

**STUDENCKIE  
ZESZYTY NAUKOWE  
WKOŁO ROSJI**

**NR 1/2015**

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

Redaktor naczelna:  
Patrycja Kusior

Redakcja:  
Patrycja Kusior  
Martyna Włosowicz

Korekta:  
Patrycja Kusior  
Martyna Włosowicz

Okladka:  
Martyna Włosowicz

Nakład:  
300 egzemplarzy

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

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

Przedruk całości lub poszczególnych fragmentów za zgodą wydawcy

ISSN 1898-4444

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



## SPIS TREŚCI

### I. Dział literaturoznawczy

Izabela Kielbasa

*Obraz społeczeństwa rosyjskiego w Eugeniuszu Onieginie Aleksandra Puszkina i Martwych duszach Mikołaja Gogola*.....7

Aleksandra Koziol

*Cechy szczególne konfliktu w dramacie Тру цестры Antona Czechowa*.....13

Dominika Polak

*Powieści Bracia Karamazow Fiodora Dostojewskiego a jej adaptacja filmowa Petra Zelenki*.....21

Olga Pólgrabia

*Folklorystyczny aspekt w nybranych utworach Wasilija Żukowskiego*.....27



# **I. Dział literaturoznawczy**



## OBRAZ SPOŁECZEŃSTWA ROSYJSKIEGO W *EUGENIUSZU ONIEGINIE* ALEKSANDRA PUSZKINA I *MARTWYCH DUSZACH* MIKOŁAJA GOGOLA

Aleksander Puszkina i Mikołaj Gogol to wybitni twórcy literatury rosyjskiej XIX w. Najbardziej znanym i cenionym dziełem Puszkina jest, ukończony po siedmiu latach pracy twórczej, poemat dygresyjny *Eugeniusz Oniegin*. Pisarz rozpoczął pracę nad swym dziełem w czasie zesłania, w okresie fascynacji Byronem i tworzenia poezji romantycznej. Następnie kontynuował ją w latach ideowego i artystycznego rozwoju, kończył natomiast w czasie, gdy zaczęła interesować go tematyka historyczna i problematyka społeczno-obyczajowa<sup>1</sup>. Także Gogol tworzył targany mnóstwem niepokojów i rozterek życiowych. Pracę nad *Martwymi duszami* kończył za granicą, gdzie spędził ostatnie lata życia. Oddalenie od kraju nie przyniosło mu poszukiwanej duchowej równowagi, bowiem po napisaniu powieści dręczyła go okrutnie myśl, iż tak niekorzystnie przedstawił w niej rzeczywistość swojej ojczyzny<sup>2</sup>. Utwory te można nazwać najcenniejszymi dziełami w dorobku literackim ich autorów przede wszystkim dlatego, że tworzenie ich trwało tak długo i było okupione latami żmudnej pracy. Obaj pisarze tworzyli w epoce romantycznej, jednak dyscyplinę pisarską, jaką uprawiali, można śmiało nazwać realizmem krytycznym<sup>3</sup>. Aleksander Puszkina w *Eugeniuszu Onieginie* i Mikołaj Gogol w *Martwych duszach* nakreślili bardzo dokładnie tło społeczne charakterystyczne dla dziewiętnastowiecznej Rosji. Stworzyli niezwykle wnikliwe obrazy życia ziemiaństwa rosyjskiego. Obejmują one zarówno przejawy rzeczywistości materialnej, jak i duchowej, sprawy ekonomii i życia społecznego oraz kultury i psychologii, praktyczną działalność człowieka i przede wszystkim kwestie etyczno-moralne<sup>4</sup>.

*Eugeniusz Oniegin* to poemat stanowiący zwieńczenie twórczości Puszkina. Opisuje on losy jednego pokolenia wywodzącego się z ziemiaństwa, osiagającego dojrzałość życiową w latach 20-tych XIX w. i przedstawia je poprzez postaci Eugeniusza Oniegi-

---

<sup>1</sup> R. Łuźny, *Aleksander Puszkina*, [w:] *Literatura rosyjska*, pod red. M. Jakóbca, Warszawa 1970, s. 522.

<sup>2</sup> M. Dąbrowska, *Wstęp*, [w:] M. Gogol, *Martwe dusze*, przeł. W. Broniewski, Warszawa 1962, s. 9.

<sup>3</sup> Tamże, s. 10.

<sup>4</sup> R. Łuźny, dz. cyt., s.525.

na, Tatiany Łariny i Włodzimierza Leńskiego. Puszkina dokonuje wnikliwej charakterystyki tych bohaterów, mając na uwadze wszelkie aspekty ich życia, od prozaicznych po najbardziej górnolotne. Główni bohaterowie reprezentują odmienne charaktery, postawy życiowe, hierarchie wartości, mimo wyrośnięcia w tym samym kręgu środowiskowym<sup>5</sup>. Najwięcej uwagi poświęcił Puszkina opisowi tytułowego bohatera. Oniegin to typowy przedstawiciel petersburskiej „złotej młodzieży”, która, mimo pochodzenia, wychowania, wykształcenia i inteligencji, prowadzi próżniaczy tryb życia<sup>6</sup>. Zmęczony życiem w Petersburgu Eugeniusz przeprowadza się do majątku na wsi, który dziedziczy po swoim zmarłym wuju. Początkowo, pełen zapału do pracy, wprowadza zmiany mające na celu poprawę życia chłopów, z czasem jednak traci zainteresowanie prowadzeniem gospodarstwa i odizolowuje się od innych ludzi. Gardzi on mieszkańcami wsi, lekceważy ich, uważa się za kogoś lepszego. Prowadzi samotnicze życie i popada w coraz większą depresję. Uratować od „chandry” mogła go znajomość z Leńskim, jednak przyjaciela traci w pojedynku, do którego sam doprowadza. Nie docenia także Tatiany, pięknej panny, która próbuje uzyskać jego względy. Oniegin to człowiek całkowicie pozbawiony głębi, „duchowo niepełnosprawny”, niezdolny do miłości i przyjaźni, niedojrzały psychicznie, wiecznie znudzony i pozbawiony celu w życiu. Należy do grona tak zwanych zbędnych ludzi, którzy, mimo wielkiego intelektu, są bezsilni i bezczynni. Oniegin uosabia negatywne zjawiska rosyjskiego życia. W kontraście do Oniegina przedstawiony jest Włodzimierz Leński – człowiek wywodzący się z tego samego kręgu społecznego, ale ukształtowany w innych warunkach kulturowych. Wychowany w Niemczech na filozofii i literaturze romantycznej, uznającym wyższość myśli, ducha, świadomości nad materią, staje się typowym idealistą. W odróżnieniu od Oniegina cechują go młodzieńcza radość, świeżość uczuć, talent poetycki, duża wiedza i optymistyczny stosunek do życia. Jednak romantyczne usposobienie i wrażliwość stają się przyczyną jego zguby. Zakochany w Oldze Łarinej podświadomie czyni z niej bohaterkę romantycznych powieści, nie zauważając, że tak naprawdę, mimo piękna zewnętrznego i prostoty, nie różni się ona niczym od reszty dobrze urodzonych, wiejskich panien. Leński jest postacią tragiczną, gdyż decyduje się zaryzykować swe życie w imię nierealnej miłości. Staje się ofiarą społeczeństwa i stosunków nim rządzących<sup>7</sup>. Ciekawą okazuje się postać Tatiany Łariny, którą Puszkina nazywa swoim „милым идеалом”<sup>8</sup>. Bohaterka ta jest zawsze samotna, nawet wśród rodziny, zaś szczęście odnajduje na łonie natury. Wrażliwa, uczuciowa, zamknięta w sobie, a jednak, w obliczu miłości, postanawia przyznać się do swych uczuć Onieginowi. Mimo niepowodzeń życiowych i miłosnego zawodu nie zaprzecza życiowej szansy. Do końca pozostaje wierna ideałom i wartościom, którym holduje. Doskonale obrazuje to finałowa scena poematu, kiedy rezygnuje ze szczęścia z ukochanym człowiekiem, po-

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> Г. Макогоненко, „Евгений Онегин” А. С. Пушкина, Москва 1971, s. 136.

<sup>7</sup> R. Łużny, dz. cyt., s. 526.

<sup>8</sup> А. С. Пушкин, *Евгений Онегин*, Москва 1980, s. 186.



nieważ jest „oddana drugiemu”. Puszkina tworzy z Tatiany ideał pozytywnej bohaterki, nadając jej cechy, których brak Onieginowi, Leńskiemu i reszcie postaci dramatu. Najważniejsze z nich to przywiązanie do rodzimej ziemi, gotowość do poświęceń, duchowy kontakt z naturą i umiejętność jej odczuwania<sup>9</sup>.

Największym arcydziełem Mikołaja Gogola jest powieść satyryczna *Martwe dusze*. Co ciekawe, zasadniczy wątek powieści podsunął mu właśnie Aleksander Puszkina<sup>10</sup>. Powieść Gogola opowiada o skupowaniu przez głównego bohatera – Cziczikowa – tak zwanych „martwych dusz”, czyli zmarłych pańszczyźnianych chłopów, nadal fikcyjnie figurujących w urzędowych spisach kontrolnych prowadzonych przez ziemian<sup>11</sup>. Przedstawiona prowincja jest monstrualna, obrzydliwa i zatęchła. Pisarz nie wykreował ani jednego pozytywnego bohatera. Wszyscy, poczynając od Cziczikowa, noszą znamiona dziwactwa bądź spaczenia<sup>12</sup>. Główny bohater – Paweł Iwanowicz Cziczikow – jest przykładem bardzo pomysłowego i inteligentnego aferzysty. Zanim jednak ten niemal dobroduszny oszust zostaje zdemaskowany, napotyka na swej drodze mieszkańców dworów ziemiańskich. Jednym z nich jest Maniłow – uprzejmy, miły, grzeczny właściciel ziemski, który zawsze ma jakieś plany, ale nigdy ich nie realizuje. Stanowi on doskonały przykład beczynnego marzyciela, niezdolnego do jakiegokolwiek działania. Następną bohaterką jest Koroboczka – skąpa, niewykształcona, podejrzliwa. Nie jest ona w stanie pojąć niczego, co wykracza poza zakres jej codziennych spraw. Interesującą indywidualnością jawi się także Nozdriow – wdowiec z dwójką dzieci, którymi opiekuje się niania, ponieważ nie potrafi przebywać w domu dłużej niż jeden dzień. Uczęszcza on na bale i przyjęcia, chętnie odwiedza jarmarki i zjazdy. Nozdriow posiada zdolność łatwego nawiązywania przyjaźni, jednak jego porywczy charakter sprawia, że szybko traci sympatię swych towarzyszy. Mówi dużo i prawie zawsze kłamstwa, jest uzależniony od hazardu i nie stroni od oszustw. Bohater ten jest kolejnym przykładem niezdolnego do konstruktywnego i pożytecznego działania ziemianina, który doprowadza majątek do ruiny<sup>13</sup>. Innym rodzajem bohatera jest Sobakiewicz. Z wyglądu podobny „do niedźwiedzia średniej wielkości. Twarz miał rozpaloną i gorącą, jaki nieraz miewa miedziana dziesiątka”<sup>14</sup>. Przejorny i pomysłowy, kształci zdolnych chłopów na rzemieślników i pozwala im wykonywać jakiś zawód, pobierając od nich roczny haracz. Jego jedynym celem jest powiększanie dochodów. Uważa oświatę i proces kształcenia za coś zbędnego, a nawet szkodliwego. Twierdzi, że na świecie nie ma porządnego ludzi. Skrajnym przykładem zacoferania i skąpstwa jawi się Pluszkin. Początkowo mądry i skrzętny gospodarz po śmierci żony i odejściu dzieci

<sup>9</sup> Tamże, s. 527.

<sup>10</sup> R. Łużny dz. cyt., s. 595.

<sup>11</sup> S. Breyer, *Mikołaj Gogol „Martwe dusze”*, [w:] portal e-Teatr [http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2012\\_05/37410/martwe\\_dusze\\_teatr\\_polski\\_warszawa\\_1969.pdf](http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2012_05/37410/martwe_dusze_teatr_polski_warszawa_1969.pdf) (06.05.2013).

<sup>12</sup> S. Treugutt, *Mikołaj Gogol „Martwe dusze”*, [w:] portal e-Teatr [http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2012\\_05/37410/martwe\\_dusze\\_teatr\\_polski\\_warszawa\\_1969.pdf](http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2012_05/37410/martwe_dusze_teatr_polski_warszawa_1969.pdf) (06.05.2013).

<sup>13</sup> R. Łużny dz. cyt., s. 597.

<sup>14</sup> M. Gogol, *Martwe dusze*, przeł. W. Broniewski, Warszawa 1962, s. 130.

stał się bardzo podejrzliwy i skąpy. „Z każdym rokiem Puszkina coraz bardziej tracił z oczu główne działy gospodarki i drobiazgowo jego uwaga zwracała się na papierki i piórka, które zbierał w swym pokoju...”<sup>15</sup>. Zaniechanie działań skutkowało tym, że w jego składach gnily zapasy zboża, podczas gdy chłopci umierali z głodu. Nie ma wśród tych ziemian ani jednego pozytywnego, sensownie działającego bohatera. Pisarz tworzy też trzy postaci drugoplanowe. Są to ludzie pańszczyźniani. Sluga Pietrek, który kładzie się spać, nie rozbierając się, czyta wszystko, co wpadnie mu w ręce i wiecznie pachnie wonią zamieszkałego pokoju. Stangret Selifan, który posiada silny pociąg do napojów alkoholowych i rozmawia z końmi swego pana. Wreszcie Pelagia – dziewczynka, która wsiada do powozu Cziczikowa, by pokazać mu drogę<sup>16</sup>. W postaciach tych pisarz zawiera nędzę i ciemnotę ciemzonego człowieka. Gogol opisuje ludzi o „martwych duszach”<sup>17</sup>, „galerię osobliwości od zidiociałego gubernatora do zapitego stangreta”<sup>18</sup>.

W pierwszej połowie XIX w. gospodarka rolna w Rosji była zacofana, oparta na systemie pańszczyźnianym. Powstawały więc tendencje zastąpienia pracy przymusowej pracą najemną, dochodziło do buntów chłopskich, dekabryści domagali się reform<sup>19</sup>. Problemy te dostrzegali także pisarze i nie unikali ich tematyki w swoich utworach. Aleksander Puszkina w *Eugeniuszu Onieginie* i Mikołaj Gogol w *Martwych duszach* stworzyli krytykę ustroju pańszczyźnianego. Przede wszystkim zwracali uwagę na bierność przedstawicieli ziemiaństwa, ich beczynność, niezdolność do działania, egoizm i martwość. Puszkina jednak złagodził swoją krytykę, tworząc postać Tatiany. Jest ona idealem pozytywnego bohatera i w jej postaci konkretyzują się podstawowe treści ideowe utworu<sup>20</sup>. Zdecydowanie głębiej ostrze literackiej krytyki wbił w chore ciało rosyjskiego społeczeństwa Mikołaj Gogol w *Martwych duszach*. Stworzył on monstualny, niemal groteskowy obraz zatęchłej, odrażającej prowincji. Jego „martwe dusze” to zatem nie zmarli chłopci pańszczyźniani, a raczej ludzie, którzy nimi handlują<sup>21</sup>. Pisarz zdawał sobie jednak sprawę z konsekwencji swego czynu, wiedział, że „nie uniknie wreszcie sądu współczesnych, obłudnie nieczulego sądu współczesnych, który wypiastrowane przezeń dzieła nazwie nikczemnymi i płaskimi, i wyznaczy mu wzgardzony kąs w szeregu pisarzy znieważających ludzkość, nada mu cechy wyobrażonych przezeń bohaterów, odbierze mu i serce, i duszę, i boski ogień talentu”<sup>22</sup>. Powyższe słowa oznaczają, iż Gogol wiedział, że jego utwór będzie źle przyjęty przez krytykę literacką i część czytelników, którzy nie będą w stanie w pełni zrozumieć *Martwych dusz*. Ale był on jednocześnie świadomy, że powieść ta będzie największym dziełem w jego literackim

<sup>15</sup> Tamże, s. 163.

<sup>16</sup> M. Dąbrowska, dz. cyt., s. 13.

<sup>17</sup> S. Treugutt, dz. cyt.

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> S. Breyer, dz. cyt.

<sup>20</sup> R. Łużny, dz. cyt., s. 527.

<sup>21</sup> S. Treugutt, dz. cyt.

<sup>22</sup> M. Gogol dz. cyt., s. 181.

dorobku. I nie pomylił się. Zarówno Mikołaj Gogol, jak i Aleksander Puszkina należą do największych twórców literatury rosyjskiej, jak i światowej. Pomimo że od czasu tworzenia przez nich utworów minęły już niemal dwa stulecia, to nie tracą one do dziś na swej aktualności, gdyż ich satyrę można odnieść również do współczesnego społeczeństwa.

#### BIBLIOGRAFIA

A. С. Пушкин, *Евгений Онегин*, Москва 1980.

M. Gogol, *Martwe dusze*, przeł. W. Broniewski, Warszawa 1962.

Е. С. Смировна-Чикина, *Поэма Н. В. Гоголя "Мёртвые души"*. *Литературный комментарий*, Москва 1964.

Г. Макогоненко, *"Евгений Онегин" А. С. Пушкина*, Москва 1971.

A. Walicki, *Mikołaj Gogol*, [w:] *Literatura rosyjska*, pod red. M. Jakóbca, Warszawa 1970.

M. Dąbrowska, *Wstęp*, [w:] M. Gogol, *Martwe dusze*, przeł. W. Broniewski, Warszawa 1962.

R. Łużny, *Aleksander Puszkina*, [w:] *Literatura rosyjska*, pod red. M. Jakóbiec, Warszawa 1970.

S. Breyer, *Mikołaj Gogol „Martwe dusze”*, [w:]

[http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2012\\_05/37410/martwe\\_dusze\\_teatr\\_polski\\_warszawa\\_1969.pdf](http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2012_05/37410/martwe_dusze_teatr_polski_warszawa_1969.pdf) (06.05.2013).

S. Treugutt, *Mikołaj Gogol „Martwe dusze”*, [w:]

[http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2012\\_05/37410/martwe\\_dusze\\_teatr\\_polski\\_warszawa\\_1969.pdf](http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2012_05/37410/martwe_dusze_teatr_polski_warszawa_1969.pdf) (06.05.2013).



## CECHY SZCZEGÓLNE KONFLIKTU W DRAMACIE *ТРИ СЕСТРЫ* ANTONA CZECHOWA

Anton Czechow to pisarz niezwykle, ceniony przede wszystkim za swoją umiejętność przedstawienia mentalności i psychologii współczesnych mu Rosjan w ich codziennym życiu. Cechy bohaterów tylko na pozór zdają się być jednak czysto rosyjskie. Faktycznie twórczość Czechowa rozumiała jest dla znacznie szerszego grona czytelników, mogących bez większego wysiłku odnaleźć w jego utworach problemy ogólnoludzkie. Swoje przemyślenia ujmował w sposób nowatorski, sprzeciwiając się przyjętym w jego czasach schematom i gustom<sup>1</sup>. W najpełniejszy sposób poszukiwania *nowej formy* uwidaczniają się w dramacie *Trzy siostry* [*Три сестры*, 1900]<sup>2</sup>.

Aby jednak dobrze zrozumieć charakter sztuk Czechowa, warto zatrzymać się na chwilę przy samym znaczeniu słowa konflikt, który w klasycznym dramacie jest przecież motorem napędowym całej akcji. Takiego punktu centralnego jak *przedłużająca się niezgoda między stronami* w *Trzech siostrach* odnaleźć nam się nie uda. Choć będą istniały antagonizmy pomiędzy poszczególnymi postaciami, to nie przybiorą one jednak znamion konfliktu dramatycznego. Dla zrozumienia szczególnego charakteru twórczości Czechowa potrzebne jest inne wyjaśnienie problemu. Konflikt może bowiem oznaczać także *różnicę między wartościami, postawami itp., której nie sposób usunąć*<sup>3</sup> i takiego raczej wyjaśnienia należałoby się trzymać, próbując umotywić specyfikę tego dzieła.

Bohaterowie *Trzech siostr* wywodzą się z prowincjonalnej inteligencji, której cechą szczególną jest słabość charakteru, a co za tym idzie – niezdolność do podjęcia jakichkolwiek działań. Postacie pogrążone są więc w nudzie, marzeniach i melancholii. Pozostają niezrozumiane i wewnętrznie samotne mimo tego, że otoczone są przez kochających je ludzi. Czechow do niemocy swoich bohaterów odnosi się krytycznie, nie popada jednak w moralizatorstwo – przygląda się raczej i zwleka z oceną<sup>4</sup>. W dra-

---

<sup>1</sup> R. Śliwowski, *Antoni Czechow*, [w:] *Literatura rosyjska*, t. 2, Marian Jakóbiec (red.), Warszawa 1971, s. 521-522.

<sup>2</sup> R. Śliwowski, *Od Turgeniewa do Czechowa: z dziejów rosyjskiej dramaturgii drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 1970, s. 510.

<sup>3</sup> Internetowy słownik języka polskiego PWN, hasło: konflikt (04.07.2014).

<sup>4</sup> R. Śliwowski, *Antoni Czechow*, s. 522.

macie nie odnajdziemy więc jasno zdefiniowanych postaci, w podejmowanych działaniach i odczuciach będą się one wydawać niejednoznaczne, a przez to skomplikowane. Charakterystyczną częścią dramatu jest również nerwowość nastroju, którą podkreślają pauzy w wypowiedziach, a także silne emocje, które zmieniają się raptownie od niepomowanej wesołości do czarnej rozpacz. Zabieg ten pozwolił Czechowowi na połączenie elementów komicznych z tragicznymi, które w dramacie są ze sobą nierozzerwalnie związane<sup>5</sup>.

Brak klasycznie rozumianego konfliktu powoduje, że w *Trzech siostrach* właściwie nie ma akcji, trudno jest więc je streścić. Dramat ten jest jednak bardzo złożony, gdyż wielowątkowość gwarantują wewnętrzne przeżycia bohaterów, pobudzające czytelnika do refleksji<sup>6</sup>. Irina nie potrafi kochać, choć ją samą uczuciem obdarzają dwaj mężczyźni – baron Tuzenbach i sztabkapitan Solony. Pierwszego z nich nie kocha i pokochać nie będzie potrafiła nigdy, do drugiego natomiast czuje niechęć, boi się go wręcz, gdyż w obejściu zdaje się jej człowiekiem brutalnym. Osobistego szczęścia woli szukać w pracy:

Ирина. Когда я сегодня проснулась, встала и умылась, то мне вдруг стало казаться, что для меня все ясно на этом свете, и я знаю, как надо жить. Милый Иван Романыч, я знаю все. Человек должен трудиться, работать в поте лица, кто бы он ни был, и в этом одном заключается смысл и цель его жизни, его счастье, его восторги. Как хорошо быть рабочим, который встает чуть свет и бьет на улице камни, или пастухом, или учителем, который учит детей, или машинистом на железной дороге...<sup>7</sup>

Niestety nie zauważa, do czego praca doprowadziła jej starszą siostrę. Olga mocno postarzała się i wychudła, zaś za cel życia uważa zupełnie coś innego – miłość:

Ольга. Мне кажется, если бы я вышла замуж и целый день сидела дома, то это было бы лучше.

Пауза.

Я бы любила мужа. (s. 317)

Oldze nie dane jest jednak znaleźć męża. Jedyne, czemu może się poświęcić, to praca w charakterze nauczycielki i naczelnika szkoły. Nie dostrzega jednak przykładu trzeciej z siostr – miłość i małżeństwo również nie muszą nieść ze sobą szczęścia. Masza, choć jest małżonką Kulygina, kocha żonatego Wierszynina, Kulygin natomiast ogromnym uczuciem darzy Maszę. Każda z postaci doświadcza osobistej tragedii, na którą jednak autor spogląda z odrobiną ironii. Dla prawdziwego dramatu konieczne

<sup>5</sup> R. Śliwowski, *Antoni Czechow*, s. 250.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 236, 238.

<sup>7</sup> А. П. Чехов, *Три сестры*, [w:] *Избранное*, А. П. Чехов, Симферополь 1977, s. 318.

jest bowiem podjęcie jakichś działań, a od tych wszyscy stronią. Wszystkim brakuje świadomości obecnego, są zawieszani gdzieś wysoko, w oderwaniu od rzeczywistości<sup>8</sup>.

Najtrudniejsze jednak chwile przeżywają bohaterowie wraz z pojawieniem się w domu Prozorowych Nataszy. Z pozoru wydawać by się mogło, że właściwy konflikt istnieje właśnie pomiędzy nią a trzema siostrami. Ta pragmatyczna kobieta, która po ślubie z Andriejem stopniowo rozszerza swoją despotyczną władzę w majątku i ostatecznie doprowadza do rozluźnienia rodzinnych więzi, postawiona zostaje bowiem w opozycji do delikatnych, wrażliwych, inteligentnych, dobrze wykształconych i wychowanych sióstr. Właśnie ta zmiana, jaka pod wpływem Nataszy zachodzi w domu Prozorowych, pozwala dopiero w pełni dostrzec w *Trzech siostrach* dwie płaszczyzny konfliktu. Pierwszy ma charakter socjalny, drugi natomiast filozoficzny, jest ściśle z nim związany i z niego też wynika<sup>9</sup>.

W zewnętrznym konflikcie dramatu Natasza jest swego rodzaju personifikacją złego świata, który pochłania piękno i człowieczeństwo, i doprowadza do jego upadku<sup>10</sup>. Sam Andriej zauważa tę trudną sytuację – momentami jego małżonka wydaje mu się wręcz *удивительно пошлой*, określa ją nawet mianem nie człowieka, a *шафшавого животного*. Jednak to właśnie *мещанка* Natasza wychodzi z konfliktu zwycięsko<sup>11</sup>. Siostry obojętnie oddają w jej ręce dom, same go opuszczając, nie podejmując nawet próby walki o to, co powinno być dla nich najcenniejsze. W akcie trzecim, gdy w mieście szaleje pożar, pozornie tylko nie dotyka on domu Prozorowych. Wówczas właśnie symbolicznie giną marzenia, nadzieje i szczęście sióstr, spala się cały ich byt. Te trzy kobiety nie umieją bowiem pogodzić się z życiem, w którym nie istnieją wyższe idee<sup>12</sup>:

Ирина (рыдая). Куда? Куда все ушло? Где оно? О, боже мой, боже мой! Я все забыла, забыла... у меня перепуталось в голове... Я не помню, как по-итальянски окно или вот потолок... Все забываю, каждый день забываю, а жизнь уходит и никогда не вернется, никогда, никогда мы не уедем в Москву... Я вижу, что не уедем... (s. 358-359)

W ostatnim akcie żaden z bohaterów nie ma już złudzeń. Natasza odnosi wielkie zwycięstwo, stając się jedyną panią domu, który do niedawna jeszcze był dla niej niedostępny<sup>13</sup>:

Наташа. Значит, завтра я уже одна тут. (Вздыхает.) Велю прежде всего срубить эту словую аллею, потом вот этот клен. По вечерам он такой страшный,

<sup>8</sup> В. Ермилов, *А. П. Чехов. Драматургия Чехова*, Москва 1951, s. 402.

<sup>9</sup> А. С. Краковяк, С. А. Матяш, *Конфликт в драматургии А. П. Чехова и М. А. Булгакова („Три сестры” и „Дни Турбиных”)*, „Вестник Оренбургского государственного университета”, № 1, 2005, s. 99-101.

<sup>10</sup> Г. Бердников, *Избранные работы в двух томах*, т. 2, Москва 1986, s. 202.

<sup>11</sup> А. С. Краковяк, С. А. Матяш, *Конфликт в драматургии А. П. Чехова и М. А. Булгакова...*, s. 95.

<sup>12</sup> Рог. В. Ермилов, *А. П. Чехов...*, s. 396-444.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 449.

некрасивый... (Ирине.) Милая, совсем не к лицу тебе этот пояс... Это безвкусица. Надо что-нибудь светленькое. И тут везде я велю понасажать цветочков, цветочков, и будет запах... (Строго.) Зачем здесь на скамье валяется вилака? (Проходя в дом, горничной.) Зачем здесь на скамье валяется вилака, я спрашиваю? (Кричит.) Молчать!  
Кулыгин. Разошлась! (s. 376-377)

W rzeczywistości jednak nie tylko pragmatyczna mieszcanka, a cały świat jest jakby złowrogo nastawiony wobec idealistycznie usposobionych sióstr i to właśnie świat ten nie pozwala na spełnienie szczęścia<sup>14</sup>. Największym marzeniem tytułowych trzech sióstr jest bowiem powrót do Moskwy, do którego z początku odnoszą się bardzo entuzjastycznie. Wszystko zdaje się być na dobrej drodze:

Ольга. Вы из Москвы?  
Вершинин. Да. Учился в Москве и начал службу в Москве, долго служил там, наконец получил здесь батарею — перешел сюда, как видите. Я вас не помню собственно, помню только, что вас было три сестры. Ваш отец сохранился у меня в памяти, вот закрою глаза и вижу, как живого. Я у вас бывал в Москве...  
Ольга. Мне казалось, я всех помню, и вдруг...  
Вершинин. Меня зовут Александром Игнатьевичем...  
Ирина. Александр Игнатьевич, вы из Москвы... Вот неожиданность!  
Ольга. Ведь мы туда переезжаем.  
Ирина. Думаем, к осени уже будем там. Наш родной город, мы родились там... На Старой Басманной улице...  
Обе смеются от радости. (s. 322)

Z czasem jednak marzenie okazuje się niemożliwe do zrealizowania, a Moskwa staje się wyłącznie symbolem minionego i zarazem niemożliwego do spełnienia szczęścia. Bohaterowie *Trzech sióstr* to ludzie sami odpowiedzialni za własną tragedię. Głęboko w nich zakorzeniona jest bierność, bezsilność wobec świata, jaki ich otacza. Skupieni na marzeniach nie dostrzegają teraźniejszości, bez uformowania której wizja przyszłości nie będzie mogła się spełnić<sup>15</sup>. Nie można jednak zarzucić Czechowowi, że w dramacie dominującym motywem jest pesymizm czy sentymentalizm. Bohaterowie jego sztuki silnie wierzą w lepsze jutro:

Вершинин. Что же еще вам сказать на прощание? О чем пофилософствовать?.. (Смеется.) Жизнь тяжела. Она представляется многим из нас глухой и безнадежной, но все же, надо сознаться, она становится все яснее и легче, и, по-видимому, не далеко время, когда она станет совсем ясной. (Смотрит на часы.) Пора мне, пора! Прежде человечество было занято войнами, заполняя все свое

<sup>14</sup> M. N. Строева, *Новаторство драматургии Чехова*, [в:] *Пьесы*, А. П. Чехов, Москва 1974, s. 13.

<sup>15</sup> В. Ермилов, *А. П. Чехов...*, s. 396.



существование походами, набегами, победами, теперь же все это отжило, оставив после себя громадное пустое место, которое пока нечем заполнить; человечество страстно ищет и конечно найдет. Ах, только бы поскорее!

Пауза.

Если бы, знаете, к трудолюбию прибавить образование, а к образованию трудолюбие. (Смотрит на часы.) Мне, однако, пора... (s. 374-375)

W ten sposób ujawnia się filozoficzny charakter konfliktu, oparty na pragnieniu udoskonalania przeszłości, nawet jeśli nie własnej, to przyszłych pokoleń. Bohaterowie mają bowiem nadzieje, że ich czyny będą wyłącznie sprzyjać lepszemu jutru. Postaci zdają sobie przy tym sprawę z konieczności i bliskości nadchodzących zmian:

Тузенбах. (...) Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку. Я буду работать, а через какие-нибудь 25—30 лет работать будет уже каждый человек. Каждый! (s. 319)

Co jest w *Trzech siostrach* bardzo charakterystyczne, to fakt, że związki pomiędzy postaciami, ich uczucia i tragedie w najmniejszym stopniu wpływają na bieg akcji. Czechowowi w mistrzowski sposób udało się pokazać, że tragizm życia nie musi się uzwętrzniać poprzez konflikt. Więcej tragizmu bywa nieraz w milczeniu i pozornej harmonii, niż nasyconych emocjami replikach i działaniach<sup>16</sup>. Stąd też wiele jest wypowiedzi, które w żaden sposób nie odnoszą się do sytuacji, w jakiej znajdują się bohaterowie. Często każda z postaci zdaje się mówić i myśleć o czym innym, a zdania wypowiedziane przez bohaterów niejednokrotnie nie mają związku z sytuacją, głęboko za nimi dopiero skrywiają się prawdziwe treści<sup>17</sup>:

Вершинин. Все-таки жалко, что молодость прошла...

Маша. У Гоголя сказано: скучно жить на этом свете, господа!

Тузенбах. А я скажу: трудно с вами спорить, господа! Ну вас совсем...

Чебутыкин (читая газету). Бальзак венчался в Бердичеве.

Ирина напевает тихо.

Даже запишу себе это в книжку. (Записывает.) Бальзак венчался в Бердичеве. (Читает газету.)

Ирина (раскладывает пасьянс, задумчиво). Бальзак венчался в Бердичеве.

Тузенбах. Жребий брошен. Вы знаете, Мария Сергеевна, я подаю в отставку. (s. 340-341)

---

<sup>16</sup> R. Śliwowski, *Antoni Czechow*, s. 241.

<sup>17</sup> Harai Golomb, *Dramaticity, Theatricality and Dual Fictionality in Čechov's Major Plays*, [w:] *Anton P. Čechov – der Dramatiker*, Regine Nohej, Heinz Setzer (red.), Drittes internationales Čechov-Symposium, Badenweiler im Oktober 2004, München – Berlin – Washington, D.C. 2012, s. 126-127.

Postaci przedstawione przez Czechowa, choć pogrążone w świecie kłamstwa, otoczone egoistycznie nastawionymi do życia ludźmi, są jednak zaskakująco szczerze wobec siebie. Stąd też pojawia się w dramacie szczególnie rodzaj dialogu, niekiedy wręcz monologu, skonstruowany na zasadzie mowy wewnętrznej<sup>18</sup>. Dzięki niemu bohaterowie odnoszą się do konfliktu, jaki istnieje pomiędzy nimi a światem, i choć świadomość własnego położenia wpływa negatywnie na postrzeganie przez nich rzeczywistości, chcą, mimo wszelkich przeciwności, żyć dalej:

Ольга (обнимает обеих сестер). Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить! О, боже мой! Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь. О, милые сестры, жизнь наша еще не кончена. Будем жить! Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать!

Музыка играет все тише и тише; Кулыгин, веселый, улыбающийся, несет шляпу и тальму. Андрей везет другую колясочку, в которой сидит Бобик.

Чебутыкин (тихо напевает). Тара... ра... бумбия... сижу на тумбе я... (Читает газету.)

Все равно! Все равно!

Ольга. Если бы знать, если бы знать! (s. 380)

Konflikt u Czechowa, mając charakter bezosobowy<sup>19</sup>, gwarantuje poniekąd ponadczasowość *Trzech siostr*. Wyrażone w wypowiedziach bohaterów zawód rzeczywistością, udręczenie niespełnionymi marzeniami, strach przed przemijaniem i zapomnieniem powodują, że utwór ten, niezależnie od miejsca i czasu, wciąż pozostaje aktualny:

Тузенбах. (...) Надо идти, уже пора... Вот дерево засохло, но все же оно вместе с другими качается от ветра. Так, мне кажется, если я и умру, то все же буду участвовать в жизни так или иначе. Прощай, моя милая... (...) (s. 371)

*Trzy siostry* pokazują również, że bohaterowie nie potrafią kochać tego, co otacza ich w danej chwili. Wciąż chowają się w przeszłości lub wybiegają myślami daleko naprzód. Niejednokrotnie zresztą rozmawiają o tym, co będzie za kilkadziesiąt lat, pozwalając nieść się wyobraźni. Przemyślenia na ten temat doskonale wyrażają słowa Wierszynina:

Русскому человеку в высшей степени свойственен возвышенный образ мысли, но скажите, почему в жизни он хватается так невысоко? Почему? (s. 336)

<sup>18</sup> R. Śliwowski, *Od Turgeniewa do Czechowa...*, s. 518.

<sup>19</sup> M. H. Строева, *Новаторство драматургии Чехова*, s. 15.

Dramat pokazuje tym samym katastrofę poprzednich wartości i pustkę, gdyż w zamian nie nadeszło jeszcze nic nowego<sup>20</sup>. Upadek, jaki dotknął całe środowisko, wyrażają nieustannie powtarzane przez wielu bohaterów i w różnych sytuacjach słowa *все равно*. Postaci nie zwracają uwagi na to, co dzieje się z ich bliskimi. Zbyt pochłonięci są własnymi uczuciami, przeżyciami, myślami<sup>21</sup>. Jest im wszystko jedno do tego stopnia, że nie zapobiegają nawet pojedynkowi Tuzenbacha z Solonym, w wyniku którego baron, niedoszły mąż Iriny, traci życie:

Мама. В голове у меня перепуталось... Все-таки, я говорю, не следует им позволять. Он может ранить барона или даже убить.

Чебутыкин. Барон хороший человек, но одним бароном больше, одним меньше — не все ли равно? Пускай! Все равно!

За садом крик: «Ау! Гоп-гоп!»

Подождешь. Это Скворцов кричит, секундانت. В лодке сидит.

Пауза.

Андрей. По-моему, и участвовать на дуэли, и присутствовать на ней, хотя бы в качестве врача, просто безразлично.

Чебутыкин. Это только кажется... Ничего нет на свете, нас нет, мы не существуем, а только кажется, что существуем... И не все ли равно! (s. 368)

Wydawać by się mogło, że tak tragiczne w skutkach wydarzenie wstrząśnie bohaterami, wprawi ich w ruch, wpłynie na bieg akcji. Nic takiego się jednak nie dzieje. Wraz z resztą żołnierzy odchodzi Wierszynin, rozchodzą się siostry, nastają nowe rządy Natasy... Śmiało można więc zaryzykować twierdzenie, że to jeden z najtragiczniejszych w swym wydźwięku dramatów Czechowa. Pozostawia jednak u czytelnika nadzieję na powolny rozwój i formowanie się coraz doskonalszego świata:

Вершинин. Вот-те на! (Смеется.) Знаете много лишнего! Мне кажется, нет и не может быть такого скучного и унылого города, в котором был бы не нужен умный, образованный человек. Допустим, что среди ста тысяч населения этого города, конечно, отсталого и грубого, таких, как вы, только три. Само собою разумеется, вам не победить окружающей вас темной массы; в течение вашей жизни мало-помалу вы должны будете уступить и затеряться в стотысячной толпе, вас заглушит жизнь, но все же вы не исчезнете, не останетесь без влияния; таких, как вы, после вас явится уже, быть может, шесть, потом двенадцать и так далее, пока наконец такие, как вы, не станут большинством. Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной. Человеку нужна такая жизнь, и если ее нет пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней, он должен для этого видеть и знать больше, чем

---

<sup>20</sup> A. Г. Овчинников, *Конфликт и характерология в пьесах А. Стриндберга и А. Чехова*, „Филологический класс” 1 (35) / 2014, Екатеринбург, s. 114.

<sup>21</sup> H. Golomb, *Dramaticity, Theatricality and Dual Fictionality in Čechov’s Major Plays*, s. 127.

видели и знали его дед и отец. (Смеется.) А вы жалуетесь, что знаете много лишнего. (s. 326)

Słowa Wierszynina mają za zadanie pokazać czytelnikowi, że nic na świecie nie istnieje, nie dzieje się bez powodu, a to, co zdaje się nam zbędne – faktycznie jest rzeczą niezwykle istotną, mogącą w znaczący sposób wpłynąć, jeśli nie bezpośrednio na nas samych, to na kolejne pokolenia. W tym właśnie należy upatrywać przesłania Czechowa – jeden człowiek żyje zbyt krótko, by móc ukształtować nową rzeczywistość w pożądanym sposób – do tego potrzebne są całe stulecia. Nie znaczy to jednak, że życie pojedynczej jednostki samo w sobie jest bezcelowe i bezsensowne. Wręcz przeciwnie, bez podjęcia konkretnych działań w teraźniejszości wizja przyszłości oddali się, straci wyraz i koloryt.

Z jednej strony Czechow w niezwykle sposób uchwycił więc potrzebę czasu, która wyrażała się w zmianie dotychczasowego modelu życia i bezpośrednio wiązała z przemianami społecznymi zachodzącymi w XIX-wiecznej Rosji. Z drugiej zaś ukazał problem konfliktu starego z nowym. Wydawać by się mogło, że ten stale obecny przeciech w literaturze motyw zyskał po prostu kolejne oblicze, jednak forma, w jakiej ujął go Czechow, sprawiła, że *Trzy siostry* zyskały ponadczasowy wydźwięk, stając się zrozumiałe dla czytelnika niezależnie od miejsca i epoki, w jakiej żyje.

#### BIBLIOGRAFIA

- Чехов А. П., *Избранное*, Симферополь 1977.
- Бердников Г., *Чехов-драматург. Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова*, Москва 1972.
- Бердников Г., *Избранные работы в двух томах*, t. 2, Москва 1986.
- Ермилов В., *А. П. Чехов. Драматургия Чехова*, Москва 1951.
- Краковяк А. С., Матяш С. А., *Конфликт в драматургии А. П. Чехова и М. А. Булгакова („Три сестры” и „Дни Турбиных”)*, „Вестник Оренбургского государственного университета”, № 1, 2005.
- Овчинников А. Г., *Конфликт и характерология в пьесах А. Стриндберга и А. Чехова*, „Филологический класс” 1 (35) / 2014, Екатеринбург.
- Паперный З., *„Вопреки всем правилам...”. Пьесы и водевили Чехова*, Москва 1982.
- Строева М. Н., *Новаторство драматургии Чехова*, [в:] *Пьесы*, А. П. Чехов, Москва 1974.
- Jakóbiec M. (red.), *Literatura rosyjska*, t. 2, Warszawa 1971.
- Śliwowski R., *Od Turgeniewa do Czechowa: z dziejów rosyjskiej dramaturgii drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 1970.
- Nohejl R., Setzer H. (red.), *Anton P. Čechov – der Dramatiker*, Drittes internationales Čechov-Symposium, Badenweiler im Oktober 2004, Verlag Otto Sanger: München – Berlin – Washington, D.C. 2012.
- Internetowy słownik języka polskiego PWN, hasło: konflikt (04.07.2014).

Dominika Polak

Filologia rosyjska, III rok, UJ

---

## POWIEŚĆ BRACIA KARAMAZOW FIODORA DOSTOJEWSKIEGO A JEJ ADAPTACJA FILMOWA PETRA ZELENKI

Fiodor Dostojewski poświęcił ponad dwa lata na pracę nad kulminacyjnym i, według niektórych badaczy literatury, swoim najlepszym dziełem<sup>1</sup>. *Braci Karamazow* na całym świecie uznaje się za prawdziwe arcydzieło literatury rosyjskiej. Dojrzałość literacka oraz doświadczenie, jakie Dostojewskiemu udało się wypracować przez całe życie, wyraźnie wybrzmiewają w powieści. Kompilacja wątków obyczajowych z refleksją nad fundamentalnymi problemami ludzkości stanowi o ponadczasowej wartości twórczości Dostojewskiego. Natura jego powieści nie tylko pozwala, ale wręcz domaga się aranżacji scenicznej. Jednej z nich podjął się Petr Zelenka, czeski reżyser filmowy, który stworzył obszerne pole do rozważań dotyczących *Braci Karamazow*. Niniejsza praca została poświęcona porównaniu literackiego oryginału z tą adaptacją.

Dostojewski był człowiekiem o naturze dramaturga. Pisał nie tylko powieści, ale również dramaty – od nich zaczynał swoją drogę twórczą<sup>2</sup>. Wysoko cenił dzieła innych znanych dramatopisarzy, wiernie wzorował się na ich twórczości, niejednokrotnie podkreślając, jak bardzo ten gatunek jest mu bliski<sup>3</sup>. Dramaturgia rosyjska niewątpliwie wypełniła ważną rolę w kształtowaniu osobowości Dostojewskiego jako pisarza oraz znacząco wpłynęła na jego wizje artystyczne. Swą aktorską pasję i zamiłowanie dramatem zdradzał już, kiedy przebywał na zesłaniu w Omsku<sup>4</sup>. Cenil teatr jako formę ekspresji artystycznej, dlatego też jego powieści obfitują w dialogi. To one ujawniają złożoną naturę bohaterów powieści. Nawet monologi wewnętrzne postaci nierzadko przedstawione są w konwencji dramatu przestrzennego: bohaterowie prowadzą ożywione rozmowy ze swoim sobowtorem, diabłem, karykaturą, swoim drugim „ja”. Potwierdzeniem tej tezy jest scena rozmowy Iwana z diabłem, który przychodzi go dręczyć. Iwan mocno przeżywa ten moment, zdradza oznaki niepoczytalności i braku

---

<sup>1</sup> Por. *Literatura rosyjska. Podręcznik*, tom II, praca zbiorowa pod red. M. Jakóbca, Warszawa 1971, s. 420.

<sup>2</sup> Por. *Ibidem*, s. 420.

<sup>3</sup> Czerpał z twórczości Lermontowa i Gogola. Por. *Ibidem*, s. 421.

<sup>4</sup> Por. *Ibidem*, s. 421.

równowagi. Gdy przychodzi do niego Alosza, wyobrażamy sobie, że wręcz krzyczy na brata, tłumacząc mu, co przed chwilą zaszło:

Черт! Он ко мне повадился. Два раза был, даже почти три. Он дразнил меня тем, будто я сержусь, что он просто черт, а не сатана с опаленными крыльями, в громе и блеске. Но он не сатана, это он лжет. Он самозванец. Он просто черт, дрянной, мелкий черт. Он в баню ходит. Раздень его и, наверно, отыщешь хвост, длинный, гладкий, как у датской собаки, в аршин длинный, бурный? Что? Холодный? Хочешь, велю поставить? C'est a ne pas mettre un chien dehors...<sup>5</sup>

Narrację, jaką stosuje autor, również cechuje dynamiczność i obrazowość, swoim językiem i doбором słów narrator porusza wyobraźnię czytelnika:

Отцеубивец! - прокричал старик на всю окрестность, но только это успел прокричать: он вдруг упал как пораженный громом. Митя соскочил опять в сад и нагнулся над поверженным. В руках Митин был медный пестик, у он машинально отбросил его в траву. Пестик упал в двух шагах от Григория, но не в траву, а на тропинку, на самое видное место. Несколько секунд рассматрива он лежащего пред ним. Голова старика была вся в крови. (s. 83)

Z czasem Dostojewskiemu coraz trudniej było kreować swoich bohaterów za pomocą opisów, dlatego też stosował charakterystykę postaci poprzez ich własne wypowiedzi, odsłaniał osobowości przy bliższym, bezpośrednim kontakcie. Bohaterowie Dostojewskiego to postaci dynamiczne, osobowości złożone, które dają się poznać poprzez działanie, a ich życie podlega teatralizacji. Warto zauważyć, że w *Braciach Karamazow* wiele scen jest nazwanych widowiskami. Te cechy twórczości stanowią o jej dramaturgicznym potencjale i prawdopodobnie to one zainspirowały artystów do przenoszenia powieści na deski teatrów i duży ekran<sup>6</sup>.

*Bracia Karamazow* to dzieło przeznaczone dla prawdziwych odkrywców światowej literatury, odważnych i spragnionych nowych doznań duchowych czytelników, którzy odważą się sięgnąć po ostatnie dzieło rosyjskiego twórcy. Dostojewski nie należy bowiem do pisarzy łatwych w odbiorze, którzy zadowolą się prostą formą, by ukazać idee i poglądy. Pisarz zmusza odbiorcę do głębokich refleksji, by mógł choć w pewnej części odszukać odpowiedzi na pytania, które pojawiają się na kartach *Braci Karamazow*. Autor skupia swoją uwagę na problemach duchowych głównych bohaterów, odkrywaniu tajemnic ludzkiej duszy i zrozumieniu roli Boga w życiu człowieka. Dostojewski podkreśla wagę miłości, uznając ją za podstawową cnotę człowieka. Tym samym pisarz wywiera wpływ na życie duchowe swoich odbiorców.

<sup>5</sup> Достоевский Ф. *Братья Карамазовы; части третья-четвертая*, Москва 1980, s. 380.: wszystkie cytaty wykorzystane w pracy zostały zaczerpnięte z tego wydania.

<sup>6</sup> Zob. Mikiciuk E., *Teatr paschalny Fiodora Dostojewskiego*, Gdańsk 2009, s. 40.

Teatr Dostojewskiego opiera się nie tylko na psychologii, ale dotyka także sfery duchowej, dotyczy relacji pomiędzy człowiekiem a Bogiem. Bohaterowie *Braci Karamazow* często wpisani są w biblijne przypowieści, sytuacje zaczerpnięte wprost z Ewangelii<sup>7</sup>. W utworze można zauważyć zastosowaną przez autora koncepcję teatru sumienia, gdzie ludzkie emocje i uczucia odgrywają swoiste role, tworząc prawdziwy spektakl. Wszystkie dialogi i monologi bohaterów *Braci Karamazow* w sztuce, sposób wygłaszania ich oraz budowania napięcia udowadniają, że w każdym z nich odbywa się osobisty spektakl przeciwstawnych emocji. Charakter każdej z postaci jest na tyle silny, wyjątkowy i niepowtarzalny, każda z nich jest barwna na tyle, by stworzyć osobny, równie ważny element tej sztuki. W przedstawieniu granym przez bohaterów filmu Petra Zelenki temat dotyczy głównie ojcostwa, wątpliwości związanych z istnieniem Boga, relacji ojciec-synowie oraz niuansów miłosnych Fiodora, Dymitra i Iwana. Sztuka teatralna nie jest w stanie ukazać całości akcji, którą w powieści założył pisarz. Wobec tego do scenariusza teatralnego wybiera się sceny znaczące, najbardziej dobitne i bezpośrednio związane z myślami, poglądami, problemami, o których sztuka ma traktować. Jedną z takich właśnie scen, gdzie emocje bohatera wychodzą na pierwszy plan zarówno w powieści, jak i filmie, jest scena w sądzie, kiedy Dymitr zostaje oskarżony o zamordowanie ojca i w afekcie wyrzuca z siebie następujące słowa:

Признаю себя виновным в пьянстве и разврате, - воскликнул он каким-то опять -таки неожиданным, почти иступленным голосом, - в лени и в дебоширстве. Хотел стать навеки честным человеком именно в ту секунду, когда подсекала судьба! Но в смерти старика, врага моего и отца - не виновен! Но в ограблении его - нет, нет, не виновен, да и не могу быть виновным: Дмитрий Карамазов подлец, но не бор!<sup>8</sup>

*Braci Karamazow* można traktować jako powieść o przebywaniu nieskalanej duszy wśród wszechobecnego grzechu. Jeden z braci, Alosza, zostaje wysłany przez swojego mentora – ojca Zosimę – w świat, by mierzyć się z panującym wszechobecnie złem i grzechem, za synonim których można uważać rodzinę Karamazowów. Ojcu Zosimie Iwan przeciwstawia Wielkiego Inkwizytora, bohatera swojej legendy, która stanowi zaprzeczenie fundamentalnej nauki chrześcijan. Według niej raj jest niemożliwy do osiągnięcia bez Odkupiciela. Legenda jest krytyką chrześcijańskiej utopii z pozycji XIX-wiecznego psychologizmu. Inkwizytor, przeświadczony, że Chrystus po prostu nie zna natury ludzkiej, operuje pojęciami z zakresu psychologii eksperymentalnej<sup>9</sup>. *Legenda o Wielkim Inkwizytorze* uważana jest za szczytowe osiągnięcie autora, zawiera pozytywną część religijnego światopoglądu samego Dostojewskiego. Zarówno na kartach powieści, jak i w filmie Zelenki można dostrzec nacisk położony na ideę wolności du-

---

<sup>7</sup> Por. Ibidem, s. 60.

<sup>8</sup> Достоевский Ф. *Братья Карамазовы; части третья-четвертая, Издательство Правда*, Москва 1980, s. 391.

<sup>9</sup> *Literatura rosyjska...*, s. 421.

cha ludzkiego. Choć w legendzie jest ona potraktowana w sposób ukryty, jej echa są obecne w całej powieści, również sztuka teatralna odgrywana przez bohaterów filmu nieustannie traktuje o tej kwestii. W ten sposób Iwan Karamazow okazuje swój bunt skierowany przeciwko światu ujętemu w ramy chrześcijańskiej teodycei. Według teodycei Bóg nie stworzył zła – zło, jak pisał św. Augustyn, jest jedynie brakiem dobra.

Powieść Dostojewskiego nosi w sobie ogromny potencjał. Nic więc dziwnego, że powstało wiele adaptacji tego dzieła, zarówno teatralnych, jak i filmowych. Jednym z nich są *Bracia Karamazow* Petra Zelenki<sup>10</sup>. Film czeskiego reżysera, uważany za jedną z najbardziej odważnych i ryzykownych, ale również udanych ekranizacji *Braci Karamazow* w światowej kinematografii, ukazuje historię w niezwykle oryginalny sposób. Petr Zelenka stwarza możliwość odbioru ostatniego dzieła Fiodora Dostojewskiego zmysłami wzroku i słuchu oraz poznania sedna poruszanych przez niego problemów za pomocą trzech dziedzin sztuki: literatury, filmu oraz sztuki teatralnej. Bódcze, jakie odbiera się podczas seansu, oddziałują inaczej niż tekst na kartach książki. Nagle postaci zaczynają nabierać barw, Alosza wydaje się jeszcze bardziej świątobliwy, widz dostrzega ze zdwojoną siłą agresję drzemiącą w Dymitrze, wywody Iwana na temat istnienia Boga wydają się bardziej zrozumiałe, a osoba Smierdiakowa jeszcze bardziej odrzucająca.

Akcja filmu rozgrywa się w krakowskiej Hucie im. Tadeusza Sendzimira. Trupa czeskich aktorów teatru Dejvické Divadlo z reżyserem na czele przyjeżdża do Polski, aby wziąć udział w alternatywnym festiwalu sztuki, mającym być niecodziennym i wyjątkowym wydarzeniem w życiu miasta w sferze kulturowej. Planują wystawić sceniczną adaptację *Braci Karamazow* Fiodora Dostojewskiego w reżyserii Lukasa Slavica. Akcja sztuki skupia się na Nowej Hucie, która uważana jest za spuściznę czasów socjalizmu i władzy Stalina. Niegdyś reprezentacyjna budowla socjalizmu, której umiejscowienie pod Krakowem miało być ciosem dla krakowskiej inteligencji, dziś należy do międzynarodowego koncernu metalurgicznego. W filmie staje się tłem i scenografią dla ważnych wydarzeń rodziny Karamazowych. Na wartką, podawaną ekspresyjnie akcję dramatu Dostojewskiego, toczącego się wokół ojcostwa i podejmującego odwieczne ludzkie dylematy – kwestię istnienia Boga i wolnej woli, miłości, nienawiści i zazdrości – nakładają się zwyczajne zdarzenia. Sztuka przedstawia historię zabójstwa w rodzinie Fiodora Karamazowa i jego czterech synów. Kiedy w powieści czytelnik ma wątpliwości co do ojcostwa Fiodora w przypadku Smierdiakowa, w filmie młodzieniec uważany jest niewątpliwie za nieślubnego, lecz pełnoprawnego syna Karamazowa, brata Aloszy, Dymitra i Iwana. W sztuce przybliżonych zostaje bliżej siedem postaci: ojca Fiodora Karamazowa, cynicznego rozpustnika, rzekomo zamordowanego przez najstarszego syna Dymitra – materialistę i gwałtownego awanturnika, który młodość spędził rozpustnie<sup>11</sup>, jego brata zakonnika, najmłodszego syna Fiodora –

<sup>10</sup> Por. Mikiciuk E., *Teatr paschalny Fiodora Dostojewskiego*, s. 251, 268.

<sup>11</sup> Zob. Dostojewski F., *Bracia Karamazow*, przeł. Waclaw Wireński, Kraków 2009, s. 11.



Aloszę, pokornego i łagodnego, który całe życie wierzył w ludzi<sup>12</sup>, oraz intelektualistę Iwana, który wyrósł na człowieka ponurego i skrytego, bijącego się z wewnętrznymi głosami i dylematami dotyczącymi wiary w Boga, oraz Smierdiakowa, straszliwie nietowarzyskiego i milczącego, który był dumny i jakby wszystkimi gardził<sup>13</sup>. W konflikt zamieszane są także dwie kobiety, Gruszeńka oraz Katarzyna, które biorą udział w tym spektaklu emocji: miłości, gniewu, nienawiści i zazdrości. Wprowadzony temat szukania Boga, dążenia do udowodnienia lub odrzucenia jego istnienia, są sensem sztuki. Niejednokrotnie w filmie zostaje wyrażona refleksja, że jeśli Bóg nie istnieje, wszystko jest dozwolone.

W pełni świadomie reżyser filmu wybrał jako miejsce akcji przestrzeń krakowskiej huty. Rozwieszane po całym zakładzie ostrzegawcze napisy oraz stare tablice BHP wiszące na ścianach niekiedy w dowcipny sposób komentują poszczególne sceny. Muzyka, skomponowana przez Jana A.P. Kaczmarka, zastosowana w filmie, również pełni ważną rolę, doskonale tworzy atmosferę zarówno grozy, jak i smutku. Przemysłowa przestrzeń kojarząca się z upadłą epoką komunistycznego totalitaryzmu stanowi adekwatne tło religijnych sporów trzech braci. W filmie nie brakuje też ulubionego środka wyrazu Petra Zelenki – ironii. Bezlitośnie obnaża on ludzkie wady i słabości. Jeden z czeskich artystów nie wie, kim jest Lech Wałęsa; tak oczywiste wzajemne podobieństwo języka czeskiego i polskiego również poddane jest wątpliwości, kiedy Polacy i Czesi nie są w stanie się ze sobą porozumieć. Silny oddźwięk mają także wycięte z powieści Dostojewskiego antysemickie sceny, odgrywane na boku, niemające nic wspólnego z przedstawieniem, a także sprofanowanie portretu papieża Jana Pawła II. Zastosowana ironia nie jest jednak tylko pustym szyderstwem, ale otwiera na nowe sensory, współczesne elementy pozwalają nadać problematyce *Braci Karamazow* aktualności, a siła odgrywanych emocji jest w pełni zrozumiała dla współczesnego widza. Tak jak Fiodor Dostojewski dobitnie przemawia do czytelnika za pomocą swoich dzieł, tak aktorzy, grający bohaterów filmu, wstrząsają widzom, jednak za pomocą czułości i swych wypowiedzi burzą wszelkie fundamenty pogładowe, tworząc nowe, docierają do samego środka serc i umysłów, zmuszając do refleksji i przemyśleń.

Koncepcja przemieszania filmu fabularnego ze spektaklem teatralnym bazującym na *Braciach Karamazow* to pomysł bezsprzecznie oryginalny, choć zastosowany nie po raz pierwszy. Świadome wykorzystanie przez Zelenkę różnorodnych płaszczyzn wprowadza widza w stan skupienia, nie zawsze do końca wiadomo, czy dana scena filmu jest sceną próby spektaklu, czy sceną filmu przedstawiającą życie prywatne bohaterów, nie sztuki, a filmu. Niepewność widza rzutuje na odbiór filmu, czuje się on do końca wciągnięty w akcję i zobowiązany do śledzenia losów bohaterów dalej. Zaletą filmu jest także nieustanna interakcja z widzom, kolejne poziomy przenikają się i wpływają na siebie. Zarówno odbiorca filmu jest zaproszony do wspólnego przeżywania tego,

---

<sup>12</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 77.

co dzieje się na ekranie, jak również jeden z bohaterów filmu, pracownik huty, który jest widzem spektaklu. Tematy istotne dla Fiodora Dostojewskiego odżywają w nowych kontekstach, a historia opowiadana przez aktorów praskiego teatru nabiera aktualnego wymiaru we współczesnym Krakowie, we współczesnej Polsce, ukazując swoją ponadczasowość i siłę.

Dzięki ekranizacji Petra Zelenki realizuje się idea *Teatr w powieści, powieść w teatrze*. *Bracia Karamazow* są materiałem, który daje możliwość porównania literatury, teatru i kina. Nie tylko wielbiciel literatury, ale teraz również filmu i teatru, mają możliwość poznania światopoglądu rosyjskiego powieściopisarza, który zawarł swoje myśli w tym utworze. Chociaż dostrzegamy tak wiele różnic, jak i podobieństw dzieł Zelenki i Dostojewskiego, najważniejszą rolę w obydwu pełni sfera uczuciowa i to właśnie umiejętność ukazywania emocji wpłynęła na sukces obydwu twórców.

#### BIBLIOGRAFIA

- Ф. Достоевский, *Братья Карамазовы*, Издательство Правда, Москва 1980.  
F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, przeł. W. Wیرهński, Kraków 2009.  
H. Chalacińska-Wiertelak, *Idea teatru w powieściach Dostojewskiego*, Poznań 1988.  
P. Zelenka (reż.), *Karamazovi*, 2007.  
*Literatura rosyjska. Podręcznik*, tom II, praca zbiorowa pod red. M. Jakóbca, Warszawa 1971.  
E. Mikiciuk, *Teatr paschalny Fiodora Dostojewskiego*, Gdańsk 2009.

## FOLKLORYSTYCZNY ASPEKT W WYBRANYCH UTWORACH WASILIJA ŻUKOWSKIEGO

### Wstęp

Niniejsza praca poświęcona jest związkom twórczości Wasilija Żukowskiego z kulturą i literaturą ludową Rusi. Aby dokładnie przyrzeć się temu zagadnieniu, zostanie przybliżona epoka oraz prądy literackie współczesne pisarzowi, które miały wpływ na jego utwory. W twórczości wspomnianego artysty inspiracje folklorystyczne są powszechnie komentowane, niemniej jednak pragnę skupić się na wybranych utworach: *Swietłana* (*Светлана*), *Ludmiła* (*Людмила*) oraz *Śpiąca królewna* (*Спящая Царевна*). Na początku warto zwrócić uwagę na obszerność powyższego tematu; ze względu na to materiał zostanie usystematyzowany w oparciu o trzy kryteria: analogie pod względem konstrukcji i stylistyki dzieła pomiędzy zapisanymi utworami poezji ludowej oraz omawianymi utworami Żukowskiego; wątki i motywy o charakterze baśniowym zaczerpnięte z poetyckiej twórczości ludu; motywy związane z wierzeniami i towarzyszącymi im obrzędami.

### Wprowadzenie

Wasilij Żukowski urodził się 9 lutego 1783 roku we wsi Michailowskoje w zamożnej rodzinie ziemiańskiej. Pierwsze próby literackie podjął podczas nauki w Szkole Szlacheckiej przy Uniwersytecie Moskiewskim, gdzie uczył się w latach 1797-1800. Z tego okresu wyniósł trwale podstawy swojej religijności, patriotyzmu, powinności obywatelskiej. Ogromny wpływ na Żukowskiego wywarło Przyjacielskie Stowarzyszenie Literackie (1801), na spotkania którego młody artysta udawał się wraz z innymi wychowankami szkoły<sup>1</sup>. Postulaty zawarte w wypowiedziach przewodniczącego stowarzyszenia, a tym samym serdecznego przyjaciela Żukowskiego, Andrieja Turgieniewa były wyraźnie antyklasykistyczne i można doszukiwać się w nich pierwiastków preromantycznych. Jako że na okres ten przypada czas silnego kształtowania się osobowości

---

<sup>1</sup> Por. B. Galster, *Wasilij Żukowski*, [w:] *Literatura rosyjska*, pod red. M. Jakóbca, Warszawa, 1970, s. 397.

artysty oraz obieranie własnej drogi twórczej, spotkania te miały dla niego duże znaczenie. Były to lata wzmożonego sporu klasycystów ze zwolennikami nowego porządku w dziedzinie literatury, sztuki, tak więc w twórczości młodego artysty widać echa obu tych frakcji. Nastąpiło dalsze zbliżenie się artysty do poglądów preromantycznych, co wynikało z jego żywego zainteresowania dziełami Schillera, Goethego, Klopstocka, Waltera Scotta. Zagłębiając się w twórczość Żukowskiego, można zauważyć, iż większa część jego utworów zbudowana jest na cudzym pomysle. Jednak sam pisarz w liście do Mikołaja Gogoła napisał, iż największą inspiracją do stworzenia dzieła jest dla niego próba przełożenia obcojęzycznego utworu, jako że jego „umysł jest jak krzesiwo, którym trzeba uderzyć o kamień, aby wskrzesić iskrę”<sup>2</sup>. Na ukierunkowanie się poglądów Żukowskiego zaważyły też dramatyczne wydarzenia: przedwczesna śmierć wspomnianego przyjaciela Andrieja Turgieniewa oraz odwzajemniona, ale nieszczęśliwa miłość do Marii Protasowej, związkowi z którą stanowczo sprzeciwiała się rodzina ze względu na bliskie pokrewieństwo (Maria była przyrodnią siostrzenicą pisarza)<sup>3</sup>.

Preromantyzm posiada całą gamę swoistych cech, które potem zostały rozwinięte przez romantyków. Postulaty tego prądu artystycznego zaczęli rozpowszechniać członkowie takich organizacji, jak Przyjacielskie Stowarzyszenie Literackie czy Arzamas. Opozycję dla nich stanowiła Biesiada Miłośników Słowa Rosyjskiego, której członkowie byli zwolennikami tradycjonalizmu i bronili starego porządku. Główne cechy nowego prądu, preromantyzmu, to: subiektywizm, zwrot ku legendzie i pieśni ludowej, indywidualizm, odrzucenie wszelkich ograniczeń krępujących sztukę (na czele z trzema jednościami antycznymi oraz zasadą decorum)<sup>4</sup>.

Aby szukać pierwiastków folklorystycznych, należy przybliżyć istotę tego terminu. „Poezja ludowa”, „ludowa literatura” czy inaczej „folklor” według Ryszarda Łuźnego, wybitnego badacza kultury Rusi, to krąg specyficznych przejawów samorodnej i spontanicznej twórczości słownej mas ludowych, która kształtowała się niezależnie od tzw. literatury uczonej<sup>5</sup>. Łuźny przytacza również szersze znaczenie pojęcia, przyjęte przez Williama Thomsa, angielskiego badacza. W tym rozumieniu termin ten to nie tylko „gminna poezja”, przez co rozumiemy specyficzną, ludową formę literatury, ale i wszystkie zjawiska będące produktami kultury ludu, np. sztuki plastyczne, wytwory muzyczne, choreograficzne, rzemiosło artystyczne oraz wszystkie przejawy życia religijnego i obyczajowego (tradycje, zwyczaje, wierzenia)<sup>6</sup>. Za folklorystyczne, ludowe uznaje się te zjawiska, utwory, które powstały wskutek zbiorowego wysiłku – to znaczy, iż są anonimowe, nie mogą być przypisywane jednemu autorowi; mają charakter kolektywny; są wyrazem ludowej mądrości, przemawia przez nie doświadczenie oraz

<sup>2</sup> L. Suchanek, *Rosyjska ballada romantyczna*, Wrocław 1974, s. 16.

<sup>3</sup> Por. B. Galster, *Idem*, s. 397-415.

<sup>4</sup> Zob. B. Galster, *Charakter rozwoju literatury*, [w:] *Literatura rosyjska*, pod red. M. Jakóbca, Warszawa, 1970, s. 345-360.

<sup>5</sup> Por. R. Łuźny, *Rosyjska literatura ludowa*, Kraków 1974, s. 9.

<sup>6</sup> Por. *Ibidem*, s. 10.

wiedza związane z otaczającą rzeczywistością. Jako że są to utwory ustne, mają one zmienny, wariantywny charakter, nie posiadają więc formy kanonicznej. Twórczość ta jest realizowana nieodłącznie z melodią, śpiewem, tańcem, obrzędem, wnioskuje na podstawie tego można, iż literatura ludowa to formy synkretyczne korzystające z wielu kategorii estetycznych, środków stylistycznych czy konwencji w zakresie gatunku i rodzaju.

#### Analogie konstrukcji i stylistyki dzieła

Gatunek ballady pojawił się w Rosji u schyłku wieku XVIII jako jeden z przejawów kształtującego się preromantyzmu. Pierwsze ballady łączą się z działalnością takich pisarzy, jak Mikołaj Karamazin czy Gawryła Kamieniew, jednak zasługa rozkwitu tego gatunku jest przypisywana głównie Wasilijowi Żukowskiemu<sup>7</sup>. Pomimo że w znacznej części swojej twórczości Żukowski poszukiwał inspiracji w literaturach zachodnioeuropejskich, jego ballady *Ludmiła* i *Swietłana* mają rodzimy charakter. Można odnaleźć wiele podobieństw pomiędzy nimi a ruskimi pieśniami ludowymi, nie tylko w sensie prezentowanych treści, ale i pod względem stylistyki i budowy. Jest to przede wszystkim melodyczność, śpiewność, cecha, która pod wieloma względami była nieodzowna w folklorze, ponieważ pomagała w zapamiętywaniu danej pieśni oraz łączyła się ze znaczącą funkcją sztuki ludowej – towarzyszenie obrzędom, tańcom. Melodyjność w utworze *Ludmiła* uzyskana została dzięki dokładnym, parzystym rymom, na przemian męskim i żeńskim:

Где ты, милый? Что с тобою?  
С чужеземною красою,  
Знать, в далекой стороне  
Изменил, неверный, мне,<sup>8</sup>

Kolejnym elementem charakterystycznym dla twórczości ludowej są różnorodne powtórzenia, stosowane ze względu na fakt, iż ułatwiały one odtwarzanie danego tekstu. W balladzie *Ludmiła* odnaleźć można zaskakująco dużą liczbę anafor – ten środek stylistyczny obecny jest niemalże w każdej strofie. W utworze wyróżnić można również powtarzający się dwukrotnie sześciowersowy refren:

Светит месяц, дол сребрится;  
Мертвый с девицею мчится;  
Путь их к келье гробовой.  
Страшно ль, девица, со мной?-

<sup>7</sup> Zob. L. Suchanek, Idem, s. 14.

<sup>8</sup> В. Жуковский, *Людмила*, [w:] Idem, *Избранное*, Ленинград 1973, s. 143. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

Что до мертвых? что до гроба?  
Мертвых дом - земли утроба. (s. 147)

Kolejnym wspólnym elementem ballad Żukowskiego oraz ludowej pieśni jest mnogość pytań retorycznych. W twórczości ludowej aspekt ten był szczególnie ważny, ponieważ pieśni były wykonywane dla celów rozrywkowych, często przez przyjezdnych artystów, którzy chcieli zainteresować opowiadaną przez siebie historią przypadkowych słuchaczy. Taki chwyt artystyczny ma zaciekawić, zaintrygować odbiorcę. Tak więc w literaturze ludowej pytania retoryczne miały bardzo praktyczny cel. Widoczne są one i u Żukowskiego:

Ах! Светлана, что с тобой?  
В чью зашла обитель? (s. 158)

Celem urozmaicenia ludowych pieśni lirycznych do wielu włączano partie dialogowe, wypowiedzi indywidualne, zbiorowe czy też chóralne. Omawiane ballady obfitują we wszelkiego rodzaju wypowiedzi bohaterów, są to monologi (np. reakcja Swietlany po obudzeniu się ze snu), dialogi (np. rozmowa Ludmiły z matką), wypowiedzi chóralne (wycie cichego, straszego chóru z za grobów będące zakończeniem ballady *Ludmila*):

Смертных ропот безрассуден;  
Царь всевышний правосуден;  
Твой услышал стон творец;  
Час твой бил, настал конец. (s. 149)

Elementy retardacyjne stanowiły ważny element utworów ludowych, wynikało to po raz kolejny z chęci zainteresowania i przyciągnięcia uwagi słuchacza. U Żukowskiego ta figura stylistyczna pełni jeszcze jedną rolę – oddaje on dzięki temu piękno rodzimej przyrody, bowiem to jej opis jest głównym motywem partii retardacyjnej, np. w utworze *Ludmila* po pełnej gwałtowności i mocnych słów scenie narzekań bohaterki umieszczony został opis pejzażu zajmujący półtorej zwrotki. Dzięki temu akcja została spowolniona i przeniesiona na realia rosyjskie:

Вот и месяц величавой  
Встал над тихою дубравой;  
То из облака блеснет,  
То за облако зайдет; (s. 145)

Bardzo ciekawe są również zabiegi artystyczne zastosowane przez Żukowskiego w bajce *Śpiąca królewna*. Jest to przede wszystkim zaczerpnięty bezpośrednio z folkloru typowy początek baśni („Жил-был добрый царь...”), po którym następuje opis

miejsca akcji oraz jej zawiązanie. W powyższym utworze nie zabrakło również charakterystycznej i wykorzystywanej w wielu ludowych bajkach fantastycznych końcówki mającej humorystyczny charakter:

Свадьба, пир, и я там был  
И вино на свадьбе пил;  
По усам вино бежало,  
В рот же капли не попало. (s. 413)

Znaczące miejsce wśród konstrukcji stylistycznych charakterystycznych dla powieści gminnej jest tzw. zawężanie obrazu. Ta swoista gradacja polega na ukazaniu zjawiska, przestrzeni najrozleglejszej, aby potem przedstawić to zjawisko w węższym zakresie. U Żukowskiego dostrzegamy taki zabieg przy opisie stanu króla:

Начал пить, и есть, и спать,  
Начал жить да поживать (s. 407)

Podobnym zabiegiem jest gradacja akcji. W okresie tworzenia się bajek fantastycznych miało to jeden cel – zbudowanie napięcia, dzięki czemu opowieść stawała się ciekawsza, bardziej emocjonująca. Taką samą rolę spełnia powyższa gradacja także u Żukowskiego tuż przed zaślnięciem królowny:

Вот, глядит, отворена  
Дверь в покой; в покое том  
Вьется лестница винтом  
Вкруг столба; по ступеням  
Всходит вверх и видит - там  
Старушоночка сидит;  
Гребень под носом торчит;  
Старушоночка прядет  
И за пряжею поет (s. 408)

Wątki i motywy o charakterze baśniowym oparte na podaniach ludowych

Żukowski, zajmując się przekładami utworów, w których ważne miejsce zajmowała tematyka ludowa, starał się przenieść tę tematykę na grunt rosyjski, rusefikując kolejne elementy. Jak zauważył Lucjan Suchanek, „wszystkie utwory, które Żukowski przekładał, zostały twórczo przetworzone”<sup>9</sup>. Wynikała z tego konieczność znajomości rodzimego folkloru. Trudno jednak wskazać, z jakich źródeł pochodzi ten czy ów wątek baśniowy, gdyż prawdopodobnie wiedza artysty zaczerpnięta była z podań ustnych.

---

<sup>9</sup> L. Suchanek, op. cit., s.17.

Wyraźnym motywem baśniowym jest obecność w utworze *Śpiąca królewna* postaci fantastycznych, takich jak rak-prorok, który przepowiada carycy, że ta urodzi córkę, czy dobre i złe wróżki:

Царь одиннадцать зовет  
 Чародеек молодых;  
 Было ж всех двенадцать их;  
 Но двенадцатой одной,  
 Хромоногой, старой, злой,  
 Царь на праздник не позвал. (s. 405)

Baśniowy charakter ma także motyw poszukiwania i ratunku przepięknej księżniczki przez dzielnego księcia. W utworze Żukowskiego, podobnie jak w bajkach ludowych, odnajdziemy pomocnika bohatera, który pomaga mu spełnić zadanie, dotrzeć do celu. W utworze *Śpiąca królewna* jest to starzec, do którego zwraca się książe:

Расскажи про этот бор  
 Мне, старинушка честной! (s. 410)

Znaczącą rolę w bajce Żukowskiego zajmuje wrzeciono. To na skutek uklucia właśnie tym przedmiotem księżniczka oraz całe królestwo zapada w trwający trzysta lat sen, który zgodnie z tradycyjnym pojmowaniem świata był stanem tymczasowej śmierci. Wrzeciono w tradycji ludowej zajmowało, niespodziewanie dla współczesnych, ważne miejsce w życiu ludu. Ruch obrotowy charakterystyczny dla przedzenia oddawał bowiem charakter ciągłych zmian rzeczywistości, powrotu do punktu wyjścia i postępu do przodu, oraz wykazywał zgodność z ruchem słońca po nieboskłonie. Przedzenie było też wyznacznikiem kobiecości, a wrzeciono nieodłącznym jej atrybutem<sup>10</sup>.

Warto zwrócić również uwagę na powtarzającą się we wszystkich omawianych utworach obecność konia. Zwierzę to w czasach średniowiecza było pomocnikiem człowieka we wszystkich przedsięwzięciach, począwszy od pracy na roli, na podróżach skończywszy, stąd właśnie bierze się tak częsty motyw występowania tych zwierząt w poezji gminnej. Powyższy motyw przeniknął do utworów Żukowskiego w różnych formach. W balladzie *Swietłana* bohaterka we śnie widzi konie zaprzęgnięte do sań:

У ворот их санки ждут;  
 С нетерпеньем кони рвут  
 Повода шелаковы. (s. 156)

<sup>10</sup> Por. A. Gołębiowska-Suchorska, „Dziewczę przędzie, Pan Bóg nitki daje”. O spójności ludowej wizji świata, Bydgoszcz 2011.



W utworze *Ludmila* niecierpliwy, niespokojny koń pojawia się wraz z ukochanym bohaterki:

СЛЫШИШЬ? КОНЬ ГРЫЗЕТ БРАЗДЫ,  
БЪЕТ КОПЫТОМ С НЕТЕРПЕНЬЯ. (s. 146)

W bajce obraz konia jest natomiast w pełni pozytywny – to pomocnik księcia w odnalezieniu księżniczki. Zwierzę jest posłuszne swemu panu oraz niegroźne dla innych.

Typowym baśniowym elementem w utworach Żukowskiego jest cudowność. Niezwykle bowiem kończy się nie tylko bajka (odnalezienie i obudzenie księżniczki oraz całego królestwa), ale i ballada *Swietlana*, kiedy przybywa ukochany tytułowej bohaterki, cały i zdrowy pomimo straszego, wydawać by się mogło, proroczego snu. W przedostatniej strofie utworu o cudowności zawartej w balladzie humorystycznie mówi sam podmiot liryczny:

УЛЫБНИСЬ, МОЯ КРАСА,  
НА МОЮ БАЛЛАДУ;  
В НЕЙ БОЛЬШЕ ЧУДЕСА,  
ОЧЕНЬ МАЛО СКЛАДУ. (s. 160)

W przedstawionych utworach wielokrotnie pojawia się motyw zjawy, ducha, zmarłego. W folklorze często odwoływano się do wiary w obecność duchów między żywymi. Również romantyzm holduje temu przekonaniu, jako że człowiek może widzieć „oczyma duszy”. W omawianych balladach widać to zainteresowanie i wiarę bohaterów w życie pozagrobowe. Postać zmarłego, powracającej zjawy jest obrazem grozy, budzi silne uczucia nie tylko u przedstawionych postaciach, ale i u odbiorców tekstu. Dla Ludmiły spotkanie ze zmarłym ukochanym kończy się tragicznie – śmiercią, w przypadku Swietlany jest inaczej, kobieta, widząc przykrytą trumnę w pomieszczeniu, reaguje płaczem, modlitwą, cierpi, jednak sama nie odnosi żadnej krzywdy:

Что ж? В избушке гроб; накрыт  
Белою запоной;  
Спасов лик в ногах стоит; (...)  
Входит с трепетом, в слезах;  
Пред иконой пала в прах,  
Спасу помолдлась (s. 157-158)

Motywy związane z wierzeniami i towarzyszącymi im obrzędami

Wierzenia i obrzędy związane bezpośrednio z cyklem życia człowieka zajmują istotne miejsce w analizowanych utworach. Obrzędem, który pełni szczególnie ważną funkcję

w balladzie *Swietłana*, jest wróżenie. Pochodzenie i znaczenie tej tradycji wiąże się z ludowymi wierzeniami, przesądami, wiarą w obecność w świecie sił niezwyklej, nadprzyrodzonych, jak i z wiarą w to, iż określone gesty, zachowania mogą zmieniać rzeczywistość. Wróżono z liści, z herbaty, dłoni, na podstawie snów, ziaren rzucanych ptakom czy topiąc wosk, te zabiegi miały na celu poznanie przyszłości lub wpłynięcie na nią<sup>11</sup>. W balladzie bohaterka siada w pustej izbie o północy przed lusterkiem, aby sprowadzić ukochanego:

Вот в светлице стол накрыт  
 Белой пеленою;  
 И на том столе стоит  
 Зеркало с свечою;  
 Два прибора на столе.  
 "Загадай, Светлана;  
 В чистом зеркала стекле  
 В полночь, без обмана  
 Ты узнаешь жребий свой:  
 Стукнет в двери милый твой  
 Легкою рукою;  
 Упадет с дверей запор;  
 Сядет он за свой прибор  
 Ужинать с тобою". (s. 155)

Ballady Żukowskiego przepelnione są również elementami chrześcijańskimi. W utworach ludowych bohaterowie często przywoływali imię Boga, oddawali się pod jego opiekę, a tradycyjnym punktem pejzażu stały się budynki prawosławnych świątyń. W dużej mierze wynikało to z intensywności zabiegów chrystianizacyjnych na Rusi, dzięki którym wiara była nieodłącznym elementem codziennego życia. W balladach motywy prawosławne przewijają się wielokrotnie, np. wspomnienie o chrześcijańskim święcie Epifanii, ikona, przed którą modli się Swietłana we śnie, czy świątynia, którą mija podczas jazdy saniami. W drugiej balladzie obecność chrześcijaństwa wyraża się poprzez słowa i czyny Ludmiły, która zlorzeczy przeciwko Bogu:

Небо к нам неумолимо;  
 Царь небесный нас забыл...  
 Мне ль он счастья не сулил?  
 Где ж обетов исполненье?  
 Где святое провиденье?  
 Нет, немилостив творец;  
 Всѣ прости, всему конец. (s. 144)

<sup>11</sup> Zob. A. Gołębiowska-Suchorska, Idem, s. 37.

Akcent moralizatorski w balladzie *Ludmila* także ma silne podłoże w kulturze ludu, nie tylko ze względu na dydaktyczny charakter, typowy dla poezji gminnej, ale i ze względu na nawiązanie do ludowego poczucia sprawiedliwości – za dobre należy się nagroda, a zło musi być ukarane. Bohaterkę spotyka śmierć jako kara za grzech zlorzeżenia przeciwko Bogu. Wyraża się to w kończącym utwór śpiewie chóru:

Смертных ропот безрассуден;  
Царь всевышний правосуден;  
Твой услышал стон творец;  
Час твой бил, настал конец. (s. 149)

Należy przedstawić także wielokrotnie wykorzystany przez Żukowskiego motyw wiary w magiczną moc słowa. Prosty lud wierzył, że nie należy opowiadać zmyślnych, nieprawdziwych historii o napotkanych przeciwnościach jako swoich przeżyciach, niedopuszczalnym też było zlorzeczenie na innych. Wynikało to z faktu, iż uważano, że wszystko, co zostanie wypowiedziane, może się spełnić. Motyw ten przejawia się w zaklęciach rzuconych na księżniczkę w bajce *Śpiąca królewna*. Wtedy to za przyczyną złej wróżki nad niemowlęciem zawisa klątwa śmierci, którą przelamuje zaklęcie drugiej, dobrej wróżki:

Будет то не смерть, а сон;  
Триста лет продлится он (s. 407)

Na Ludmilę spada natomiast kara niebios za bluźnierstwo, szemranie przeciwko Bogu – i w tym przypadku wiara w magiczną funkcję słowa posiada motywację religijną.

W utworach występują też określone ptaki będące zwiastunami złego lub dobrego. Biały gołąbek, ukazujący się Swietłanie, jest zapowiedzią szczęśliwego zakończenia historii oraz dodającym otuchy pocieszycielem:

Вот глядит: к ней в уголок  
Белоснежный голубок  
С светлыми глазами,  
Тихо вея, прилетел,  
К ней на перси тихо сел,  
Обнял их крылами. (s. 158)

Natomiast w balladzie *Ludmila* niosący przerośnięte znaczenie ptak pojawia się podczas podróży bohaterki z ukochanym. W przypadku tych zwiastunów istotną rolę odgrywa kolorystyka ptaków: zgodnie z ludowymi wierzeniami biały to kolor czystości, dobroci, związany z Bogiem, rajem, a kontrastujący z nim kolor czarny kojarzył się ze smutkiem, złem. Czarna wrona symbolizuje więc zbliżające się nieszczęście:

Чу! в лесу потрясся лист.  
 Чу! в глуши раздался свист.  
 Черный ворон встрепенулся (s. 147)

#### Uwagi końcowe

Wielość elementów związanych z kulturą ludową zawartych w omówionych utworach Wasilija Żukowskiego widać najwyraźniej w przypadku zagadnień szcegółowych, drobnych nieraz motywów. Ich obecność z pewnością była motywowana przekładanymi przez pisarza utworami zachodnioeuropejskimi, jednak, jak stwierdziła Andrea Lanoux, Żukowski to nie tylko świetny tłumacz, ale i pisarz portretujący prawdziwe rosyjskie życie<sup>12</sup>.

W przedstawionych utworach można dostrzec wiele podobieństw pod względem budowy formalnej i kształtu artystycznego do utworów ludowych, a nawet elementy całkowicie zaczerpnięte z tej tradycji. Wynikało to z cech charakterystycznych dla wybranych przez Żukowskiego form artystycznej wypowiedzi, bajki i ballady, ale też chęci zbliżenia konstrukcji dzieła do czasów, w których rozgrywały się przedstawione wydarzenia. Mnogość motywów baśniowych związana była bądź ze specyfiką gatunku, w ramach którego tworzył autor (bajki), bądź z chęci nadania utworowi lekkości, humoru, odejścia od poczucia grozy i nieszczęśliwego zakończenia, które przeważało w balladach Żukowskiego. Jak wiadomo, ujęte w ramach ballad wierzenia zestawione są ze sobą dla potrzeb artystycznych. Nie posiadamy informacji o tym, czy przedstawione zachowania religijne i obrzędowe występowały kiedykolwiek w tym samym czasie, na tym samym terenie, i dlatego utworów Żukowskiego nie można traktować jako źródła wiedzy o latach minionych. Taki splot różnych, niezależnych od siebie elementów związanych z gminną pieśnią tworzy niezwykle harmonijny układ. Podsumowując, można stwierdzić, iż omówione utwory Wasilija Żukowskiego zawierają w sobie znaczący pierwiastek folklorystyczny, którego celem jest przeniesienie odbiorcy w niejasny i zapominany świat rosyjskiej kultury ludowej.

#### BIBLIOGRAFIA

- B. Жуковский, *Светлана*, [w:] *Избранное*, Ленинград 1973.  
 B. Жуковский, *Людмила*, [w:] *Избранное*, Ленинград 1973.  
 B. Жуковский, *Спящая Царевна*, [w:] *Избранное*, Ленинград 1973.  
 A. Gołębiowska-Suchorska, „*Дзiewczę przędzie, Pan Bóg nitki daje*” o spójności ludowej wizji świata, Bydgoszcz 2011.  
 A. Lanoux, *Tworzenie się rosyjskiego kanonu literatury romantycznej do roku 1862*, [w:] *Od narodu do kanonu*, pod red. W. Boleckiego, Warszawa 2003.

<sup>12</sup> A. Lanoux, *Od narodu do kanonu. Powstawanie kanonów polskiego i rosyjskiego romantyzmu w latach 1815-1865*, Warszawa 2003, s. 138.

R. Łuźny, *Rosyjska literatura ludowa*, Kraków 1974.

И. Семенко, *Жизнь и поэзия Жуковского*, [w:] В. А. Жуковский, *Избранное*, Ленинград 1973.

B. Galster, *Wasilij Żukowski*, [w:] *Literatura rosyjska*, pod red. M. Jakóbca, Warszawa, 1970.

L. Suchanek, *Rosyjska ballada romantyczna*, Wrocław 1974.

## Zasady publikowania w Studenckich Zeszytach Naukowych Wkoło Rosji:

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

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

III. Wymogi techniczne:

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

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

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

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

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

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

### **Książka:**

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

Ibidem, s. 13.

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

### **Fragment książki:**

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

Ibidem, s. 13.

A.Nowak, *Z dziejów...*, s. 135.

### **Artykuł w czasopiśmie:**

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

### **Źródło internetowe:**

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