http://www.kalinovmost.ru/history/>

http://www.godrealized.com/kali_yuga.html

<http://km.untitled.ru/litera/fateev2.htm>

<http://www.ukrlib.com.ua/kratko-zl/printout.php?id=645&bookid=2>

http://www.rus-skazki.com/skazka_192.html

<http://km.untitled.ru/litera/fateev2.htm>

<http://www.vek-serebra.ru/remizov/kostroma.htm>

<http://ritorg.by/drevniy-slavyanskiy-obryad-pogrebeniya.html>

<http://www.ofmusic.ru/accords/17/10895.html>

http://oduvanchik.net/view_song.php?id=1536

<http://chords.seriyps.ru/short/kalinov-most::negozhe/>

http://www.amdm.ru/akkordi/dmitrii_revakin/5876/yletai/

<http://masteroff.org/33455.html>

<http://masteroff.org/33455>

http://www.amdm.ru/akkordi/revakin_dmitrii/5601/poidem_so_mnoi/

http://www.amdm.ru/akkordi/dmitrii_revakin/1531/nadoest_nam_syeta/

http://www.poemvmeste.ru/kalinov_most/pokoritsja_vesne.html

<http://www.nomorelyrics.net/ru/song/11133.html>

http://www.poemvmeste.ru/kalinov_most/pokoritsja_vesne.html

http://oduvanchik.net/view_song.php?id=1508

<http://pravbeseda.ru/library/index.php?page=book&id=236>

<http://pravbeseda.ru/library/index.php?page=book&id=236>

http://allsong.ru/pesni_text.php?pesni=7467

<http://textbase.ru/akkords/show/8735>

<http://pl.wikipedia.org/wiki/Jakuci>

<http://textbase.ru/akkords/show/8735>

http://www.amdm.ru/akkordi/dmitrii_revakin/92100/volnica/