

**STUDENCKIE
ZESZYTY NAUKOWE
WKOŁO ROSJI**

NR 2/2015

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

Redaktor naczelna:
Patrycja Kusior

Redakcja:
Aleksandra Koziol
Martyna Włosowicz

Korekta:
Aleksandra Koziol
Patrycja Kusior
Martyna Włosowicz

Okladka:
Martyna Włosowicz

Nakład:
100 egzemplarzy

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

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

Przedruk całości lub poszczególnych fragmentów za zgodą wydawcy

ISSN 1898-4444

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



SPIS TREŚCI

I. Dział literaturoznawczy

Aleksandra Barczyk

Поэтический образ как переводческая единица на материале фрагментов поэмы

Бал в Опере Юлиана Тувима и её переводов на русский язык..... 7

Magdalena Jakubiak

Źródła komizmu w opowiadaniach humorystycznych Antona Čzechowa..... 19

Aleksandra Koziol

Kobieta jako kamień probierczy zbednego człowieka

(na przykładzie wybranych utworów Iwana Turgeniewa) 33

Joanna Łaszcz

O człowieku w muzeum osobliwości Jurija Tynianowa..... 43

Sylwia Porwit

Alegorie powieści Psie serce Michaiła Bułhakowa 51

Joanna Roś

Albert Camus w Polsce i w ZSRR w latach 1956-1969 61

Małgorzata Wilkosz

Адаптация в переводе литературы для детей

– полемика между её сторонниками и противниками 77

II. Studenckie Serie Translatorskie

Gabriela Feliksiak, Mateusz Tałajczyk, Gabriela Wójcik

Elena Kalasznikova, Rozmowa z Władimirem Britaniszskim

„Jesteśmy po prostu znanymi samej poezji” 91

Justyna Żołowicz, Yulia Menshikova

Rozmowa z Ksenią Starosielską „Poszczególne etapy mojej pracy z tekstem wymagają wiele czasu” 99

III. Recenzje

Patrycja Kusior

Recenzja filmu Dureń (Дурак) Jurija Bykowa..... 107

I. Dział literaturoznawczy

Aleksandra Barczyk

Absolwentka filologii rosyjskiej, UJ

ПОЕТИЧЕСКИЙ ОБРАЗ КАК ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ЕДИНИЦА НА МАТЕРИАЛЕ ФРАГМЕНТОВ ПОЕМЫ *БАЛ В ОПЕРЕ* ЮЛИАНА ТУВИМА И ЕЁ ПЕРЕВОДОВ НА РУССКИЙ ЯЗЫК

По словам Анны Беднарчик, автора статьи *Krytyka tłumaczenia – dwa modele badawcze*, критика перевода часто заключается в филологическом анализе текста, когда, опираясь на отсутствие дословных эквивалентов слов, критик отрицает качество данного перевода. Беднарчик в этом месте напоминает: критиковать – значит рассматривать тексты оригинала и перевода в целом, учитывая их разные плоскости и компоненты, сосредотачиваясь при этом на воспроизведении смысла подлинника в переводе¹. Такой подход принято называть описательной критикой перевода. Суть описательной критики перевода заключается в сопоставительном анализе и сопоставительной интерпретации двух текстов: подлинника и перевода, и позволяет обратить внимание на решения переводчика, в частности на их причину и цель, обусловленные смыслом текста оригинала в целом.

Перевод должен рассматриваться в качестве смысла макроструктуры, при чем учитывая его мельчайшие компоненты. Такими компонентами для переводчика в процессе переводоведения являются единицы перевода – фонемы, слова, группы слов или предложения, которые должны обладать своим значением. Уже французские специалисты – Жан Дарбельне и Жан-Поль Вине, в пятидесятые годы XX века обращали внимание на то, что переводческой единицей не является каждый знак оригинала, но такой знак или ряд знаков, которые совместно выражают какое-нибудь значение². Это вытекает из того, что, в сущности, языковые единицы не совпадают с единицами смысла и поэтому обычно не могут являться самостоятельными единицами перевода.

¹ А. Беднарчик, *Krytyka tłumaczenia – dwa modele badawcze*, в кн.: *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze*, Śląsk, Katowice 1999, с. 65-66.

² U. Dąbbska-Prokop, *Mała Encyklopedia Przekładoznawstwa*, Częstochowa 2000, с. 107-108.

В ходе своей работы переводчик разделяет текст на единицы и этот процесс имеет непостоянный, гибкий характер, потому что зависит от индивидуальной точки зрения переводчика. Решения, которые он принимает насчет разделения и избранного смысла, и, следовательно, способа перевода определенных единиц зависят от нескольких факторов, прежде всего когнитивных и аффективных. Нельзя при этом забывать, однако, что переводческая единица является лишь фрагментом, который должен отвечать четко обозначенному, частичному или глобальному, смыслу³.

Итак, можно предложить, что определенный образ, как интерпретационный выбор, замкнутый в своей семантической структуре, может являться своего рода переводческой единицей. Это отвечает мнению, что текст и, следовательно, перевод – это единая макроструктура, которую составляют другие разные переводческие единицы: слова, звуки, метафоры, фразеологизмы, интертексты, и т.п. Именно они помогают понимать целую картину текста.

Одним из аргументов в поддержку нашего мнения являются слова Эльжбеты Табаковской, специалиста в области переводоведения и когнитивной лингвистики. Табаковская отмечает, что язык должен рассматриваться не как одно целое или его компоненты, но как единая структура, неразрывно связанная с общественно-культурным фоном⁴. В когнитивном освещении ярко выделено понятие «образ», которое, по теории Рональда Лангакера, отождествляет умение человека представлять ситуацию по-разному, что зависит от языковых средств, которые он (человек) для этого подбирает. Ключевым элементом для языкознания и литературы является постулат существования индивидуальной точки зрения как неотъемлемого аспекта «образа»⁵. Следовательно, разное представление образов на двух или больше языках можно определить «переводческими эквивалентами»⁶. При этом, по словам Табаковской:

Dzisiaj nie ma już wątpliwości, że pojęcie ekwiwalencji – jeżeli ma mieć sens – powinno odnosić się do jednostek większych niż zdanie⁷.

Поэтому понятие единицы перевода можно понимать как определенный образ, который «видит» данный читатель в определенный момент⁸. Такой образ состоит из разных других переводческих единиц, которые помогают найти смысл подлинника в переводе. Итак, следует сначала увидеть данный образ, чтобы затем погрузиться в детали, с помощью которых данная картина построена.

³ Там же.

⁴ E. Tabakowska, *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*, Kraków 1993, с. 39.

⁵ Там же, с. 43-44.

⁶ Там же, с. 49-50.

⁷ Там же, с. 99.

⁸ Там же, с. 99.

Аналитическим примером вышеуказанных теоретических размышлений послужат избранные нами фрагменты поэмы Юлиана Тувима *Бал в Опере* (1936) и ее трех переводов на русский язык, созданных тремя переводчиками: Давидом Самойловым, Музой Павловой и Асаром Эпшелем⁹. Предметом анализа станет образность оригинала, отношение лирического субъекта к описываемым картинам, а также звуковая организация текста. Считаем, что поэма Тувима является хорошим примером ввиду как языкового мастерства, так и существования ее переводов в переводческой серии, что позволяет на более широкий обзор конструкции образов.

Образ I – фоновое пространство

Первая картина, которую мы будем анализировать, открывает поэму, представляя город, в котором проходит подготовка к балу. Мы читаем (хотя хотелось бы сказать: видим), что люди торопятся, проталкиваются, волнуются. Все уже на чеку, пытаются наладить каждую деталь. С целью создать эту картину, Тувим использовал ряд стилистических средств. Это, прежде всего, метафоры: «wojska mrowie», «ostre pogotowie», «ręczą auta», «niecierpliwe wina», «słodko drżą», «pierś wysadza», «spod marsa syriac skry» или «prężnym krokiem». Эти метафоры представляют собой более широкую картину: на улицах как муравьи перемещаются солдаты, готовы на любую возможность, многие машины создают громкие, нервные звуки – наверно они указывают торопящихся людей, которые дожидаться не могут бала, как вино, которое практически уже открывается и выстреливает. В это время женщины легкого поведения с горячностью, радостно ждут вечерних событий, а всему этому присматривается полицмейстер с суровым жестоким взглядом, гордо прохаживающийся по городу. С другой стороны, в анализируемом отрывке появляется тоже низкая стилистика - самым ярким ее примером является вульгаризм «dziwka», который в так коротком фрагменте выступает два раза. Благодаря этому, лирический субъект непосредственно называет определенную группу женщин, которые будут принимать участие в бале. Употребление такой лексики усиливает звучание оригинала, отражает отношение лирического субъекта к описываемой, окружающей героев, действительности. Он иронический, презрительный, явно насмевается над этой действительностью. Следовательно, лирический субъект описывает разнообразие города:

⁹ Ю. Тувим, *Бал в опере*, пер. с польского Самойловым Д., в кн.: *Стихи, Художественная литература*, Москва 1965. ; Ю. Тувим, *Бал в опере*, пер. с польского Павловой М., в кн.: *Фокус-покус или просьба о пустыне*, Москва 2008. ; Ю.Тувим, *Бал в опере*, пер. с польского Эпшелем А., в кн.: *Новая Польша*, № 2, 2004.

Wszelka **dziwka** majtki pierze
 (...) **Ryczą auta**, tłumy pra,
 W kordegardzie **wojska mrowie**,
 Wszędzie **ostre pogotowie**,
Niecierpliwe wina wra,
 (...) **Dziwkom** lydki słodko drżą.
 (...) Szef policji **pierś wysadza**
 I **spod marsa sypiąc skry**,
Prężnym krokiem się przechadza...

Смысл подлинника в некоторой степени теряется в переводе Давида Самойлова. Метафоры заменены конкретизацией, опущены тоже вульгаризмы или низкие по стилистике выражения. И, хотя, в итоге получается похожая на оригинал картина, все-таки она не настолько яркая – лирический субъект, описывая эту действительность, говорит прямо о том, что видит, опущено здесь сопоставление метафоричности и уничижительной стилистики. При этом замены «девица» или «девчонка» - это синонимы слова «девушка»¹⁰. Такой переводческий прием лишает перевод отношения лирического субъекта к персонажам этой действительности:

Чистят перышки **девицы**,
 (...) **Мчат авто**, и толпы прут,
Пропасть войск в комендатуре,
 Люди мечутся до дури,
 (...) **Нетерпенье** там и тут,
 У **девчонок** в ляжках зуд.
 (...) Полицмейстер с **грозным взглядом**
Ходит мерно – раз-два-три –
 И любит парадом... (Д. С.)

В переводе Музы Павловой мы можем заметить увеличение количества метафорических выражений: «острая готовность», «вина рвутся из бутылки», «дрожат поджилки», «выставляет грудь», «шаг пружинит». Такой прием сблизил смысл перевода к смыслу подлинника, при этом тут более точно отражена низкая стилистика. Павлова употребляет слова «девки» и «сирень». Слово «девка» является синонимом слова «девушка», однако оно может ассоциироваться у читателя с определением «площадной девки». В свою очередь слово «сирень» мы можем понимать тоже двусмысленно: с одной стороны оно указывает на мифологический персонаж, однако, ссылаясь на словарь русского жаргона, имеет тоже второе ироническое значение – это

¹⁰ С. И. Ожегов, *Словарь русского языка*, Москва 1970, с. 156.

женщина, болеющая несколькими венерическими заболеваниями¹¹. В итоге переводчица отразила грубые определения, подчеркивающие контраст между метафоричностью и уничижительной лексикой:

Девки трусики стирают
(...) Мчат машины, толпы прут;
Полк идет – какая ровность!
Всюду острая готовность.
(...) **Вина рвутся** из бутылки,
У сирен **дрожат поджилки.**
(...) Шеф полиции, как пава,
Выставляет грудь – смотри!
Шаг пружинит величаво, (М. П.)

Поэтический образ оригинала лучше отражен в переводе Асара Эппеля. Переводчик как будто расширяет предыдущие версии перевода этого произведения. Во-первых, выступают здесь выражения, такие как: «авто ревут», «войска тучи», «на чеку», «закипают вина бурно», «сладко ляжки дрожат», «взгляд искрит» – все они придают этому фрагменту образность, которая подверглась редукции в переводах Самойлова и Павловой. Нужно подчеркнуть, что Эппелю, как единственному из переводчиков, удалось перевести, казалось бы, самые простые определения: «авто ревут» или «сладко ляжки шлюх дрожат». Кроме того, тут тоже замечаем, что вульгаризм отражен своим эквивалентом – слово «шлюха» также грубое и просторечивое, обозначает женщину легкого поведения, проститутку. Таким образом, переводчик представил сопоставление низкой стилистики с метафоричностью, при этом указывая смысл подлинника и мнение лирического субъекта. Эппель сохранил детали, перевел те же самые метафоры, не заменяя их другими, однако, одновременно не сосредоточился только на полном восстановлении эквивалентов, но учел восстановление целого образа этой действительности. Благодаря этому, мы можем легко увидеть похожую на оригинал картину:

Шлюхи трусики стирают
(...) Толпы прут **авто ревут,**
В караулке **войска тучи**
На чеку (на всякий случай!)
(...) **Закипают вина бурно,**
Сладко ляжки шлюх дрожат.
(...) Полицейстер грандиозен:
Грудь вперед **и взгляд искрит,**
Шаг пружинист... Как он грозен! (А. Э.)

¹¹ В. В. Химик, *Большой словарь русской разговорной экспрессивной речи*, Норинт 2004, с. 538.

Образ П - звучание бальной ночи

Очередной, избранный нами отрывок – это представление начала бальной ночи. Оркестр встречает гостей бала и, хотя эта музыка должна быть скорее серьезной, величественной, сопровождающей эlegantное, культурное поведение прибывающих гостей, здесь картина совсем другая. Это громкие острые звуки, шум, крик, сумбур, вводящие читателя в настроение и поведение героев. В этом образе очень важную роль играют звукоподражания, сочетающиеся с метафорической образностью: «pryska extra bluzgi grzmiące» «miedzią pluska i mosiądzem» «w drgawki metalową lawą». Перечитывая внимательно оригинальный фрагмент, можно «услышать» громкие звуки оркестра с одновременной возможностью «увидеть» эту мелодичность. Такое представление получилось благодаря накоплению гласных «р» и «л» в очередных словах, которые усиливают звучание самого оркестра. Следует заметить, что темпу этой строфы способствует регулярное употребление метра – это хорей и амфибрахий, сочетающиеся с длиной строк – в каждой из них находится 8 слогов:

Ostro gra orkiestra-kiestra,
 Z czterech rogów, czterech estrad
 Pryska extra bluzgi grzmiące,
 Miedzią pluska i mosiądzem
 I bac! w blask, w oklaski, brawo,
 W drgawki metalową lawą
 I jazz w blask grzmiąc furioso –

В переводе Давида Самойлова мы сразу «слышим» громкую музыку, открывающую это мероприятие. Хотя некоторые элементы, составляющие эту картину, изменены и из-за этого приема оркестр в этом переводе звучит по-другому. С одной стороны переводчик сохраняет темп и некоторые звукоподражания: «бац», «плеск», «гремящий». Однако, с другой стороны, он изменяет способ метафорического представления – сосредоточивается на указании инструментов: «плеском скрипок», «барабаном, медным звоном», при чем должен прежде всего представить звуки. Кроме того, наличие гласной «р» менее заметно. Поэтому этот образ в принципе сохраняет часть смысла оригинала, но подвергается метаморфозу: даже если видим здесь похожую на оригинал картину, лирический субъект представляет ее менее образно:

Острый звук оркестра-кестра
 Звоном в люстрах полных блеска,
Плеском скрипок по колоннам,
Барабаном, медным звоном.

Бац! И в блеск, и в плеск, и в браво
Металлическая лава,
Джаз, **гремящий** фуриозо. (Д. С.)

В переводе Музы Павловой, по сравнению с переводом Давида Самойлова, мы можем заметить более четкие звуки, взрывающиеся разными красками: «Плещет медными брызгами», «В судороги металлической лавы», «джаз в блеск». Однако, темп этой строфы иногда кажется слишком медленным из-за употребления длинных слов, состоящих из разных хорových стоп, а также из-за перемешанного количества слогов в каждой строке. Хотя, с другой стороны, выступают здесь наравне важные звукоподражания: «гремит», «прыскает», «взвизгивает», «плещет», «бац», «в хлопки» и накопление гласного «р» в словах, что подчеркивает громкость, остроту оркестра. Благодаря этому перевод не лишен этой музыкальной образности:

Остро играет оркестр-кестр,
С четырех эстрад **гремит** оркестр,
Прыскает экстра, **взвизгивает**,
Плещет в лица медными брызгами
И **бац!** В блеск, **в хлопки**, браво,
В судороги металлической лавы
И джаз в блеск **гремит** фуриозо – (М. П.)

Асару Эшпелю удалось более эквивалентно отразить в переводе метафоры: «брызжут брызги струны», «медью плещут и латунию», «в судороги медной лавой». Таким образом, лирический субъект в этом переводе представляет музыку оркестра таким же путем, как лирический субъект оригинала. Стоит тут тоже подчеркнуть, что Эшпель отразил в своем переводе быстрый темп этого фрагмента, то есть, количество слогов в строке и метр (накопление хорев), и благодаря этому приему он создал похожее на оригинал впечатление кругового движения и громкой, скорой музыки. Нужно однако заметить, что переводчик сосредоточился в этом фрагменте на сохранении слов, насыщенных звонкой буквой «р», хотя, звукоподражаний, как таковых, в его варианте мы можем заметить меньше («грянул», «треск»). В целом, мы получаем образ, в котором произошла редукция одного элемента (звукоподражания), но все-таки это не мешает в интерпретации – она такая же, как и при чтении оригинала:

Грянул гром оркестра-кестра
С четырех эстрад маэстро
Брызжут экстра **брызги струны**,
Медью плещут и **латунью**.
И в **треск**, в блеск, в ладоши, браво,

В судороги медной лавой.
И джаз! Раз! В раз – фуриозо! (А. Э.)

Образ III - жители города

Лирический субъект перед читателем открывает также другую картину – это представление простых жителей города, которых бал как будто вообще не касается: они на следующий день, как обычно, встают и выполняют свои обязанности. Однако, это именно в их действиях представлен синтез всей человеческой действительности. Лирический субъект не встает на их сторону, не оправдывает их поступков. Тувим основал это образное описание на словах с корнем «бить», так как, согласно тексту поэмы, на этом опирается все человеческое существование: «zabijali», «nabijali», «ubijali», «wybijali», «rozbijali», «przybijali», «wbijali», «zbijali», «odbijali». Важными в этом представлении являются также приведенные реплики, произносимые властью, бессмысленно повторяемые простыми людьми. Эти пустые фразы, оказываются, однако, интертекстуальными: «Nadpoziomy!» – это намек на произведение «Ода к молодости» (*Oda do młodości*) Адама Мицкевича, а «Czas uderzyć w czynów stal» отсылает читателя к «Псалму надежды» (*Psalm nadziei*) Зыгмунта Красиньского¹². Во всех переводах повторяемые фразы переведены дословно, однако этот выход переводчиков оправданный: даже если в переводах появилась бы интертекстуальные вкрапления, отсылающие к польским произведениям – они оказались бы не вполне понятными русскому читателю.

A już ludzie pracy wstali:
W rzeźniach bydło **zabijali**,
Karabiny **nabijali**,
Interesy **ubijali**,
Wrogom zęby **wybijali**,
Wrogom czaszki **rozbijali**
I do krzyża **przybijali**,
Na stalowy pal **wbijali**
I do grosza grosz **zbijali**
I banknoty **odbijali**:
Odbijali, **odbijali**:
Precz z niedolą!
Precz z niewolą!
Nad poziomy! w lot i w polot!
Czas uderzyć w czynów stal!

¹² Речь идет о следующем фрагменте Псалма надежды: «Dość już długo – dość już długo//Brzmiał nastrunachwieszczów żal//Czas uderzyć wstrunę drugą//Wczynów stal!», <http://poceta.pl/publikacja/145854-zygmunt-krasinski-psalmy-przyszlosci-psalm-nadziei> (доступ: 26.04.2013), а также фрагменте оды Мицкевича: «Młodości! ty nadpoziomy//Wylatuj, aokiemsłońca//Ludzkościca leogromy//Przeniknij zkońcadokońca.», <http://literat.ug.edu.pl/amwiersz/0004.htm> (доступ: 26.04.2013).

Давид Самойлов в своем переводе на первый взгляд представляет такую же картину обыкновенных жителей города, которые утром встают и занимаются тем, чем обычно, не обращая внимания на бал, который произошел ночью. В этом образе они тоже указаны отрицательно, их действия не иные, как действия героев оригинала. Переводчик сохранил тут содержание, хотя лирический субъект этого варианта представляет этот образ с помощью других слов – Самойлов не сохранил формы, употребил лишь два глагола, основанные на корне «бить»: «забивали» и «сбивали»:

Деловые люди встали,
Скот на бойне **забивали**,
В ствол патроны загоняли,
Разногласья утрясали,
Морду недругам кромсали,
Из них душу вытрясали,
На кресте их распинали,
Кол в нутро им загоняли,
Из грошей деньгу **сбивали**
И банкноты выпускали
Выпускали, выпускали!
Прочь неволя! Прочь крамола!
Ввысь от пола!
Взлет от пола!
Для деяний час настал! (Д. С.)

Когда мы читаем вариант Музы Павловой, легко заметить, что по сравнению с переводом Давида Самойлова, переводчица расширила количество глаголов с корнем «бить»: «убивали», «выбивали», «пробивали», «прибивали», и, тем самым, сблизилась к намерению автора оригинала. Не можем тут, однако, прямо сказать, что она вполне сохранила стилистическую форму, так как корень "бить" не появляется в каждом действии. С другой стороны, переводчица все-таки построила картину, в которой отрицательно представлены простые трудящиеся люди – Павлова сосредоточилась на эквивалентном отражении деяний героев:

А уже труженики встали:
Скот на бойнях **убивали**,
Где-то ружья заряжали,
О делах соображали,
Врагам зубы **выбивали**,
Черепу им **пробивали**
И к кресту их **прибивали**,

На железный кол сажали,
 Грошик к грошику прибавляли
 И банкноты штамповали,
 Штамповали, штамповали:
 Прочь с недолей!
 Прочь с неволей!
 Над толпой!
 Пари, гондола!
 Бить в стал деяний час настал! (М. П.)

В переводе Асара Эпшеля мы наблюдаем намного больше семантически насыщенных глаголов: «забивали», «сбивали», «побивали», «выбивали», «добивали», «убивали», «пробивали», «подбивали». Такой выход подтверждает, что возможным являлось сохранение формы этого образа. Благодаря этому, жители города представлены здесь как в оригинале, то есть их существование основано на конкретных действиях, содержащих в себе повторяемое, одно дело: бить. В связи с тем, что Эпшелю удалось отразить эту стилистическую форму, мы можем легко заметить и содержание: любое поведение героев автоматически становится отрицательным. Даже если переводчик не перевел вполне эквивалентно каждое деяние (в этом фрагменте введены замены, например, «конкурентов добивали», «несогласными бывали», «стены лбами пробивали», эти изменения являются настолько мелкими, что не мешают в общей интерпретации целого выделенного образа:

На работу люди встали,
 Скот на бойнях **забивали**,
 Грошик к грошику **сбивали**,
 Супостатов **побивали**,
 Зубы в драках **выбивали**,
 Конкурентов **добивали**,
 Несогласными **бывали**,
 Несогласных **убивали**,
 Стены лбами **пробивали**,
 Дивиденды **подбивали**
 Подбивали, **подбивали**.
 Прочь, недоля!
 Прочь, неволя!
 В лет! В полет!
 Вот наша доля!
 Дел великих час настал! (А. Э.)

Как легко заметить в примерах, представленных выше, любое изменение может влиять на понимание целого образа. То, как данная картина меняется, мы

можем увидеть сравнивая интерпретации оригинала и подлинника, не забывая, однако, о микроструктурах, которые формируют этот образ. Тем более, все метаморфозы единиц текста очевидны, когда мы сравниваем переводческую серию. По словам Станислава Бараньчака, существуют три мотивации перевода стихотворений. Во-первых, переводчик может действовать ради общественной пользы и перевести поэтическое произведение, раньше никем не переведенное. Во-вторых, он может захотеть вступить в полемику с другими переводами данного стихотворения. Третья возможность, как пишет Бараньчак, появляется тогда, когда переводчик считает, что он в состоянии перевести данное стихотворение лучше, чем сделали это другие¹³.

В какой-то степени это соперничество замечаем в переводческой серии поэмы *Бал в Опере* – каждый новый перевод является лучшим вариантом, чем предыдущие. Образы в каждом из них явно меняются в зависимости от того, какая интерпретация у очередных переводчиков, какую доминанту перевода они выберут, сохранят форму оригинала или ее изменят. Во всяком случае, скорее невозможным является полное восстановление всех образов на другом языке, хотя авторы переводов всегда должны к этому стремиться.

BIBLIOGRAFIA

- S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny*, в кн.: *Ocalone w tłumaczeniu*, Warszawa 2004.
- A. Bednarczyk, *Krytyka tłumaczenia – dwa modele badawcze*, в кн.: *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze*, Śląsk, Katowice 1999.
- U. Dąbbska-Prokop, *Mała Encyklopedia Przekładoznawstwa*, Częstochowa 2000.
- Z. Krasieński, *Psalm nadziei* в кн. <http://poema.pl/publikacja/145854-zygmunt-krasinski-psalm-przyszlosci-psalm-nadziei> (доступ : 26.04.2013).
- A. Mickiewicz, *Oda do Młodości* в кн. <http://literat.ug.edu.pl/amwiersz/0004.htm> (доступ: 26.04.2013).
- E. Tabakowska, *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*, Kraków 1993.
- Д. И. Квеселевич, *Толковый словарь ненормативной лексики русского языка*, Москва 2005.
- С. И. Ожегов, *Словарь русского языка*, Советская энциклопедия, Москва 1970.
- Ю. Тувим, *Бал в опере*, пер. с польского Д. Самойловым, в кн.: *Стихи, Художественная литература*, Москва 1965.
- Ю. Тувим, *Бал в опере*, пер. с польского М. Павловой, в кн.: *Фокус-покус или просьба о пустыне*, Москва 2008.
- Ю. Тувим, *Бал в опере*, пер. с польского А. Эпшелем, в кн.: *Новая Польша*, № 2, 2004.
- В. В. Химик, *Большой словарь русской разговорной экспрессивной речи*, Норинт 2004.

¹³ S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny*, в кн.: *Ocalone w tłumaczeniu*, Warszawa 2004, с. 14.

Magdalena Jakubiak

Filologia rosyjska, II SUM, UJ

ŹRÓDŁA KOMIZMU W OPOWIADANIACH HUMORYSTYCZNYCH ANTONA CZECHOWA¹

W odpowiedzi na pytanie: „Co nas rozśmiesza?” można wymienić wiele rzeczy, zjawisk, przedsięwzięć, zaczynając od wyglądu przedmiotu, ironii w rozmowie, przez dowcipy i anegdoty, do przemyślanych teatralnych komedii i zjawisk społecznych. Można też hierarchizować to, co nas śmieszy i przykładowo wynosić na wyżyny angielski punnonsens, w niełasce pozostawiając stereotypowe dowcipy. Jednakże nasuwa się pytanie, czy źródła śmieszności nie są aby w równym stopniu banalne?

Henri Bergson w swoim *Eseju o komizmie* wyróżnił trzy podstawowe spostrzeżenia dotyczące nie tyle samego komizmu, ile miejsc jego występowania. Po pierwsze: nie ma komizmu poza obrębem rzeczy czysto ludzkich. Może śmieszyć nas zwierzę, przyroda czy przedmiot, ale tylko i wyłącznie wtedy, kiedy odkryjemy w nich ludzką postawę czy naturę. Po drugie: konieczna jest pewna nieczulość towarzysząca śmiechowi. Nie oznacza to, że nie jesteśmy w stanie śmiać się z osoby budzącej w nas sympatię czy litość. Oznacza to, że chwilowo musimy zagłuszyć uczucia. Zatem, aby komizm mógł wywołać należyty skutek, trzeba chwilowo znieczulić serce i pozwolić, aby przemówił jedynie do naszego intelektu. I po trzecie: intelekt musi pozostać w łączności z innymi intelektami. Śmiejemy się zawsze razem z pewną grupą, jakby śmiech był nośnikiem tajnego porozumienia z pozostałymi rzeczywistymi bądź wymagowanymi towarzyszami. A zatem komizm powstaje wtedy, kiedy grupa ludzi skieruje uwagę na jednego spośród siebie, uciszy swoją wrażliwość i będzie powodować się jedynie intelektem². Jaki zatem punkt przyciągnie naszą uwagę?

Banalnym wyda się stwierdzenie, że już małe dziecko dostrzeże komizm, na przykład w fotografiach dorosłych z dzieciństwa czy nienaturalnie wysokim człowieku na szczudłach. Pierwsze wrażenia czegoś zabawnego dotyczą zmian w czymś ustalonym, czymś, do czego się przywykło³. Tak więc od zniekształconego w lustrze czy przez soczewkę obrazu dochodzimy do słownego zniekształcania rzeczywistości.

¹ Praca napisana pod opieką naukową dr Matyldy Chrzęszcz w roku akademickim 2011/2012.

² Por. H. Bergson, *Śmiech: Esej o komizmie*, [przeł. S.Cichowicz], Kraków 1977, s. 47-52.

³ Zob. J. S. Bystroń, *Komizm*, Wrocław 1960, s. 5.

Przesada, czyli zwiększenie lub zmniejszenie, jest wyjątkowo wyraźna i powszechna w zwyczaju słownym. Aby zmienić rozmiar fizyczny, użyjemy takich powiedzeń: wysoki jak komin fabryczny; mały jak pięść; gruby jak armata – które mogą śmieszyć, dopóki będą zaskakujące, dopóki się do nich nie przyzwyczaimy, przestając zwracać uwagę na ich treść. Można zmienić także wagę wydarzeń czy pozycji społecznej osoby, przydając patosu lub nazbyt go ujmując. I mimo powszechnego przyzwyczajenia do słownej przesady, jeżeli wyjdziemy poza utarty zwyczaj, wyjątkowo zabawną może okazać się mowa jubileuszowa, pogrzebowa czy zwykły zachwyty rodziców nad genialnością dzieci⁴.

Podobnie można wyolbrzymić nastroje i uczucia, przedstawiając bohatera z wyjątkową egzaltacją; zwiększyć lub pomniejszyć zjawisko, zwiększając lub obniżając dane liczbowe (np. Gogolowskie 35 tysięcy kurierów dobijających się do drzwi Chlestakowa w *Rewizorze*); zmienić rozmiar bądź znaczenie przez zgrubianie i zdrabnianie słów.

Komicznym zniekształceniem rzeczywistości mogą być także zmiany w języku. Śmieszyć może jękała, ale także człowiek powtarzający maniakalnie te same myśli czy zwroty (np. *Mocim* Panie powtarzane przez Cześnika w *Zemście* Fredry) oraz człowiek mówiący zbyt szybko lub zbyt wolno.

Zabawne wyda się uproszczenie odwołujące się do stereotypu; odchylenie od normy, na przykład towarzyskiej; odwoływanie się do nonsensu; nieudolność.

Reasumując, pierwotnym, najbardziej banalnym i powszechnym źródłem komizmu jest zniekształcenie, czyli ukazanie w krzywym zwierciadle rzeczywistości, do której przyzwyczailiśmy się i której właściwy, według nas, obraz okazuje się mocno zakorzeniony w naszej świadomości.

Istnieje wiele poglądów w kwestii źródeł efektu komicznego. Na ogół jednak przyjmuje się, że jego istota polega na ujawnieniu zaskakujących sprzeczności, kontrastu, będących wynikiem przedstawienia osób, sytuacji odbiegających od oczekiwań odbiorcy. Istnieje także interpretacja psychologiczna uważająca za źródło komizmu satysfakcję płynącą z poczucia wyższości wobec czyjegoś niepowodzenia, które jednak nie ma charakteru tragicznego. Komizm można podzielić na następujące typy: komizm sytuacyjny, komizm postaci i komizm słowny, jak również na poniższe formy: komizm elementarny – wywołujący wesołość komizm sytuacyjny – i komizm złożony – odwołujący się do refleksji⁵.

Antoni Czechow swoją literacką karierę rozpoczął w moskiewskich pisemkach humorystycznych jako niebogaty student medycyny. Pisał na zamówienie miniatury humorystyczne mające na celu rozbawienie niewybrednego czytelnika trywialnymi żartami⁶. Toteż pierwsze jego publikowane opowiadania, powstające w czasach prze-

⁴ Ibidem, s. 8.

⁵ Zob. Komizm, [w:] *Nova encyklopedia powszechna*, pod red. B. Petrozolin-Skowrońskiej, tom III, Warszawa. 1995, s. 432.

⁶ Por. R. Śliwowski, *Antoni Czechow*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej*, praca zbiorowa pod red. M. Jakóbca, tom II, Warszawa 1976, s. 407.

wrotów politycznych w Rosji, zdają się być wyzbyte kontekstu polityczno-społecznego, nawiązując jedynie do niewybrednego komizmu elementarnego.

Jednym z takich banalnych opowiadań-anegdot jest *Komik* (*Комик*). Komik Iwan Akimowicz Worobiow–Sokolow, swoją obecnością zakłóca spokój i pracę Marii Andriejewnie – pierwszej naiwnej (*ingénue*):

Гм... Собираюсь сказать вам одну штуку, да как-то неловко... Скажешь вам просто, без деликатесов... по-мужицки, а вы сейчас и осудите, на смех поднимете... Нет, не скажу лучше! Удержу язык мой от зла... (s. 317)⁷

Pierwsza naiwna, której emploi odzwierciedla lub wpływa na faktyczny jej charakter, ze słów wypowiedzianych przez komika wyciąga daleko idący wniosek – Iwan Akimowicz na pewno pragnie ją poślubić. Przeświadczona o swoim powodzeniu Maria Andriejewna w myślach odrzuca jego zaręczyny:

Беда с этими сорванцами! Вчера первая скрипка объяснялась, сегодня всю репетицию резонер провздыхал... Перебеснились все от скуки!(...) А что ему сказать, если он в самом деле начнет объясняться в любви? — продолжала думать ingénue. — Он добрый, славный такой, талантливый, но... мне не нравится. (s. 317)

Komik milczy albo wypowiada nic nie znaczące słowa. Pierwsza naiwna jednak zaczyna przekonywać się do niego, a nawet rozważać zamażrójście: *Замуж еще, пожалуй, можно пойти за него, но так жить с ним... ни за что! Как он, однако, сейчас на меня взглянул... Ожег!* (s. 318). W końcu postanawia przyjąć jeszcze niewypowiedziane oświadczenia:

Пожалуй, с ним и так жить можно, — не переставала думать ingénue. — Содержанье он получает хорошее... Во всяком случае, с ним лучше жить, чем с каким-нибудь оборвышем капитаном. Право, возьму и скажу ему, что я согласна! Зачем обижать его, бедного, отказом? Ему и так горько живется! (s. 318)

Zniecierpliwiona i zdenerwowana Maria Andriejewna zmusza w końcu komika do klarownego wyrażenia tego, co sprawia mu wielki kłopot i tak go krępuje:

– Да говорите... противный! Что такое?
– Нет ли у вас, голубушка... рюмочки водочки? Душа горит! Такие во рту после вчерашнего перепоя окиси, закиси и перекиси, что никакой химик не разберет! Верите ли? Душу воротит! Жить не могу!

⁷ Ten i wszystkie następne cytaty opowiadania *Komik* pochodzą z: А. П. Чехов, *Комик*, [w:] *Сочинения: том второй 1883-1884*, Москва 1975, s. 317-318. Numer strony podany po cytacie.

Ingénue покраснела, нахмурилась, но потом спохватилась и выдала комику рюмку водки... Тот выпил, ожил и принялся рассказывать анекдоты. (s. 318)

Czechow powołuje się tutaj głównie na stereotypowy obraz aktorki/kobiety naiwnej – pięknej, dziewczęcej, stale zakochującej się. Pokazuje, jak niewiele trzeba takiej osobie do zakochania czy zauroczenia. Każde spojrzenie, słowo, gest, nawet najbardziej pozbawione emocji, potrafi zinterpretować jako przejaw adoracji. Czechow żartuje z niej, zestawiając jej naiwność i budzące się w niej uczucie z prozaiczną, a wręcz fizjologiczną potrzebą komika – kieliszkiem wódki. Mamy więc nieoczekiwany zwrot akcji i komizm postaci, określający nie tylko pierwszą naiwną, ale także komika, który swoją potrzebę, w perspektywie *вчерашнего переноя* można powiedzieć – naturalną potrzebę, wynosi do rangi niewyraźnego i niezwykle krępującego pragnienia.

Dramaturg (*Драматург*) jest kolejnym opowiadaniem zbudowanym głównie na komizmie postaci:

В кабинет доктора входит тусклая личность с матовым взглядом и катаральной физиономией. Судя по размерам носа и мрачно-меланхолическому выражению лица, личность не чужда спиртных напитков, хронического насморка и философии.

Она садится в кресло и жалуется на одышку, отрыжку, изжогу, меланхолию и противный вкус во рту⁸. (s. 429)

Już pierwsze zdania opowiadania budują zabawny obraz umęczonego, jakoby niedomagającego, dramaturga, który pojawia się u lekarza. Lekarz, dowiedziawszy się, czym zajmuje się jego pacjent, nabiera do niego należytego szacunku:

Писатели так редки... их жизнь не может походить на жизнь обыкновенных людей... а потому я просил бы вас описать мне ваш образ жизни, ваши занятия, привычки, обстановку... вообще, какой ценой достается вам ваша деятельность... (s. 429)

Dramaturg chętnie opowiada o trybie swojego życia: wstaje o dwunastej, jednak zaznacza, że czasem nawet wcześniej, wypala papierosa i wypija od dwóch do czterech kieliszków wódki, w zależności od kondycji w dniu wczorajszym. Twierdzi jednak, że nie pije dużo:

Если пью натошак, то это просто зависит, как я полагаю, от нервов... Потом, одевшись, я иду в «Ливорно» или к Саврасенкову, где завтракаю... Аппетит вообще у меня плохой... Съедаю я за завтраком самую малость: котлетку или полпорции осетрины с хреном. Нарочно выпьешь рюмки три-четыре, а всё

⁸ Ten i wszystkie następne cytaty opowiadania *Dramaturg* pochodzą z: А. П. Чехов, *Драматург*, [w:] *Сочинения: том пятый 1886*, Москва 1976, s. 429-430. Numer strony podany po cytacie.

аппетиту нет... После завтрака пиво или вино, сообразно с финансами... (...) Проходишь этак часов до шести и едешь обедать.... Обедаю я мерзко... Верите ли, иной раз выпьешь рюмок шесть-семь, а аппетиту — ни-ни! Завидно бывает на людей глядеть: все суп едят, а я видеть этого супа не могу и вместо того, чтоб есть, пиво пью... После обеда иду в театр... (...) С одним водаку выпьем, с другим красного, с третьим пива, ан глядь — к третьему действию ты уж и на ногах еле стоишь... (s. 429-430)

Ponadto dramaturg tak wnikliwie bada i obserwuje życie, że zdarza mu się nie wrócić do domu przez miesiąc i zapomnieć, gdzie mieszka. Lekarz, ogromnie zdziwiony nawalem pracy dramaturga, próbuje dowiedzieć się, kiedy ten znajduje czas na pisanie swoich sztuk. Dramaturg tłumaczy:

Прежде всего, сударь мой, мне в руки случайно или через приятелей — самому мне некогда следить! — попадается какая-нибудь французская или немецкая штучка. Если она годится, то я несу ее к сестре или нанимаю целковых за пять студента... Те переводят, а я, понимаю ли, подтасовываю под русские нравы: вместо иностранных фамилий ставлю русские и прочее... Вот и всё... Но трудно! Ох, как трудно! (s. 430)

Mamy więc obraz umęczonego literata, którego dolegliwością jest życie towarzyskie i trud związany z dostosowaniem cudzej sztuki do rosyjskich realiów. Bezmiennosc owego dramaturga wskazuje raczej na typ bohatera niżli na jednostkę. Czechow, za pomocą dramaturga, który wyolbrzymia swój twórczy wysilek i zdaje się, że nie dostrzega swojego hulaszczego trybu życia, prawdopodobnie podśmiewa się z kolegów po fachu, wytykając im lenistwo, pijaństwo, przesadną melancholię i filozofowanie. Bawi postawa i życie dramaturga, ale także jego przedstawienie: zaskakujące zestawienie chronicznego kataru z filozofią, melancholii ze zgałą i gorzkim smakiem w ustach.

Opowiadanie *Romans z kontrabasem* (*Роман с контрабасом*) wyróżnia akcja pełna nieoczekiwanych zwrotów. Kontrabasista Smyczkow, w drodze do księcia Bibulowa, dostrzegłszy urodę rzeki, postanowił natychmiast się w niej wykapać. Porzucił swoje ubranie na brzegu i zanurzył się w toni. Kiedy dostrzegł na stromym brzegu drzemiącą piękność z wędką w ręku, zawiądnęło nim uczucie podobne do miłości. Zapragnął zostawić jej jakąś niespodziankę od nieznanego, zebrał więc kwiaty polne i wodne i przywiązał je do haczyka wędki.

Благоразумие, законы природы и социальное положение моего героя требуют, чтобы роман кончился на этом самом месте, но — увы! — судьба автора неумолима: по не зависящим от автора обстоятельствам роман не кончился букетом. Вопреки здравому смыслу и природе вещей, бедный и незнатный контрабасист должен был сыграть в жизни знатной и богатой красавицы важную роль⁹. (s. 180)

⁹ Ten i wszystkie następne cytaty opowiadania *Romans z kontrabasem* pochodzą z: А. П. Чехов, *Роман с контрабасом*, [w:] *Сочинения: том пятый 1886*, Москва 1976, s. 179-184. Numer strony podany po cytacie.

Historia Smyczkowa toczy się zatem dalej. Wróciwszy na brzeg, zauważył, że jego ubrania zniknęły, został jedynie kontrabas i cylinder. Kontrabasista, aby nie pogorszyć innych swą golizną, postanawia do wieczora schronić się pod mostkiem:

Остановившись на этой мысли, Смычков надел цилиндр, взвалил на спину контрабас и пошел к кустарнику. Нагой, с музыкальным инструментом на спине, он напоминал некоего древнего, мифического полубога. (s. 180)

Pięknej dziewczyny z wędką los także nie oszczędził. Kiedy obudziła się i dostrzegła zaplątany haczyk, porzuciła swoje ubrania na brzegu i, z nadzieją na złapanie dużej ryby, popłynęła odczepić haczyk. Kiedy wróciła, jej ubranie także zniknęło. Borykając się z tym samym problemem, co Smyczkow, wpadła również na ten sam pomysł – poszła schronić się pod mostkiem:

Моя героиня, выбирая траву повыше и нагибаясь, побежала к мостику. Пролезая под мостик, она увидела там нагого человека с музыкальной гривой и волосатой грудью, вскрикнула и лишилась чувств. (s. 181)

Kiedy piękność oprzytomniała, okazało się, że to księżniczka Bibułowa. *Все играющие на контрабасах и тромбонах обыкновенно ненаходчивы; Смычков же был приятным исключением.* (s. 182) – Smyczkow zaproponował księżniczce schronienie w futerał i odprowadzenie do domu po zmroku. Kiedy już szedł w kierunku domu Bibułowa, dźwigając na plecach futerał z księżniczką, dostrzegł złodziei ubrań. Położywszy futerał na drodze, pobiegł za złoczyńcami:

Смычков увлекся погоней, и, вероятно, красавице пришлось бы еще долго пролежать в поле у дороги, если бы не счастливая игра случая. Случилось, что в ту пору по той же дороге проходили на дачу Бибулова товарищи Смычкова, флейта Жучков и кларнет Размахайкин. Споткнувшись о футляр, оба они удивленно переглянулись и развели руками. (s. 183)

Ci zabrali futerał do willi i odłożyli na właściwe mu miejsce. Tam był on świadkiem muzycznego sporu narzeczonego z hrabią, którzy to chcieli go otworzyć:

Жених и граф направились к оркестру. Подойдя к контрабасу, они стали быстро развязывать ремни... и — о ужас!
Но тут, пока читатель, давший волю своему воображению, рисует исход музыкального спора, обратимся к Смычкову... (s. 184)

Smyczkow wrócił na miejsce, w którym zostawił futerał. Nie znalazł go jednak. Przestraszony, postanowił szukać go do skutku.

И теперь еще крестьяне, живущие в описанных местах, рассказывают, что ночами около мостика можно видеть какого-то голого человека, обросшего волосами и в цилиндре. Изредка из-под мостика слышится хрипение контрабаса. (s. 184)

Tak kończy się *Romans z kontrabasem*.

Ironia losu i ironia autora. Czechow szydzi nie tylko z bohaterów, płata im figle, podkreślając, że taka już rola autora, ale także z czytelnika, zwodząc go, a także rozbu-
dzając i nie zaspokajając jego ciekawości. Potwierdza to, że śmieszy nas cudze niepo-
wodzenie czy nawet nieszczęście, o ile nie ma zabarwienia tragicznego. Czechow
pokazuje zawstydzającą bohaterów nagość, podsuwa naszej wyobraźni komiczny ob-
raz nagiego mężczyzny z cylindrem na głowie i kontrabasem na plecach, przypomina-
jącego starożytnego półboga, a potem pogoń tegoż bohatera za złodziejami w samym
cylindrze. Bawi nas przewrotność losu, a także cała absurdalność sytuacji.

Trzy omówione wyżej opowiadania wywołują raczej bezrefleksyjny śmiech. Jednak
spośród wielu drobnych opowiadań Czechowa, pisanych szybko, jedynie w celach za-
robkowych, wylaniają się cechy zapowiadające Czechowa jako znakomitego satyryka.
Humor Czechowa zaczął bowiem rozwijać się w kierunku satyry obyczajowo-społecz-
nej. Opowiadania takie jak *Śmierć urzędnika*, *Kameleon* czy *Kapral Priszymbiejew* oraz minia-
turowe dzieła, stają się syntezą tamtych czasów, a także będą odnosić się do wszystkich
epok dopóki istnieć będzie przemoc, strach przed samodzielną myślą i niezależność
sądów¹⁰. I w tych właśnie opowiadaniach satyrycznych odnaleźć można komizm zło-
żony, wywołujący refleksję.

Popularne opowiadanie Czechowa *Śmierć urzędnika* (*Смерть чиновника*) opowiada o
urzędniczynie Czerwiakowie, którego kichnięcie w teatrze stało się powodem jego
osobistej tragedii:

Но вдруг... В рассказах часто встречается это «но вдруг». Авторы правы: жизнь так
полна внезапностей! Но вдруг лицо его поморщилось, глаза подкатились,
дыхание остановилось... он отвел от глаз бинокль, нагнулся и... апчихи!!! Чихнул,
как видите. Чихать никому и нигде не возбраняется. Чихают и мужики,
и полицеймейстеры, и иногда даже и тайные советники. Все чихают¹¹. (s. 164)

Niestety, pech chciał, że przypadkowo parsknął na siedzącego przed sobą radcę
stanu z departamentu komunikacji: *Я его обрызгал! — подумал Червяков. — Не мой
начальник, чужой, но все-таки неловко. Извиниться надо.* I natychmiast to uczynił. Gene-
rał przeprosiny przyjął i zdał się nie przejąć całą sytuacją. Ulga Czerwiakowa nie trwa-
ła jednak długo i podczas antraktu postanowił po raz kolejny przeprosić generała:

¹⁰ Zob. R. Śliwowski, *Antoni Czechow*, [w:] *Historia ...*, s. 407.

¹¹ Ten i wszystkie następne cytaty opowiadania *Śmierć urzędnika* pochodzą z: А. П. Чехов, *Смерть чиновника*, [w:] *Избранные сочинения в двух томах*, том I, Москва 1979, s. 50-52. Numer strony podany po cytacie.

— Ах, полноте... Я уж забыл, а вы всё о том же! — сказал генерал и нетерпеливо шевельнул нижней губой.

«Забыл, а у самого ехидство в глазах, — подумал Червяков, подозрительно поглядывая на генерала. — И говорить не хочет. Надо бы ему объяснить, что я вовсе не желал... что это закон природы, а то подумает, что я плюнуть хотел. Теперь не подумает, так после подумает!..» (s. 165)

Wróciwszy do domu, Czerwiakow nadal nie był przekonany, że generał mu wybaczył i postanowił następnego dnia przeprosić go po raz kolejny: *Червяков надел новый вицмундир, подстригся и пошел к Брижалоу объяснить.* (s. 165) Zirytowany już generał, wizytę Czerwiakowa odebrał jako kpnięcie. *Вовсе тут нет никаких насмешек! Генерал, а не может понять! Когда так, не стану же я больше извиняться перед этим фанфароном! Чёрт с ним! Напишу ему письмо, а ходить не стану! Ей-богу, не стану!* (s. 166) – rozmyślał Czerwiakow w drodze do domu. Następnego dnia jednak nie wytrzymał i pojawił się u generała osobiście:

— Пошел вон!! — гаркнул вдруг посиневший и затрясшийся генерал.

— Что-с? — спросил шёпотом Червяков, млея от ужаса.

— Пошел вон!! — повторил генерал, затопав ногами. (s. 166)

Przerażony Czerwiakow wrócił do domu, położył się na kanapie, nie zdejmując swojego nowego munduru, i umarł.

W *Śmierci urzędnika* Czechow porusza temat obyczajowości urzędniczej. Przedstawił silnie zhierarchizowane i pełne konwenansów środowisko, którego każdy członek drży ze strachu na samą myśl o ewentualnym uchybieniu względem swojego przełożonego lub kogokolwiek wyższego rangą. Czerwiakow, parsknąwszy niechcący na generała, był przekonany, że obraził człowieka wyżej rangi. Opętała go więc myśl o potrzebie zażegnania konfliktu. W opowiadaniu tym cała akcja, oparta na wymianie zdań między zgnębnym urzędnikiem a znudzonym pryncypałem, wydaje się być zabawna. Tymczasem prowadzi do tragicznego zakończenia i smutnej refleksji¹².

O rzeczywistości, w której rangę i znaczenie wyznacza urzędnicza hierarchia, opowiada także humoreska Czechowa *Kameleon* (*Хамелеон*). To historia o rewirowym Oczumielowie i złotniku Chriukinie, który został pogryziony przez psa:

(...) стоит вышписанный человек в расстегнутой жилетке и, подняв вверх правую руку, показывает толпе окровавленный палец. На полупьяном лице его как бы написано: «Ужо я сорву с тебя, шельма!» да и самый палец имеет вид знамения победы. (...) В центре толпы, растопырив передние ноги и дрожа всем телом, сидит на земле сам виновник скандала — белый борзой щенок с острой

¹² Zob. E. Lo Gatto, *Jedność artystyczna i duchowa*, [przel: H. Kralowa], [w:] *Czechow w oczach krytyki światowej*, pod red. H. Krzeczковского, Warszawa 1971, s. 345.

мордой и желтым пятном на спине. В слезящихся глазах его выражение тоски и ужаса¹³. (s. 52)

Sprawa wydaje się jasna, Chriukin został pogryziony i rewirowy postanawia ukarać właściciela psa. Jednak kiedy okazuje się, że to najprawdopodobniej pies generała, wystraszony Oczumielow poddaje w wątpliwość winę psa:

Генерала Жигалова? Гм!.. Сними-ка, Елдырин, с меня пальто... Ужас как жарко! Должно полагать, перед дождем... Одного только я не понимаю: как она могла тебя укусить? — обращается Очумелов к Хрюкину. — Нешто она достанет до пальца? Она маленькая, а ты ведь вон какой здоровила! Ты, должно быть, расковырял палец гвоздиком, а потом и пришла в твою голову идея, чтоб сорвать. Ты ведь... известный народ! Знаю вас, чертей! (s. 53)

Stójkowy, przyjrząwszy się szczeniakowi, stwierdza, że nie może to być jednak pies generała. Zmienia się zatem także zdanie rewirowego:

Я и сам знаю. У генерала собаки дорогие, породистые, а эта — чёрт знает что! Ни шерсти, ни вида... подлость одна только... И этакую собаку держать?!.. Где же у вас ум? Попадись такая собака в Петербурге или Москве, то знаете, что было бы? Там не посмотрели бы в закон, а моментально — не дыши! Ты, Хрюкин, пострадал и дела этого так не оставляй... Нужно проучить! Пора... (s. 54)

Stójkowy nie był pewny swojego poprzedniego zdania, zdanie rewirowego ponownie się zmienia:

Гм!.. Надень-ка, брат Елдырин, на меня пальто... Что-то ветром подуло... Знобит... Ты отведешь ее к генералу и спросишь там. Скажешь, что я нашел и прислал... И скажи, чтобы ее не выпускали на улицу... Она, может быть, дорогая, а ежели каждый свинья будет ей в нос сигаркой тыкать, то долго ли испортить. Собака — нежная тварь... А ты, болван, опусти руку! Нечего свой дурацкий палец выставлять! Сам виноват!.. (s. 54)

W rezultacie okazało się, że pies nie był własnością generała, lecz należał do brata generała. Winą za całą tę sytuację został obarczony Chriukin: *Я еще доберусь до тебя!* — грозит ему Очумелов и, запахиваясь в шинель, продолжает свой путь по базарной площади. (s. 55)

Kameleon, podobnie jak *Śmierć urzędnika*, ukazuje lęk przed osobami wyżej postawionymi. Rewirowy, tytułowy kameleon, zmienia swoją postawę w zależności od okoliczności: jeżeli pies należy do generała, winę za pogryzienie ponosi sam poszkodowany.

¹³ Ten i wszystkie następne cytaty opowiadania *Kameleon* pochodzą z: А. П. Чехов, *Хамелеон*, [w:] *Избранные сочинения в двух томах*, том I, Москва 1979, s. 79-82. Numer strony podany po cytacie.

Jeżeli pies nie należy do generała, winę ponosi pies. Oczumielów cechuje się dużą płynnością przekonań i przeświadczeniem o relatywności w stosowaniu prawa.

Za anegdotyczną lekkością opowiadań Czechowa kryje się dobrze przemyślana koncepcja autora i głęboki sens opowiadań nie jest dziełem przypadku. Prostota tonu i słownictwa, sposób, w jaki krył się za postaciami swoich utworów, metoda mówienia o wszystkim bez nazywania rzeczy po imieniu – pozwalały autorowi wypowiadać się, nie budząc zaniepokojenia cenzury. Nie oskarżał nikogo, niczym nie groził, niczego nie żądał. Dawał dowody jedne po drugich. Ponury żart mówił sam za siebie¹⁴.

Nieco inaczej było z opowiadaniem *Kapral Priszibiejew* (*Унтер Пришибеев*), dla którego inspiracją była notatka w gazecie: „stróż porządku publicznego, uzbrojony w nahajkę, w towarzystwie dziesiętników obchodzi co wieczór wioskę i zastawczy młodzież w chatkach, gdzie pali się światło, lub też na wieczorynkach czy zebraniach towarzyskich, rozpędza nahajką, dziewczęta zaś wysyła pod strażą dziesiętników i osadza w więzieniu urzędu gminnego”¹⁵. Cenzura początkowo nie dopuściła do druku tego utworu „ze względu na wyjątkową szkodliwość tego rodzaju spostrzeżeń”¹⁶.

Tytułowy kapral Priszibiejew zostaje oskarżony i postawiony przed sądem za znieważenie władzy słowem i czynem. Kapral nie przyznaje się do winy:

Ваше высокородие, господин мировой судья! Стало быть, по всем статьям закона выходит причина аттестовать всякое обстоятельство во взаимности. Виновен не я, а все прочие.(...) Иду это я третьего числа с женой Анфисой тихо, благородно, смотрю — стоит на берегу куча разного народа людей. По какому полному праву тут народ собрался? спрашиваю. Зачем? Нешто в законе сказано, чтоб народ табуном ходил? Кричу: разойдись! Стал расталкивать народ, чтоб расходились по домам, приказал сотскому гнать взапей¹⁷... (s. 121)

Okazuje się, że kapral, od czasu powrotu z wojska, stanowi problem dla mieszkańców:

С образами ли ходим, свадьба ли, или, положим, случай какой, везде он кричит, шумит, всё порядки вводит. Ребятам уши дерет, за бабами подглядывает, чтоб чего не вышло, словно свекор какой... Намеднишь по избам ходил, приказывал, чтоб песней не пели и чтоб огней не жгли. Закона, говорит, такого нет, чтоб песни петь. (s. 121)

Priszibiejew jednak uważa za swój święty obowiązek gorliwie przestrzeganie prawa oraz zmuszanie innych do interpretacji prawa tak, jak on je rozumie:

¹⁴ Zob. E. Triolet, *Antoni Czechow jego życie i twórczość*, [przel. Z. Szczuka-Chorzelska], Warszawa 1961, s. 26-27.

¹⁵ R. Śliwowski, *Antoni Czechow*, Warszawa 1965, s. 87.

¹⁶ Ibidem, s. 86.

¹⁷ Ten i wszystkie następne cytaty opowiadania *Kapral Priszibiejew* pochodzą z: А. П. Чехов, *Унтер Пришибеев*, [w:] *Избранные сочинения в двух томах*, том I, Москва 1979, s. 110-113. Numer strony podany po cytacie.

Где это в законе написано, чтоб народу волю давать? (...) Взяло меня зло. Обидно стало, что нынешний народ забылся в своеволии и неповиновении, я размахнулся и... конечно, не то чтобы сильно, а так, правильно, полетоньку, чтоб не смел про ваше высокородие такие слова говорить... За старшину урядник вступился. Я, стало быть, и урядника... И пошло... Погорячился, ваше высокородие, ну да ведь без того нельзя, чтоб не побить. Ежели глупого человека не побьешь, то на твоей же душе грех. Особливо, ежели за дело... ежели беспорядок... (s. 122)

Priszibiejew zdaje się być całkowicie ogarnięty swoją obsesją praworządności. Prowadzi nawet obserwacje sąsiadów i notuje ich złe, według niego, uczynki:

Которые крестьяне сидят с огнем: Иван Прохоров, Савва Микифоров, Петр Петров. Солдатка Шустрова, вдова, живет в развратном беззаконии с Семеном Кисловым. Игнат Сверчок занимается волшебством, и жена его Мавра есть ведьма, по ночам ходит доить чужих коров. (s. 125)

Padła wyrok skazujący, a kapral zupełnie nie może zrozumieć, dlaczego sąd nie był mu przychylny: *II для него ясно, что мир изменился и что жить на свете уже никак невозможно.* (s. 125)

Komizm tego wydarzenia polega na tym, że kapral Priszibiejew zupełnie nie rozumie, o co ludzie mają do niego pretensje i dlaczego sędzia pokoju trzyma stronę oskarżycieli¹⁸. To portret figury rosyjskiego podoficera, który we własnym przekonaniu ma prawo mieszać się do wszystkiego, przeszkadzać, donosić i przytłaczać zawodowym autorytetem¹⁹. Właśnie w takim przedstawieniu figury kaprała cenzura dopatrzyła się niepokojącej satyry na władzę, do której nie docierają żadne argumenty, na ciemnotę tej władzy, a także jej niebezpieczeństwo²⁰.

Sens satyr był zrozumiały dla tych, którzy myśleli tak jak autor²¹. To dowodzi słuszności ostatniego, wymienionego przeze mnie, spostrzeżenia Bergsona – intelekt zawsze musi być w związku z innymi intelektami, tworząc niejako tajną nić porozumienia. W końcu satyra nie byłaby zabawną, gdybyśmy nie wiedzieli, z czego się śmiejemy.

Trudno mówić o źródłach komizmu. Wydaje się, że wszystkie da się sprowadzić do ukazania rzeczywistości w krzywym zwierciadle, wyolbrzymiając, umniejszając, bądź tworząc sprzeczności. A takie sformułowanie znacznie ujmuje komizmowi i twórczości humorystycznej.

Wydaje się, że komizm elementarny nic nie straci, jeżeli sprowadzi się go do pierwotnych, już od dziecka znanych nam źródeł. Zatem: *Komik* jest zbudowany na za-

¹⁸ Zob. E. Triolet, *Antoni Czechow...*, s. 27.

¹⁹ Zob. E. Lo Gatto, *Jedność...*, s. 346.

²⁰ Zob. E. Triolet, *Antoni Czechow...*, s. 27.

²¹ *Ibidem*, s. 27.

bawnym nieporozumieniu spowodowanym stereotypową bohaterką; *Dramaturg* opiera się przede wszystkim na kontraście między słowami a rzeczywistymi czynami bohatera i ich znaczeniem; *Romans z kontrabasem* natomiast u podstaw ma zaskakujące i sprzeczne z oczekiwaniami czytelnika zwroty akcji i gagi.

Jednak już wcześniej zaznaczyłam, że opowiadania te jedynie zdają się być wyzbyte kontekstu społeczno-politycznego i mieścić się w ramach komizmu elementarnego. Wprawdzie polityki w nich nie znajdziemy, jednak będą one przekonującym wizerunkiem społeczeństwa czasów Czechowa, dającym obyczajowo-psychologiczny portret aktorów, dramaturgów i muzyków. Nie znajdziemy tutaj także refleksji tak wyrazistej, jak w później wymienionych satyrach. Jednak ten dający się zauważyć obraz epoki nie pozwala zaliczyć tych opowiadań do komizmu elementarnego. Banalnego – owszem, ale nie elementarnego.

Komizm w opowiadaniach *Śmierć urzędnika*, *Kameleon* i *Kapral Priszibiejew* bez wątpliwości zaliczymy do komizmu złożonego. To satyry pełne gorzkiego śmiechu ukazujące społeczno-polityczny obraz Rosji współczesnej Czechowowi. Mamy tutaj satyrę na urzędników, satyrę na obywateli i satyrę na władzę. Jednakże Czechowa fascynuje nie tyle sfera zjawisk politycznych, co psychika i mentalność Rosjanina. Czechow ujmował rzeczy w kontekście społeczno-psychologicznym, ogólnoludzkim, a zarazem rosyjskim. Przyglądał się swojej epoce badawczo, jak lekarz pacjentowi, nie spiesząc się ze stawianiem diagnozy²².

Konieczność skracania tekstów przyczyniła się do niebywalej zdolności Czechowa do przedstawienia postaci zaledwie kilkoma charakterystycznymi rysami²³. Jego bohaterowie są więc charakterystyczni i wydawaliby się, że indywidualni, jednak stanowią raczej powszechny ówczesnie typ niżli wyjątkową jednostkę. Mamy więc pewność, że „zjawisko” zabawnych, a jednocześnie nieco przygnębiających i przerażających Czerwiakowów, Oczumielowów i Priszibiejewów było powszechne.

Czechow odkrył dziedzinę dotychczas pomijaną przez literaturę – sferę codziennych banalnych faktów i zdarzeń, na pierwszy rzut oka nieistotnych, często śmiesznych, żalonych, niezasługujących pozornie na uwagę i niegodnych rzekomo pisarskiego pióra. Natrząsał się nie tylko z życia, jego absurdalnych i dokuczliwych przejawów, lecz również z literackiej tradycji wzniosłych bohaterów, tajemniczych istot, zawilych namiętności²⁴.

Oczywiście śmiejemy się zawsze z tego, co ludzkie, a najczęściej z samych ludzi. Śmiech wymusza na nas chwilową nieczułość, inaczej żadne z wymienionych opowiadań przy ponownej lekturze (już ze znajomością gorzkiego zakończenia) nie śmieszyłyby nas. Ostatnia obserwacja Bergsona skłania do wniosku, że komizm Czechowa nie istnieje bez kontekstu psychologiczno-społecznego. Owszem, opowiadania *Komik*, *Dramaturg* i *Romans z kontrabasem* nadal będą śmieszyc. *Śmierć urzędnika*, *Kameleon* i *Ka-*

²² Zob. R. Śliwowski, *Antoni Czechow*, [w:] *Historia...*, s. 409.

²³ Ibidem, s. 408.

²⁴ R. Śliwowski, *Antoni Czechow...*, s. 53-54.

pral Priszłbiejew także mogą wydać się zabawnymi, jednak będą pozbawione satyrycznego wydźwięku, który uzyskać możemy jedynie dzięki „tajnej nici porozumienia” z autorem. I o ile powierzchowna analiza komizmu Czechowa, określająca tenże jako elementarny, pozbawiony refleksji, byłaby niewybaczalną ujmą dla autora, to zakończenie i podsumowanie rozważań o źródłach komizmu Czechowa Gogolowskim: *Чему смеетесь? над собою смеетесь!*²⁵ uważam za całkowicie adekwatne.

BIBLIOGRAFIA

- A. П. Чехов, *Драматург*, [w:] *Сочинения: том пятый 1886*, Москва 1976.
- A. П. Чехов, *Комик*, [w:] *Сочинения: том второй 1883-1884*, Москва 1975.
- A. П. Чехов, *Роман с контрабасом*, [w:] *Сочинения: том пятый 1886*, Москва 1976
- A. П. Чехов, *Смерть чиновника*, [w:] *Избранные сочинения в двух томах*, том I, Москва 1979.
- A. П. Чехов, *Унтер Пришибеев*, [w:] *Избранные сочинения в двух томах*, том I, Москва 1979.
- A. П. Чехов, *Хамелеон*, [w:] *Избранные сочинения в двух томах*, том I, Москва 1979.
- H. Bergson, *Śmiech: Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Kraków 1977.
- J. S. Bystron, *Komizm*, Wrocław 1960.
- E. Lo Gatto, *Jedność artystyczna i duchowa*, przeł. H. Kralowa, [w:] *Czechow w oczach krytyki światowej*, pod red. H. Krzeczковского, Warszawa 1971.
- R. Śliwowski, *Antoni Czechow*, Warszawa 1965.
- R. Śliwowski, *Antoni Czechow*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej*, praca zbiorowa pod red. M. Jakóbca, tom II, Warszawa 1976.
- E. Triolet, *Antoni Czechow jego życie i twórczość*, przeł. Z. Szczuka-Chorzelska, Warszawa 1961.

²⁵ Н. В. ГОГОЛЬ, *Ревизор*, Москва 1951, s. 94.

Aleksandra Koziot

Filologia rosyjska, III rok, UJ

KOBIETA JAKO KAMIENŃ PROBIERCZY ZBĘDNEGO CZŁOWIEKA (NA PRZYKŁADZIE WYBRANYCH UTWORÓW IWANA TURGIENIEWA)

Dorobek Iwana Turgieniewa jest nierozzerwalnie związany z epoką, w której żył i tworzył sam autor. Będąc jednym z wybitniejszych przedstawicieli rosyjskiego realizmu krytycznego, opierał się w swojej twórczości na demaskatorskiej wymowie społecznej. Podejmował aktualne, budzące w ówczesnej Rosji wiele emocji tematy, takie jak spór pokoleniowy czy uwłaszczenie chłopów. Łączył w swych utworach wątki miłosne, obyczajowe i społeczne, które przedstawiał na tle rosyjskich krajobrazów. Czasy rządów Mikołaja I charakteryzowały się bowiem wyraźną sprzecznością pomiędzy jednostką a społeczeństwem – to ostatnie nie było w stanie odpowiedzieć i sprostać wymaganiom stawianym przez indywidualia. W wyniku powyższych antagonizmów, wraz z wydaniem w 1850 roku turgieniewowskiego *Dziennika zbędnego człowieka*, w literaturze rosyjskiej po raz pierwszy pojawił się termin *zbędny człowiek*. Choć sam typ bohatera występował już w zdecydowanie wcześniejszych utworach rosyjskich, takich jak *Eugeniusz Oniegin* Aleksandra Puszkina czy *Bohater naszych czasów* Michaiła Lermontowa, to dopiero we wspomnianym już roku 1850 doszło do wyraźnego określenia podejmowanego problemu¹.

Czym był jednakże ten problem i dlaczego w ogóle zyskał podobne miano? Przede wszystkim należy zwrócić uwagę na to, jaki typ bohatera wylania się z utworów Turgieniewa. Pisarz ukazywał bowiem przedstawicieli inteligencji szlacheckiej, ale także *raznoczynskiej* lat 30. i 40. XIX wieku, swoją twórczością wpisując się niewątpliwie w nurt realizmu psychologicznego. Głównym zaś problemem, na jaki zwracał uwagę, były stosunki panujące w ówczesnym społeczeństwie. Udało mu się bowiem uchwycić moment, kiedy zrodził się w Rosji sprzeciw wobec despotycznej władzy i pańszczyzny, a zbędni ludzie głośno mówili o potrzebie zmiany zastanych stosunków społecznych, wykształcenia nowej świadomości oraz etyki. Sami określali się przy tym jako jednostki ważne dla rozwoju dziejów, mogące zmieniać bieg historii. I rzeczywiście, w imię realizacji własnych ideałów nie bali się podejmować nierównej walki z otaczającą ich rzeczywistością. Zdając sobie sprawę z wyjątkowości swych poczynań, do wyznaczonych, wyższych celów dążyli jednak w pojedynkę. Niestety, działania jednostek

¹ М. М. Дунаев, *Иван Тургенев. Жизнь и творчество*, Москва 1983, s. 121.

zderzały się z beczynnością ogółu, co rodziło z kolei konflikt oraz poczucie zagubienia, zbędności właśnie. I chociaż każdy ze zbędnych ludzi dążył do nadania swemu istnieniu społecznego sensu, nie umiał jednak lub nie mógł tego ostatecznie osiągnąć, co powodowało kolejne cierpienia. Źródeł tej tragicznej sytuacji należy więc upatrywać albo w wewnętrznych uwarunkowaniach poszczególnych postaci, albo w roli i znaczeniu społeczeństwa. Niemniej zbędny człowiek nie poddawał się szybko, starał się chociażby odnaleźć odpowiedź na pytanie o przyczynę bezpłodności swoich działań. Kwestię tę można przy tym pojmować dwojako, bądź odnosząc się do powszechnego w epoce romantyzmu twierdzenia, iż to refleksja, którą niewątpliwie cechuje się każdy zbędny człowiek, odbiera zdolność do czynu², bądź określając taką postać jako zwykłego nieudacznika, który stara się po prostu nie być zbędnym³.

Odwołując się tymczasem do epoki romantyzmu, należałoby zwrócić uwagę na szczególny kult, jakim otaczano wówczas kobiety. Zazwyczaj stawiano ją w światopoglądowej opozycji wobec mężczyzn, traktowano jako bliższą ludowi i przyrodzie, uważano za uosobienie miłości, przez co zdawała się też nie ulegać tendencjom indywidualistycznym. Podobny kult kobiecości odnaleźć możemy w twórczości Iwana Turgieniewa⁴. Choć głównymi postaciami wciąż pozostają mężczyźni, to rola kobiety w ich życiu, rola kamienia probierczego, jest nie do przecenienia. Cóż, zdawałoby się, może mieć jednak *oszlifowany tupek krzemionkowy, służący do określania przybliżonej zawartości metali szlachetnych w stopach jubilerskich*⁵ wspólnego z bohaterem literackim? Otóż jest to sprawa ważna z dwóch względów. Pierwszy, bardziej ogólny, to taki, gdzie zdecydowane stanowisko kobiety wystawia mężczyznę na próbę, w zderzeniu z nią dopiero bohater może poznać samego siebie, swoją siłę, słabości, musi także określić się, dokonać wyboru mającego wpływ na całe jego dalsze życie. Drugi odnosi się już szczegółowo do jednego z utworów Turgieniewa – *Rudina* (*Pydun*, 1855). Imię tytułowego bohatera można bowiem wywodzić od słowa *ruda*, czyli od surowca mineralnego, z którego uzyskuje się metale. Co znamienne, ruda wciąż pozostaje w stanie surowym, czeka, aby wydobyć z niej to, co najlepsze.

Tak oto dochodzimy do pierwszej postaci – Dymitra Nikołajewicza Rudina. Czym może on zaimponować na pierwszy rzut oka? Otóż ten uczeń idealizmu filozoficznego przejawia nie lada zdolności krasomówcze. Potrafi oczarować swoich słuchaczy ideami dobra i dającej owoce pracy. W swoich przemówieniach wyraża wiarę w naukę, filozofię, sztukę... Udowadnia, że tylko wiedza może dać pewność siebie, tak potrzebną ludziom do działania⁶. Sam jednak nie przejawia zdolności do czynu. Ciągłe targają nim emocje, przez głowę przechodzą setki myśli:

² J. i A. Waliccy, *U źródeł problematyki „zbędnego człowieka” w twórczości Turgieniewa*, „Slavia Orientalis” 1957, nr. 1, s. 494-508.

³ M. M. Дунаев, *Иван Тургенев...*, s. 122-123.

⁴ J. i A. Waliccy, *U źródeł problematyki...*, s. 497.

⁵ Internetowy słownik języka polskiego PWN, hasło: kamień probierczy (data dostępu: 14.12.2013).

⁶ С. Петров, *И. С. Тургенев*, Москва 1957, s. 69-70.

Быть полезным... легко сказать! (Он провел рукою по лицу.) Быть полезным! - повторил он. - Если б даже было во мне твердое убеждение: как я могу быть полезным - если б я даже верил в свои силы, - где найти искренние, сочувствующие души?..⁷

Szansą od losu staje się dla bohatera młodzieńca Natalia Aleksiejewna Łasuńska, która w całej powieści odgrywa dwojaką rolę. Choć wychowana została w duchu romantyzmu i otrzymała niewielkie wykształcenie, uczy się szybko, a spotkania z Rudinem rozszerzają jej horyzonty, pobudzają do przemyśleń⁸. Swoją obecnością Natalia początkowo wyzwała w bohaterze dobre cechy jego charakteru. Ich spotkania i rozmowy sprawiają, że budzi się w nim chęć do działania:

- Впрочем, нет, - прибавил он, внезапно встряхнув своей львиной гривой, - это вздор, и вы правы. Благодарю вас, Наталья Алексеевна, благодарю вас искренно. (Наталья решительно не знала, за что он ее благодарит.) Ваше одно слово напомнило мне мой долг, указало мне мою дорогу... Да, я должен действовать. Я не должен скрывать свой талант, если он у меня есть; я не должен растрачивать свои силы на одну болтовню, пустую, бесполезную болтовню, на одни слова... И слова его полились рекою. (...) Он уверял, что нет благородной мысли, которая бы не нашла себе сочувствия, что непонятыми остаются только те люди, которые либо еще сами не знают, чего хотят, либо не стоят того, чтобы их понимали. Он говорил долго и окончил тем, что еще раз поблагодарил Наталью Алексеевну и совершенно неожиданно стиснул ей руку, промолвив: "Вы прекрасное, благородное существо!" (s. 210-211)

Niemniej postać Natalii służy również ukazaniu niedoskonałości głównego bohatera, które ostatecznie wezmą nad nim górę. Rudin nie wytrzymuje bowiem chwili próby, jaką jest konieczność wzięcia odpowiedzialności za kochającą go kobietę⁹. Choć wyrzeka się on ponoć szczęścia osobistego w imię działania dla dobra innych, aktualne pozostaje jednak pytanie, czy kochał naprawdę, skoro tak łatwo przyszło mu zrezygnować w obliczu przeciwności:

Покориться! Так вот как вы применяете на деле ваши толкования о свободе, о жертвах.(...) - Вы так часто говорили о самопожертвовании, - перебила она, - но знаете ли, если б вы сказали мне сегодня, сейчас: "Я тебя люблю, но я жениться не могу, я не отвечаю за будущее, дай мне руку и ступай за мной", - знаете ли, что я бы пошла за вами, знаете ли, что я на все решилась? Но, верно, от слова до дела еще далеко, и вы теперь струсили точно так же, как струсили третьего дня за обедом перед Волинцевым! (s. 244)

⁷ I. С. Тургеннев, *Рудин*, Минск 1976, s. 210. Wszystkie cytaty z utworu na podstawie tego wydania. Numer strony podaje w nawiasie po cytacie.

⁸ С. Петров, *И. С. Тургеннев*, s. 73-74.

⁹ Ibidem, s. 70.

Rudinowi brak zarówno woli i charakteru, jak też przyzwyczajenia do faktycznego wysiłku¹⁰. Związek z Natalią pomógłby bohaterowi w znalezieniu swojego miejsca w życiu i osiągnięcia pewnej stałości, wymagałby od niego jednak dojrzałości, stania się prawdziwym mężczyzną, do czego on nie jest zdolny.

W zderzeniu z niezdecydowaniem i zagubieniem Rudina zupełnie inaczej rysuje się postać Natalii. Jest ona bowiem osobą o jasnym, określonym stosunku do świata, zdolną zarówno do głębokich przemyśleń, jak też poświęcenia. W jej przypadku przemyślenia nie wywołują jednak narastania wątpliwości, a są jakby wyrazem ugruntowanej już wobec świata pozycji:

- Я понимаю, - промолвила Наталья, - кто стремится к великой цели, уже не должен думать о себе; но разве женщина не в состоянии оценить такого человека? Мне кажется, напротив, женщина скорее отвернется от эгоиста... Все молодые люди, эти юноши, по-вашему, все - эгоисты, все только собою заняты, даже когда любят. Поверьте, женщина не только способна понять самопожертвование: она сама умеет пожертвовать собою. (s. 229-230)

Tymczasem Rudin nadal pozostaje chłopcem. Zabiera się za rzeczy, o których nie ma pojęcia, błądzi, nie może się odnaleźć. Oczom czytelnika ukazuje się człowiek nigdzie niezakorzeniony, nie znający własnego kraju, wciąż szukający sposobu na realizację swych idei. Choć, jak wskazuje w epilogu jego przyjaciel Leźniew, *доброе слово - тоже дело*, on i z niego nie potrafi zrobić użytku. Ginie, krzycząc, choć słowa jego są daremne, nikogo do niczego nie przywodzą, pozostaje na barykadzie sam. Na tym polega właśnie tragedia Rudina jako zbędnego człowieka – przeżył całe życie, nie będąc w stanie zrealizować nawet cienia swych zamierzeń, o których uprzednio tak gorąco opowiadał.

W kolejnej swojej powieści, zatytułowanej *Шляхецкие гнездо* (*Дворянское гнездо*, 1858), Turgieniew stara się stworzyć postać pozbawioną wad Rudina. Fiodor Iwanycz Ławrecki zachowuje co prawda romantyzm duszy, ale łączy w sobie również element trzeźwości umysłu i rozważgi, których brakowało wcześniejszemu bohaterowi. Ławrecki nie zmagają się już z własną niemocą, głęboko poruszają i przejmują go sprawy doczesne, którym nie boi się także wyjść naprzeciw. Matce chłopskiego pochodzenia zawdzięcza bowiem inną od reszty stanu szlacheckiej perspektywę, poczucie silnego związku z ziemią. Jego zakorzenienie z kolei wpływa na szczerą troskę o los chłopów, walkę o poprawę ich bytu uważa za swój obowiązek¹¹:

- Все это прекрасно! - воскликнул, наконец, раздосадованный Паншин, - вот вы, вернулись в Россию, - что же вы намерены делать? - Пахать землю, - отвечал Лаврецкий, - и стараться как можно лучше ее пахать¹².

¹⁰ Ibidem, s. 71.

¹¹ Г. Бялый, *Тургенев и русский реализм*, Москва-Ленинград 1962, s. 104-105.

¹² И. С. Тургенев, *Дворянское гнездо*, Минск 1976, s. 367. Wszystkie cytaty z utworu na podstawie tego wydania. Numer strony podaję w nawiasie po cytacie.

Mimo zalet, jakimi obdarzył nowego bohatera Turgieniew, nie jest on również wolny od egoistycznych porywów. W jego życiu pojawia się bowiem Lizawietta Michajłowna Kalitina, a dążenie do szczęścia z nią, ten zaskakujący dla samego bohatera poryw duszy, doprowadza do tragicznego zakończenia. Gdy tylko Ławrecki dowiaduje się o śmierci małżonki, natychmiast stara się bowiem urzeczywistnić mgliste dotąd jedynie marzenia o wspólnym szczęściu z nowopoznaną kobietą. W jego głowie pojawiają się jednak różne wątpliwości. Myśli krążą wokół obowiązku, jaki na siebie nałożył oraz nieszczęście, które dotykają cały naród... Zastanawia się także, dlaczego prawo do zaznania szczęścia miałyby przysługiwać właśnie jemu, skoro już raz w życiu udało mu się go doświadczyć. Ławrecki nie wie, czy może poczuć je znowu, a nawet jeśli tak, to jak trwale ono będzie¹³:

Он не мог оставаться долго на одном месте: тоска его грызла; он испытывал все терзания непрерывных, стремительных и бессильных порывов. Вспомнил он чувство, охватившее его душу на другой день после приезда в деревню; вспомнил свои тогдашние намерения и сильно негодовал на себя. Что могло оторвать его от того, что он признал своим долгом, единственной задачей своей будущности? Жажда счастья - опять-таки жажда счастья! (...) „- Ты захотел вторично изведать счастья в жизни, - говорил он сам себе, - ты позабыл, что и то роскошь, незаслуженная, милость, когда оно хоть однажды посетит человека. Оно не было полно, оно было ложно, скажешь ты; да предъяви же свои права на полное, истинное счастье! Оглянись, кто вокруг тебя блаженствует, кто наслаждается? Вон мужик едет на косьбу; может быть, он доволен своей судьбою... Что ж? захотел ли бы ты поменяться с ним? (...) Ты, видно, только похвастался перед Паншиним, когда сказал ему, что приехал в Россию затем, чтобы пахать землю; ты приехал волочиться на старости лет за девочками. Пришла весть о твоей свободе, и ты все бросил, все забыл, ты побежал, как мальчик за бабочкой...” (s. 396)

W *Szlacheckim gnieździe* główne pytanie znów stanowi społeczna użyteczność bohatera, jego obowiązek wobec Rosji oraz narodu. Choć po raz kolejny miłość do kobiety wystawia dążenia, cele i plany bohatera na próbę, w tym utworze następuje przesunięcie akcentów. Najważniejsze nie jest już sprawdzenie siły woli i charakteru postaci, ponieważ przy sprzyjających warunkach przeszkody te mogłyby, zdaje się, łatwo zostać przewyciężone. Tragedia Ławreckiego nie wynika tym samym z jego wewnętrznych uwarunkowań, ale z przeciwności społecznych, wobec których zakochani pozostają bezsilni.

Liza jest także zgoła inną kobietą niż Natalia. Choć równie młoda, posiada jednak wyjątkową siłę charakteru oraz jasno określone przekonania, które wywierają na Ławreckim nie tylko ogromne wrażenie, ale w konsekwencji wpływają na zmianę jego postępowania. Liza jest silnie zakorzeniona w tradycji, bliska ludowi i głęboko wierząca.

¹³ Г. Бялый, *Тургенев и...*, s. 104-105.

Swój światopogląd zawdzięcza w głównej mierze piastunce – bogobojnej chłopce Agafii Własiewnej. Ławrecki nie podziela wiary Lizy, a w rozmowach z nią nie ukrywa tego, co wyraża chociażby w takich zwrotach jak: *II если ваш бог...* Mimo to szanuje jej odmienne podejście, gdyż zdaje sobie sprawę z tego, jak wielką siłę daje jego ukochanej wiara¹⁴.

Piękno Lizy przede wszystkim oparte jest na całkowitym poświęceniu się. Nie dopuszcza ona do siebie możliwości budowania własnego szczęścia na nieszczęściu innej osoby, co swoim postępowaniem, dążeniem do osobistej doskonałości, udowadnia także Ławreckiemu. Według niej zwyciężyć moralnie można jedynie przez poświęcenie, a tylko spełnienie obowiązku może zapewnić człowiekowi swobodę ducha¹⁵.

- Нет, тетюшка, - промолвила она, - не говорите так; я решила, я молилась, я просила совета у бога; все кончено, кончена моя жизнь с вами. Такой урок не даром; да я уж не в первый раз об этом думаю. Счастье ко мне не шло; даже когда у меня были надежды на счастье, сердце у меня все щемило. Я все знаю, и свои грехи, и чужие, и как папенька богатство наше нажил; я знаю все. Все это отомолить, отомолить надо. (s. 410)

W powyższym cytacie widać wyraźnie, że Liza czuje obowiązek nie przed ludźmi, a przed Bogiem. To wartości moralne, którym hołduje, jej głęboka wiara, nie pozwalają jej żyć w grzechu i doprowadzają do klasztornej ascezy. Ławrecki ustępuje zaś wobec religijności Lizy. Dzięki niej dostrzega bowiem nie tylko społeczne ograniczenia, ale przede wszystkim niemoralność postępku, który nie dalby ukochanej ani szczęścia, ani duchowego spokoju¹⁶.

Ławreckiemu udaje się jednak chociaż w części przezwyciężyć osobistą tragedię, w czym pomaga mu pośrednio Liza, dając przykład swoją niezłomną postawą. Bohater mimo konieczności pogodzenia się z utratą szansy na osobiste szczęście utwierdza się w potrzebie realizacji swoich poprzednich zamierzeń. Poświęca się pracy pożytecznej społecznie, uczy się orać ziemię, stara się ulżyć chłopom w ich ciężkiej doli¹⁷. W pewnym sensie osiąga więc życiowe spełnienie.

Ważnym dziełem w twórczości Turgeniewa jest także powieść *Ojcowie i dzieci* (*Отцы и дети*, 1861). Choć głównym bohaterem nie jest już przedstawiciel szlacheckiej inteligencji i zbędny człowiek, Eugeniusz Wasilicz Bazarow zasługuje jednak na uwagę. Ten przedstawiciel inteligencji *raznochynińskiej*, choć określany mianem nihilisty, ma bowiem wiele cech wspólnych z poprzednimi bohaterami.

Przed wszystkim nie jest to typowy przedstawiciel niższych warstw społecznych. W rosyjskiej literaturze tacy *звычайни* bohaterowie, jak Eugeniusz z *Jeźdźca miedzianego*

¹⁴ Ibidem, s. 109.

¹⁵ М. М. Дунаев, *Иван Тургенев...*, s. 162-163.

¹⁶ Г. Бялый, *Тургенев и...*, s. 104-111.

¹⁷ Ibidem, s. 105.

Puszkina czy Akakij Akakijewicz Baszmaczkin z *Szynelu* Gogoła, już się pojawiali – byli oni jednak *małymi ludźmi*. Bazarowa natomiast pod żadnym względem nie można nazwać *małym*. Jedyne, co łączy go z wyżej wymienionymi postaciami, to pochodzenie. Jest bowiem wnukiem chłopa i synem lekarza pułkowego, przywykłym do ciężkiej, fizycznej pracy. Jednakże dzięki zdobytemu wykształceniu medycznemu, ogromnej inteligencji i szczeremu zainteresowaniu otaczającym go środowiskiem jest w stanie dokonać rzeczy wielkich. Biorąc zaś pod uwagę jego stosunek do ludzi i zastanego porządku, owe wielkie rzeczy nie mają dotyczyć nauki, a rewolucyjnych zmian w rosyjskim społeczeństwie¹⁸.

- Аристократизм, либерализм, прогресс, принципы, - говорил между тем Базаров,
- подумаешь, сколько иностранных... и бесполезных слов! Русскому человеку они даром не нужны¹⁹.

Jako nihilista Bazarow jest człowiekiem twardo stąpającym po ziemi, kierującym się surową logiką i zaprzeczającym wszystkiemu na świecie:

- Я вас не понимаю после этого. Вы оскорбляете русский народ. Я не понимаю, как можно не признавать принципов, правил! В силу чего же вы действуете? (...)
- Мы действуем в силу того, что мы признаем полезным, - промолвила Базаров.
- В теперешнее время полезнее всего отрицание - мы отрицаем. - Все? - Все.
- Как? не только искусство, поэзию... но и... страшно вымолвить... - Все,
- с невыразимым спокойствием повторил Базаров. (s. 42)

Powyższy cytat doskonale obrazuje poglądy bohatera, który odrzuca wszystko, co do tej pory powszechnie uznawane było za oczywiste, zwłaszcza szablonowość myślenia. To natomiast, co było do tej pory znane, pragnie albo zniszczyć, albo ukazać w nowym świetle²⁰. Jest przy tym bezkompromisowy, posiada jasno określony cel, do którego stara się dążyć:

- Однако позвольте, - заговорил Николай Петрович. - Вы все отрицаете, или, выражаясь точнее, вы все разрушаете... Да ведь надобно же и строить. - Это уже не наше дело... Сперва нужно место расчистить. (s. 43)

Co ważne, Bazarow sam siebie również mianuje nihilistą, jest więc świadom kształtu swoich poglądów, a żadne z podejmowanych przez niego działań nie jest przypadkowe. Myli się wszelako w jednym swoim stwierdzeniu: *Нас не так мало, как вы полагаете* (s. 45), dlatego że w rzeczywistości jest sam. Nie wiąże go bowiem żadna

¹⁸ М. М. Дунаев, *Иван Тургенев...*, s. 205-206.

¹⁹ И. С. Тургенниев, *Отцы и дети*, Минск 1976, s. 42. Wszystkie cytaty z utworu na podstawie tego wydania. Numer strony podaję w nawiasie po cytacie.

²⁰ М. М. Дунаев, *Иван Тургенев...*, s. 207.

więz ani z arystokracją, ani z chłopstwem, nie znajdują się też wokół niego ludzie wynajęcy te same idee, zajmuje miejsce gdzieś pośrodku, co przeszkadza mu zbliżyć się do którejkolwiek z grup. Jedynym polem, na którym czuje się dobrze i które daje mu poczucie stabilizacji, jest nauka.

Cały tragizm Bazarowa uwidacznia się dopiero po spotkaniu Anny Odincowej – to ona całkowicie odmieni jego los, zachwieje poglądy i wzbudzi szereg wątpliwości. Zapowiedź dalszych tragicznych wydarzeń stanowi zaś już pierwszy opis kobiety, w którym zwraca uwagę jej nietypowy strój – czarna suknia.

Choć Bazarow w swym nihilizmie neguje również istnienie uczuć, ludzka natura bierze jednak górę nad wszelkimi teoriami. Początkowo z Odincową łączy go tylko swego rodzaju porozumienie intelektualne, z czasem jednak w bohaterze rodzi się silne uczucie²¹.

Кровь его загоралась, как только он вспоминал о ней; он легко сладил бы с своею кровью, но что-то другое в него вселилось, чего он никак не допускал, над чем всегда трунил, что возмущало всю его гордость. В разговорах с Анной Сергеевной он еще больше прежнего высказывал свое равнодушное презрение ко всему романтическому; а оставшись наедине, он с негодованием сознавал романтика в самом себе. (s. 78-79)

Mimo olbrzymiego niezadowolenia i ciężkiej walki, jaką toczy z własnym ja, Bazarow poddaje się wreszcie i decyduje wyznać skrywane uczucie:

- Так знайте же, что я люблю вас, глупо, безумно... Вот чего вы добились. Одинцова протянула вперед обе руки, а Базаров уперся лбом в стекло окна. Он задыхался; все тело его видимо трепетало. Но это было не трепетание юношеской робости, не сладкий ужас первого признания овладел им: это страсть в нем билась, сильная и тяжелая - страсть, похожая на злобу и, быть может, сродни ей... Одинцовой стало и страшно и жалко его. (s. 88)

Odincowa okazuje się tymczasem kobietą zupełnie inną od poprzednich bohaterek powieści Turgeniewa. Jest chłodna, egoistyczna i wyrachowana, do nikogo nie umie zbliżyć się na dłużej, nie umie też pokochać żadnego mężczyzny. Jej myśli obracają się wyłącznie wokół zapewnienia sobie bytu materialnego, cielesnych uciech i intelektualnych rozrywek. Nie widać natomiast w tej postaci dążenia do wyższych celów, obce są jej też duchowe poszukiwania:

Анна Сергеевна была довольно странное существо. Не имея никаких предрассудков, не имея даже никаких сильных верований, она ни перед чем не отступала и никуда не шла. (s. 75)

²¹ С. Петров, *И. С. Тургенев*, s. 123.

Bazarow był jednak świadom zachcianek Odincowej. Dzięki niej dostrzegł także, jak nieprzewidywalna i wywrotna bywa nieraz rzeczywistość. On, zadeklarowany nihilista, w przeciwieństwie do swej wybranki skłonny okazał się bowiem do wyższych uczuć:

- Вам хочется полюбить, - перебил Базаров, - а полюбить вы не можете: вот в чем ваше несчастье. (s. 84)

Dlatego też Bazarow postanowił uciec od nieszczęśliwej miłości. Miał nadzieję znaleźć przed nią schronienie oddając się pracy lekarza. Sam jednak nie zauważył kiedy z buntownika i systemowego burzyciela przerodził się w budowniczego. Cierpienie wywołane nieodwzajemnionym uczuciem do Odincowej niepostrzeżenie wywróciło cały dotychczasowy światopogląd Bazarowa, następnie zaś doprowadziło do tragedii. Bohater zaniedbał bowiem swoje bezpieczeństwo podczas pracy, zaraził się tyfusem i zmarł. Przed śmiercią zdążył co prawda pożegnać się z Odincową, jej przybycie nie było jednak podyktowane jakimkolwiek głębszym uczuciem, a stanowiło raczej akt lański szacownej damy wobec umierającego:

- Меня вы забудете, -- начал он опять, -- мертвый живому не товарищ. (...) Я нужен России... Нет, видно, не нужен. Да и кто нужен? Сапожник нужен, портной нужен, мясник... мясо продает... мясник... постойте, я путаюсь... Тут есть лес... (...) - Евгений Васильич, я здесь... Он разом принял руку и приподнялся. - Прощайте, - проговорил он с внезапной силой, и глаза его блеснули последним блеском. - Прощайте... Послушайте... ведь я вас не поцеловал тогда... Дуньте на умирающую лампаду, и пусть она погаснет... Анна Сергеевна приложилась губами к его лбу. - И довольно! - промолвил он и опустился на подушку. - Теперь... темнота... Анна Сергеевна тихо вышла. (s. 167)

Odincowa okazała się mieć fatalny wpływ na losy bohatera. Nie można jednak obarczyć jej winą za tragedię Bazarowa, gdyż nie odrzucone uczucie, a samo zrodzenie się w Bazarowie miłości było w tym przypadku kluczowe – to właśnie ona otworzyła oczy bohatera na świat i zburzyła jego dotychczasowy światopogląd. W chwili próby okazało się bowiem, że wszystkie wyznawane dotąd idee tracą sens wobec potęgi miłości i głęboko zakorzonej, wewnętrznej potrzeby tworzenia. O ile jednak zbędny człowiek, wykorzystując daną mu szansę, mógł potraktować miłość jako fundament, podstawę dla dalszych działań, o tyle w przypadku nihilisty za pomocą *kamienia probierczego* z całą siłą uwidaczniała się chwiejność dotychczasowych poglądów i w niwecz obracały się wszystkie poczynania.

Jak widać, każdy z wymienionych bohaterów w znaczny sposób różni się od pozostałych, posiada indywidualne cechy i walczy z odmiennymi przeciwnościami wynikającymi bądź z własnego charakteru, bądź też ze środowiska i czasów, w jakich

przyszło mu żyć. Wszystkich jednak łączy nieszczęśliwa, niespełniona miłość do kobiety, która w powieściach Turgeniewa zajmuje miejsce szczególne. Spotkanie z nią nigdy nie pozostawia mężczyzny obojętnym, to ona bowiem porusza do głębi, zmusza do refleksji lub też do działania. Niewątpliwie pełni więc rolę *kamienia probierczego*. Dzięki niej bohaterowie mogą nie tylko sprawdzić słuszność swoich przekonań i zmienić je czy też utwierdzić się w nich, ale dostają również szansę na sprawdzenie samych siebie – swojej wartości i siły. Niestety okazuje się, że wyjść z tego spotkania zwycięsko jest skrajnie trudno. Należy jednak pamiętać, że przegrana nie zawsze wynika z wewnętrznych niedostatków, czasem bowiem tragiczne koleje losu determinowane są przez splot zewnętrznych przeciwności.

BIBLIOGRAFIA

Тургенев И. С., *Рудин*, Минск 1976.

Тургенев И. С., *Дворянское гнездо*, Минск 1976.

Тургенев И. С., *Отцы и дети*, Минск 1976.

Бялый Г., *Тургенев и русский реализм*, Москва-Ленинград 1962.

Дунаев М. М., *Иван Тургенев. Жизнь и творчество*, Москва 1983.

Петров С., *И. С. Тургенев*, Москва 1957.

Waliccy J. i A., *U źródeł problematyki „szędnego człowieka” w twórczości Turgeniewa*, „Slavia Orientalis” 1957, nr. 1.

Internetowy słownik języka polskiego PWN, hasło: kamień probierczy (data dostępu: 14.12.2013).

Joanna Łaszcz

Filologia rosyjska, II rok, Uniwersytet Gdański

O CZŁOWIEKU W MUZEUM OSOBLIWOŚCI JURIJA TYNIANOWA

Jurij Tynianow to nietuzinkowy pisarz w galerii dwudziestowiecznych rosyjskich twórców okresu porewolucyjnego. Urodził się w 1894 roku w Rieżycy w guberni witebskiej, zmarł w Moskwie w wieku 49 lat. Uważa się go za jednego z czołowych przedstawicieli rosyjskiego formalizmu (w 1917 powstał Opojaz – petersburski ośrodek badawczy, należeli do niego między innymi Tynianow, Boris Eichenbaum czy Wiktor Szklowski), charakteryzującego się szczególnym zainteresowaniem formą literacką. Formaliści badali samą strukturę dzieła i to odróżniało ich od klasycznych teoretyków literatury, dążących do zaklasyfikowania utworów ze względu na konteksty biograficzne, społeczne czy historyczne. Twierdzili, że sztuka jest autonomiczną dziedziną, w przestrzeni której każdy z pisarzy tworzy swoje własne unikalne dzieło, szukając przy tym odpowiedzi na pytanie: „co czyni dzieło dziełem literackim?”¹.

Poglądy Tynianowa, wyłożone przez niego w pracach teoretycznych, różniły się od założeń przyjętych przez formalistów. Badacz pojmował zjawisko literackości jako coś dynamicznego, wymykającego się jednoznacznej, pełnej i dokładnej definicji. Wiązał z nim kategorię *faktu literackiego* obejmującą wszystko to, co przedstawione poprzez język literacki nie mieści się w ramach faktów życia codziennego. Tynianow odnotowywał przy tym, że literatura miesza się z rzeczywistością pozaliteracką, dlatego też jego prace nazywane są często socjologicznymi².

Oprócz teorii literatury Tynianow poświęcał się historii. W latach 1912-1919 studiował na Wydziale Historyczno-Filologicznym Uniwersytetu Petersburskiego i należał do Puszkiniowskiego Kółka Historyczno-Filologicznego, a od 1921 do 1930 roku był profesorem w Instytucie Historii Sztuki. Te dwie profesje miały niebagatelny wpływ na jego późniejszą twórczość, przyczyniły się bowiem do ukształtowania swobodnego stylu pisarza.

¹ Por. G. Bobilewicz, *Główne kierunki poszukiwań teoretycznych*, [w:] *Literatura srebrnego wieku*, [w:] *Historia literatury XX wieku*, praca zbiorowa pod red. A. Drawicza, Warszawa 1997, s. 167-169.

² *Ibidem*, s. 170-172.

Woskowa persona, napisana w 1932 roku, to utwór należący do prozy historycznej, tak bardzo ukochanej przez Tynianowa, pełnymi garściami czerpiącego z historii. Na przykładach różnych historycznych postaci autor pokazywał niezmiennie się od wieków mechanizmy związane z władzą. W tym dziele Tynianow opowiedział dzieje Piotra I. Jednakże cała opowieść nie koncentruje się na jego rządach, można wręcz za ryzykować stwierdzenie, że bezpośrednio o nim samym niewiele się mówi. W centrum uwagi autora stało bowiem pewne niezwykle muzeum stworzone przez Piotra I. To muzeum osobliwości, zwane także *kunstkamerą*³:

Kunstkamera była niemalym gospodarstwem. Powstała w Moskwie i najpierw mieściła się w komórce, potem umieszczono ją w pałacu Letnim, w Petersburgu; tutaj były dwie komórki. Potem stanęła *kunstkamera*, dom murowany. Zbudowano go osobno, na smolnym podwórku; wszystko tu stało razem, i żywe, i martwe, stróże mieli swoją lepiankę obok domu.(...) Później, kiedy dla ważkiego powodu stracono Aleksego Piotrowicza, przeniesiono całą *kunstkamerę*, wszystko, co rzadkie i mało znane, do cyrkułu Litiejnego, do pałacu Kikina⁴.

Kunstkamera istnieje naprawdę⁵. Wiosną 1714 roku Piotr I nakazał doktorowi Robertowi Areskinowi przeniesienie z Moskwy do nowej stolicy, Petersburga, swojej biblioteki i kolekcji, w skład której wchodziły ryby, gady, owady w szklanych butlach, przyrządy matematyczne, fizyczne oraz chemiczne, jak również zaczęcie pracy nad stworzeniem pierwszego państwowego i w pełni publicznego muzeum – właśnie *kunstkamery* (od niemieckiego słowa *Kunst* – ‘sztuka’). Początkowo wszystkie przedmioty zostały umieszczone w pałacu Letnim. Warto nadmienić, że dla cara jedną z najważniejszych kwestii było uchwycenie i pokazanie wizerunku zmieniającej się Rosji - imperator miał w zwyczaju przyjmować ambasadorów w *kunstkamerze*, również zaproszeni przez niego ważni goście podczas pobytu w Petersburgu obowiązkowo zwiedzali muzeum. Pierwsza publiczna wystawa została otwarta w 1719 roku w pałacu Kikina – skonfiskowanej posiadłości zdegradowanego bojara, Aleksandra Wasiliewicza Kikina. Jednocześnie zapadła decyzja o budowie specjalnego budynku przeznaczonego dla *kunstkamery* – Piotr I zarządził, iż stanie on w centrum stolicy. Siedem lat później zaczęło się przenoszenie zbiorów do nowej siedziby. 25 listopada 1728 roku biblioteka oraz wystawa zostały ponownie otwarte. Muzeum to przetrwa do czasów Tynianowa i będzie rozwijać się nieustannie.

Autor *Woskowej postaci*, będąc historykiem, znalazł te informacje. Nieprzypadkowo więc sam pisał o Piotrowym muzeum osobliwości, o czym świadczy przytoczony wyżej fragment utworu. Ale literacka *kunstkamera* różni się od swego rzeczywistego pier-

³ W przekładzie *kunstkamera*.

⁴ J. Tynianow, *Woskowa persona*, Warszawa 1966, s. 47-48.

⁵ Wszystkie informacje zawarte w tym akapicie cytuję za: *History of the First Russian Museum*, [w:] <http://www.kunstkamera.ru/en/history/> (data dostępu: 10.05.2015).

wowzoru, a to za sprawą ukazu o monstrach wydane go przez fikcyjnego Piotra I. Jest to nakaz przynoszenia poczwara maści wszelakiej – zarówno zwierząt, jak i ludzi – urodzonych z pewnymi defektami. Zgodnie z zarządzeniem cara potwory te stają się później eksponatami właśnie w kunstkamerze. Za każde monstrum czeka zapłata według ustalonych przez władzę kryteriów, dość osobliwych zresztą: „placono: za poczwara człowieka po dziesięć rubli, za bydlęcą albo zwierzęcą po pięć, za ptasią po trzy. To za nieżywe. Za żywe zaś: po sto rubli za człowieka, za bydlęcą i zwierzęcą po piętnaście, za ptasiego potworka – po siedem”⁶.

Paradoks ukazu o monstrach polega na tym, iż każdy poddany musi przyprowadzić jakieś dziwadło – jeśli ktoś tego nie uczyni, podlega karze grzywny dziesięciokrotnie wyższej od wartości nagrody za złapanego cudaka (nie sprecyzowano której). Dlatego też „wielu zaczęło spoglądać z ukosa: czy nie masz gdzie jakowego monstrum, czyli potwora? (...) Ludzie jeli boczyć się i podejrzliwie na siebie wzajem patrzeć. Osobliwie komendanci i gubernatorzy”⁷.

Wzrastający niepokój, strach czy nieufność wśród ludzi są konsekwencją rządów twardej ręki cara. Na pozór odnosi on sukces. W Piotrowej kunstkamerze mieści się bowiem cała galeria „cudów i dziwów”. Pośród rozlicznych nietypowych eksponatów stoją słoje z cytrynowymi tłustymi dzieciątkami, które „przebiebrały rączkami w spirytusie i odpychały się nóżkami jak żaby w wodzie” oraz słoje z różnej wielkości głowami. Są tutaj dziecięce główki „spoglądające żywymi oczami: niebieskimi, chabrowymi, czarnymi; oczy ludzkie”, głowa książątka mongolskiego, czy syna faworytki Aleksego Piotrowicza – Eufrozyny Fiodorowny – przywiezionego wprost z twierdzy Pietropawłowskiej, będącej miejscem jego urodzenia⁸ oraz głowy dwojga dorosłych: Wilima Iwanowicza Monsa, szwagra Piotra I i Hamilton – Marii Daniłowny Chamentowej, kochanki Piotra I, a później jego ordynansa Orłowa⁹. Warto zwrócić uwagę, że teoretycznie głowy te są martwe – w ukazie widnieje dokładna instrukcja obchodzenia się z potworami: „jeśli zaś monstrum pomrze, należy go do spirytusu kłaść. Gdy spirytusu nie masz – do dubeltowej wódki albo do zwyczajnej, naczynie wołowym pęcherzem

⁶ Por.: J. Tynianow, *Woskowa...*, s. 58.

⁷ Ibidem, s. 59.

⁸ Głowa ta „śniada, oczy spozierają z ukosa, jakby niezadowolone, i brwi skośne. Nos krótki, czoło szerokie, broda spiczasta. Jest koloru żółtego ta ważna głowa – zarazem małego dziecka i książątka mongolskiego. Spokojna, usta bez uśmiechu, ciężkie”. Ibidem, s. 49.

⁹ „A w piwnicy rzeczy człowiecze: dwie głowy w słojach, w okowicie. Pierwszą zwano Wilim Iwanowicz Mons; chociaż tkwiła na palu miesiąc, od śniegu i deszczu smagana, można ją było jeszcze poznać dla ust ładnych i dumnych, a smutnych brwi. A taki właśnie był, i nawet kiedy doszedł do największej potęgi, kiedy mu ze wszech stron dawano wielkie kubany, kiedy sypiał był z gospodynią – zawsze był smętny. To po brwiach można było poznać.(...) Zaś druga głowa była Hamilton – Maria Daniłowna Chamentowa. Ona głowa, na której taki był skład wyraźny żylek, którądy jaka biegnie i dokąd – iż sam gospodarz na pomoście najpierw tę głowę ucałował, a potem objaśnił stojących obok, jakie mnóstwo żył od głowy do szyi idzie i z powrotem. I kazał głowę wsadzić do spirytusu i do kunszt kamery posłać. A przód sypiał z Marią. I miała mnóstwo strojnych szat, soboli i jeździła angielską karocą”. Ibidem, s. 56-57.

obwiązując. Żeby się monstrum nie zepsuło”¹⁰. Oprócz ludzkich głów, w kunsztkamerze znajduje się także Francuz - pan Bourgeois:

Był wysoki, pijus – i więcej zeń pożytku nie było. Zrodził syna i dwie córki – zwyczajni ludzie. Ale kiedy zmarł z przyczyn złej Venus, zdjęto z niego skórę. Dla Ruyscha [profesora anatomii w Amsterdamie – przyp. tłum.]. Cudzoziemiec Enschaub zobligował się, że ją wyprawi, chępnym się wciągnął i trzymał skórę bez mała rok i nie oddawał, jeno domagał się pieniędzy i tartas wielki czynił. A samego Bourgeoisza wypatroszono. Wielki jak u byka żołądek położono do spirytusu. Postawiono do szafy w słoju. Krom tego stał w kunsztkamerze szkielet pana Bourgeoisza, wielgachny, a co najciekawsze, zżarty od Wenus jak od czerwi. Takim sposobem ostał się pan Bourgeois w trzech postaciach: skóra (co ją majster Enschaub wyprawił), żołądek (w słoju) i szkielet – osobno¹¹.

W muzeum osobliwości można oglądać jeszcze wypchane ciało zmarłego króla samojedzkiego. Przyniesiono tam także dwoje dwugłowych niemowląt zrośniętych ze sobą plecami, niemowlę z rybem ogonem, niemowlę „potwórka człowieczego”¹², którego oczy znajdują się pod nosem, uszy pod szyją, natomiast nos jest, ale nie wiadomo, gdzie dokładnie. Nie można stwierdzić jednoznacznie, czy monstra te były żywe, gdyż, jak dowiadujemy się bezpośrednio z utworu:

(...) żywych monstrów było troje: Jakub, Foma i Stiepan. Foma i Stiepan były monstra rzadkie, ale przyglupie. Dwupalczaści: na rękach i nogach mieli ledwie po dwa palce, niby kleszcze. Ale radzili sobie dwoma.(...) Młodzi byli, jeden liczył lat siedemnaście, drugi piętnaście. Przyprowadził ich strażnik rogatek, a nie wiedzieli, jak się zowią, bowiem byli przyglupkami. Strażnikowi zapłacono trzy ruble.(...) Stróż był starym żołnierzem i często podnosił rwetes. Przychodził do kunsztkamery pod wieczór, kiedy zwiedzających nie było, i wrzeszczał:

- Dwupalczaści! Stawać w rząd!

I dwupalczaści stawali. Na Jakuba nie podnosił głosu. Jakub był sześciopalczasty. Mądry był, a zaprzędał go brat¹³.

Utwór Tynianowa poraża bezdusnością i bezwzględnością ludzi, którzy czy to ze strachu, czy z pazerności, gotowi są wydać władzy bliźniego swego, różniącego się od nich pod względem fizycznym. Ludzi, którzy nie oszczędzą nawet własnego rodzzonego brata, mającego fach w ręku i odpowiednią wiedzę (Jakub jako jedyny umie bielić воск, co jest sztuką cenną i rzadką; w kunsztkamerze oprowadza gości i pali w piecach). Tynianow beznamyślnie odsłonił tajemnice ludzkiej duszy – tam, gdzie na człowieka czeka nagroda lub kara, tam człowiek przestaje być człowiekiem, zarówno

¹⁰ Ibidem, s. 58.

¹¹ Ibidem, s. 51.

¹² Ibidem, s. 59.

¹³ Ibidem, s. 60-61.

ten przyprowadzający bliźniego swego do kustkamery, jak również ten będący obiektem zainteresowania z powodu swoich defektów. Widzimy proces dehumanizacji społeczeństwa i poszczególnych jednostek – podmiotów nie z własnej woli czy winy stającymi się przedmiotami. Wszystko to „zasługa” cara-imperatora, któremu nikt nie śmie się przeciwstawić.

Piotr I sieje postrach wśród swoich poddanych, jednak w tym przypadku ciśnie się na usta znana z baśni Andersena maksyma *król jest nagi*. U Tynianowa król, a właściwie car, powoli kona – jego dni są policzone. Wiedzą o tym poddani, wie także cały dwór z carycą Katarzyną na czele. Autor nieprzypadkowo pokazał nam umierającego władcę, świadomego zbliżającego się końca. Nawet car-imperator podlega niezmiennym prawom natury, ustalonym kolejom losu. Ten, który jednym swym ukazem decydował o życiu tysięcy istnień ludzkich, przeprowadził tyle reform, a wreszcie ujarzmił przyrodę i zaledwie w przeciągu kilku lat zbudował miasto „na palach”, wyznaczając dokładny jego plan na papierze i w ten sposób sztucznie kreując nową rzeczywistość, ten właśnie Piotr I jest tylko człowiekiem, na równi stojącym ze swymi poddanymi. Człowiekiem, który w ostatecznym rozrachunku przegrywa i to przegrywa z kretesem. Jeżeli nie udaje mu się uciec przed śmiercią, to jego nadludzka moc i siła są zwykłym kłamstwem.

Jednak na tym Tynianow nie poprzestał, ponieważ, chcąc jeszcze bardziej podkreślić upadek, poniżenie i ośmieszenie cara, zamienił go w eksponat muzealny. Tytułowa *woskowa persona* to właśnie nieżyjący już Piotr I, a właściwie jego wizerunek, zwany niekiedy portretem, wykonany z wosku przez rzeźbiarza hrabię Rastrelliego:

I nie mógł jej [Katarzynie] być miły widok odsłaniający się w sali: w fotelu, na podwyższeniu, pod baldachimem siedział portret z wosku. A choć kazala ten baldachim z fotelom dla uczczenia odgradzić pozłacanymi słupkami i połączyć sznurami przetykanymi złotem – lecz mimo to bil od niego chłód i przykro było jak w grobowcu lub gdzie indziej. On był wizerunkiem, czyli portretem, ale nie wiadomo było, jak się przy nim zachować, a wielu rzeczy nie godziło się nawet mówić w jego przytomności. Chociaż był naprawdę portretem, ale był całkiem podobny i stanowił podobiznę¹⁴.

Mimetyzm jest zamierzonym działaniem artysty. Jak dowiadujemy się z kart utworu, tworzenie woskowych figur to „kunszt szlachetny i tak misterny, iż nie można odróżnić wizerunku od człowieka, którego portret zrobiono”¹⁵, kunszt zapoczątkowany już w starożytności na cześć rzymskich imperatorów. Nieprzypadkowo wykorzystuje się wosk, gdyż „substancja owa tak się ima dłoni, taka jest lepka, iż odtwarza wszystko, najmniejsze wklęsnięcie albo wypukłość, wystarczy przycisnąć albo wgnieść palcem, albo podlubać rylcem, a potem polerować, wygładzać, przyklepywać, wyrównywać – i powstanie sama wspaniałość”¹⁶.

¹⁴ Ibidem, s. 107-108.

¹⁵ Ibidem, s. 15.

¹⁶ Ibidem.

W przytoczonym wyżej opisie woskowego portretu Piotra I powoli ujawniają się paradoksy bycia władcą. Z jednej strony nie wypada, by po śmierci tak po prostu złożono jego ciało do grobu. Tego nie robi się władcom. Pamięć o zmarłym trzeba pielęgnować, a figura z wosku jest doskonałą formą upamiętnienia imperatora. Oprócz tego statua do złudzenia przypomina żywą postać (szczególny nacisk narrator kładzie na strój, w jaki ubrano rzeźbę oraz fakt, że posąg ten mógł chodzić, gdyż wbudowano mu sprężyny), stojącą na straży praworządności państwa. Państwa, które tak wiele mu zawdzięcza. Z drugiej jednak strony woskowa persona nie ożyje (samo poruszanie się dzięki sprężynom w żadnym wypadku nie może równać się naturalnemu przywróceniu wszystkich funkcji życiowych), można ją dowolnie ustawiać i przestawiać, a nawet potajemnie wywieźć do kustkamery, gdy jej widok zaczyna przeszkadzać Katarzynie:

A nie było należytego miejsca, żeby go pomieścić: w domu z nim niemilo, różne różności mogą się zdarzyć, a tu on głowę podniósł i czeka. Siedzi dzień i noc, przy świetle i po ciemku. Siedzi samotny i nie wie, jaki z niego pożytek. Mrozi człowieka, każdy kęs przy obiedzie staje w gardle. Nijak nie godzi się posłać go do urzędów, bo wpród będzie konfuzja, a potem, kiedy przywykną, mogą się rozzuchwalić. I choć to persona woskowa jest, zawsze w randze imperatora.(...) Wtenczas jasne się stało: tak, winien stać w kustkamerze jako przedmiot osobliwy, dowcipny i nader rzadki w sztukach i w Państwie. Tam jego miejsce¹⁷.

Woskowa persona to swego rodzaju kukła i marionetka w rękach innych. Jak pisze Borys Eichenbaum, „Piotr istnieje i nie istnieje”¹⁸. Nazwany przedmiotem, martwy car jest całkowicie zależny od decyzji innych – w tym przypadku swojej żony, która nie ma żadnych oporów przed usunięciem *persony non grata*. Katarzyna usuwa męża w cień (nie tylko w przenośni, gdyż figura Piotra I zostaje przetransportowana do kustkamery ukradkiem w środku nocy), ale czy nie robiła już tego wcześniej, jeszcze za jego życia?

Przewrotność opowieści Tynianowa ujawnia się już w samym tytule, gdyż termin *woskowa persona* odnosi się zarówno do martwego, jak i jeszcze do żywego cara. Rządzący Piotr I nie potrafi ustrzec się od wpływów otaczających go doradców, którzy skrzętnie wykorzystują swoją pozycję do uzyskania profitów z pozycji tej wynikających. Jedną z takich osób jest chociażby książę Aleksandr Daniłowicz „Danilycz” Mienszykow, hercog Izorski, biorący ogromne łapówki (również od władcy), umiejętnie manipulujący ludźmi, szczególnie zaś Katarzyna, *de facto* Marta – prosta dziewczyna ze wsi, w żaden sposób nieprzystosowana do życia dworskiego ani też do późniejszego sprawowania funkcji władcy państwa. To właśnie Mienszykow przyczynia się do tego, że po chwilowym okresie bezkrólestwa, pełnym politycznego zamętu, Katarzyna obejmuje tron po śmierci męża, chociaż nie ma odpowiednich kompetencji. Stąd też wypływa jej strach przed czujnym okiem woskowej kopii Piotra I – wielki imperator,

¹⁷ Ibidem, s. 109-110.

¹⁸ B. Eichenbaum, *Twórczość J. Tynianowa*, [w:] *Szkiełce o poezji i prozie*, Warszawa 1973, s. 261.

choć martwy, patrzy następczyni na ręce. Bo jedyne, prawowitego następcę, czyli syna Aleksego, sam Piotr zabija na długo przed własną śmiercią. Piotr I ma na sumieniu nie tylko śmierć milionów osób, ale też pozbawienie ludzi człowieczeństwa, odarcie ich z godności. Wybudowanie kunstkamery oraz wydanie ukazu o monstrach tylko potwierdzają tę tezę. Tynianow pokazał ironię losu: wtrącenie do muzeum tego, który to muzeum kazał zbudować i wystawienie go jako eksponatu na widok publiczny:

I zrobiło się dwupalczastym nader wesoło, i chodzili, popychali się, śmieli, chrząkali, a potem poczeli tańcować przed woskową figurą i tak niezdarnie, iż podniosła się i nakazała im: precz. I półgłupki poszły do siebie, gęsiego, cichutko. Wesoło im było i wszystko jedno. Zaś wosk stał, głowę podniósłszy do góry, i pokazywał na drzwi. Do koła było jego gospodarstwo, Piotrowe(...)¹⁹.

Historia kołem się toczy i Tynianow celowo nam o tym przypomniał. W kunstkamerze zaszły zmiany. Uciekają z niej ci, których pojmano za czasów Piotra I, bo mogą uciec – nie ma już cara, a oni wciąż żyją. Są wolni, ale czy docenią życie na wolności? I jak będzie wyglądała ta wolność? Tego Tynianow nie był w stanie przewidzieć – zarówno dwupalczaści, jak i sześciopalczasty odchodzą w tylko sobie znanych kierunkach.

Muzeum osobliwości to aluzja do przedziwnej rzeczywistości początku lat 30. XX wieku w Rosji. Czasu wielkich zmian, wielu politycznych zawirowań, czystek w szeregach partii. Czasu, kiedy umarł już towarzysz Lenin, a do władzy doszedł Iosif Wissa-
rionowicz Dżugaszwili, znany jako Józef Stalin. Określenie *woskowa persona* odnosi się zaś do obu wyżej wymienionych postaci. Z jednej strony widzimy tutaj bezpośrednie odniesienie do rządów Lenina (przypominających niejako budowanie od podstaw nowego świata przez Piotra Wielkiego) oraz jego śmierci i kultu pośmiertnego, z drugiej – do osobowości Stalina, nieliczącego się z nikim i niczym. Bo chociaż Lenin, w założeniu autora *Woskowej osoby*, miał być właśnie pierwowzorem fikcyjnego Piotra I, a Stalin – Mienszykowa, nie można wyraźnie rozgraniczać i konkretyzować aluzji literackich odnoszących się do obu tych przywódców. Dla Stalina bowiem Piotr I był absolutnym wzorem idealnego władcy²⁰.

¹⁹ Ibidem, s. 176.

²⁰ H. Rappaport, *Joseph Stalin: a biographical companion*, Santa Barbara 1999, s. 129, [w]:

<https://books.google.pl/books?>

[id=lsKClpnX8qwC&pg=PA129&dq=peter+the+great+stalin&source=bl&ots=Zxw3Xwv9AW&sig=SMEJ2axLJZ0FrK7FFG0dqyuxkPo&hl=pl&sa=X&ei=AQtPVaAv5aPIA7nZgMAL&ved=0CDEQ6AEwA#v=onepage&q=peter%20the%20great%20stalin&f=false](https://books.google.pl/books?id=lsKClpnX8qwC&pg=PA129&dq=peter+the+great+stalin&source=bl&ots=Zxw3Xwv9AW&sig=SMEJ2axLJZ0FrK7FFG0dqyuxkPo&hl=pl&sa=X&ei=AQtPVaAv5aPIA7nZgMAL&ved=0CDEQ6AEwA#v=onepage&q=peter%20the%20great%20stalin&f=false) (10.05.2015).

BIBLIOGRAFIA

- G. Bobilewicz, *Główne kierunki poszukiwań teoretycznych*, [w:] *Literatura srebrnego wieku*, [w:] *Historia literatury XX wieku*, praca zbiorowa pod red. A. Drawicza, Warszawa 1997.
- B. Eichenbaum, *Twórczość J. Tynianowa* [tł. R. Zimand], [w:] *Szkiełce o poezji i prozie*, Warszawa 1973.
- History of the First Russian Museum*, [w:] <http://www.kunstkamera.ru/en/history/> (data dostępu: 10.05.2015).
- H. Rappaport, *Joseph Stalin: a biographical companion*, Santa Barbara 1999, [w:] <https://books.google.pl/books?id=lsKC1pnX8qwC&pg=PA129&lpg=PA129&dq=peter+the+great+stalin&source=bl&ots=Zxw3Xwv9AW&sig=SMEJ2axLJZ0FrK7FFG0dqyuxkPo&hl=pl&sa=X&ei=AQtPVaAv5aPIA7nZgMAL&ved=0CDEQ6AEwAjgU#v=onepage&q=peter%20the%20great%20stalin&f=false> (10.05.2015).
- J. Tynianow, *Woskowa persona*, tłum. A. Galis, Warszawa 1966.

Sylwia Porwit

Język i kultura Rosji, I SUM, UJ

ALEGORIE POWIEŚCI *PSIE SERCE* MICHAŁA BULHAKOWA

Michaiłowi Bulhakowowi za inspirację do napisania opowiadania *Psie serce* posłużyła, jak za Wiktoorem Szklowskim twierdzi Marianne Gourg, twórczość Herberta Georgea Wellsa. Brytyjski pisarz oskarżał autora *Psiego serca* wręcz o plagiat. Wells był jednym z prekursorów gatunku *science fiction*, do którego zaliczane jest opowiadanie Bulhakowa, a we współczesnym rosyjskiemu piśmiennictwie był bardzo popularnym powieściopisarzem w ZSRR¹. Utwór Bulhakowa opowiada o nieudanym eksperymencie, który doprowadza do katastrofy, dlatego powieść została opatrzona podtytułem *Po-tworzna historia* (*Чудовищная история*).

W kraju zainteresowanie powieścią wykazał almanach „Niedra”, jednak z różnych powodów wydanie jej okazało się niemożliwe. Zainteresowanie dziełem Bulhakowa wykazał także MChAT. Chciano wystawić sztukę o psie Szariku, podpisano nawet umowę na adaptację dramaturgiczną, jednak rok później ją zerwano². Ostatecznie za życia autora powieść nie została opublikowana. Pierwsze wydanie ukazało się w roku 1968 w Londynie, w ZSRR wydano go dopiero w 1987 roku³.

Dla Michaiła Bulhakowa ważny był wybór postaci głównego bohatera. Pisarz sięgnął po chętnie wykorzystywany przez pisarzy w różnych epokach literackich motyw psa. Pies jest symbolem różnych, często skrajnych, cech. Człowiek, udomawiając go około 10 000 lat, stał się niejako jego ponownym twórcą. Zwierzę jako towarzysz człowieka symbolizuje wierność – to określenie pojawia się najpowszechniej i najczęściej⁴. Pies jest także symbolem przyjaźni, odwagi, czujności, usłużności, inteligencji, sprytu i wiary. W tradycji ludowej często występuje jako obrońca kobiet i dzieci. Obok tych pozytywnych cech występują także negatywne, jak egoizm, cynizm, chciwość czy nikkczemność, zdrożność, zepsucie.

W sztuce średniowiecza pies był symbolem kuszenia do złego, gniewu, zawiści, ale także wiary. Krzyżowców przedstawiano z psem oznaczającym wierność zamierzeniom Boga. Pies ceniony był także jako strażnik – obrońca człowieka. W starożytności

¹ Por. M. Gourg, *Michaił Bulhakow 1891-1940*, Warszawa 1997, s. 110.

² Patrz: A. Drawicz, *Mistrz i Diabeł*, Warszawa 2002, s. 149.

³ Patrz: B. Sokolow, *Bulhakow. Leksykon życia i twórczości*, Warszawa 2003, s. 268-269.

⁴ Por.: W. Kopaliński, *Pies*, [w:] *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 317.

na progu domu stawiano jego rzeźbę, która, jak wierzono, dzięki magicznej mocy odpędzała złe duchy i demony. W Biblii także pojawia się pies, ale symbolizuje w niej bezbożnika. Przedstawiony jest jako zwierzę pogardzane, wręcz znienawidzone⁵. Mimo tego, w Kościele katolickim powstał zakon o nazwie „dominikanie”, która dosłownie znaczy „psy Pana” i podkreśla symbolikę opiekuńczą⁶.

W Rosji symbol psa wykorzystano podczas tzw. „opryczniny”, czyli siedmioletniego okresu w historii państwa (1565 – 1572), za panowania Iwana IV Groźnego. Nazwę stosuje się zarówno do okresu, jak i do instytucji, która miała umożliwić carowi ostateczne rozprawienie się z bojarstwem⁷. System ten oparty był na potwornym okrucieństwie, które spowodowało wiele nieszczęść. Być może, dlatego Bulhakow w swojej powieści *Psie serce* głównym bohaterem ucieleśniającym zło nowego systemu, uczynił psa. Działania stosowane przez bolszewików były równie okrutne jak te używane w czasach opryczniny.

Można zauważyć, że symbolika psa dzieli się na cechy pozytywne – święte i negatywne, określane jako szatańskie. Psa będącego wcieleniem wszelkich wad ukazuje Bulhakow w *Psim sercu*. Utwór opowiada o losach uczłowieczonego psa Szarika, który po nieudanym eksperymencie staje się nikczemnym osobnikiem, zamieniając się w dawcę organów, które mu przeszczepiono lumpa i alkoholika, osobę z gruntu zepsutą. Tym samym autor stosuje i uwidacznia w postaci Szarika negatywne aspekty symboliki zwierzęcia.

Powieść składa się z kilku części. Pierwszą jest monolog głównego bohatera, psa Szarika, cierpiącego w bramie po oblaniu wrzątkiem. Opowiada on o ciężkim „pieskim życiu”, o bólu, jaki zadają mu ludzie, chociaż to właśnie człowiek stworzył go jako swojego udomowionego towarzysza a więc powinien wziąć za niego odpowiedzialność. Snuje także opowieść o pewnych grupach społecznych, z których jak twierdzi, najgorsi są proletariusze, zwłaszcza dozorczy. W drugiej części poznajemy życie Szarika w domu profesora, w którym dobre żywienie, ciepło i troska lekarza powodują, że Szarik szybko odzyskuje pełnię zdrowia. Następnym etapem powieści jest operacja, której rezultaty są rzetelnie opisywane przez pomocnika Prieobrażeńskiego – Bormentala. W dalszej części powieści ukazany jest już „nowy człowiek” – Szarikow.

Akcja utworu *Psie serce* rozgrywa się w zimie, na przełomie 1924 i 1925 roku, ukazuje życie ludzi w pierwszych latach po rewolucji. W utworze poruszane są ważne, współczesne autorowi, kwestie społeczne związane z pojawieniem się nowego typu człowieka – tzw. „człowieka masowego”. Typ ten pozbawiony jest związku z dawną kulturą i nie posiada jeszcze własnych tradycji kulturalnych. Pytanie, w jaki sposób nawiązuje on stosunki z przedstawicielami tradycyjnej, wysokiej, elitarnej kultury, kształtuje problematykę powieści⁸.

⁵ Tamże, s. 317-319.

⁶ Por.: J. Tresidder, *Pies*, [w:] *Słownik symboli*, Warszawa 2001.

⁷ Patrz: L. Bazylow, *Historia Rosji*, Warszawa 1983, s. 196.

⁸ Patrz: M. Голубков, *Русская литература XX века*, Москва 2003, s. 137-138.

O nadchodzącej władzy „człowieka masy” mówiło bardzo wielu pisarzy, w tym Aleksander Hercen i Fiodor Dostojewski. W Rosji spowodowała ona klęskę, załamanie się państwowości i dawnej kultury. Przyjście do władzy nowego typu człowieka towarzyszyło bezsensownym i bezlitosnym rosyjskim buntom.

Заурядность, прежде подвластная, решила властвовать. Решение выйти на авансцену возникло само собой, как только созрел новый человеческий тип – воплощенная посредственность⁹.

Bułhakowa najbardziej interesowało starcie nowych jednostek z przedstawicielami tradycyjnej, wysokiej kultury, a także zachowanie tych przedstawicieli w nowej sytuacji, uwarunkowanej przez pojawienie się „masowego człowieka” z jego agresywną postawą w stosunku do wszystkiego i wszystkich, z czym i z kim przyszło mu się zetknąć.

W bułhakowskim utworze „człowieka masę” ucieleśnia pies Szarik, który doskonale wpisał się w socjalistyczną rzeczywistość, robiąc jednocześnie godną pozazdroszczenia karierę. Z osoby o nieokreślonym statusie społecznym stał się szefem pododdziału oczyszczania stolicy Rosji z niebezpiecznych zwierząt. Swoją postawą i zachowaniem ośmiesza ówczesny wyidealizowany obraz proletariatu. Zaprzyjaźnia się z przewodniczącym komitetu domowego Szwonderem, stając się wykorzystywanym przez niego, obiektem politycznych manipulacji. Jego nowy przyjaciel jest kolejnym doskonałym przykładem stworzonego przez władzę nowego typu człowieka – „człowieka masy”, bardzo dobrze scharakteryzował go Gołubkow:

Образ Швондера представляет собой агрессивное и хамское воплощение массового человека – это своего рода идеолог и предводитель люмпенизированной массы, противопоставленной творческой личности, утверждающей право на собственную социальную, политическую и экономическую независимость¹⁰.

Ponieważ uczłowieczony Szarik również zachowuje się grubiańsko, pogardza mieszczańskimi konwenansami, używa słownictwa, jakiego nauczył się od ludzi na ulicy, staje się obiektem szczególnej troski ze strony członków komitetu. Proletariusze, chcąc zalegalizować jego egzystencję za pomocą dokumentów, wymuszają na profesorsze działania zmierzające w kierunku ustanowienia bylego psa pełnoprawnym mieszkańcem.

Szarik dostaje od nowego przyjaciela książki zawierające dogmaty marksistowskie, z których dowiaduje się o zasadzie podzielności wszelkich dóbr. Proletariusze z komitetu pragną przejąć część mieszkania profesora Prieobrażeńskiego, nienawidzą go za pozycję i opieranie się nowym porządkom. Wielokrotnie go nachodzą. Szarik, podju-

⁹ M. Gołубков, op. cit., s. 139.

¹⁰ Tamże, s. 144.

dzany przez nowego przyjaciela, dręczy profesora, pisze donosy, a nawet mu grozi. Uczłowieczony pies wykorzystuje wszelkie możliwe aspekty nowego ustroju przeciwko swojemu twórcy. Powstanie nowego typu człowieka, jednocześnie bardzo dobrze go charakteryzując, opisuje hiszpański filozof Jose Ortega y Gasset w swoim traktacie *Bunt mas*:

W diagram psychologiczny współczesnego człowieka masowego możemy więc wpisać dwie podstawowe cechy: swobodną ekspansję życiowych żądań i potrzeb, szczególnie w odniesieniu do własnej osoby, oraz silnie zakorzeniony brak poczucia wdzięczności dla tych, którzy owo wygodne życie umożliwili¹¹.

Prieobrażeński dzięki swojej międzynarodowej sławie nie musi obawiać się utraty mieszkania, ani nawet jego części. Chociaż większość ówczesnej inteligencji, w tym raznoczyńców, z których wywodzi się profesor, poparła rewolucję lutową, to wobec przewrotu bolszewickiego ujawniła wrogi stosunek. Uczony nie ukrywa niesmaku wobec chaosu nowych czasów i ludzi z nizin¹². W walce z komitetem okazuje się wladczym i stanowczym, dzięki czemu:

Профессору удастся сохранить мир своего дома, крохотный уцелевший в эпоху „социальной революции” остров старой жизни, поэтому бытовой уклад профессорской квартиры становится своего рода социальным вызовом, который он бросает новой власти¹³.

Pies i profesor znajdują się na dwóch przeciwległych biegunach kulturowych. Szarik jest przedstawicielem nowego rodzaju kultury, a właściwie nowego rodzaju człowieka powstałego w wyniku rewolucji, natomiast profesor Prieobrażeński, syn duchownego prawosławnego, wywodził się z pokolenia raznoczyńców. Było to środowisko, które doprowadziło do rewolucji w Rosji w 1905 roku, nazwanej później rewolucją inteligencką. Bulhakow krytykuje nie tylko Szarika jako wytwór rewolucji, ale także całe wcześniejsze pokolenie, które do niej doprowadziło.

Wzajemny stosunek narodu i wyższej inteligencji kształtował się przez stulecia, ale zawsze w inteligencji rosyjskiej, zwłaszcza tej tzw. „starej”, z której wywodził się profesor, istniało przekonanie o wyższości narodu rosyjskiego, o jego mesjanistycznym powołaniu, jako Bogonosiciela. Jak pisze Gołubkow, inteligencji rosyjskiej towarzyszył „знаменитый интеллигентский комплекс вины перед народом, миф о народе – богоносце, представление о некоей исконной мудрости и всегдашней правоте народа в любой исторической ситуации”¹⁴.

¹¹ J. Ortega y Gasset, op. cit., s. 60.

¹² Patrz: W. Schoeller, *Michail Bulhakow*, Wrocław 2000, s. 86.

¹³ М. Голубков, op. cit., s.144.

¹⁴ Ibidem, s. 140.

Klasa intelektualna zawsze czuła się odpowiedzialna za społeczeństwo. Jednak w dobie porewolucyjnej zawiodła. „Inteligencja zawiodła w realizacji misji oświecenia narodu, nie wzięła na siebie odpowiedzialności za własne idee wcielone w czyn”¹⁵.

Stąd też poczucie winy doktora względem Szarika i niechęć do unicestwienia jego nowej, człowieczej natury. Bormental, człowiek nowego pokolenia inteligencji rosyjskiej, jest tu przeciwieństwem profesora, nie odczuwa żadnych skrupułów w stosunku do psa, którego stworzyli. Szczególnie, iż zachowanie głównego bohatera *Psiego serca*, wkrótce staje się nie do zniesienia dla pomocnika profesora Priebrażeńskiego. Wielokrotnie wyprowadzany z równowagi i gotowy wręcz zadusić Szarikowa jest mitygowany przez Priebrażeńskiego: „Мне шестьдесят лет, я вам могу давать советы. На преступление не идите никогда, против кого бы оно ни было направлено. Доживите до старости с чистыми руками”¹⁶.

To właśnie Bormental jako pierwszy dochodzi do wniosku, że należy wykonać operację wtórną i popycha do podjęcia takiej decyzji profesora. Ujawniają się tu poglądy dwóch różnych przedstawicieli rosyjskiej inteligencji:

Преображенский ещё отчасти несёт в себе комплексы старой интеллигенции – её вины перед народом, знающим некую исконную истину, недоступную просвещённому разуму, а доктор Борменталь, напротив, видит в Шарикове не народ, а чёрнь, массу, бездумно и свирепо покупающуюся на мир, выстроенный им и его учителем¹⁷.

Jak pisze Lidia Liburska, misją inteligencji zawsze było tworzenie i przekazywanie wartości niższym warstwom społecznym: „Inteligencja powinna kształtować kulturę w szerokim znaczeniu, nie tylko literaturę, ale i sferę obyczajowości, kulturę polityczną, prawną itd”¹⁸.

Bułhakow w utworze *Psie serce* polemizował z innym rosyjskim pisarzem Aleksandrem Błokiem i jego koncepcją rewolucji. Staral się pokazać iluzoryczność i utopijność wyobrażeń poety o pierwotnej harmonii, którą posiadają według Błoka ludzie rewolucji, tzw. „nowi Hunowie”, i o kulturze, którą mogą ze sobą przynieść¹⁹. Typowym przedstawicielem tej masy uczynił Bułhakow Szarikowa, który tracił tę romantyczną otoczkę. Już na pierwszych stronicach powieści, kiedy Szarik zamienia wolność na kawalek kielbasy, pisarz burzy stworzony przez Błoka mit. Całkowicie świadomie Szarik godzi się na nowe życie w mieszkaniu profesora i sam stwierdza, że nie chce odejść na wolność: „Да и что такое воля? Так, дым, мираж, фикция... Бред этих злосчастных демократов...”²⁰.

¹⁵ Patrz: M. Abassy, op. cit., s. 243.

¹⁶ М. Булгаков, *Собачье сердце*, [w:] <http://www.bulgakov.ru/dogheart/dh8/> (data dostępu: 23.05.2009).

¹⁷ Patrz: М. Голубков, op. cit., s. 145.

¹⁸ L. Liburska, *Lidii Czajkowskiej portret inteligencji rosyjskiej*, [w:] H. Kowalska (red.), *Inteligencja, tradycja i nowe czasy*, Kraków 2001, s. 273.

¹⁹ Patrz: М. Голубков, op. cit., s. 146.

²⁰ М. Булгаков, op. cit.

Przeobrażenie psa w człowieka odbywa się w okresie od Wigilii katolickiej do prawosławnej, natomiast ostateczna przemiana następuje w prawosławne Boże Narodzenie. Szarik jednak nie ma nic wspólnego ze świętością i Chrystusem. Ten nowy człowiek Szarikow staje się wcieleniem diabła, swoją osobą ucieleśniając wszelkie demoniczne cechy²¹. Więż Szarikowa z diabłem jest szczególnie podkreślona w scenie ostatniej kłótni z profesorem i jego pomocnikiem Bormentalem: „Какой-то нечистый дух вселился в Полиграфа Полиграфовича, очевидно, гибель уже караулила его, и рок стоял у него за плечами”²².

Odniesienie religijne stosuje Bulhakow również w kreacji profesora, który przeprowadzał eksperyment. Nadając mu nazwisko Prieobrażeński, odwołuje się do rosyjskiego święta Przemienienia²³. Jak podają ewangelisci, apostołowie Piotr, Jakub i Jan ujrzeli wielką światłość rozchodzącą się od Jezusa rozmawiającego z Mojżeszem i Eliaszem²⁴. Wydarzenia sprzed dwóch tysięcy lat nie odeszły w przeszłość. Obecnie jawią się jako symbol nadziei na ratunek i zmianę „światłem” Boga. W powieści Boskie światło zostaje zamienione na elektryczną lampę stołu operacyjnego. Następuje „przemienienie” postaci psa w człowieka, a namiastką Boga staje się profesor Prieobrażeński. Świadomie przeprowadza eksperymenty i przywłaszcza sobie rolę Stwórcy. W rozmowie z Bormentalem przyznaje się do prawdziwych pobudek eksperymentu:

Я заботился совсем о другом, об евгенике, об улучшении человеческой породы. И вот на омоложении нарвался! Неужели вы думаете, что я из-за денег произвожу их? Ведь я же все-таки ученый...²⁵.

Dokonuje on przemiany psa w człowieka, nie zmieniając jednak jego duszy, jak to czyni Bóg z człowiekiem, a sprowadza jego egzystencję do potrzeb fizycznych. Nowy człowiek Poligraf Poligrafowicz Szarikow nie ma nic wspólnego z religią i etyką chrześcijańską²⁶.

Kolejne biblijne odniesienie dotyczy potopu zesłanego przez Boga na ziemię w celu oczyszczenia jej z grzechu. Uratowany bogobojny Noe na czystej ziemi miał dać początek nowemu stworzeniu. W utworze Bulhakowa również dochodzi do swobodnego potopu. Sprawcą jest Szarikow, który w pogoni za kocurem w zapale walki zamyka się w łazience i wywołuje w niej potop.

Profesor Prieobrażeński jest równie ważną postacią w utworze, co pies Szarik. Przeprowadza on, z reguły udane, operacje odmładzające ludzi poprzez przeszczepianie im organów pochodzących od zwierząt. W ówczesnych czasach w świadomości pospolitego, przeciętnego człowieka panowała naiwna wiara we wszechmoc nauki,

²¹ Patrz: B. Sokolow., op. cit., s. 273.

²² М. Булаков, op. cit.

²³ Patrz: B. Sokolow, op. cit., s. 273.

²⁴ Patrz: *Przemienienie Pańskie*, [w:] <http://pl.wikipedia.org/wiki/> (data dostępu: 23.05.2009).

²⁵ М. Булаков, op. cit.

²⁶ Patrz: М. Голубков, op. cit., s. 147-148.

która powodowała, że niezwykle popularną i całkowicie osiągalną wydawała się idea odmładzania ludzi²⁷. Postanawia jednak przeprowadzić eksperyment odmienny, tym razem operacji chciał poddać psa, wszczepiając mu narządy ludzkie. W tym celu psa Szarika, poturbowanego, będącego na skraju śmierci, profesor zabiera ze sobą do domu będącego jednocześnie pracownią medyczną. Zwierzę ma posłużyć jako obiekt eksperymentu przeszczepienia przysadki mózgowej człowieka i jego narządów rozrodczych. Wraz z pojawieniem się w utworze profesora zmienia się narracja powieści. Z oddolnej, prowadzonej z perspektywy kopanego, wygłodniałego psa opowiadającego o swojej doli i rzeczywistości widzianej z jego perspektywy przechodzi w górną prowadzoną przez uczonego²⁸.

Idea ożywiania była bardzo rozpowszechniona w literaturze rosyjskiej lat dwudziestych. Obok Bułhakowa po takie tło utworu sięgnął Włodzimierz Majakowski. Główny bohater utworu *Pluskwa*, Prisyppkin, zrywa z klasą robotniczą, z której się wywodzi, a w czasie wesela, które kończy się pożarem ginie wraz z resztą biesiadników. Po pięćdziesięciu latach ludzie przyszłości odnajdują jego zamrożone ciało i ożywiają w instytucie wskrzeszania. Oprócz podobnej fabuły opowiadania pisarzy łączy także ten sam typ konfliktu powstały między człowiekiem nauki, profesorem Prieobrażeńskim i profesorem występującym u Majakowskiego a agresywnym, prymitywnym tzw. „człowiekiem masy”²⁹.

Bułhakow zasadniczo różni się od Majakowskiego w kwestii przyczyn pojawienia się „człowieka masy” i w oparciu o inne podstawy dochodzi do jego negacji. Według Włodzimierza Majakowskiego przyczyną przemiany Prisyppkina w człowieka bez kultury i dobrych manier Skripkina było zerwanie z klasą robotniczą, która, z punktu widzenia autora, przynależy najwyższemu rodzajowi ludzkiemu. Prisyppkin według Marietty Czudakowej:

[...] оказывается своего рода социальным мутантом, отклонившимся от некоей идеальной гипотетической нормы и автоматически перешедшим в иной социальный и даже биологический слой³⁰.

Natomiast Michaił Bułhakow przyczyny pojawienia się Poligrafa Poligrafowicza tłumaczy nie odstępstwem od normy, jaka nastąpiła po operacji, ale tym, że doprowadziła ona do umocnienia agresywności, chamstwa i ignorancji wskrzeszonego w Szariku proletariusza i lumpa Klima Czugunkina. Według pisarza takie zachowanie było normą w nowej rosyjskiej rzeczywistości³¹. Obaj autorzy zgadzają się jednak w kwestii odmowy swoim postaciom prawa do nazywania się ludźmi i nie widzą dla nich możli-

²⁷ Ibidem, s. 140.

²⁸ Patrz: W. Schoeller, op. cit., s. 86.

²⁹ Patrz: M. Голубков, op. cit., s. 140-141.

³⁰ Cyt. za: M. Czudakowa, [w:] M. Голубков, op. cit., s. 141.

³¹ Ibidem, s. 142.

wości życia i istnienia w społeczeństwie. Wskazują także na niemożność zrozumienia przez Szarika i Skripkina, dlaczego ich zachowanie odtrąca innych ludzi. Bohaterowie winą obarczają tych, którzy ich na nowo stworzyli.

Postać profesora Priebrażeńskiego jest w opowiadaniu bardzo wyrazista. Pisarz poprzez swojego bohatera przedstawia swój stosunek do nowych twórców rewolucji. Poprzez łagodną i opartą na serdeczności i wyrozumiałości tresurę psa przez uczonego krytykuje całkowicie przeciwne działania organu bezpieczeństwa państwa rosyjskiego (Czeka)³²:

Лаской-с! Единственным способом, который возможен в обращении с живым существом. Террором ничего поделать нельзя с животным, на какой бы ступени развития оно ни стояло. Это я утверждал, утверждаю и буду утверждать. Они напрасно думают, что террор им поможет. Нет-с, нет-с, не поможет, какой бы он ни был: белый, красный или даже коричневый! Террор совершенно парализует нервную систему³³.

Chociaż oczekiwania wobec eksperymentu, który w końcu przeprowadza, są ograniczone, to w pewnym sensie on się udaje. Pies nie tylko przeżywa operację, ale dodatkowo człowieczeje, dziedzicząc jednak najgorsze cechy swojego dawcy, i tym samym stając się utrapieniem dla swojego twórcy, profesora Filipowicza. Odmłodzenie psa nie zostało osiągnięte, ale udało się jego upodobnienie do człowieka. Zaczyna mówić, poruszać się i zachowywać jak postać ludzka. Ze zwykłego kundla w przeciągu kilku godzin przeobraża się i upodabnia do amoralnego, cynicznego, rozpustnego, pozbawionego kultury pijaka, którym był dawca organów. Swoje oryginalne, nowe imię Poligrafa Poligrafowicza przybiera na cześć jednego z nowych świąt sowieckich nakazującego świętować Dzień Pracownika Poligrafii³⁴. Jedyną pozostałością pierwotnego wcielenia jest nienawiść do kotów oraz zamilowanie do wieczornego włóczęgostwa po mieście. Według autora *Psięgo serwa*:

Операция, проведенная профессором Преображенским, привела не к отклонению от нормы, но к её развитию и укреплению: агрессивность, хамство, невежество, бескультурие ожившего, "воскрешенного" в Шарике люмпена Клима Чугункина и являются для него абсолютной нормой социального и бытового поведения³⁵.

Efekt eksperymentu jest przerażający. Nowy „człowiek” zachowuje się w stosunku do profesora w sposób lekceważący i pogardliwy; grozi, jawnie zagrażając jego życiu. Szarik nie atakuje tylko profesora. Równie nieuprzejmie zachowuje się w stosunku do

³² Patrz: W. Schoeller, op. cit., s. 86.

³³ М. Булгаков, op. cit.

³⁴ Patrz: B. Sokołow, op. cit., s. 273.

³⁵ Patrz: М. Голубков, op. cit., s. 142.

pacjentów lekarza, jego pomocnika Bormentala, pomocy medycznej i kuchennej. Brak kultury i sumienia powoduje, że nie ma on żadnych oporów przed jawnie niegrzecznym i niemoralnym zachowaniem. Początkowo lekarze próbowali go wychować i nauczyć dobrych manier. Jednak w tym kolejnym starciu z profesorem wygrywa Szwonder, który ma na Szarika większy wpływ i rozwija w nim najgorsze cechy jego natury.

Poligraf Szarikow jest typem człowieka, którego chcieli stworzyć przywódcy bolszewicy. Potrzebowali oni ludzi podporządkowanych władzy, zdolnych za wszelką cenę walczyć i dbać o szerzenie ich ideologii, potrzebni im byli budowniczy nowego systemu komunistycznego, co w pewnym stopniu im się udało. Powstał tzw. *homo sovieticus*. Jak pisze Tatiana Tolstoj, groteskowy utwór pisarza wydany sześćdziesiąt lat po napisaniu „stał się literackim przebojem pierestrojki, a nazwisko uczłowieczonego psa – Szarikow – zaczęło być używane zamiennie z terminem „homo sovieticus”³⁶.

Przez postać uczłowieczonego psa Bułhakow wykpiwa próby stworzenia człowieka całkowicie podporządkowanego władzy. W ten sposób jawnie ukazuje swój negatywny stosunek do przemian społecznych zachodzących w państwie. Szarikow zdaje się być także karykaturą rewolucyjnych przywódców: Lenina, Trockiego i innych bolszewików, którzy przy pomocy sił zbrojnych zatriumfowali ze swoją komunistyczną doktryną w Rosji³⁷. W utworze można także dostrzec parodię socjalistycznej wiary w naukę, tak rozpowszechnionego kultu Mendelejewa oraz Łomonosowa³⁸. Przedsięwzięcie, którego podjął się profesor Prieobrażeński, zakończyło się fiaskiem.

Postać Poligrafa Poligrafowicza, chociaż nieprawdopodobna ze względu na sposób, w jaki powstała, ma również za zadanie ukazać, że osoby do niego podobne są w stanie usunąć w cień takich ludzi jak profesor Prieobrażeński oraz takich jak Szwonder. Sam profesor zauważa, że w przyszłości na pewno znajdzie się ktoś, kto pozbędzie się osób pokroju członków komitetu domowego, zwłaszcza przewodniczącego Szwondera, i osób, które w tym utworze są przez niego reprezentowane, to znaczy tych z najniższego poziomu władzy totalitarnej. W zamian nich powstaną nowe. Jak zauważa Boris Sokolow, „pisarz zdaje się przewidywać czystki partyjne, które będą miały miejsce w latach trzydziestych”³⁹.

Powieść Michajła Bułhakowa *Psie serce* należy do gatunku *science fiction*. Pod jej wierzchnią warstwą zwykłego, prostego utworu kryją się sensory alegoryczne. Autor wzbogaca utwór między innymi poprzez odniesienia do Ewangelii, które dodatkowo

³⁶ T. Tolstoj, *Postłowie. Nauka alfabetu*, [w:] *Kyś*, Kraków 2004, s. 285.

³⁷ Patrz: B. Sokolow, op. cit., s. 273.

³⁸ W czasach, kiedy Michajł Bułhakow tworzył *Psie serce*, w Rosji trwała fascynacja nauką. Iwan Pawłow, fizjolog, noblista, prowadził badania z dziedziny fizjologii trawienia. Opierając się na pracy z psami i ich manipulacji, odkrył funkcjonowanie odruchu warunkowego w czasie, którego psy wydzielaly ślinę nie tylko w trakcie posiłku, ale i w reakcji na bodziec. Odkrycie Pawłowa, swego czasu głośne, mogło mieć wpływ na wybór bohatera przez M. Bułhakowa. Patrz: *Pawłow Iwan*, [w:] W. Sienkiewicz (red.), *Leksykon. Rosja*, Warszawa 2001, s. 195-196.

³⁹ B. Sokolow, op. cit., s. 273.

poszerzają sens powieści. Akcja sprowadza się do zmiany zachowania psa w coraz bardziej zuchwale jego nowej postaci Szarikowa. Z sympatycznego stworzenia, wzbudzającego u odbiorcy pozytywne emocje, zamienia się w postać wzbudzającą wstręt i obrzydzenie. Staje się rozpustny, zuchwały, składa nieprzyzwoite propozycje służącej profesora. Bycie odrażającym, pozbawionym zahamowań osobnikiem uniemożliwia jego kwalifikację, jako bohatera pozytywnego.

Oprócz głównego motywu powieści – przeobrażenia psa w człowieka – pisarz opisuje stosunki panujące w społeczeństwie, rzeczywistość porewolucyjną z jej wszystkimi absurdami. Autor w krzywym zwierciadle ukazuje obraz pierwszych lat po rewolucji. Ukazując nonsensy ówczesnego, codziennego życia mieszkańców Moskwy, sprowadza powieść do groteski.

(niniejsza praca jest fragmentem pracy licencjackiej "PYTANIA O CZŁOWIECZENSTWO. MICHAŁ BULHAKOW I GIEORGIJ WŁADIMOW – DEKADA EPOKI")

BIBLIOGRAFIA

- Abassy M., *Inteligencja a kultura*, Kraków 2008.
- Булгаков М., *Собачье сердце*, [w:] <http://www.bulgakov.ru/dogheart/> (data dostępu 05.2009).
- Drawicz A., *Mistrz i Diabeł*, Warszawa 2002.
- Голубков М., *Повесть „Собачье сердце”*, [w:] *Русская литература XX века*, Москва 2003.
- Kopaliński W., *Pies*, [w:] *Słownik symboli*, Warszawa 2001.
- Liburska L., *Lidii Czukowskiej portret inteligencji rosyjskiej*, [w:] *Inteligencja, tradycja i nowe czasy*, red. H. Kowalska, Kraków 2001.
- М.А. Булгаков (1891-1940), red. А.Т. Кременцова, [w:] *Русская литература XX века*, Том 1, Саратов 2005.
- Ortega y Gasset J., *Bunt mas*, [w:] *Bunt mas*, Warszawa 2006.
- Pawłow Iwan, [w:] *Leksykon. Rosja*, red. W. Sienkiewicza, Warszawa 2001.
- Przemienienie Pańskie*, [w:] <http://pl.wikipedia.org/wiki/> (data dostępu: 23.05.2009).
- Schoeller W., *Michail Bulhakow*, Wrocław 2000.
- Sokołow B., *Michail Bulhakow. Leksykon życia i twórczości*, Warszawa 2003.
- Tolstoj T., *Postowie. Nauka alfabetu*, [w:] *Клэс*, Kraków 2004.
- Tresidder J., *Pies*, [w:] *Słownik symboli*, Warszawa 2001.

Joanna Roś

Interdyscyplinarne Humanistyczne Studia
Doktoranckie, II rok, Uniwersytet Warszawski

ALBERT CAMUS W POLSCE I W ZSRR W LATACH 1956-1969

Camus „rozchwytywany”? Uzasadnienie badań

Ten szkic będzie próbą porównania podstawowych przejawów obecności w Polsce i na terenie ZSRR w latach 1956-1969 dzieła Alberta Camusa, jednego z ważniejszych pisarzy XX wieku. Przybliży przede wszystkim jego recepcję krytyczną i artystyczną. Lata, jakie upłynęły od pierwszych polskich i radzieckich przekładów i krytyk tego autora, każą mi bez zbędnej przesady stwierdzić, że gdyby ramy czasowe tego artykułu miały kończyć się na 2015 roku, zadanie jego napisania mógłby się podjąć cały zespół badawczy. Nawet w tym szkicu, chociaż zakreśliłam, wydawałoby się, niewielkie czasowo pole badawcze, wyznaczone przez wzmogłą polską recepcję, pozwolę sobie na odnotowanie najważniejszych faktów.

Rok 1956 w Polsce przywraca, a właściwie „wprowadza” Camusa do czytelniczego obiegu i na sceny, a w roku 1969 w Teatrze Ziemi Opolskiej odbywa się premiera spektaklu na podstawie jego dramatu *Kaligula* w reżyserii Stanisława Wieszczyckiego – ostatnia z sześciu polskich realizacji teatralnych tego dziesięciolecia tekstów dramatycznych Camusa. Ponieważ w latach 70. następuje w recepcji polskiej widoczny spadek zainteresowaniem twórczością tego pisarza, opolski spektakl traktuję jako datę graniczną. Nie będę opisywać filozofii egzystencjalistycznej, ani kusić się o porównanie sytuacji politycznej i kulturowej w zaproponowanym czasie w Polsce i w ZSRR, chociaż lektura szkicu oczywiście przybliży oba te zagadnienia. Ponieważ interesuje mnie okres, w którym w Polsce twórczość Camusa stała się na nieporównywalnie większą skalę niż w ZSRR przedmiotem krytycznej i artystycznej „dyskusji”, drugą część szkicu poświęcę sondzie na temat recepcji Camusa, jaką amerykańska badaczka kultury radzieckiej, Emily Tall przeprowadziła w latach 70. wśród ludzi nauki, inżynierów i humanistów, którzy wyemigrowali z ZSRR, ale jeszcze w nim mieszkając, zentnęli się z twórczością Camusa.

W 2015 roku niedorzecznie musi zabrzmieć wyznanie o odczuciu „intelektualnego dyskomfortu”, wynikającego z niedostatecznej ilości prac naukowych dotyczących Camusa – pisarz ten jest wręcz „rozchwytywany” przez naukowców, dlatego dla usprawiedliwienia podjętych przez mnie rozważań pozostaje mi dodać, że pomimo wspomnianego „rozchwytywania” liczne przestrzenie badawcze, dotyczące jego dzieła, czekają wciąż na zagospodarowanie. Na Uniwersytecie Państwowym w Sankt Petersburgu 2 i 3 grudnia 2013 roku odbyło się międzynarodowe sympozjum naukowe pod hasłem „Albert Camus i Rosja”¹. Głównym celem konferencji było zaprezentowanie wyników badań, dotyczących relacji Alberta Camusa z rosyjskimi intelektualistami, rosyjską literaturą i polityką². Referenci przedstawili swoje refleksje m. in. na temat obecności tematyki rosyjskiego terroryzmu w dziełach Camusa, pracy jego rosyjskich krytyków i tłumaczy, obecność *Biesów* Dostojewskiego w camusowskim *Człowieku zbuntowanym*, śladów Puszkina w jego filozofii, czy na temat problemów z rosyjskim przekładem *Obcego*³. Polska recepcja Camusa nie została dotychczas ujęta nawet w tak fragmentarycznych opracowaniach. Jedynie Wojciech Natanson w *Szczęście Szyfła* podzielił się swoimi refleksjami na temat obecności Camusa w polskiej krytyce, teatrze i... poezji, ale książka ta została wydana jeszcze w 1980 roku⁴. Nawet w zakończeniach innych, dużo później opublikowanych książek polskich badaczy, poświęconych Camusowi, takich jak *Albert Camus. Los i lekcja* Joanny Guze, *Kochanek prawdy. Rzecz o twórczości Alberta Camusa* Anny Grzegorzczak, *Albert Camus. Między absurdem, a solidarnością* autorstwa Ryszarda Mordarskiego, *Albert Camus* Walerii Szydłowskiej czy *Człowiek według Alberta Camusa: studium antropologii egzystencjalnej* Stanisława Ignacego Fiuta nie znalazły się szki-

¹ Organizatorami konferencji byli: Wydział Sztuk i Nauk Wyzwolonych Petersburskiego Uniwersytetu Państwowego, Uniwersyteckie Kolegium Francuskie działające przy nim, Instytut Literatury Rosyjskiej – Rosyjskiej Akademii Nauk w Sankt-Petersburgu, Wydział Nauk Humanistycznych – Petersburskiego Państwowego Uniwersytetu Ekonomicznego oraz Rosyjski Państwowy Uniwersytet Humanistyczny w Moskwie.

² Należy przynajmniej wspomnieć, że Camus trzy swoje utwory poświęcił naświetleniu problematyki rosyjskiego terroryzmu: dramat *Sprawni* (1950), adaptację *Biesów* Fiodora Dostojewskiego (1959), a także obszernie fragmenty *Człowieka zbuntowanego* (1951). Powszechnie znana jest olbrzymia fascynacja Camusa dziełami Dostojewskiego, wpływ Dostojewskiego na twórczość Francuza – jego książki pobrzmiwają tematami ze *Zbrodni i kary*, *Braci Karamazow*, *Biesów*, ale przyglądając się jego działalności literackiej trudno pominąć także odniesienia do Mikołaja Berdjajewa, Lwa Szestowa, Michała Lermontowa, Borisa Pasternaka, Wasilija Rozanowa czy Lwa Tolstoja. Aleksander Solżenicyn, odbierając Nagrodę Nobla w 1970 roku, wspominał przemyślenia Camusa na temat roli artysty w społeczeństwie, nazywając je jednymi z najbardziej znamienitych, a Borys Pasternak, do którego Camus wysłał kopię swojego przemówienia w Sztokholmie, w liście do Camusa z 1958 roku pisał o jedności ich dusz. Por. R. Davidson, *Camus: The Challenge of Dostoevsky*, Exeter: University of Exeter Press, 1997; M. Magnan-Shardt, *L'Oeuvre romanesque de Camus et Dostoevski: étude d'influence stylistique et technique*, Aix-Marseille: Université de Provence, 1978; E. C. Brody, *Dostoevsky's Kirilov in Camus's »Le Mythe de Sisyphé«*, „The Modern Language Review” 1975, Vol. 70, No. 2; E. Tall, *Correspondence Between Albert Camus and Boris Pasternak*, „Canadian Slavonic Papers/ Revue Canadienne des Slavistes” 1980, Vol. 22, No. 2; S. G. Marks, *How Russia Shaped the Modern World: From Art to Anti-semitism, Ballet to Bolshevism*, Princeton: Princeton University Press, 2003.

³ Por. *Albert Camus et la Russie*, [on-line:] <http://www.etudes-camusiennes.fr/wordpress/tag/camus-et-la-russie-colloque-les-2-et-3-decembre-2013/>, [dostęp:] 08.04.2015.

⁴ Por. W Natanson, *Szczęście Szyfła*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980.

ce na temat recepcji pism Camusa w polskich badaniach czy ogólniej – kulturze⁵. To przede wszystkim autorzy recenzji teatralnych ze spektakli związanych z twórczością autora *Dżumy*, zamieszczają w swoich tekstach skromne sygnały dotyczące tego zagadnienia i mogą pobudzać czytelników do dalszych poszukiwań⁶.

Camus w latach 1956-1960

W latach 40. i na początku lat 50. tak w Polsce, jak i na terenie ZSRR panowała oficjalnie przyjęta jednoznaczna ocena egzystencjalizmu jako przejawu degeneracji świata Zachodu. Pisząc w ogromnym skrócie, zarówno polscy, jak i radzieccy komentatorzy wysuwali jako główny zarzut wobec egzystencjalizmu oskarżenie o to, że uwalnia człowieka z moralnych nakazów, głosi pesymistyczną wizję świata⁷ i promuje „wolność dezercera rzeczywistego lub potencjalnego, który uważa się za wolnego, gdy wyrzeka się społecznego obowiązku, gdy opuszcza szereg walczących o wolność”⁸. Jednak w Camusie, aktywnym uczestniku francuskiego Ruchu Oporu, portretującym ludzką godność i walkę przeciwko złu, nawołującym do społecznego zaangażowania, ostatecznie nigdy nie widziano największego „czarnowidza” wśród zachodnich pisarzy. Niektóre wątki z jego twórczości i koleje jego losu pozwalały, pośród ogólnego potępienia „dekadencjonalnej literatury”, wyciągać na światło dzienne, jeśli nie „pozytywne”, to przynajmniej „pouczające” z punktu widzenia panującej polityki kulturowej, aspekty jego pisarstwa. „Bądźmy zresztą sprawiedliwi: w okresie próby najcięższej Camus wybrał walkę, kombatant francuskiego ruchu oporu, był współzałożycielem i redaktorem, konspiracyjnego wówczas pisma »Combat«⁹ – pisano w polskiej prasie. „Książka Camusa jest dla nas o tyle cenna, o ile jawi się jako fenomen pewnej epoki i klasy oraz jako nieubłagana w swej klinicznej surowości demonstracja rozkładu cywilizacji kapitalistycznej”¹⁰.

⁵ Por. J. Guze, *Albert Camus: Los i lekcja*, Warszawa: Zeszyty Literackie, 2004; A. Grzegorzczak, *Kochanek prawdy. Rzecz o twórczości Alberta Camusa*, Katowice: Książnica, 1999; R. Mordarski, *Albert Camus. Między absurdem a solidarnością*, Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane WSP, 1999; W. Szydłowska, *Albert Camus*, Warszawa: Semper, 2001; S. I. Fiut, *Człowiek według Alberta Camusa: studium antropologii egzystencjalnej*, Kraków: Krakowski Klub Artystyczno-Literacki, 1993.

⁶ Por. np. F. Piątkowski, *W śmiertelnym tańcu*, „Dziennik Wschodni”, 21. 02. 1997; M. Łaszkiwicz, *Poseszonony »Koniec wieku«*, „Kurier Lubelski”, 15.02.1997; M. Jankowska, *Właściwości bez człowieka*, „Kresy” 1997, nr 30; K. Karwat, *Zaraza jest w nas*, „Śląsk” 2006, nr 5; G. Józefczuk, *Na urodziny Camusa*, „Gazeta Wyborcza-Lublin”, 05.11.2004 [zapis na podstawie wycinków prasowych, uzyskanych w Pracowni Dokumentacji Teatru im. Barbary Krasnodębskiej w Warszawie].

⁷ Por. K. Kasprzak, *Odnawianie portretu człowieka po katastrofie. Egzystencjalizm a malarstwo polskie*, [w:] *Odwilż: sztuka około 1956 roku*, pod red. P. Piotrkowski, Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1996, s. 60.

⁸ P. Konrad, *O moralności egzystencjalnej*, „Odrodzenie” 1947, nr 33, s. 2. Por. Ia Frid, *Odinochnye kamery dlia chelovechestva: o psichologii i ideologii sovremennogo burzhuaznogo individualizma*, „Nowyj mir” 1947, nr 8, s. 297, cyt. za: E. Tall, *Soviet Responses to Albert Camus, 1956-76*, „Canadian Slavonic Papers/ Revue Canadienne des Slavistes” 1980, Vol. 22, No. 3, s. 321 [cytuując prace rosyjskojęzyczne za Emily Tall stosuje transliterację oraz polskie oznakowania, np. „nr” zamiast „no.”].

⁹ S. Bruczyński, *»Obcy« Camusa, czyli kryzys pewnej egzystencji*, „Kuźnica” 1948, nr 9, s. 6.

¹⁰ Ibidem.

Dzieła Camusa nie były publikowane w ZSRR aż do 1968 roku (pomimo małych edycji, wydanych, i tak stosunkowo późno, w Estonii – *Dżumy* w 1963 i *Obcego* w 1966)¹¹. Publikacjom towarzyszyły artykuły mające służyć jako wykazanie powodów akceptacji dla wydanych utworów, albo przynajmniej dowiedzenie ich nieszkodliwości, bądź zneutralizowanie wpływu, jakie mogłyby mieć na czytelników, natomiast poprzedzały je przez całe lata omówienia i głosy krytyczne. Chociaż polski czytelnik już dziesięć lat wcześniej otrzymał pierwsze wydania książkowe i pełne tłumaczenia oryginalnych tekstów, tak samo jak w ZSRR od lat 40. poprzedzały je omówienia krytyczne i towarzyszyły im liczne polemiki.

Camus w Związku Radzieckim był obiektem wrogich ataków, przy czym rzadziej w latach 40. i wczesnych 50., a już jawniej i powszechniej po otrzymaniu Nagrody Nobla w 1957 roku. Pierwsza powieść Camusa, *Obcy*, została zaatakowana za pasywność, wyobcowanie i pesymizm¹². O *Dżumie* stwierdzono, że promuje tezę o bezużyteczności walki, skoro zło i ucisk ostatecznie nigdy nie mają zostać pokonane, skoro dżuma ma nie umierać nigdy. Widziano w niej karygodne nawoływanie do solidarności z ofiarami bez podjęcia walki z oprawcami¹³. Jeszcze zanim otrzymał Nagrodę Nobla Camus potępiał radzieckie obozy pracy, krytykował socrealizm, wypowiadał się w kwestiach wolności politycznych, potępiał tyranie i masowe morderstwa, które postrzegał jako nieodłącznie towarzyszące rewolucji, a na dwa lata przed pierwszymi polskimi książkowymi wydaniem krytycznie wypowiadał się na temat sytuacji w Polsce i na Węgrzech pod wpływami Związku Radzieckiego¹⁴. *Człowiek zbuntowany* jawił się w Polsce, jak w Związku Radzieckim, jako dzieło kompletnie „reakcyjne” i kompletnie „kontrewolucyjne”¹⁵.

Czy możliwe jest stworzyć wartość wbrew historii wychodząc tylko z samej ponadhistorycznej refleksji? Szuka takiej perspektywy etycznej w rewolucji społecznej, ale patrzy na rewolucję socjalistyczną przez szkło, nie widzi rzeczywistych przeobrażeń społeczno-ekonomicznych, interpretuje je jako próbę urzeczywistnienia nowego sprawiedliwego porządku, zdobycie nowego istnienia przez czyn nie liczący się z żadną regułą istnienia. Śledząc losy rewolucji z odrzuceniem skomplikowanej sytuacji ekonomicznej, socjalnej, politycznej, osądzając ją w kategoriach etyki abstrakcyjnej wysunie na pierw-

¹¹ Por. E. Tall, *Soviet Responses...*, s. 321.

¹² Por. L. G. Andreev, *Frantsuzskaia literatura, 1917-1956*, Moskwa: Izd-vo Moskovskogo Universiteta, 1959, s. 246, cyt. za: E. Tall, *Soviet Responses...*, s. 322.

¹³ Por. E. M. Evnina, *Sud 'ba ekzistsentsialisticheskogo romana*, „Woprosy literatury” 1959, nr 4, s. 130, cyt. za: E. Tall, *Soviet Responses...*, s. 322.

¹⁴ Por. A. Camus, *Deuxième réponse*, [w:] *Essais*, Paris: Gallimard, 1965, s. 365; A. Camus, *Berlin-Est, 17.08.1953*, [w:] *Essais...*, s. 1771-1775; A. Camus, *Poznan*, [w:] *Essais...*, s. 1778-1780; A. Camus, *Poznań. Przemówienie wygłoszone 12 lipca 1956 w Paryżu na wiecu solidarności z robotnikami Poznania*, [w:] „Krytyka. Kwartalnik Polityczny” 1983, nr 16, s. 203-205, cyt. za: *Poznański Czerwiec 1956*, pod red. J. Maciejewski, Z. Trojanowiczowa, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1990, s. 383; A. Camus, *Réponse à un appel, Message en faveur de la Hongrie, Discours de la Salle Wagram, Preface à l' affaire Nagy*, [w:] *Essais...*, s. 1780-1789.

¹⁵ G. Petelin, *Premiia za propoved 'rabstva*, „Don” 1958, nr 5, s. 156, cyt. za: E. Tall, *Soviet Responses...*, s. 322.

szy plan rzeczywiste i tragiczne błędy ustroju, żeby zinterpretować je jako istotę rewolucyjnego ustroju

– pisał na łamach polskiej „Kuźnicy” Stanisław Brucz¹⁶. Przyjętą przez Camusa „trzecią drogę”, biegnącą między komunistami, a tymi, którzy „wspierają burżuazję” zarówno w Polsce, jak i Związku Radzieckim, postrzegano jako objaw złudzeń i tchórzostwa, ale działalność polityczna Camusa w latach 50. okazała się mieć w tych krajach diametralnie odmienne konsekwencje.

Fakt, że wobec totalitaryzmu faszystowskiego Camus zajął jednoznaczne stanowisko, wyłożone przez niego chociażby w *Listach do przyjaciela Niemca*, dramatach *Kaligula* czy *Stan obłąkania*, gdzie Niemcom wytyka namiętną zaborczość, ujawnioną w brutalnym zamachu na życie społeczeństw¹⁷ w żaden sposób nie zahamował sytuacji, w której po śmierci Stalina w Związku Radzieckim paradoksalnie ataki na autora *Obcego* wzmogły się i miały służyć zarówno odebraniu Camusowi znaczenia jako pisarza, tak samo jak działaczowi lewicy. Pisano, że tak naprawdę był twórcą zupełnie nieznanym na Zachodzie, czytany wyłącznie przez „małostkową burżuazję”¹⁸, podczas gdy w Polsce przyznawano mu powszechną sławę i wzmiankowano, że prasa całej Europy zamieszczała wielką ilość recenzji, z której można było wnioskować o ogromnej popularności¹⁹. W Związku Radzieckim nie wspomiano o tym, że uczestniczył w Ruchu Oporu bądź określano to uczestnictwo jako wyraz jego fałszywości²⁰, kiedy w Polsce, niezależnie jak bardzo krytykowany, zawsze był, „by powiedzieć w ogromnym uproszeniu, antyfaszystą”²¹. *Upadek* oraz *Wygnanie i królestwo* po 1956 roku zostały w Związku Radzieckim określone przez krytykę kwintesencją współczesnej dekadencji.

Dżuma Camusa w porównaniu z *Upadkiem* jest utworem niemal optymistycznym. Ale autorów, dla których problem moralny jest centralnym problemem ich twórczości, ratuje sama pasja w ukazywaniu światła i ciemności. Byłoby nonsensem — a czyni tak opinia gruboskórna, świadomość wszelkiego rodzaju, nosorożców — twierdzenie, że jest to nowa forma dekadencji. Jeśli nawet we współczesnej literaturze natrafimy na aniołów upadłych, pamiętajmy, że właśnie ci aniołowie doczekali się najwyższej pochwały Dan-tego. To właśnie ów »pierwszy pyszny«, który nie mogąc doczekać się światła spadł jak zielony owoc. Patronem tych wszystkich pisarzy jest Dostojewski

– pisał Mieczysław Jastrun w *Micie śródziemnomorskim*²².

Chociaż w okresie „odwilży”, po październiku 1956 roku „zakotłowały się (...) Kafki, Hemingwaye, Camusy, Faulknery, Becketty, Sartry i Ioneski w oszalamiającym,

¹⁶ S. Brucz, »Obcy« Camusa, czyli kryzys pewnej egzystencji..., s. 6.

¹⁷ H. Andrzejczak, *Moralne oblicze współczesności w ujęciu Alberta Camusa*, „Znak” 1961, nr 2 (80), s. 182.

¹⁸ G. Petelin, *Premia za propozycję 'rabstwa'...*, s. 156, cyt. za: E. Tall, *Soviet Responses...*, s. 322.

¹⁹ Por. H. Andrzejczak, *Moralne oblicze współczesności w ujęciu Alberta Camusa...*, s. 171.

²⁰ Por. L. G. Andreev, *Frantsuzskaia literatura...*, s. 246, cyt. za: E. Tall, *Soviet Responses...*, s. 322.

²¹ Z. Greń, *Teatr zamknięty*, Kraków-Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1984, s. 57.

²² M. Jastrun, *Mit śródziemnomorski*, [w:] *Eseje*, Warszawa: PIW, 1973, s. 27.

pośpiesznym pomieszaniu i poplątaniu, z którego tak naprawdę mało kto co rozumiał, czy choćby pojmował”²³, a więc to nagłe otwarcie na literaturę, dotychczas „blokowaną”, miało swoje daleko idące skutki, jeśli chodzi o recepcję Camusa²⁴, to, tak czy inaczej, na półki księgarni trafiły w ciągu dwóch lat (1957-1958) *Dżuma*, *Obcy*, *Upadek* i zbiór opowiadań *Wygnanie i królestwo*²⁵.

Rozmach, z jakim w 1958 roku wydawnictwa odrabiały w „dziedzinie Camusa” zaległości pierwszego dziesięciolecia powojennego, musiał wydawać się imponujący, pomimo, że w recenzjach i omówieniach w czasopiśmie krajowych wcale nie chwalono się przekładami, ani nie pisano o nich w wyjątkowo entuzjastyczny sposób²⁶. Jednak teatr francuskich egzystencjalistów zagościł ze wzmoczoną siłą na polskiej scenie. Rzecz jasna niektórzy krytycy kwestionowali jego wartość, sądząc, że (nie taka już wtedy nowa) francuska dramaturgia streszcza się w zdaniu Camusa „o człowieku, który rodzi się, nie jest szczęśliwy i umiera”²⁷, ale to właśnie nią, już od 1957 roku – kiedy reżyser Tadeusz Byrski w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach wystawił camusowskiego *Kaligulę* – częstokroć teatr „rozmawiał” z polskim widzem na temat wła-

²³ L. Flaszen, *Dzieci Października patrzą na Zachód. (Odczyt Ludwika Flaszena »Konformizm i bunt w kulturze polskiej w okolicach 1956 roku«, wygłoszony w Bibliotece Polskiej w Paryżu 4 października 2007 r. w przekładzie Erica Veauxx)*, [on-line:] http://wyborcza.pl/1,97737,6302274,Flaszen_Dzieci_Pazdziernika_patrza_na_Zachod_cz_.html#ixzz3NatK3a2T, [dostęp: 08.04.2015].

²⁴ Dla porównania, w książce *Brzemień odpowiedzialności. Blum, Camus, Aron i francuski wiek dwudziesty* amerykański historyk Tony Judth zauważa, że czytelnicy polscy poniekąd odwdzięczyli się Camusowi za to, że z entuzjazmem powitali „polski Październik” 1956 roku, trafnie odczytując wymowę jego dzieł. Por. T. Judt, *Brzemień odpowiedzialności. Blum, Camus, Aron i francuski wiek dwudziesty*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013, s. 173.

²⁵ Lista wydań książkowych Camusa, które ukazały się w Polsce do końca 1958 roku: *Dżuma*, tłum. J. Guze, PIW, Warszawa 1957; *Obcy*, tłum. M. Zenowicz, PIW, Warszawa 1958; *Upadek*, tłum. J. Guze, PIW, Warszawa 1957; *Wygnanie i królestwo*, tłum. J. Guze, PIW, Warszawa 1958. Lista jego powieści, opowiadań, esejów i dramatów, opublikowanych w prasie, we fragmentach bądź w całości do końca 1958 roku [jeśli ustalono, podaję autora tłumaczenia]: *Dżuma* (fr.), „Rejsy” 1960, nr 2, s. 1; *Dżuma* (fr.), „Służba Zdrowia” 1957, nr 43, s. 4. *Dżuma* (fr.), tłum. M. Kurocka, „Nowiny Literackie” 1957, nr 40-41, s. 11; *Cudzoziemiec* (fr.), tłum. W.J., „Prawo i Życie” 1957, nr 11, s. 8; *Obcy* (fr.), tłum. M. Zenowicz, „Kuznica” 1948, nr 9, s. 7; *Upadek* (fr.), tłum. J. Guze, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 51-52, s. 6-7; *Upadek* (fr.), tłum. J. Guze, „Nowa Kultura” 1956, nr 37, s. 4-5; *Upadek* (fr.), „Przemiany” 1957, nr 7, s. 4; *Gości* (opowiadanie ze zbioru *Wygnanie i Królestwo*), tłum. J. Guze, „Nowa Kultura” 1957, nr 72, s. 1 i 7; Niemi (opowiadanie ze zbioru *Wygnanie i Królestwo*, fr.), tłum. J. Guze, „Od Nowa” 1957, nr 15, s. 16; *Renegat albo umysł zmagający* (opowiadanie ze zbioru *Wygnanie i Królestwo*, fr.), „Twórczość” 1957, nr 8, s. 9-18; *Wiarołomna żona* (opowiadanie ze zbioru *Wygnanie i Królestwo*, fr.), tłum. Z. Starowiejska-Morstinowa, „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 22, s. 5; *Jonas albo artysta przy pracy* (opowiadanie ze zbioru *Wygnanie i Królestwo*), tłum. E. Pruska, „Tygodnik Zachodni” 1957, nr 37, s. 4 i nr 38, s. 3; *Kaligula*, tłum. W. Natanson, brak miejsca wydania, 1956; *Artysta*, „Twórczość” 1957, nr 4; *Mysli o sztuce*, „Nowe sygnały” 1957, nr 41; *Zagadka* (opowiadanie z tomu *Lato*), „Nowa Kultura” 1960, nr 4, s. 3 i 7; *Kaligula*, tłum. W. Natanson, „Twórczość” 1947, nr 7 i 8; *Kaligula*, tłum. W. Natanson, „Dialog” 1956, nr 7; *Nieporozumienie*, tłum. J. Pawłowiczowa, „Nowe Sygnały” 1956, nr 9-12; *Sprawiedliwi*, tłum. J. Błoński, „Życie Literackie” 1957, nr 47-48. Uzupełniono, ale sporządzono według: H. Andrzejczak, *Moralne oblicze współczesności w ujęciu Alberta Camusa...*, s. 200-201.

²⁶ Por. G. Herling-Grudziński, *Nowości wydawnicze w kraju* [2], [w:] tenże, *Dzieła zebrane*, t. III, pod red. W. Bolecki, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2014, s. 746.

²⁷ S. Marczak-Oborski, *Teatr polski w latach 1918-1965: Teatry dramatyczne*, t. I, Warszawa: PWN, 1985, s. 295.

dzy, polityki i odpowiedzialności (Camus został zaproszony przez dyrekcję teatru na kielecką premierę sztuki, na którą niestety nie mógł przybyć, jak informował w korespondencji z reżyserem spektaklu²⁸). W okresie tej „inwazji” współczesnego teatru francuskiego na polską scenę²⁹, w roku książkowych wydań Camusa, jako następny Teatr Ludowy z krakowskiej Nowej Huty dał premierę jego dramatu *Stan obłączenia*. Przybyli na nią nie tylko liczni przedstawiciele prasy, krakowskich władz oraz świata artystycznego, ale także chociażby sekretarz komisji kultury KC PZPR, Tadeusz Danilowicz. Była to druga, po francuskiej, światowa premiera tego dramatu, o której pisało się jak o wielkim wydarzeniu, zarówno politycznym, jak i artystycznym, z uwagi na to, że przypominała „o hitlerowskiej dżumie”³⁰. Jak pisał Ludwik Flaszen, twórcy *Stanu obłączenia* „pokazali sztukę o walce z totalitaryzmem w rzeczywistości – zamiast sztuki o walce z totalizmem w duchu”³¹. Recenzenci sprzeczali się, czy należy wymieniać Camusa jednym z nich obok egzystencjalistów czy anarchistów, jedni uważając, że Camus to wyznawca niezłomnego porządku moralnego, drudzy, że jego bohaterowie reprezentują ducha nihilizmu, a on sam jest anarchistycznym egzystencjalistą, widzącym w każdej organizacji wroga ludzkiej wolności³². Jego dzieło zaprezentowane w teatrze stało się impulsem do światopoglądowej i formalnej dyskusji, którą przedłużały jeszcze liczne teatralne realizacje *Kaliguli* w latach 60³³.

Camus w latach 1961-1969

Po śmierci Camusa w 1960 roku, jako że, jak zauważa Emily Tall, „łatwiej tolerować zmarłego, aniżeli żywego heretyka”³⁴ w Związku Radzieckim sytuacja kulturowa zmieniła się do tego stopnia, że Aleksandr Twardowski, redaktor czasopisma „Nowyj mir”, pod koniec 1962 roku ogłosił plany publikacji *Dżumy*³⁵. Rok wcześniej, w skład książki poświęconej francuskiej literaturze wszedł obszerny artykuł krytyczki Schuniajewej, która napisała na wskroś pozytywną analizę twórczości Camusa. Oceniała jego

²⁸ W. Natanson, *Niespodzianki*, „Stolica: Tygodnik Ilustrowany” 1967, nr 37(1031), s. 5; W. Natanson, *Szyśćcie Szyfry...*, s. 10; K. Janik, *Kiedy patrzę w gwieździste niebo – z Ewą Benes rozmawia Karina Janik*, [on-line:] <http://www.grotowski.net/performer/performer-3/kiedy-patrze-w-gwiazdziste-niebo>, [dostęp: 08.04.2015];

²⁹ Więcej na temat pojawienia się dramaturgii Camusa w teatrach ZSRR: L. Senelick, *Historical Dictionary of Russian Theater*, Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2007.

³⁰ Krasiński, *Z teatru: Krakowska eskapada*, „Kurier Polski”, 27.01.1959 [zapis na podstawie wycinków prasowych, uzyskanych w archiwum Teatru Ludowego w Krakowie].

³¹ L. Flaszen, *Teatr skazany na magię*, Kraków-Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1983, s. 56.

³² Por. *Odwiedźmy w teatrach krakowskich*, „Życie Warszawy”, 19.01.1959 [zapis na podstawie wycinków prasowych, uzyskanych w archiwum Teatru Ludowego w Krakowie].

³³ 15.06.1963 – premiera w Starym Teatrze w im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, reż. L. Zamkow-Słomczyńska; 15.05.1965 – premiera w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi, reż. J. Gruda; 15.01.1966 – premiera w Teatrze Polskim w Bydgoszczy, reż. B. Poręba; 04.02.1966 – premiera w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym im. Juliusza Słowackiego w Koszalinie, reż. N. Korsan; 31.05.1969 – premiera w Teatrze Ziemi Opolskiej w Opolu, reż. S. Wieszczycki.

³⁴ Por. E. Tall, *Soviet Responses...*, s. 322.

³⁵ Por. „Nowyj mir” 1962, nr 12, cyt. za: E. Tall, *Soviet Responses...*, s. 322.

powieści jako realistyczne, a jego postawę polityczną jako niekonsekwentną i rozdartą, ale na pewno nie świadomie reakcyjną. Przypomniała także i mocno podkreśliła, że był wielkim przeciwnikiem faszyzmu. W jej interpretacji camusowski *Mit Syzyfa* okazał się celebracją wiary w walkę, *Obcy* – krytyką burżuazyjnego społeczeństwa pełnego hipokryzji i formalnej moralności, *Dżuma* natomiast utworem antyfaszystowskim³⁶. Paradoksalnie, w tym czasie w Polsce wciąż nie podjęto obszerniejszej próby opracowania twórczości Alberta Camusa. Ponadto, pisarz znany był już z szeregu tłumaczeń, ale wśród nich brak jeszcze było dzieł o tak zasadniczym znaczeniu, jak *Mit Syzyfa*, czy *Człowiek zbuntowany*. Brakowało wciąż całościowego spojrzenia, dzięki któremu omawiane odrębnie, poszczególne dzieła nabrałyby większej przejrzystości, chociaż dwóch autorów dostarczyło wnikliwych, przeglądowych szkiców myśli Camusa. Mam na myśli Henryka Andrzejczaka i jego artykuł *Moralne oblicze współczesności w ujęciu Alberta Camusa*³⁷ oraz Konrada Eberhardta i jego tom *Cień buntownika*, gdzie o pisarstwo Camusa zahacza kilka esejów, ale w całości jest mu poświęcony rozdział *Twarze współczesnych*³⁸. Twardowski nie opublikował jednak *Dżumy*, a na początku lat 60. podkreślanie negatywnych tonów w twórczości Camusa wcale zupełnie nie ucichło. Dopiero w 1968 i w 1969 roku nowa polityka pozwoliła na publikację trzech powieści Camusa, *Obcego*, *Dżumy* i *Upadku*, wszystkich historii z *Wygnań i Królestwa* oprócz *Renegata...*, trzech lirycznych esejów – *Zaślubin w Tipasie*, *Wiatru w Dżemili* oraz *Powrotu do Dżemili*, a w rok później także camusowskiej adaptacji powieści Williama Faulknera³⁹. W Polsce już w 1963 roku ten dramat w reżyserii Jerzego Markuszewskiego miał swoją polską premierę na scenie Teatru Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie. Natomiast *Upadek* zdążył już okazać się pierwowzorem dla wielu polskich utworów⁴⁰, a także doczekał się teatralnej adaptacji w wykonaniu i reżyserii Zygmunta Hübnera, którą grano na Wawelu oraz gościnnie, w krakowskim Teatrze Starym, czy warszawskim STS-ie⁴¹.

³⁶ Por. I. D. Schunajewa, *Sovremennaja frantsuzskaja literatura*, Moskwa 1961, s. 153-196, cyt. za: E. Tall, *Soviet Responses...*, s. 322-323.

³⁷ Por. H. Andrzejczak, *Moralne oblicze współczesności w ujęciu Alberta Camusa...*

³⁸ Por. K. Eberhardt, *Cień buntownika*, Warszawa: PAX, 1957.

³⁹ Lista wydań książkowych Camusa oraz tych opublikowanych w prasie, które ukazały się w ZSRR do końca 1970 roku: A. Kamiu, *Postoronni, Gost*, „Inostrannaia literatura” 1968, nr 9, s. 117-172; *Zbena, Namy*, „Nowyj mir” 1969, nr 1, s. 100-117; *Padenie*, „Nowyj mir” 1969, nr 5, s. 112-156; *Izbrannye*, Moskwa 1969, *Postoronni, Chuma (na frantsuzskom iazyke)*, Moskwa 1969, *Rekviem po monakhine*, „Inostrannaia literatura” 1970, nr 9, s. 177-214. Sporządzono według: E. Tall, *Soviet Responses...*, s. 324 [lista niepełna].

⁴⁰ Michał Głowiński w szkicu *Narracja jako monolog wypowiedziany. Z problemów dynamiki odmian gatunkowych* za literacki pierwowzór wielu powieści polskich autorów, wydanych w latach 60. uznał *Upadek* Camusa. Por. M. Słowiński, *Narracja jako monolog wypowiedziany. Z problemów dynamiki odmian gatunkowych*, [w:] *Z teorii i historii literatury*, pod red. K. Budzik, Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1963, s. 230.

⁴¹ Kiedy w 1970 roku spektakle jednego aktora zostały przeniesione do programu II Telewizji Polskiej, pisano, że jakby na dowód, że w ten sposób ich ranga została zwiększona, jako pierwszą pozycję pokazano *Upadek* Alberta Camusa, wraz komentarzem krytyka literackiego, Michała Sprusińskiego i twórców spektaklu, reżysera Janusza Majewskiego oraz wykonawcy głównej postaci, Zygmunta Hübnera. Adaptacja *Upadku* została przedstawiona widzom także wtedy, kiedy znana już im była ekranizacja powieści Camusa, *Obcy*, dokonana przez Luchino Viscontiego, z Marcello Mastroiannim w roli głównej. Por.

Z większości artykułów napisanych po 1965 roku wynika, że przestano w tym czasie kwestionować uczestnictwo Camusa w ruchu oporu, jego talent i popularność, a także znaczenie dla historii XX wieku. Camus stał się pisarzem ostrzegającym przed skutkami kapitalizmu, wnikliwie krytykującym religię oraz moralność burżuazyjną, chociaż wciąż wskazywano na jego nieuniknione ograniczenia wynikające z burżuazyjnego sposobu myślenia, o czym krytycy pisali w Polsce już w latach 40., zauważając, że w „istocie nie ma chyba w historii najnowszej myśli europejskiej bardziej drastycznego przykładu wewnętrznych konfliktów zrodzonych przez przeciwstawność postawy buntu społecznego z uchylaniem się od działania”⁴².

Samarij Wielikowski, znawca filozofii i literatury francuskiej, w latach 60. pisał o Camusie więcej niż jakikolwiek inny krytyk, był, by użyć takiego sformułowania – pierwszym radzieckim „specjalistą” od Camusa i jego prace znacząco podniosły poziom debaty na temat twórczości autora *Obcego*. Zdaniem Emily Tall, jego artykuł na temat Camusa w „Woprosy literatury” z 1965 roku był pierwszym, który ukazał się w popularnym czasopiśmie literackim⁴³. Krytyk stworzył obraz pisarza, który nie potrafiąc podjąć „rozsądnych” życiowych decyzji, to jest opowiedzieć się jednoznacznie przeciwko burżuazji, w końcu odizolował się od społeczeństwa i zachorował na depresję, niezdolny do twórczej pracy, ale z drugiej strony streszczając dzieła Camusa niezwykle ekspresjonistycznym językiem Wielikowski zaciekał nimi czytelników⁴⁴. W tym samym czasie, kiedy Wielikowski opublikował *Na ochnoi stawke s istoriei*, w Polsce ukazała się antologia tekstów filozoficznych egzystencjalizmu przygotowana przez Leszka Kołakowskiego i Krzysztofa Pomiana – późne podsumowanie, w gruncie rzeczy przebrzmiałej już filozoficznej mody⁴⁵.

Pod koniec lat 60. Igor Sats opublikował wprowadzenie do *Upadku* w czasopiśmie „Nowyj mir”. Jego zdaniem, Camus w tej książce opisuje konflikt pomiędzy etyką, a konkretnymi wymaganiami życia, dotyczący także ludzi mieszkających poza „społeczeństwami burżuazyjnymi”⁴⁶. W Związku Radzieckim zaczęły pojawiać się pierwsze szkice krytyczne, gdzie autorzy przyznawali, że pisma Camusa wywodzą się z klasycznego francuskiego realizmu, a noblista zginął, będąc w pełnym rozkwicie swojego talentu, czy też odchodzili od ideologicznych dywagacji na rzecz rozważań językowych⁴⁷. W latach 70. XX w. Thomas Anz, niemiecki historyk literatury, pisał w pracy o ekspresjonistycznych źródłach egzystencjalizmu, że „gwałtowna i konieczna reakcja na

J. Waczków, *Sąd ostateczny*, „Ekran”, 01.10.1970; Jaszczyk, *Porcja Camusa*, „Trybuna Ludu” nr 163, 14.06.1968 [zapis na podstawie wycinków prasowych, uzyskanych w Pracowni Dokumentacji Teatru im. Barbary Krasnodębskiej w Warszawie].

⁴² S. Brucz, *«Obcy» Camusa, czyli kryzys pewnej egzystencji...*, s. 6.

⁴³ Por. S. I. Velikovskii, *Na ochnoi stawke s istoriei*, „Woprosy literatury” 1965, nr 1, s. 109-144, cyt. za: E. Tall, *Soviet Responses...*, s. 325.

⁴⁴ Por. Ibidem, s. 325-329.

⁴⁵ Por. L. Kołakowski, K. Pomian, *Filozofia egzystencjalna*, PWN, Warszawa 1965.

⁴⁶ I. A. Sats, *O povesti Al'bera Kamiu »Padenie«*, „Nowyj mir” 1969, nr 5, s. 155, cyt. za: E. Tall, *Soviet Responses...*, s. 330.

⁴⁷ Por. Ibidem, s. 330-331.

wszystko, co podawało się za egzystencjalne, opadła” i że możliwe stało się „nieskrępowane i zdystansowane” omawianie egzystencjalistycznego tematu⁴⁸. Po roku 70. w Związku Radzieckim i w Polsce czytelnicy dopiero zaczęli w pełni rozpoznawać, czym w gruncie rzeczy był ten „egzystencjalistyczny temat”.

Głosy zza granicy

W 1976 roku Emily Tall rozesłała kwestionariusz do 75 imigrantów ze Związku Radzieckiego – ludzi nauki, inżynierów i humanistów, mieszkających w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie. Zawierał pytania o to, jakie książki Camusa czytali jego adresaci, jaka jest ich ogólna opinia o tym pisarzu, albo czy ma on jeszcze wpływ na radzieckich czytelników⁴⁹.

Tall, analizując wszystkie udzielone odpowiedzi, zwróciła uwagę, że kilka osób wyraziło zdziwienie, iż pisarz, który żył w wolnym świecie, mógł charakteryzować się takim pesymizmem, a także, że problemy ilustrowane przez niego nie były tak uderzające jak te, opisywane chociażby przez Solżenicyna⁵⁰.

„Otoczeni jesteśmy tragicznymi wydarzeniami (...), nie jesteśmy we Francji, gdzie wszystko kończy się piosenką lub rokiem więzienia”⁵¹ – tymi słowami zwraca się hrabia Mosca do księżnej Sanseveriny w powieści *Pustelnia Parmeńska* Stendhala. Sądzę, że cytat ten trafnie oddaje ton wymownej odpowiedzi Iwaszkiewicza na *Upadek* Camusa – powieści *Wzłot* z 1968 roku.

Jego treściom wymyślonym i abstrakcyjnym problemom moralnym chciałem przedstawić polskie i ogólnoludzkie problemy bardzo konkretne, problem walki z faszyzmem, problem przesładowań narodowościowych i rasistowskich. W swoim czasie nie doceniało jej polemiki. Krytycy, zwłaszcza emigracyjni sądzą, że to nie ma nic wspólnego z Camusem, obecnie zdanie to się zmieniło. Camus czytał nowele po francusku (...) i jak ostatnio dowiedziałem się w Paryżu, kategorycznie sprzeciwił się temu, aby Gallimard wydał to w książce

– pisał Iwaszkiewicz⁵². W porównaniu z egzystencją bohatera *Wzłotu* sytuacja tego z *Upadku* rzeczywiście może wydać się sytuacją blahą – sytuacją człowieka, który nie zaznał prawdziwego nieszczęścia. Iwaszkiewicz sportretował człowieka, którego młodość określiły straszne lata wojny i okupacji i którego życie zostało na raz zawsze

⁴⁸ T. Anz, *Literatur der Existenz: Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Expressionismus*, Metzler: Stuttgart 1977, s. 13.

⁴⁹ Por. E. Tall, *Camus in the Soviet Union: Some Recent Emigrés Speak*, „Comparative Literature Studies” 1979, Vol. 16, No. 3, s. 238.

⁵⁰ Por. Ibidem, s. 245.

⁵¹ Stendhal, *Pustelnia parmeńska*, tłum. T. Boy-Żeleński, Komfort, Warszawa 1991, s. 121.

⁵² List Jarosława Iwaszkiewicza do Wincentego Kraški, dotyczący odmowy wydrukowania *Wzłotu* w Cytelniku z 10 stycznia 1968 roku, przedruk, [w:] M. Wojtczak, *Wielką i mniejszą literą: literatura i polityka w pierwszym ćwierćwieczu PRL*, Warszawa: Studio Emka, 2014, s. 830-832.

przekreślone. Niemego świadka morderstw i okrucieństw, ulegającemu zarażeniu złem⁵³. Czesław Miłosz twierdził, że pod utworem Iwaszkiewicza odczytać można list do Camusa, który streścić by można w takich słowach: „Ech, Camus, co wy tam wiecie o człowieku na tym waszym zachodzie. Włos na czworo rozdzielacie, w różne retoryki się bawicie (...) Przeczytaj Camus wyznania człowieka, który był dzieckiem podczas wojny, poznał wszelkie zło, jakie na naszym skrawku ziemi zgromadziły dwa totalitarne systemy, przeczytaj, zadrżnij i przestań mówić o człowieku okrągłymi zdaniem”⁵⁴.

Z lektury polskojęzycznych artykułów, wspominających o recepcji Camusa w Polsce można wysnuć znamienne wnioski, które mogłyby uzasadnić rozszerzenie tego szkicu – mam na myśli skrajnie różne opinie, na temat jego popularności, kiedy minęła już pierwsza fala zainteresowania po październikowej odwilży. I tak Wojciech Natanson w *Szczęście Syzyfa* wymienia zjawiska, które, według niego, mają świadczyć o nieśląbnącym zainteresowaniu twórczością Camusa w latach siedemdziesiątych XX wieku – opisuje polskie realizacje teatralne, czy odwiedziny zespołów zagranicznych⁵⁵, podczas gdy Zbigniew Greń w *Teatrze zamkniętym* przekonuje, że Camus w latach 70. był już zupełnie nieobecny i że, o ile jeszcze kilkanaście lat temu fascynował – ukazywały się jego powieści, eseje, jego dramaty wystawiano w teatrach, o tyle w latach sześćdziesiątych „przegrał i odtąd już leży zepchnięty na pobocze”⁵⁶. Oczywiście, nie można tu wykluczyć faktu, że różni badacze czerpali swoje przemyślenia z odmiennych skali obserwacji, a także, że ich opinie wynikały z osobistych przekonań, fascynacji, bądź ich braku, ale jest rzeczą wartą odnotowania, że kwestionariusz rozesłany przez Emily Tall przynosi podobnie zróżnicowane konstatacje. Informatorzy różnili się najbardziej właśnie w swoich wnioskach na temat popularności Camusa w Związku Radzieckim – jedni twierdzili, że z końcem lat 60. został zapomniany, inni, że w latach 70. był nadal czytany, i że dla niektórych wciąż był praktycznie jedynym źródłem wiedzy na temat francuskiego egzystencjalizmu, a także, że nie stracił aktywnego wpływu i inspirował pisarzy radzieckich⁵⁷.

Problematyczna recepcja

Rosyjski zespół muzyczny Daydreamer w 2014 roku wydał album „Camus”, będący rodzajem dźwiękowego wyrazu nastroju pism Alberta Camusa⁵⁸. Roszczyn, bohater powieści *Wagon Rosja* Natalii Kluczariowej, jest tylko jednym spośród postaci literackich, powołanych do życia przez pisarzy pochodzących z krajów wchodzących niegdyś

⁵³ Por. M. Przełęcki, *O Iwaszkiewiczowskiej wizji świata*, „Przegląd Filozoficzny” 2013, nr 1 (85), s. 43-44.

⁵⁴ Cz. Miłosz, J. Iwaszkiewicz, *Portret podwójny: wykonany z listów, wierszy, zapisków intymnych, wywiadów i publikacji*, pod red. B. Toruńczyk, R. Papięski, Warszawa: Fundacja Zesztyłów Literackich, 2011, s. 239.

⁵⁵ Por. W. Natanson, *Szczęście Syzyfa...*, s. 104.

⁵⁶ Z. Greń, *Teatr zamknięty...*, s. 58.

⁵⁷ Por. E. Tall, *Camus in the Soviet Union...*, s. 246.

⁵⁸ Utworów z niego pochodzących można odsłuchać na platformie „SoundCloud”: *Daydreamer.band*, [on-line:] <https://soundcloud.com/daydreamer-band>, [dostęp:] 08.04.2015.

w skład Związku Radzieckiego, które odwołują się do twórczości Camusa⁵⁹. W 2011 roku rosyjski Teatr Narodów z Moskwy wystawił *Kaligulę* Camusa w reżyserii Eimunta-sa Nekrošiusa. Jak pisał Roman Pawłowski, nie trzeba było „specjalnych zabiegów inscenizacyjnych, aby tekst Camusa uderzał w to, co dzieje się dzisiaj w Rosji”⁶⁰. W 2013 roku w Narodowym Teatrze w Buriacji odbyła się premiera spektaklu na podstawie sztuki Camusa *Nieporozumienie*. Spektakl został wyreżyserowany przez polskiego reżysera Krzysztofa Zanussiego, a zagrany przez aktorów z Buriacji. W polskiej kulturze także „dużo Camusa”. Na przykład w 2014 roku w Teatrze Miejskim im. Witolda Gombrowicza w Gdyni miała miejsce premiera *Biesów* Dostojewskiego w adaptacji Camusa i reżyserii Krzysztofa Babickiego – artysta wrócił do camusowskiej adaptacji po raz kolejny – ponad dwadzieścia lat temu zrealizował ten spektakl w Teatrze Wybrzeże, a w 2002 roku w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Lublinie⁶¹.

Nie ułatwia to wcale odtwarzania uczuć i myśli, które Camus w latach 1956-1969 budził u swoich czytelników oraz wielbicieli. Recepcja pisarzy zachodnich w tym przedziale czasu w Związku Radzieckim i w Polsce jest bardzo problematyczna. Problematyczne są także wnioski, jakie płyną z analizy tej recepcji, np. teza Daniela Kalinowskiego, że „egzystencjalizm nie miał w krajach demokracji ludowej siły światopoglądowego oddziaływania, wszak działała skuteczna cenzura niedopuszczająca do obiegu wypowiedzi podważających poglądy partyjne”⁶². Trudno byłoby zliczyć ludzi kultury, pochodzących z Polski i z krajów byłego Związku Radzieckiego, przyznających, że Camus był dla nich nie tylko pisarzem, ale przede wszystkim myślicielem, który zmienił ich punkt widzenia, wpłynął na życie codziennie. Emily Tall przypuszcza, że Camus oznaczał w ZSRR „problem wyboru, obowiązku, odpowiedzialności, ścierania się jednostki i społeczeństwa”⁶³, na Zachodzie natomiast „absurd, opór, bunt i śmierć”⁶⁴. Gdyby traktować te wnioski z pełną powagą, należałoby przyznać, że w takim razie Polska wlicza się do Zachodu, gdyż imię Camusa związane jest w niej nierozzerwalnie właśnie z „absurdem”.

⁵⁹ Por. N. Kluczariowa, *Wagon Rosja*, tłum. M. Buchali, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2010.

⁶⁰ R. Pawłowski, *Rosyjski Kaligula*, „Gazeta Wyborcza”, 03.02.2011, [on-line:] http://wyborcza.pl/1,76842,9045230,Rosyjski_Kaligula.html#ixzz1CsrbqX2U, [dostęp:] 08.04.2015.

⁶¹ Fragmenty spektaklu można obejrzeć pod adresem: *Zło czai się w każdym. O Biesach Teatru Miejskiego w Gdyni*, [on-line:] <http://kultura.trojmiasto.pl/Zlo-czai-sie-w-kazdym-O-Biesach-Teatru-Miejskiego-w-Gdyni-n85498.html#tri#tri>, [dostęp:] 08.04.2015.

⁶² D. Kalinowski *Świąty Franża Kafki: sekwencja polska*, Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej, 2006, s. 27.

⁶³ E. Tall, *Camus in the Soviet Union...*, s. 247.

⁶⁴ Ibidem.

- BIBLIOGRAFIA (z pominięciem list opublikowanych w Polsce i w ZSRR prac Camusa, zawartych w tekście)
- Albert Camus et la Russie*, [on-line:] <http://www.etudescamusiennes.fr/wordpress/tag/camus-et-la-russie-colloque-les-2-et-3-decembre-2013/>, [dostęp:] 08.04.2015.
- Andreev L. G., *Frantsuzskaia literatura, 1917-1956*, Moskwa: Izd-vo Moskovskogo Universiteta, 1959.
- Andrzejczak H., *Moralne oblicze współczesności w ujęciu Alberta Camusa*, „Znak” 1961, nr 2 (80).
- Anz T., *Literatur der Existenz: Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Expressionismus*, Metzler: Stuttgart 1977.
- Brody E. C., *Dostoevsky's Kirilov in Camus's »Le Mythe de Sisyphe«*, „The Modern Language Review” 1975, Vol. 70, No. 2.
- Brucz S., *»Obcy« Camusa, czyli kryzys pewnej egzystencji*, „Kuznica” 1948, nr 9.
- Camus A., *Deuxième réponse, Berlin-Est, Poznan, Réponse à un appel, Message en faveur de la Hongrie, Discours de la Salle Wagram, Preface à l'affaire Nagy*, [w:] *Essais*, Paris: Gallimard, 1965.
- Camus A., *Poznań. Przemówienie wygłoszone 12 lipca 1956 w Paryżu na wiecu solidarności z robotnikami Poznania*, [w:] „Krytyka. Kwartalnik Polityczny” 1983, nr 16.
- Davidson R., *Camus: The Challenge of Dostoevsky*, Exeter: University of Exeter Press, 1997.
- Daydreamer.band*, [on-line:] <https://soundcloud.com/daydreamer-band>, [dostęp:] 08.04.2015.
- Grzegorzczak A., *Kochanek prawdy. Rzecz o twórczości Alberta Camusa*, Katowice: Książnica, 1999.
- Eberhardt K., *Cień buntownika*, Warszawa: PAX, 1957.
- Evnina E. M., *Sud 'ba ekzistsialisticheskogo romana*, „Woprosy literatury” 1959, nr 4.
- Flaszen L., *Dzieci Października patrzą na Zachód. (Odczyt Ludwika Flaszena »Konformizm i bunt w kulturze polskiej w okolicach 1956 roku«, wygłoszony w Bibliotece Polskiej w Paryżu 4 października 2007 r. w przekładzie Erica Veaux)*, [on-line:] http://wyborcza.pl/1,97737,6302274,Flaszen_Dzieci_Pazdziernika_patrza_na_Zachod_cz_.html#ixzz3NatK3a2T, [dostęp:] 08.04.2015].
- Fiut S. I., *Człowiek według Alberta Camusa: studium antropologii egzystencjalnej*, Kraków: Krakowski Klub Artystyczno-Literacki, 1993.
- Flaszen L., *Teatr skazany na magię*, Kraków-Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1983.
- Frid I., *Odnocnyne kamery dlia chelovechestva: o psichologii i ideologii sovremennogo burzhuaznogo individualizma*, „Nowyj mir” 1947, nr 8.
- Greń Z., *Teatr zamknięty*, Kraków-Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1984.
- Guze J., *Albert Camus: Los i lekcja*, Warszawa: Zeszyty Literackie, 2004.
- Herling-Grudziński G., *Nowości wydawnicze w kraju [2]*, [w:] tenże, *Dzieła zebrane*, t. III, pod red. W. Bolecki, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2014.
- Janik K., *Kiedy patrzę w gwiazdziste niebo – z Ewą Benesz rozmawia Karina Janik*, [on-line:] <http://www.grotowski.net/performer/performer-3/kiedy-patrze-w-gwiazdziste-niebo>, [dostęp:] 08.04.2015];
- Jankowska M., *Właściwości bez człowieka*, „Kresy” 1997, nr 30.
- Jastrun M., *Mit śródziemnomorski*, [w:] *Eseje*, Warszawa: PIW, 1973.
- Jaszcz, *Poryj Camusa*, „Trybuna Ludu” nr 163, 14.06.1968.

- Józefczuk G., *Na urodziny Camusa*, „Gazeta Wyborcza-Lublin”, 05.11.2004.
- Judt T., *Brzemie odpowiedzialności. Blum, Camus, Aron i francuski wiek dwudziesty*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013.
- Kalinowski D., *Światy Franża Kafki: sekwencja polska*, Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej, 2006.
- Karwat K., *Zaraza jest w nas*, „Śląsk” 2006, nr 5.
- Kasprzak K., *Odtwarzanie portretu człowieka po katastrofie. Egzystencjalizm a malarstwo polskie*, [w:] *Odwiłż: sztuka około 1956 roku*, pod red. P. Piotrkowski, Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1996.
- Kluczariowa N., *Wagon Rosja*, tłum. M. Buchali, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2010.
- Kolakowski L., K. Pomian, *Filozofia egzystencjalna*, Warszawa: PWN, 1965.
- Konrad P., *O moralności egzystencjalnej*, „Odrodzenie” 1947, nr 33.
- Kraśniński, *Z teatru: Krakowska eskapada*, „Kurier Polski”, 27.01.1959.
- Łaszkiewicz M., *Posezjonony »Koniec wieku«*, „Kurier Lubelski”, 15.02.1997.
- Magnan-Shardt M., *L'Oeuvre romanesque de Camus et Dostoienski: étude d'influence stylistique et technique*, Aix-Marseille: Université de Provence, 1978.
- Marczak-Oborski S., *Teatr polski w latach 1918-1965: Teatry dramatyczne*, t. I, Warszawa: PWN, 1985.
- Marks S. G., *How Russia Shaped the Modern World: From Art to Anti-semitism, Ballet to Bolshevism*, Princeton: Princeton University Press, 2003.
- Miłosz Cz., Iwaszkiewicz J., *Portret podwójny: wykonany z listów, wierszy, zapisków intymnych, wywiadów i publikacji*, pod red. B. Toruńczyk, R. Papiński, Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich, 2011.
- Mordarski R., *Albert Camus. Między absurdem a solidarnością*, Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane WSP, 1999.
- Natanson W., *Niespodzianki*, „Stolica: Tygodnik Ilustrowany” 1967, nr 37(1031).
- Natanson W., *Szczęście Szyjfa*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980.
- Odwiędziny w teatrach krakowskich*, „Życie Warszawy”, 19.01.1959.
- Pawłowski R., *Rosyjski Kaligula*, „Gazeta Wyborcza”, 03.02.2011, [on-line:] http://wyborcza.pl/1,76842,9045230,Rosyjski_Kaligula.html#ixzz1CsrbqX2U, [dostęp:] 08.04.2015.
- Petelin G., *Premia za propoved 'rabstva*, „Don” 1958, nr 5.
- Piątkowski F., *W śmiertelnym tańcu*, „Dziennik Wschodni”, 21. 02. 1997.
- Poznański Czerwiec 1956*, pod red. J. Maciejewski, Z. Trojanowiczowa, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1990.
- Przełęczki M., *O Inwazji kenijskiej wizji świata*, „Przegląd Filozoficzny” 2013, nr 1 (85).
- Sats A., *O powesti Al'bera Kamiu »Padenie«*, „Nowy mir” 1969, nr 5.
- Słowiński M., *Narracja jako monolog wyponiedziany. Z problemów dynamiki odmian gatunkowych*, [w:] *Z teorii i historii literatury*, pod red. K. Budzik, Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1963.
- Senelick L., *Historical Dictionary of Russian Theater*, Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2007.
- Stendhal, *Pustelnia parmeńska*, tłum. T. Boy-Żeleński, Warszawa: Komfort, 1991.
- Szydłowska W., *Albert Camus*, Warszawa: Semper, 2001.

- Tall E., *Camus in the Soviet Union: Some Recent Emigrés Speak*, „Comparative Literature Studies” 1979, Vol. 16, No. 3.
- Tall E., *Correspondence Between Albert Camus and Boris Pasternak*, „Canadian Slavonic Papers/ Revue Canadienne des Slavistes” 1980, Vol. 22, No. 2.
- Tall E., *Soviet Responses to Albert Camus, 1956-76*, „Canadian Slavonic Papers/ Revue Canadienne des Slavistes” 1980, Vol. 22, No. 3.
- Waczków J., *Sąd ostateczny*, „Ekran”, 01.10.1970.
- Wielikowskij S. I., *Na ochnoi stavke s istoriei*, „Woprosy literatury” 1965, nr 1.
- Wojtczak M., *Wielką i mniejszą literą: literatura i polityka w pierwszym ćwierćwieczu PRL*, Warszawa: Studio Emka, 2014.
- Zło czai się w każdym. O Biesach Teatru Miejskiego w Gdyni*, [on-line:] <http://kultura.trojmiasto.pl/Zlo-czai-sie-w-kazdym-O-Biesach-Teatru-Miejskiego-w-Gdyni-n85498.html#tri#tri>, [dostęp:] 08.04.2015.

АДАПТАЦИЯ В ПЕРЕВОДЕ ЛИТЕРАТУРЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ - ПОЛЕМИКА МЕЖДУ ЕЕ СТОРОННИКАМИ И ПРОТИВНИКАМИ

As long as there has been literature, there have been adaptations¹.

Понятие адаптации имеет не одно значение. Как отмечено в словаре *Tezaurus terminologii translologicznej*, адаптация – это лингвистическая процедура, целью которой является такое изменение информации, чтобы оно соответствовало знаниям реципиента текста. Но этот термин тоже относится к тексту, созданному этим путем. Наконец, адаптация – это переводческая процедура, в рамках которой реалии изображенного мира в тексте оригинала подлежат изменению в тексте перевода, если между двумя языками наблюдаются культурные отличия².

В работе Ритты Оттинен *Translating for children* подчеркивается, что существует много способов адаптации текста. Во-первых, содержание книги может быть перенесено на совсем другой вид искусства: комикс, фильм, театральную пьесу. В таком случае человек, адаптирующий текст, может быть режиссером, постановщиком или иллюстратором. Однако независимо от исполняемой функции, он сохраняет свою анонимность. Такие адаптации осуществляются по разным причинам: для детей, для увеличения привлекательности данного произведения, для увеличения продаж³. Этот вид адаптации можно назвать «адаптацией для других видов искусства». Во-вторых, необходимо выделить вид адаптации текста, опирающийся на удаление или добавлении информации.

¹ R. Ottinen, *Translating for children*, New York-London 2000, с. 76.

² *Tezaurus terminologii translologicznej*, ред. Juriј Lukszyn, Warszawa 1993, с. 13. R. Ottinen, *Translating...*, с. 77-78. Там же, с. 76.

³ R. Ottinen, *Translating...*, с. 77-78.

Ритта Оттинен, переводчик детской литературы, делает намек именно на факт существования адаптации испокон веков⁴. Исследовательница цитирует мнение Гарольда Блума, считавшего, что каждый текст является адаптацией уже существующего в культуре сюжета. Даже содержание текста, будущего оригинальным по отношению к текстам перевода, заимствовано из другого, созданного раньше текста, так как можно найти аналогии в фактической стороне повествования. А все эти тексты – это отождествление мира. Кроме того, каждый текст воспринимается как ответ на другой, уже созданный. Блум идет далее: все что человек пипет, учит, читает или даже думает не могло бы иметь места без имитации того, что было уже написано или продумано другим человеком. Всякую информацию, которая воспринимается, человек передумывает, переделывает и передает далее другими словами, внося изменения в ее оригинальное коммуникативное значение. Поэтому каждое передание текста, то ли в устной, то ли в письменной форме, придает ему новое значение⁵.

Как пипет Н. А. Фененко⁶, в современном переводоведении можно указать два значения термина «адаптация». Первое значение: адаптация – это переводческий прием замены элемента неизвестного для реципиента перевода элементом известным его пониманию. Второе значение подразумевает, что адаптация является способом достижения равенства коммуникативного эффекта в тексте оригинала и тексте перевода. Можно ее понимать как приспособление текста при помощи определенных переводческих приемов к его восприятию читателем иной культуры, чтобы он понимал ее как читатель оригинала. По словам Фененко термин адаптация употребляется больше во втором значении, получив название «социокультурной адаптации». Этот вид адаптации приспособляет отображение действительности к социально-культурным условиям общественной действительности народа, принимающего литературное произведение с целью достичь в переводе комплексную эквивалентность⁷.

На самом деле вышеуказанные виды адаптации взаимосвязаны и обусловлены: иногда социокультурная адаптация, исполняющая важную роль в переводе произведений, отличающихся яркой национальной окраской, требует замены неизвестного известным. Такое явление можно заметить, когда переводчик прибегает к созданию новых лексических единиц, соединяя, например, имя собственное со словом, относящимся к реалии близкой реципиенту перевода (транскрипция+добавление)⁸.

⁴ Там же, с. 76.

⁵ R. Ottinen, *Translating for children*, с. 79.

⁶ Н. Фененко, *Лингвокультурная адаптация текста при переводе: пределы возможного и допустимого*, [в:] http://student.km.ru/ref_show_frame.asp?id=2541A30460D74E5088C5B91918409B5B, (19.12.2010).

⁷ Там же.

⁸ Н. Фененко, *Лингвокультурная адаптация текста при переводе*.

Как пишет переводовед В. Н. Комиссаров:

(...) языковой знак обладает не только семантикой (отношение к обозначаемому) и синтактикой (отношение к другим знакам), но и прагматикой (отношением к пользующимся языком)⁹.

Эквивалентное воспроизведение текста оригинала не всегда обозначает, что текст будет адекватным, то есть, обеспечивающим прагматические задачи текста. Причиной этого является факт, что:

(...) прагматическое воздействие, определяемое содержанием и формой высказывания, может реализоваться неполностью или вообще не реализоваться по отношению к какому-то типу рецептора¹⁰.

Рецептор, воспринимающий текст переведенного произведения, принадлежит к другой культуре, поэтому некоторые элементы изображенного мира он воспринимает как ему чужие, в отличие от реципиента оригинала, у которого они не вызывают коннотации чужого.

Чтобы достичь прагматической адекватности текста, переводчику приходится его адаптировать, т.е. «обеспечить адекватное понимание сообщения рецепторами перевода¹¹». Адаптация максимально уподобляет переводимый текст к текстам, созданным на языке перевода. Применение этой стратегии вызывает у читателя ощущение того, что он имеет дело с текстом происходящим из его культуры: он даже не осознает, что воспринимает не оригинал, а лишь одну из его версий¹².

Юстина Лесьневска пишет, что обычно адаптация воспринимается негативно, так как она противоречит требованию верности оригиналу. Однако различные преобразования, с помощью которых текст адаптируется, можно заметить в любом переводческом процессе. Лесьневска разделяет их на три группы. В первую входят изменения, в основе которых лежат различия между языком оригинала и языком перевода, как например, безэквивалентная лексика. Во вторую входят изменения вызванные определенным, специфическим культурным контекстом. В третьей группе находятся такие изменения, которых не вызвала ни языковая ни культурная непереводимость; это изменения вызванные определенными ожиданиями или требованиями рецептора перевода. Поскольку причины всех этих изменений лежат вне самого текста, а переводческие трансформации касаются текста в целом, именно этот тип

⁹ В. Комиссаров, *Лекция 8: Прагматические аспекты перевода*, [в:] <http://library.durov.com/Komissarov-089.htm#ch8> (09.05.2015).

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же. Там же.

¹² R. Lewicki, *Między adaptacją a egzotyzacją: The Pickwick Papers w przekładzie polskim i rosyjskim*, в кн.: *Przekładając nieprzekładalne*, ред. W. Kubiński, O. Kubińska i T. Z. Wolański, Gdańsk 2000, с. 192.

трансформаций подразумевается под названием адаптации¹³. Это обозначает, что текст приспособляется нуждам, требованиям и ожиданиям конкретного адресата перевода, например, ребенка, о чем пойдет речь дальше.

Вопрос адаптации в переводе вызывает многие споры, обусловленные распространением негативного понимания адаптации как искажения идеи текста. Адаптация более характерна литературе для детей, в переводе которой много лет считалась единственным путем передачи текста на другой язык и в пределы другой культуры. Однако в последнее время употребление адаптации в литературе для детей вызывает бурные споры среди переводчиков, литературоведов и педагогов, так как статус переведенных произведений для детей беспокоит многих исследователей. Зохар Шавит приходит к выводу, что более распространенная, по сравнению с литературой для взрослых, неканоничность детской литературы способствует ее адаптивному и манипулятивному тексту¹⁴. Но нельзя забывать о том, что адаптация текста в детской литературе разнovidна. Следовательно, она может проявляться в переводе, авторизованном переводе, сокращенном переводе, вольном переводе, литературной обработке, пересказе, переделке, переложении и произведении, написанном по мотивам источника. Упрощение (облегчение) текста для недостаточно подготовленного читателя – это лишь одно значение слова «адаптация»¹⁵.

Противники адаптации подчеркивают ее вторичный характер, свидетельствующий о неумении придумать новый, оригинальный сюжет создателем адаптированного произведения. Ритта Оттинен пишет, что:

The status of an adaptation is always tied in with the status of its original¹⁶.

Адаптированный текст всегда воспринимается сквозь призму оригинального произведения. Именно тем можно объяснить, что читатель более одобряет текст если видит, что это оригинальная версия, чем когда текст имеет статус адаптации. Адаптация – это прежде всего вопрос перцепции, того как читатель понимает окружающий его мир. Задачей переводчика является приспособить мир, изображенный в произведении, пониманию реципиента. Но если переводчик прибегнет к стратегии социокультурной адаптации, появятся следующие вопросы, которые актуальны для каждого вида переводимой литературы. Во-первых, придется определить, является ли возникший текст переводом или новым текстом, созданным по мотивам оригинального

¹³ J. Leśniewska, *Tłumaczenie czy adaptacja? Trylogia Henryka Sienkiewicza w przekładzie W. S. Kuniczaka*, в кн.: *Przekładając nieprzekładalne*, ред. W. Kubiński, O. Kubińska i T. Z. Wolański, Gdańsk 2000, с. 432.

¹⁴ R. Otinen, *Translating for children*, с. 80.

¹⁵ М. Алексеева, *К вопросу об обработке и пересказе в литературе для детей*, [в:] <http://www.detlitlab.ru/?cat=11&text=56>, (11.10.2012).

¹⁶ R. Otinen, *Translating for children*, с. 76.

произведения. Во-вторых, необходимо задуматься над тем, кто будет считаться его автором – писатель или переделавший текст переводчик.

Своего рода сходство роли переводчика на роль автора в процессе перевода произведений для детей заключается также в том, что переводчик, как автор, должен ответить себе на следующий вопрос: как должно быть построено произведение, чтобы оно исполняло свою роль приобщения ребенка к литературе, а также поспособствовало развитию его словарного запаса и лингвистической компетенции. Переводчик должен передать произведение созданное в рамках другой, иногда непонятной, культуры, оптимально сохраняя его ценности. То, как он понимает ребенка, какое у него представление, касающееся способностей детского восприятия литературного произведения, и какая у ребенка способность одобрить различные проявления чужого, влияет на способ переводческой работы и на выбор приемов употребляемых в переводческом процессе текстов литературы для детей¹⁷. Андрей Паршин отмечает, что в любом переводе необходимо учитывать способности его восприятия читателем, т.е. учитывать к какой конкретной группе он будет предназначен:

Наиболее сложной является задача обеспечить необходимую реакцию на текст перевода со стороны конкретного Рецептора. Здесь переводчику приходится ориентироваться не столько на воздействие оригинала на его Рецептора, сколько на индивидуальные особенности Рецептора перевода. Только очень хорошо зная характер и психическое состояние человека, можно с достаточной уверенностью предположить, какова будет его эмоциональная или поведенческая реакция на данное сообщение. Как правило, переводчик не может ставить перед собой задачу добиться заданного коммуникативного эффекта. Если же такая задача ставится, ее осуществление часто требует прагматической адаптации текста, выходящей за рамки перевода как процесса создания текста, коммуникативно равноценного оригиналу¹⁸.

В переводоведении встречается подход, что ребенок является «наивным» адресатом перевода¹⁹. Наивному адресату перевода характерно то, что он воспринимает текст перевода как оригинал. Во-первых, он не знает, что читаемый им текст является переводом, текстом вторичным и чужим его культуре. Во-вторых, даже если бы знал об этом, факт восприятия вторичного произведения не имеет для него никакого значения. Ребенок всякий текст воспринимает как оригинал. Теория «ребенка как наивного адресата перевода»,

¹⁷ Цит. за: I. Szymańska, *Wymiary obcości w przekładzie dla dzieci. Przypadek Buczka Fernando*, в кн.: *Między oryginałem a przekładem*, ред. J. Brzozowski, M. Filipowicz-Rudek, т. XV, Kraków 2009, с. 156-157.

¹⁸ А. Паршин, Глава 12. Прагматика перевода, в кн.: *Теория и практика перевода*, [в:] http://teneta.rinet.ru/rus/pe/parshin-and_teoria-i-praktika-perevoda.htm, (17.04.2013).

¹⁹ Цит. за: I. Szymańska, *Wymiary obcości w przekładzie dla dzieci*, с. 156.

выдвинутая Адамчик-Гарбовской²⁰, способствует созданию различных адаптаций, так как каждый переводчик вправе изменить текст, который не будет восприниматься его реципиентом в отношении тождественности с оригиналом. Этот подход в переводе литературы для детей имеет статус традиционного, потому что, как истекает из исследований функционирования перевода в разных литературных системах, литература для детей является более каноничной в чужих конвенциях текстовых²¹.

Литература для детей, как каждый вид литературного произведения, исполняет различные функции. Среди них можно перечислить воспитательную, эстетическую и познавательную функцию. Для того, чтобы осуществить перевод надо определить, которая из них является доминантной в произведении. Если на первом плане находится воспитательная функция, то она в некотором смысле вытесняет другие сопровождающие функции текста. Переводчик обязан это раскрыть и сохранить ту же пропорцию в новом тексте. В этом случае адаптация текста может быть оправданной, потому что считается невозможной полная реализация воспитательных и эстетических функций в переводе, если адресат переведенного текста встретит реалии изображенного в произведении мира настолько ему чужие, что для их правильного понимания нужными были бы дополнительные объяснения. Эта точка зрения свойственна польскому переводчику Бараньчаку, считающему, что познавательная функция может выйти на первый план, тем самым вытесняя другие, важные функции текста (например поэтическую). Поэтому некая адаптация реалий в тексте является необходимой. Как продолжает Бараньчак, в переводе детской литературы надо прибегать к адаптации или создавать новые произведения по мотивам оригинала, так как ребенок не способен доценить поэтическую функцию в произведении, если имеет дело с такими элементами изображенного мира, понятие которых требовало бы множества объяснений²². Поэтому в переводе для детей допустимо менять реалии, элементы изображенного мира, а даже поверхностный уровень сюжета – перевод детской литературы не должен быть просто верным оригиналу, потому что во многих случаях он не рассматривается как вторичный текст, а просто приобретает онтологический статус нового литературного произведения²³. Этот тезис подтверждается фактом, что на рынке существует большое количество книг, подписанных фамилией переводчика с припиской «по мотивам сказки». Бараньчак приходит к выводу, что не важно что, важно как написать – поэтическая функция

²⁰ Цит. за: там же.

²¹ Цит. за: там же, с. 160.

²² S. Barańczak, *Rice Pudding i Kaszka Manna: O tłumaczeniu poezji dla dzieci* в кн.: *Ocalone w tłumaczeniu*, Kraków 2004, с. 66.

²³ Там же, с. 65.

в детской поэзии всегда обязательно должна быть на первом плане, вытесняя познавательную²⁴.

Адаптация во многих переводческих традициях популярна и употребляема. Кажется, можно найти некую связь между устранением чужого из текста, а функциями детской литературы, как уже было отмечено в работе. Академик Вейнриех утверждает, что натурализация облегчает перцепцию и является необходимой в текстах, посвященных универсальным темам, таким как любовь, дружба, одиночество, потому что в них главной является воспитательная функция, а не познавательная. Значит, социологический и культурный фон это лишь декорация, не главная проблема²⁵. Такой подход встречается тоже среди польских исследователей – Адамчик-Гарбовска, Теодорович-Гелльман считают, что если главной функцией детской литературы является воспитывать детей, то можно менять реалия в тексте и адаптировать сам текст произведения²⁶. Однако нельзя забывать и о том, что в произведениях приключенческих и о путешествиях элементы культуры важны, так как одной из их характеристик является экзотика и, таким образом, элементы «культуры третьей» не должны адаптироваться. Наконец, детская литература должна легко читаться, потому что она часто читается вслух (то ли родителями, то ли читающими по слогам детьми), поэтому обычно устраняются все чужие, незнакомые и трудно производимые слова²⁷.

Появляются и более радикальные мнения: например вывод о том, что ребенок совсем неспособен понять элементы чужой культуры. М. Николаева утверждает, что ограниченный опыт ребенка не позволяет правильно интерпретировать элементы чужой ему семиосферы²⁸. Польский переводчик, Э. Бальцезан говорит, что воображение ребенка синхронично и способно воспринимать только одно пространство²⁹. Согласно мнению, изложенному в статье Изабеллы Шиманьской, в переводе детской литературы вопрос категории чужого приобретает большое значение, что имеет существенное значение для образования традиции детской литературы и ее перевода³⁰. В переводах для детей допустимы изменения, целью которых является приспособление текста к актуальным педагогическим тенденциям, определяющим, какие тексты подходят в процессе воспитания ребенка, и к убеждениям на тему перцепционных и читательских способностей детского адресата. Стоит обратить внимание на факт, что традиция адаптации в переводе детской литературы мотивируется скорее представлениями взрослых об умственных возможностях ребенка и самой теорией о функциях детской

²⁴ Там же.

²⁵ Цит. за: I. Szymańska, *Wymiary obcości w przekładzie dla dzieci. Przypadek Byszka Fernando*, с. 158-159.

²⁶ Цит. за: там же, с. 159.

²⁷ Цит. за: там же, с. 158.-159.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же.

³⁰ Цит. за: там же, с. 155.

литературы. Большое значение имеет тоже тот факт, что книги для детей выбирают их родители и учителя, то есть выбор совершен опять взрослыми, а не детьми³¹.

В настоящее время мнение о необходимости адаптировать текст для определенной возрастной группы детей вызывает многочисленные отклики среди исследователей, убежденных в том, что их соперники ошибочно считают неполноценными способности детского восприятия. Перевод детской литературы не должен отличаться от перевода литературы для взрослых. Адамчик-Гарбовска считает, что упрощение перцепции текста свидетельствует о недооценивании воображения ребенка и его желания воспринимать все, что новое, чужое, отличающееся от знакомого ему мира. Автор подчеркивает, что ребенок больше взрослого способен быстро усваивать новую информацию³². Кроме того, наличие чужого в образе изображенного мира имеет также познавательную функцию, так как приобщает ребенка к незнакомым ему предметам и явлениям. Несмотря на это, нельзя не отметить, что упрощение текста, о котором пишет Адамчик-Гарбовска, в некоторых случаях может быть одним с проявлений адаптации, однако не всегда адаптация и упрощение полностью однозначны.

Заядлая противница адаптации, Биргит Столт, ссылается на итоги исследований Хелен В. Пеитер и Э. В. Розенхайм, считающих, что чрезмерная адаптация не только является ненужной, но и она вредит тексту, стирая его культурный колорит. А именно культурный колорит мог бы стать тем, что особенно привлекает юного читателя, отличая текст от знакомых ему произведений. Ребенок может быть заинтересован и положительно распоряжен к чтению потому, что автор создает для него новый, волшебный, экзотический мир³³. Таким образом, сохранение реалий в тексте имеет эдукационную пользу: во-первых, привлекает ребенка к книгам, во-вторых, он узнает чужие страны и развивает свое воображение. Чтобы облегчить детскому читателю восприятие такого текста, Хелен В. Пеитер предлагает поместить в книге дополнительные объяснения и фонетическую запись произношения имен собственных³⁴. Адаптация убивает все то, что обаятельное и привлекательное в произведении:

The charm of what is new and strange, the broadening of the reader's horizons would be lost if everything were made too effortless and palatable and adapted to one's milieu³⁵.

³¹ Цит. за: там же, с. 156-157.

³² Цит. за: там же, с. 157.

³³ B. Stolt, *How Emil Becomes Michel – On the Translation of Children's Books*, вкн.: *The Translation of Children's Literature: A Reader (Topics in Translation)*, ред. G. Lathey, Toronto 2006, с. 74-75.

³⁴ Там же, с. 74.

³⁵ Там же, с. 75.

Э. Теодорович-Гелльман обращает внимание на факт, что в процессе создания литературного произведения (текст 1) автор уже осуществляет адаптацию (адаптация 1), думая о своем читателе (адресат 1), которого культурные компетенции ему знакомы. Адаптация автора касается выбора темы, героя, проблематики и стиля произведения. Переводчик, осуществляя перевод (текст 2), думает уже о новом рецепторе (адресат 2), который живет в другой стране и погружен в совсем другую культуру по сравнению с адресатом 1. Таким образом, культурные компетенции адресата 1 и адресата 2 различаются друг от друга. Учитывая нужды и знания адресата 2, переводчик (иногда даже не зная об этом) тоже осуществляет адаптацию (адаптация 2). В итоге, переводчик детской литературы исполняет двойную роль: он не только переводит текст с одного языка на другой, но является активным посредником между двумя культурами. Хотя двойная роль переводчика свойственна не только этому типу перевода, но переводу всех произведений, ее значение более ярко выделяется именно в переводе детской литературы. Целью переводческой адаптации часто является приспособление книги для той системы ценностей, нравственности и дидактики, которой обладает язык перевода. Эту тенденцию называют пурификацией³⁶.

Возникает вопрос, зачем адаптировать текст к нуждам и потребностям детского читателя, если это было уже сделано автором, создавшим текст для адресата в определенном возрасте? Ведь такого рода текст уже адаптирован, что обеспечивает понимание сюжета детским получателем. Следовательно, произведение не нуждается в переводческой адаптации. Академик Клигберг критикует такие приемы как модернизация, устранение ненужных – во мнении переводчика – элементов и адаптацию культурного контекста потому, что они благоприятствуют устранению чужого из текста, которое его обогащает³⁷. По его мнению, одной из главных функций детской литературы является предоставлять ребенку возможность узнать и понять другие культуры. Таким образом, «чужое» приобретает статус важного элемента детской литературы³⁸. Детская литература должна показать ребенку, что мир не является омогеническим, и учить его толерантности. Кроме того, ограниченный опыт детского читателя не является аргументом в споре о адаптации перевода, потому что для ребенка большинство явлений ново и незнакомо, несмотря на то, принадлежат ли они к его или к чужой культуре.

Язык перевода, прежде всего, должен не только характеризоваться высоким литературным качеством и обогащать словарный запас детского адресата, но и одновременно быть натуральным и легко понимаемым:

³⁶ E. Teodorowicz-Hellman, „FizjaPończoszanka“ w tłumaczeniu polskim в кн.: *Obyczajowość a przekład*, Katowice 1996, с. 143-144.

³⁷ I. Szymańska, *Wymiary obcości w przekładzie dla dzieci. Przypadek Byczka Fernando*, с. 157.

³⁸ Там же.

Język utworu dla dzieci – mam na myśli język przekładu – musi być prosty, jasny, nie-skazitelny, konkretny. Jest to niby truizm, a jednak gdy sięgniemy do wielu przekładów, widzimy dzieci mówiące językiem, jakim dzieci nigdy i nigdzie na świecie nie mówiły i nie mówią.³⁹

Одна из функций детской литературы – это забота об обогащении ограниченного словарного запаса ребенка и обучение его новым словам и выражениям. По словам Ирены Тувим, если хотим добиться качественного перевода детской литературы, переводчику надо оставить свободу. Во многих случаях адаптация, а не перевод, будет необходимой⁴⁰.

Как пишет Роман Левицки, читатель легко одобряет чужие ему реалии культуры в тексте, но не воспринимает чужой ему языковой и стилистической конвенции. Любой перевод оценивается наравне с текстами, созданными оригинально на языке, на который данный текст был переведен. Читатель обычно способен узнать, что данный текст не соответствует общепринятой и знакомой ему языковой и стилистической конвенции, то есть когда его стилистика резко отличается от знакомых реципиенту текстов на данном языке. Несмотря на то, что эта тема реже привлекает внимание исследователей, именно перевод языковой и стилистической конвенции является проблематичным, в отличие от адаптации имен собственных или реалий культуры, которая, если учесть глобализацию и быстрый обмен межкультурной информацией, уже не является необходимой⁴¹.

В итоге, подход к вопросу культурной адаптации зависит от разных факторов, например от типа художественного текста или традиции перевода в данной стране. Самой главной задачей переводчика является определение главной функции текста и предпринятие всяких мер для ее тождественной передачи. Решение этой проблемы переводчиком должно быть оправданным. Адаптация, как таковая, не является отрицательной: вопрос заключается скорее в умении умеренно и оправданно пользоваться приемами этой стратегии.

БИБЛИОГРАФИЯ

- S. Barańczak, *Rice Pudding i Kaszka Manna: O tłumaczeniu poezji dla dzieci* в кн.: *Ocalone w tłumaczeniu*, Kraków 2004.
- J. Leśniewska, *Tłumaczenie czy adaptacja? Trylogia Henryka Sienkiewicza w przekładzie W.S. Kunicyka*, в кн.: *Przekładając nieprzekładalne*, ред. W. Kubiński, O. Kubińska i T. Z. Wolański, Gdańsk 2000.

³⁹ I. Tuwim, *Między tłumaczeniem a adaptacją* в кн.: *Pisarze polscy o sztuce przekładu*, Poznań 1977, с. 435.

⁴⁰ Там же, с. 439.

⁴¹ R. Lewicki, *Obcość w przekładzie a obcość w kulturze*, в кн.: *Przekład. Język. Kultura*, ред. R. Lewicki, Lublin, с. 46.

- R. Lewicki, *Między adaptacją a egzotyzacją: The Pickwick Papers w przekładzie polskim i rosyjskim*, в кн.: *Przekładając nieprzekładalne*, ред. W. Kubiński, O. Kubińska i T. Z. Wolański, Gdańsk 2000.
- R. Lewicki, *Obcość w przekładzie a obcość w kulturze*, в кн.: *Przekład. Język. Kultura*, ред. R. Lewicki, Lublin.
- I. Szymańska, *Wymiary obcości w przekładzie dla dzieci. Przypadek Byczka Fernando*, в кн.: *Między oryginałem a przekładem*, ред. J. Brzozowski, M. Filipowicz-Rudek, т. XV, Kraków 2009.
- E. Teodorowicz-Hellman, „FizjaPończoszanka“ w tłumaczeniu polskim, в кн.: *Obyczajowość a przekład*, Katowice 1996.
- I. Tuwim, *Między tłumaczeniem a adaptacją* в кн.: *Pisarze polscy o sztuce przekładu*, Poznań 1977. *Tezaurus terminologii translatorskiej*, ред. Jurij Lukszyn, Warszawa 1993.
- R. Ottinen, *Translating for children*, New York-London 2000.
- B. Stolt, *How Emil Becomes Michel – On the Translation of Children's Books*, в кн.: *The Translation of Children's Literature: A Reader (Topics in Translation)*, ред. G. Lathey, Toronto 2006.
- М. Алексеева, *К вопросу об обработке и пересказе в литературе для детей*, [в:] <http://www.dedlitlab.ru/?cat=11&text=56> (11.10.2012).
- В. Комиссаров, *Лекция 8: Прагматические аспекты перевода*, [в:] <http://library.durov.com/Komissarov-089.htm#ch8> (09.05.2015).
- А. Паршин, *Глава 12. Прагматика перевода*, в кн.: *Теория и практика перевода*, [в:] http://teneta.rinet.ru/rus/pe/parshin-and_teoria-i-praktika-perevoda.htm (17.04.2013).
- Н. Фененко, *Лингвокультурная адаптация текста при переводе: пределы возможного и допустимого*, [в:] http://student.km.ru/ref_show_frame.asp?id=2541A30460D74E5088C5B91918409B5B (19.12.2010).

II. Studenckie Serie Translatorskie

**ELENA KAŁASZNIKOWA,
ROZMOWA Z WŁADIMIREM BRITANISZSKIM
„JESTEŚMY PO PROSTU ZNAWCAMI SAMEJ POEZJI”**

Władimir Lwowicz Britaniszski (ur. 1933) – poeta, prozaik, tłumacz. Redaktor, jeden z tłumaczy i autor przedmowy do książki *Wiersze i poematy* Tadeusza Różewicza (1985), redaktor, tłumacz i autor przedmowy do antologii *Polscy poeci XX wieku* w dwóch tomach (z Natalią Astafiewą, 2000) i innych. Zbiory tłumaczeń: *Zniewolony umysł* Czesława Miłosza (2003), *Wiersze wybrane* Edwarda Estlina Cummingsa (2004), *Amerykańscy poeci w tłumaczeniach Władimira Britaniszskiego* (2005) i inne.

Tłumaczenia z języka angielskiego: *Slim w piekle* (1971) i *Slim w Atlantycie* (2005) Sterlinga Browna, poemat *Sunday Morning* (1982) i wiersze (1975, 1982, 1983, 2005) Wallace’a Stevensa, poemat *Smoke and Steel*, fragmenty poematu *Slabs of the Sunburnt West* i wiersze Carla Sandburga (1981), wiersze Langstona Hughesa (1951, 1956, 1960, 1964, 1970, 1977, 2005), Williama Carlosa Williamsa (1971, 1975, 1982, 2001, 2005), Johna Berrymana (1973, 1975, 1982, 2005), Edwarda Estlina Cummingsa (1975, 1978, 1982, 1992, 2004), Karla Shapiro (1975, 1982, 2005), Karla Rekozy (1976, 1982, 2005), Dylana Thomasa (1976), Davida Herberta Lawrence’a (1977), Walta Whitmana (1982, 2005), Stephena Crane’a (1982, 1994, 2005), Roberta Lowella (1982) i innych. Z języka polskiego: poematy *Głosy* i *Et in Arcadia ego* (1979), wiersze (1978, 1985, 1989, 1992, 2001) i scenariusze teatralne (1993) Tadeusza Różewicza, poematy, między innymi, *Apoteoza tańca* (1999) i wiersze (1997, 1999, 2004) Witolda Wirpszy, wiersze Jarosława Iwazkiewicza (1971, 1973, 1974, 1976, 1982, 1988), Leopolda Staffa (1973), Zbigniewa Herberta (1973, 1990, 1993, 1995, 1998, 1999, 2001, 2004), Juliana Przybosia (1978), Włodzimierza Słobodnika (1985), Wiktora Woroszyłskiego (1991, 1993, 1996, 2000), Ryszarda Krynickiego (1993, 2000), Adama Zagajewskiego (1993, 1995), Juliana Kornhausera (1993, 1995, 2000), Stanisława Barańczaka (1993, 2000), wiersze (1973, 1976, 1996, 2000) i aforyzmy (1973, 1976, 1996) Stanisława Jerzego Leca, wiersze (1991, 1992, 1997, 1999) i eseje (1991, 1992, 1996, 1998, 2003) Czesława Miłosza i inne.

Laureat nagrody ZAiKS-u za tłumaczenia literatury polskiej, nagrody czasopisma „Inostrannaja Literatura” (ze Zbigniewem Lewickim, 1988) za tłumaczenia wierszy Tadeusza Borowskiego, nagrody czasopisma „Inostrannaja Literatura” (z Josifem Brodskim, 1991) za tłumaczenia wierszy Czesława Miłosza, Polskiego PEN Clubu (1993) za tłumaczenia polskiej poezji, Polskiego oddziału Stowarzyszenia Kultury Europejskiej (1999) oraz Nagrody Związku Pisarzy Moskwy „Wieniec” (z Natalią Astafiewą, 2002) za dorobek tłumaczeniowy, nagrody polskiego czasopisma „Tygiel Kultury” (z N. Astafiewą, 2005) za tłumaczenia polskiej poezji.

-Tłumaczy pan z dwóch języków. Czy traktuje je pan jednakowo, czy jeden z nich jest panu, mimo wszystko, bliższy?

- Nigdy nie byłem ani w Anglii, ani w Ameryce. Jeśli tłumaczyłem wiersz, na przykład Karła Shapiro o zimie w Kalifornii, musiałem przekartkować dwie – trzy książki o Kalifornii, żeby wyobrazić sobie kalifornijską zimę. Tłumacz jest zobowiązany posiadać więcej informacji, niż zawiera tekst.

W Polsce zaś bywałem wielokrotnie razem z Natalią Astafiewą – Polką, a konkretniej rosyjską poetką polskiego pochodzenia. Natalia Georgijewna urodziła się w Warszawie, od roku 1958, po długiej przerwie, mogła znów odwiedzać Polskę. To ona poznała mnie z warszawskimi poetami, później zawieraliśmy wspólnie nowe znajomości. Pewnego razu na wieczorne poetyckim, w którym brało udział około trzydziestu poetów, spodobał się jej wiersz, który na obecnych nie wywarł wrażenia. Poeta był zdziwiony tym, że nie potrafią go docenić. Następnego dnia Natasza kupiła wszystkie jego książki. W Polsce nie ma znaczenia to, czy poeta cieszy się uznaniem czy nie, jeśli nie miał problemów z władzą, jego dzieła były wydawane, recenzowane. I przywiozła je mnie: „Oto poeta, którym powinieneś się zająć”.

- I kto to był?

- Witold Wirpsza. Zacząłem go tłumaczyć w roku 1966, a pierwszy raz przekłady jego poezji opublikowałem w 1997. W 1969 Wirpsza wyjechał do Berlina Zachodniego. Nasz kontakt się urwał, ale w 1968 zdążyłem poznać go osobiście, i spędziliśmy wspólnie trzy dni. Podobnie jak Przyboś, Wirpsza należy do najtrudniejszych polskich poetów. Jest przykładem poety, który mimo swojej genialności przy jednoczesnym braku zrozumienia - tworzy. Środowisko literackie trudno nazwać sprawiedliwym. Dlatego właśnie, tak swoją drogą, nasza antologia polskiej poezji stanowi materiał do polemiki: przedstawiliśmy w niej kilku poetów, których nie docenia – lub nie zna – Warszawa.

W Warszawie Natasza poznała Mariana Jachimowicza, zdobyła jego książki. Mieszkał w małym mieście przemysłowym, malował obrazy w duchu Čiurlionisa, najczęściej gwaszem. Przyjechaliśmy do niego, aby porozmawiać i obejrzyć dzieła. Lokalne władze dwukrotnie wydawały wiersze artysty wraz z reprodukcjami obrazów. Po rosyjsku

poezja Jachimowicza pojawiła się po raz pierwszy w naszej dwutomowej antologii. Obecnie miejska biblioteka w Wałbrzychu wydzieliła jedno pomieszczenie na muzeum Jachimowicza, wysłaliśmy im naszą antologię, bo nas o nią poproszono. Polacy tradycyjnie, czy to w XVI wieku, czy to w wieku XX – pomagają swoim poetom.

- *A którzy anglojęzyczni poeci pana interesują?*

- Z amerykańskiej literatury jest mi bliska twórczość tylko konkretnych poetów; niektórych z nich w całości, jak Williamsa. Cenię także większość dorobku Cummingsa i Berrymana. Stevensa lubię mniej, lecz niektóre tłumaczenia jego utworów można zaliczyć do moich sukcesów. Berryman jest poetą bardzo temperamentnym, starał się w formie sonetu przekazać wszystkie swoje namietności. Spośród poetów, których nie tłumaczyłem, nieżyli są Jeffers i Masters w tłumaczeniu Andrieja Siergiejewa, jednak osobiście bym się za nich nie wziął. W pewnym momencie interesował mnie Wystan Hugh Auden. Czasem sięgam ponownie po Emily Dickinson. Swoją drogą, bardzo rzadko któremukolwiek mężczyźnie wychodzi tłumaczenie kobiecej autorki. Z kolei kobiety bardzo często tłumaczą znakomicie utwory pióra mężczyzny.

- *Ile pan miał lat, gdy zaczął pan tłumaczyć?*

- Zacząłem tłumaczyć w czasach szkolnych i kontynuowałem tę działalność na studiach. Jeden z moich przekładów, gdy uczyłem się jeszcze w dziesiątej klasie, opublikowała leningradzka „Zwiewda”. A w roku 1956, gdy ukończyłem Instytut Górniczy, spory zbiór moich tłumaczeń pojawił się w czasopiśmie „Inostrannaja Literatura”. Oddałem przekłady i na cztery lata wyjechałem na Syberię. Przesłano mi egzemplarz.

- *Czy ktoś panu pomagał, wspierał na samym początku – tłumacze, redaktorzy, być może osoby postronne?*

- Tatiana Władimirowna Łanina, która przez dwadzieścia lat kierowała działem poezji w czasopiśmie „Inostrannaja Literatura”. Od razu w nas uwierzyła i promowała nasze publikacje. Miała charakter, chciała wznieść czasopismo na jak najwyższy poziom. Właśnie ona powinna była objąć stanowisko głównego redaktora, ale to przecież kobieta... a do tego bezpartyjna. Moje przekłady poezji amerykańskiej, poczynając od 1970 roku, inspirował Aleksiej Zwieriew, wówczas jeszcze doktorant. Sympatyzowali ze mną i Astafiewą moskiewscy poloniści. A w kwestii wsparcia Polaków – już w 1979 otrzymaliśmy wspólnie – ja i Natalia – nagrody na Międzynarodowym Zjeździe Tłumaczy Literatury Polskiej.

- *Czy miał pan w młodości idoli wśród tłumaczy? Zaczytywał się pan książkami tłumaczonymi?*

- Od piątej klasy byłem w posiadaniu francuskiego tomiku w tłumaczeniu Bieniedikta Liwszyca, czytałem go kilkakrotnie, ale wtedy pisałem wyłącznie własne wiersze. A gdy zacząłem tłumaczyć, jako uczeń klasy ósmej, byłem oczarowany przekładami

Samuila Marszaka, były one w tym czasie bardzo popularne. Wysyłałem mu pierwsze tłumaczenia, a on, człowiek życzliwy, przysłał mi w odpowiedzi kilka życzliwych listów. Prócz Marszaka pokazałem tłumaczenia Jefimowi Grigorjewiczowi Etkindowi, który słynął z erudycji. W pierwszych powojennych latach przy leningradzkim Pałacu Pionierów działało literackie studium dla początkujących poetów w wieku szkolnym, do którego uczęszczałem. Etkind był wtedy doktorantem. Jefim Grigorjewicz poznał mnie ze swoją znajomą Mary Becker, która pisała pracę z literatury murzyńsko-amerykańskiej, sama nie tłumaczyła wierszy, więc poprosiła mnie o pomoc. Nieprzypadkowo zabrałem się za tłumaczenie utworów Murzynów, ich dyskryminacja była psychologicznie analogiczna do mojej sytuacji. Mój ojciec był Żydem, a matka Polką. Tłumaczyłem Langstona Hughesa i Sterlinga Browna, jednego z pierwszych czarnoskórych profesorów. Jest autorem dwu interesujących poematów – *Slim w Atlantycie* i *Slim w piekle*. *Slim w piekle* przypomina poemat *Wasył Tiorkin na tamtym świecie* Aleksandra Twardowskiego. Utwór składa się ze stu dwudziestu linijek, przetłumaczyłem go pod ławką w ciągu sześciu lekcji.

- Czy można powiedzieć, że większość pańskich tłumaczeń została już opublikowana?

- Większość tłumaczeń dzieł Amerykanów opublikowano, ale są one rozrzucone po antologiach, książkach i czasopismach – trzeba je zebrać. Wraz z Natalią Astafiewą zebraliśmy znaczną część naszych przekładów w dwutomowej antologii *Polscy poeci XX wieku*. Liczy ona około tysiąc stron, ale tyle samo, a nawet więcej, znajduje się „w szufladzie”.

Wielu polskich poetów, swoją drogą, świetnie znało język rosyjski i tłumaczyło. W naszej antologii włączyliśmy praktycznie wszystkich poetów, którzy zasłużyli się w dziele tłumaczenia rosyjskiej poezji. Rosja nie uhonorowała ich żadną nagrodą – wielkim mocarstwom wszystko jedno, jak się tłumaczy ich poezję. A Polacy o to dbają, bez ich pomocy nie zostałaby wydana nasza antologia. Wydawca, po otrzymaniu polskiej subwencji na jeden tom, wydał (z rosyjskim rozmachem) dwa.

- Kto, pana zdaniem, powinien recenzować takie książki: tłumacze, specjaliści?..

- Tłumacze nie mogą oceniać tego typu rzeczy ze względu na to, że jesteśmy konkurencją; dodatkowo nie znają polskiej poezji XX wieku w stopniu wystarczającym. W książce znajduje się dziewięćdziesiąt nazwisk, ale rzecz nie w liczbie i nawet nie w pełni obrazu, a w tym, że jest to nasza koncepcja polskiej poezji dwudziestego wieku. Jesteśmy po prostu znawcami samej poezji.

Oto recenzja polskiej profesor Anny Legeżyńskiej: „Nikomus się nie udało stworzyć antologii polskiej poezji, która obejmowałaby cały dwudziesty wiek. Choć jest ona niezbędna, na razie musimy się zadowolić częściowymi syntezami. Wielka miłość i szacu-

nek do nie swojej literatury są konieczne, aby przez lata wyszukiwać z niej teksty, które chciałoby się podarować rodakom. Astafiewa i Britaniszski są bardziej potrzebni niż wielu polskich krytyków przy narodzinach i dojrzewaniu polskich poetów. To cierpliwie, ciągle czuwanie nad naszą liryką pozwoliło im wypracować coś, czego nie nauczą podręczniki – sluch poetycki. Po prostu słyszą i czują lepiej niż większość polskich znawców, jakim bogactwem tonów i znaczeń pobrzmiwa język polski. Równocześnie pozycja zewnętrznego obserwatora oczyszcza ich sądy ze zbędnych emocji. Nie są wrośnięci w polską historię, przeżywają swoją własną. Nie są też wmieszani w polskie spory i «polskie piekło». Dlatego też panorama dwudziestowiecznej liryki staje się – spod pióra obu autorów – przepięknym historycznoliterackim wyrazem swoich poglądów, zachowującym idealne proporcje między informowaniem i interpretacją faktów. Dla owego wyrazu można by śmiało znaleźć miejsce w szkolnym i uniwersyteckim nauczaniu...”

- Na jakie języki literatura polska, a w pierwszej kolejności poezja, została „właściwie” przetłumaczona?

- Tak obszernie, jak w naszej antologii – tylko na niemiecki. Polską poezją długo i systematycznie zajmuje się wybitny tłumacz Karl Dedecius. Niektórych polskich poetów tłumaczył na język angielski Czesław Miłosz, który od 1960 roku mieszkał w Ameryce.

- Tłumaczy pan za biurkiem czy też wersy pojawiają się, gdy zajmuje się pan czymś niezwiązanym z tłumaczeniem?

- Gdy tłumaczę poetę, którym się wcześniej gruntownie nie zajmowałem, najpierw czytam wszystkie jego utwory oraz wszystko, co mogę znaleźć o nim samym. To zajmuje tydzień, dwa, miesiąc, półtora, i dopiero po tym wszystkim siadam do tłumaczenia. Przykładowo, całą twórczość Stevensa oraz to, co było na jego temat dostępne w moskiewskich bibliotekach czytałem przez miesiąc. A potem w trzy dni przetłumaczyłem 180 jego wersów, po sześćdziesiąt dziennie: jeden utwór w jeden dzień, drugi – w dwa dni. Gdyby nie ten miesiąc czytania, nie zrozumiałbym ze Stevensa ani jednej linijki. Do 1985 roku ograniczono u nas objętość wszystkich publikowanych tłumaczeń, w ten sposób „dbano”, by tłumacz nie stał się zbyt sławny. W antologii, która wyszła w 1975 roku, było tysiąc trzysta wersów przetłumaczonych przeze mnie; zauważywszy to redaktor naczelny wyrzucił studwudziestowersowy poemat Stevensa, który został wydany dopiero siedem lat później – w antologii innego wydawnictwa.

- Na którym z etapów pracy zastanawia się pan nad czytelnikiem?

- Gdy układam antologię. Na przykład, trzech poetów, których utwory były w Rosji wyjątkowo często tłumaczone oraz wydawane, w naszej antologii są przedstawieni w sposób niepełny. Chodzi o Konstantego Ildefonsa Galczyńskiego, Juliana Tuwima i Władysława Broniewskiego. Jeden z wierszy Galczyńskiego znany jest w tłumaczeniu

Pietrowych, Brodskiego i Eppela – wszystkie te tłumaczenia są dobre, nie ma sensu płodzić nowych. Choć czasem tłumacze celowo konkurują ze sobą – istnieje przecież tłumaczeń poematu *Dwunastu* na język polski. *Hamlet* funkcjonuje w tłumaczeniach Łozińskiego i Pasternaka. Zachował się zresztą list Pasternaka do Łozińskiego, który, jeszcze przed publikacją, na sekcji tłumaczy czytał Jewgienij Borysowicz Pasternak. W tym liście Pasternak prosi Łozińskiego, żeby mu wybaczył, iż zabrał się za *Hamleta*, którego ten już przetłumaczył. „Ja – pisze, przywykłem mieć dużo pieniędzy i dlatego się zgodziłem”. Uściślijmy, że ze swoich pieniędzy Pasternak latami pomagał Ariadnie Efron, Warłamowi Szalamowowi i innym rosyjskim twórcom.

- Podobnie jak Achmatowa...

- W jej przypadku jest gorzej – pomagając młodym poetom, drukowała ich tłumaczenia pod swoim nazwiskiem. Teraz nie wiadomo, gdzie są przekłady jej autorstwa. Później, powołując się na „przykład” Pasternaka i Achmatowej, wielu tłumaczyło słowo w słowo, gnali po sto linijek na dzień. Teraz tego nie ma – za tłumaczenia praktycznie nie płacą.

- Czy zdarzyło się, że chciał pan przetłumaczyć określonych poetów lub konkretne utwory, ale nie było okazji?

- Gdy, jako dziesięcioklasista, przeczytałem po angielsku sonety Szekspira, zrozumiałem, że są one odmienne od tłumaczonych przez Marszaka. Myślałem, że kiedyś sam spróbuję je przetłumaczyć. Pracę geofizyka da się pogodzić z twórczością poetycką, w ostateczności prozatorską, ale dla tłumacza i polonisty jest to nie do pomyślenia. Rzuciłem geofizykę w 1973 roku, ale wcześniej brałem długie, nawet półroczne, urlopy, które poświęcałem na pisanie. W 1966 roku zacząłem zajmować się tłumaczeniami z polskiego, w 1970 wróciłem do poezji anglojęzycznej, ale do Szekspira i tak nie dotarłem. Być może dlatego, że zabrałem się za sonety Berrymana, który rywalizował z Szekspirem, chociaż sonetów miał trochę mniej, bo sto pięćdziesiąt. Skończył ze sobą akurat wtedy, gdy się nim zajmowałem.

Prawie wcale nie tłumaczyłem na zamówienie. Raz jeden dla wydawnictwa „Biblioteka Literatury Światowej” przekładałem dwa wiersze Lawrence’a, jeden z nich udał się doskonale, chociaż był na zlecenie. Równoległe zajmowałem się tłumaczeniem z dwóch języków, ale osiągnąwszy pewien wiek, skupiłem się na poezji polskiej. Do tego piszę artykuły, prozę, wspomnienia. I, oczywiście, wiersze.

- Jakie tłumaczenie było dla pana najtrudniejsze? A może wszystkie były trudne?

- Ogólnie rzecz biorąc trudno jest tłumaczyć, a z angielskiego tłumaczyłem zwykle wyjątkowo nietrywialnych poetów. Do tej pory nikt, oprócz mnie, nie poradził sobie w Rosji z Cummingssem.

- *Kto z rosyjskich tłumaczy, według pana, sprawdził się jako tłumacz poezji w XX wieku?*

- Korniej Czukowski jako tłumacz Whitmana, Michaił Łoziński, Leonid Martynow, Dawid Samojłow... Równocześnie z nami pojawiło się kilku utalentowanych tłumaczy literatury: Eppel, Geleskul, Siergiejew, Gruszko, Samajew, Solonowicz. W 1970 roku poprzeczka była podniesiona wysoko. Obecnie poziom, niestety, spada.

maj 2002; grudzień 2004

Za konsultacje i rady dziękujemy dr hab. Katarzynie Jastrzębskiej

Źródło:

Е. Калашникова, *По-русски с любовью. Беседы с переводчиками*, Москва: „Новое Литературное Обозрение», 2008, с. 98-104.

ROZMOWA Z KSENIĄ STAROSIELSKĄ „POSZCZEGÓLNE ETAPY MOJEJ PRACY Z TEKSTEM WYMAGAJĄ WIELE CZASU”

Ksenia Jakowlewna Starosielska (ur. 1937) – tłumaczka z języka polskiego na rosyjski, redaktorka.

Tłumaczenia: powieści *Diabły* (1975) i *Prorok* (1980) Tadeusza Nowaka, drugi tom trylogii *Ogniem i mieczem* (1983), rozdziały z powieści *Potop* (1984) i *Pan Wołodyjowski* (1984) Henryka Sienkiewicza, powieść *Idzie skacząc po górach* (razem z S. Lariny, 1990) i opowieść *Bramy rajy* (1990) Jerzego Andrzejewskiego, powieści *Bohiń* (1992), *Czytadło* (1996), *Kompleks polski* (2002) i *Zwierzęcy kłopot* (2003) Tadeusza Konwickiego, *Casanova* Jerzego Żurka (1995), *Hanemann* (1997) i *Esther* (2004) Stefana Chwina, powieść *Podróż ludzi Księgi* (2002) i opowiadanie (2000) Olgi Tokarczuk, powieść *Pod mocnym aniołem* (2004) i opowieść *Monolog z lisiej jamy* (1999) Jerzego Pilcha, powieść *Castorp* (2005) i opowiadania (1994, 2002) Pawła Huellego, fragmenty opowieści *Przygody człowieka myślącego* Marii Dąbrowskiej (1974), literacka autobiografia *Piękni dwudziestoletni* (2000), opowieść *Nawrócony w Jaffie* (1992) i opowiadania (1991, 1992, 2000) Marka Hłaski, opowieść dokumentalna *Zdażyć przed Panem Bogiem* Hanny Krall (1988), opowieści *Wrześniowa noc* Jana Parandowskiego (1981), *Spalone ogrody rozkoszy* Andrzeja Turczyńskiego (1996), *Wszystkie języki świata* (2006) Zbigniewa Mentzela, opowieść *Moja córeczka* (2005), dramat *Białe małżeństwo* (1993) i opowiadania (2005) Tadeusza Różewicza, dramat *Klucznik* Wiesława Myślińskiego (1980), opowiadania Kornela Filipowicza (1978, 2003), Jarosława Iwaszkiewicza (1988), Zbigniewa Brzozowskiego (1988, 2006), Tadeusza Borowskiego (1989), Witolda Gombrowicza (1991, 2002), scenariusze Krzysztofa Kieślowskiego (1993, 2000), opowieści dla dzieci *Długi deszczony tydzień* Jerzego Broszkiewicza (1996), *Szóstka klepka* Małgżaty Musierowicz (1981) i in.

Laureatka nagrody czasopisma „Inostrannaja Literatura” (1987) za tłumaczenie powieści *Kamień na kamieniu* Wiesława Myślińskiego, nagrody Polskiego PEN Clubu za tłumaczenia polskiej prozy (2003), nagrody polskiego Instytutu Książki „Transatlantyk” (2008) za wybitny wkład w popularyzację polskiej literatury poza granicami kraju.

Otrzymała honorową odznakę „Zasłużony dla kultury polskiej” (1983), nagrodę ZAKS-u (1990) oraz Krzyż Kawalerski Orderu Zasługi RP (1999).

– Co zmieniło się w życiu tłumacza współczesnego w porównaniu z jego radzieckim kolegą?

– Zmieniła się praktyczna strona pracy: radziecki tłumacz literatury pięknej zawsze miał zlecenia, jeśli dostawał się do „szeregów”. Żył dość skromnie, niemniej jednak nie myślał o chlebie powszednim. Teraz, moim zdaniem, człowiek odpowiedzialnie traktujący swoją pracę i nie chcący tłumaczyć czegokolwiek, po prostu nie może utrzymać się za te żalosne honoraria z tłumaczeń tzw. literatury poważnej i intelektualnej. Dlatego jestem zmuszona podejmować pracę niezbyt ciekawą albo w ogóle nieciekawą. Traci się na to czas, siły, nerwy – siedzisz, pracujesz nad jakimś głupstwem, a gdzieś w środku ciebie licznik działa: mógłbyś teraz tłumaczyć książki mające dla ciebie znaczenie.

Inna wada: wcześniej tłumacz rozumiał, że jest potrzebny. W czasach radzieckich tłumacząc literaturę zagraniczną, otwieraliśmy to wzbudzające strach u władz okno na zachód, udostępnialiśmy nieznaną rzecz rosyjskiemu czytelnikowi, pokazywaliśmy jeszcze jeden kawałek świata. Wiedzieliśmy, że ludzie czekają na takie książki i na pewno je przeczytają. Teraz wiem, że jeśli przetłumaczę wciągający kryminal popularnego autora, to książka się sprzeda. Ale mnie to nie cieszy. Chciałabym, żeby czytano moich ulubionych autorów, którzy umieją mówić o rzeczach naprawdę ważnych. Niestety – i to pewnie dotyczy bardziej literatury polskiej – ciągle słyszę: „Polacy... Kto ich kupi?”. Pojawia się poczucie własnej bezużyteczności. Chcemy pracować i pracujemy, ale nie jesteśmy pewni, czy nasze tłumaczenia dotrą do zainteresowanego czytelnika.

Zaletą naszych czasów jest całkowita wolność wyboru. Dzisiaj nie ma „niewygodnych” autorów i nie ograniczam się żadną „autocenzurą” w rodzaju: „Wspaniała książka, ale jakie wydawnictwo ją weźmie? Pewnie nie spodoba się tym na górze...”.

– Jaka jest obecnie sytuacja polskiej literatury tłumaczonej w Rosji?

– Niestety, teraz jest mniej tłumaczy: popyt na polską literaturę jest niewielki. Są mistrzowie tłumaczący ją przez całe życie, ale to dotyczy starszego pokolenia, a młodym nie spieszo, by zająć ich miejsce.

Przy Centrum Kultury Polskiej prowadzę seminarium dla młodych tłumaczy. Wśród uczestników tego seminarium są tacy, którzy zrobili już w tej dziedzinie pierwszy krok, ale są i studenci (dokładniej mówiąc: studentki) ostatniego roku oraz niedawni absolwenci uniwersytetu. Bardzo się z tego cieszę, ponieważ przez długi czas wydawało się, że młodych, zainteresowanych tłumaczeniami z języka polskiego, w ogóle nie ma i nie będzie.

– **Na pewno czytała Pani polskie przekłady literatury rosyjskiej. Czy według Pani są one dobre?**

– Trochę czytałam, ale w Polsce są (a raczej byli – sytuacja jest podobna do naszej) dobrzy tłumacze. Zawsze wspaniale tłumaczyli naszą poezję. Głównie współczesną. Mam dwujęzyczne zbiory Mariny Cwietajewej, Osipa Mandelsztama – to piękne tłumaczenia.

– **Jakich autorów lub utworów nigdy nie zdecydowałaby się Pani tłumaczyć?**

– Nigdy nie interesowała mnie jednoznaczna literatura i nic się w tej kwestii nie zmieniło. Nie lubię od razu rozumieć wszystkiego, co jest napisane w leżącej przede mną książce – i to nie dlatego, że nieuważnie czytam, a dlatego, że tekst jest wielowymiarowy. Nie lubię niepobudzających do myślenia gładkich tekstów, które płyną własnym nurtem, chociaż kiedyś bardzo lubiłam: lubiłam, kiedy ten nurt mnie porwał i niósł...

– **Czy zdarzyło się Pani rozpocząć pracę nad tłumaczeniem, ale nie doprowadzić jej do końca?**

– Dość rzadko. Nie było ku temu powodów: prawie zawsze tłumaczyłam to, co mi się podobało. I jeżeli proponowano mi książkę, a ja wiedziałam, że ona mi nie odpowiada, to się za nią nie brałam. Rzadko się myliłam: pomagała mi intuicja. Teraz mogę sobie poradzić nawet z niezbyt bliskim mi tekstem. Opanowałam warsztat, obcość rekompensuję sobie sprytem.

Szczerze mówiąc, jest jedna powieść, którą zawsze chciałam przetłumaczyć – *Trans-Atlantyk* sławnego na całym świecie Witolda Gombrowicza. Gombrowicz nie należy do moich ulubionych pisarzy, ale bardzo mnie ta powieść zaintrygowała, dla tłumacza to prawdziwa łamigłówka. Kilkakrotnie rozpoczynałam pracę nad jej tłumaczeniem, ale po krótkim czasie grzęzłam w tekście. Nie wystarczy profesjonalizm, potrzebna jest miłość. A miłości nie ma i autor odplaca tym samym, nie poddaje się. A chciałoby się przetłumaczyć... I to chyba jest jedyna prawdziwa porażka.

– **Dzieła jakich autorów były dla Pani najtrudniejsze w tłumaczeniu?**

– Najtrudniejszy był Sienkiewicz. Tłumaczę tylko literaturę współczesną, po części dlatego, że słabo znam polską klasykę, nie mam specjalistycznego wykształcenia, a za to sporo braków. Ograniczam się więc świadomie do dość dużej (a w rzeczywistości bezgranicznej) przestrzeni literatury powojennej. A tu klasyka...

– **Czy to było zamówienie?**

– Tak, bardzo zaszczytne, z takich się nie rezygnuje. Brałam udział w tłumaczeniu znakomitej *Trylogii* Sienkiewicza. *Ogniem i mieczem* tłumaczyłam razem z Asarem Eppelem (on pierwszy tom, a ja drugi), poza tym przetłumaczyłam niewielki fragment *Potopu* i dość duży *Pana Wołodyjowskiego*. Warunkiem było przetłumaczenie trylogii szybko.

Jestem przeciwnikiem wspólnych tłumaczeń (choć w mojej praktyce zdarzały się i takie), ale z Epelem pracowało nam się dobrze. Przez całe półtora roku, póki tłumaczyliśmy, wciąż coś szczegółowo analizowaliśmy, staraliśmy się, aby nasz styl nie bardzo się różnił.

Nie było łatwo chociażby z powodu braku doświadczenia w pracy z klasyką. A tu jeszcze problem podwójnej stylizacji. Sienkiewicz sięgał po język polski sprzed dwustu lat, pozostając przy tym w swoich czasach, a ja powinnam przenieść czytelnika zarówno w środek XVII wieku, jak i na koniec XIX. Czyli zachować stylistykę zarówno autora, jak i opisywanej przez niego epoki, w żadnym wypadku nie posuwając się za daleko, unikając przesadnej archaizacji, co byłoby zapewne bardziej efektywne i prostsze, ale nie odpowiadałoby zamysłowi pisarza. Bardzo trudno było balansować na tej granicy. Nie od razu znalazłam właściwy ton, ale na pewnym etapie pomogła mi redaktorka czasopisma „Chudożestwiennaja Literatura” Julia Markowna Żywowa, za co jestem jej bardzo wdzięczna. Nie proponowała mi żadnych wariantów, tylko podkreślała miejsca, które jej się nie podobały. Takich miejsc było dość dużo, a brak propozycji zmuszał mnie do wyteźonej pracy. Widząc na marginesie tzw. ptaszek, rozumiałam, że przekroczyłam w tym miejscu wspomnianą wyżej granicę. W moim przypadku taki styl redagowania okazał się bardzo efektywny. Choć sama jako redaktorka pracuję inaczej.

Za tłumaczenie Sienkiewicza otrzymałam pochwałę Siergieja Oszerowa (był tzw. wewnętrznym recenzentem). Według niego w scenie bitwy pod Zbarażem „w ostatnim wariacie tłumacz osiągnął szczyt estetycznego wyrazu”. Widocznie czytał obydwa warianty mojego tłumaczenia.

– Czy szuka Pani analogii w literaturze rosyjskiej w trakcie tłumaczenia?

– Tak, dużo czytam „wokół”. Przy czym nie zawsze są to dosłowne analogie. Gdy tylko zaczęłam tłumaczyć, choć byłam mieszkanką stolicy i nigdy nie wyjeżdżałam poza teren podmoskiewskich dacz, z jakiegoś powodu skoncentrowałam się na „prozie wiejskiej” – chyba dlatego, że w latach 70. w Polsce duże znaczenie mieli pisarze pochodzenia wiejskiego. Moim pierwszym tłumaczeniem opublikowanym w czasopiśmie „Inostrannaja Literatura” była powieść wybitnego poety i prozaika Tadeusza Nowaka *Diabły*. Czytałam Leskova, aby wychwycić wiecznego ducha wiejskiego środowiska. Z kolei naszych współczesnych pisarzy wiejskich nie czytałam, oprócz wybitnego mistrza Wasilija Bielowa, ale u niego zwracałam uwagę jedynie na słowa.

– Który ze swoich przekładów uważa Pani za najbardziej udany?

– Tłumaczyłam powieść wspaniałego pisarza Jerzego Andrzejewskiego *Bramy rajy*. O dziecięcej krucjacie z XII wieku. Utwór składa się z dwóch zdań. Drugie, końcowe brzmi: „I szli całą noc”. Pierwsze z nich zajmuje pozostałe cztery strony. Jestem zadowolona z tej pracy: tu pochwyciła i poniosła mnie jakaś „słuszna” fala, nie pozwalając

mi odpocząć, co też było konieczne. Później, kiedy praca dawno była wykonana, powiedziano mi, że w Polsce, w Muzeum Literatury, zachował się rękopis, w którym zdania rozdzielone są... kropkami. Potem autor je usunął. A ja, tłumacząc, starałam się celowo w żadnym miejscu tekstu nie stawiać kropek. Powieść ta należy do gatunku „action”: czytelnik „aktywnie” obserwuje wydarzenia oczyma to jednego, to drugiego bohatera. Nie pozwoliłam zaprzątnąć swojej uwagi znakom interpunkcyjnym – przecinkom czy myślnikom, które uwielbiam. Osiągnęłam efekt, w którym rytm narracji jest zgodny z rytmem pochodu: nieszczęśliwe oszukane dzieci idą, nie zwracając uwagi na absolutną bezsensowność samego pomysłu. Nie wolno się zatrzymywać, dzieci są nakręcone jak mechanizm zegarka, określający rytm ruchu – stąd na papierze nieprzerwany potok. Przy całej swojej umowności wizualnie i stylistycznie wywiera to silne wrażenie.

– Czy terminy podczas pracy wyznacza sobie pani sama?

– Zawsze wiedziałam, ile czasu mi potrzeba. Zazwyczaj w ciągu miesiąca, gdy nie pracowałam w czasopiśmie „Inostrannaja Literatura”, przekładałam półtora arkusza do dwóch.

– Czy szybko Pani tłumaczy?

– To zależy od utworu. Ogólnie to niezbyt szybko. Znam osoby, które tłumaczą dużo szybciej i jednocześnie bardzo dobrze. Są różne strategie tłumaczenia: niektórzy nie przechodzą do kolejnej frazy, dopóki nie dopracują poprzedniej, a inni, i ja się do nich zaliczam, wielokrotnie wracają do tekstu.

W pewnym momencie w procesie tłumaczenia przestajesz rozumieć to, co jest napisane i przechodzisz dalej, aby później wrócić do poprzedniego fragmentu. To zawsze pomaga. Gdy odpocznie się od tekstu, łatwiej można dostrzec niteczkę, której z początku się nie pochwyciło, i która później poprowadzi, dokąd trzeba. Z początku postępowałam tak nieświadomie, a potem uprzytomniłam sobie, że to moja metoda pracy, którą można nazwać etapową. Poszczególne etapy mojej pracy z tekstem wymagają wiele czasu, ponieważ wciąż i wciąż czytam to, co już zrobione, jednak za każdym razem w nieco innym celu. Najpierw tworzę rytm (język polski i rosyjski są bliskie intonacyjnie) i „buduję” szkielet, na którym później pojawi się ciało tekstu. Na tym etapie prawie nie używam pomocy naukowych, nie zaglądam do słownika. Oczywiście, jeśli w ogóle nie ma nieznanego mi słowa, ale jeśli co do jakiegoś słowa mam wątpliwości, nie rzucam się od razu, aby je wyjaśnić, ale piszę to, co podpowiada mi intuicja. Na tym etapie ważne jest, aby nie stracić „fali”. Kolejny, najpowolniejszy etap to sprawdzenie zgodności z oryginałem i uzgodnienie realiów. Tu w ruch idą informatory, słowniki, encyklopedie. Trzeci etap to sprawdzenie sensu, czy czegoś nie przerwałam, czy nie przeoczyłam aluzji lub ukrytego cytatu. Wówczas bardzo często odkrywa się dla siebie wiele nowych rzeczy i faktycznie wnosi się poprawki. Kolejny etap to poszukiwanie najdokładniejszego odpowiednika słowa. I dopiero po tym, upewniwszy się,

że z sensem i rytmem wszystko jest w porządku, można pozwolić sobie na pewne ulepszenia, oczywiście, jeśli nie naruszają one całościowej budowy tekstu. Później znów wracam do początku, ale czytam wtedy już większe kawałki i szybciej, zwracając uwagę na pełnię wrażenia. Oczywiście, na każdym etapie zauważa się (i poprawia) to, co „należałoby” zauważyć wcześniej. I kiedy stwierdzam, że zakończyłam pracę, odkładam tekst na około dwa tygodnie, aby wrócić do niego, jak do nowego, żywego utworu. Patrzysz na niego z boku i... znów widzisz błędy. Z cudzymi rękopisami pracuję tak samo, czepiam się.

Lipiec 2001 r. – listopad 2004 r.

Źródło:

К. Старосельская, *Мои этапы работы с текстом требуют много времени*, [w:] Е. Калашникова. *По-русски с любовью. Беседы с переводчиками*, Moskwa: 2008, s. 481-486.

III. Recenzje

RECENZJA FILMU *DUREŃ (ДУПАК)* JURIIA BYKOWA

Dureń to trzeci pełnometrażowy film (po filmach *Życie (Жизнь)* z 2010 roku i *Major (Маиор)* z 2013 roku) Jurija Bykowa – reżysera, scenarzysty i aktora młodego pokolenia, autora filmów mocnych, poruszających, nieco przerysowanych, pokazujących życie współczesnej Rosji. Bykow urodził się 15 sierpnia 1981 roku w Nowomiczurinsku w obwodzie riazańskim. W 2005 roku ukończył Wszechrosyjski Państwowy Instytut Kinematografii. Co ciekawe, jest autorem nie tylko filmów kinowych, ale też dwóch seriali kryminalnych (*Inkasenci, Metoda*).

Premiera *Durnia* odbyła się na „Kinotawrze” w Soczi, a do kin wszedł on 11 grudnia 2014 roku. Produkcja tego 110-minutowego filmu wyniosła milion trzysta tysięcy dolarów. Jurij Bykow to również główny autor scenariusza i muzyki. Film jest poświęcony reżyserowi Aleksiejowi Bałabanowi.

Akcja filmu rozgrywa się w prowincjonalnym rosyjskim miasteczku, którego nazwa nie pada, stąd też mogłaby się ona dziać w dowolnym miejscu w Rosji, jednak sam reżyser podkreśla znaczenie i aktualność filmu dla dowolnego miejsca na Ziemi, gdzie są ludzie bogaci i biedni. Jak oficjalnie wiadomo, zdjęcia do filmu nakręcono w Tule i w Moskwie.

Film rozpoczyna się sceną w dawnym hotelu robotniczym, wykorzystywanym jako mieszkania socjalne. Zamieszkują go głównie ludzie z marginesu społecznego, alkoholicy, degeneraci, zbuntowana młodzież. Jednym z jego mieszkańców jest pijak Andriusza (Dmitrij Kuliczkow), który żąda pieniędzy od swej żony (Jelena Panowa). Nie dostawszy ani grosza, dopuszcza się pobicia córki i żony, w trakcie czego następuje pęknięcie rury w ich łazience, z której wytryska gorąca woda.

W kolejnej scenie pojawia się główny bohater – Dmitrij Nikitin (Artiom Bystrow). Jest zwykły wieczór – ojciec (Aleksandr Korszunow) ogląda telewizję, matka (Olga Samoszyna) przygotowuje kolację, jego żona Masza (Daria Moroz) bawi się z ich synkiem – małym Antonem, Dima uczy się przy komputerze. Słyszając bójkę przed blokiem, Dmitrij wychodzi wraz z ojcem, płoszą młodzież. Po kolacji – zdenerwowani – znów wychodzą i naprawiają ławkę, którą chuligani psują non stop. Ich rozmowę przerywa krzyk matki, informujący o telefonie z pracy Dimy, który pojawia się na

miejscu awarii w bloku, zastępując swego szefa Filimonowa (pije od trzech dni). Ogląda on pękniętą rurę, bardziej jednak martwi go kilkucentymetrowy rozstęp w ścianie łazienki i dwa rozstępy ciągnące się wzdłuż całego budynku. Wróciwszy do domu, postanawia jak najszybciej powiadomić o sytuacji władze miasta. Scenie spaceru Nikitina przez miasto towarzyszy piosenka zespołu Kino *Spokojna noc* (*Спокойная ночь*).

W urzędzie miasta trwa przyjęcie na cześć pani mer Niny Siergiejewnej Gałaganowej (Natalia Surkowa). Dimie udaje się z nią porozmawiać – każe ona bezzwłocznie zwołać sztab kryzysowy. Po rozmowie z podwładnymi Nina wysła głównego technika Fiodora Matwiejewicza Fiedotowa (Boris Niewzorow) i komendanta straży pożarnej Matiugina (Kirill Poluchin) wraz z Nikitinem obejrzeć zagrożony budynek. Rozstępy wzdłuż bloku nie dziwią mężczyzn – były już trzydzieści lat temu, zaś zapadający się fundament to wina deszczu.

Gałaganowa, popijając wino, próbuje oczyścić się z win, tłumacząc, ile pieniędzy przeznacza na miasto i potrzebujących, a podwładnych oskarża o korupcję. Według dokumentów deficyt budżetowy wynosi sto dwadzieścia milionów, a budynek zamieszkuje osiemset dwadzieścia osób – dwieście rodzin. Bogaczow aranżuje spotkanie Niny i Safronowa, który nie chce sprzedać jej mieszkań robotniczych na ziemi kupionej od niej za bezcen. Jednak Bogaczow znajduje rozwiązanie – winą za stan budynku obciążają Fiedotowa i Matiugina, którzy – z rozkazu głównego komendanta policji – zostają wywiezieni za miasto i zabici. Dima, dzięki protekcji Fiedotowa, uchodzi z życiem, jednak musi wyjechać z miasta. Tymczasem Gałaganowa, Bogaczow i ich podwładni palą dokumenty, które mogłyby ich obciążyć.

Nikitin, dojeżdżając blisko budynku, gdzie jednak nie ma ewakuacji, nie chce dalej jechać, klóci się z żoną, która nie rozumie jego postępowania. Kobieta odjeżdża wraz z synem, a Dima, wróciwszy uprzednio do domu, znów jedzie do zagrożonego bloku i budzi jego mieszkańców. Andriusza, mówiąc, że Nikitin uratował bezdomnych ludzi, uderza go, na co odpowiadają tym samym inni mężczyźni. Po chwili zaczynają wracać do swych mieszkań, a nieprzytomny Dima, skulony, leży na ziemi.

Tytułowy dureń – Dmitrij Nikitin – to około trzydziestoletni hydraulik, który pracuje w charakterze technika sanitarnego i uczy się na inżyniera. Mieszka w starym radzieckim blokowisku razem z rodzicami, żoną Maszą i synkiem Antonem. Dima to człowiek niczym się nie wyróżniający, wysoki, szczupły brunet o bystrym spojrzeniu i kościstej twarzy, ubrany w szarą czapkę, czerwoną kurtkę, jasny sweter z golfem i spodnie dżinsowe.

Jego matka to kobieta władcza, hałaśliwa, porywcza i wybuchowa. Można stwierdzić, że jest głową rodziny – jej mąż to człowiek uległy i zupełnie jej podporządkowany, opanowany i wyrozumiały. Matka to typowa pani domu – przygotowuje posiłki i dba o mieszkanie, które, choć niebogate, jest schludne i przyjemne. Dima ma własny komputer (dosyć stary model), jego rodzice – telewizor, ich mieszkanie jest dwupokojowe, tak więc radzą sobie finansowo, ale żyją bardzo skromnie.

Masza to z pozoru wyrozumiała kobieta, jednak, jak się w końcu okazuje, zupełnie obojętna wobec obcych jej ludzi, którym grozi niebezpieczeństwo, przez co nie potrafi zrozumieć determinacji męża. Ten, wzburzony, wykrzykuje w ich ostatniej wspólnej scenie: „Ты не видишь, что я тебя сейчас ненавижу? Неужели ты не понимаешь, что мы живём как свиньи, идохнем как свиньи, только потому, что мы друг другу никто?!”. Słowa te wyrażają również stosunek bohatera do ludzi w ogóle – to prawdziwie chrześcijańska postawa człowieka współczującego i kochającego bliźnich.

Anton pojawia się w trzech scenach – podczas wspólnej kolacji początkowo nie chce jeść zupy (być może jest to solianka), lecz w końcu przestaje się opierać matce; przed kolacją bawi się z Maszą; w czasie wyjazdu z miasta śpi na tylnym siedzeniu i budzi się w czasie kłótni rodziców. We wszystkich sytuacjach przedstawia typowe dziecko.

W filmie występuje konflikt interesów przedstawicieli dwóch klas społecznych – rządzących i rządzonych, do których należą ludzie z marginesu społecznego. Rządzeni (osiemset dwadzieścia osób) mieszkają w dawnym hotelu robotniczym, któremu grozi zawalenie, w biednych, ciasnych i brudnych mieszkaniach. Należy do nich m.in. pijak Andriusza z charakterystycznym, ogromnym, czarnym tatuażem o ognistym kształcie ciągnącym się od szyi w dół, jego koledzy – kompani pijatyk, nieco obłąkana starucha, młodzież, która wspólnie pali papierosa. Można stwierdzić, że to ludzie przegrani, bez przyszłości, bez pracy.

Zderzenie ze światem rządzących następuje w scenie wizji lokalnej, w której Fiedotow i Matiugin oglądają zagrożony budynek – z zewnątrz, w środku, aż w końcu dochodzą na dach, który jest tak krzywy, że toczy się po nim butelka. Przedstawiciele władzy to ludzie bogato odziani – kobiety noszą suknie i eleganckie płaszcze, mężczyźni – drogie garnitury, przed budynkiem urzędu miasta stoją ich ekskluzywne samochody. Przy dźwiękach „popsy” odbywa się zabawa, gdzie alkohol leje się bez końca, a na stolach można znaleźć różne przekąski.

Najważniejszą wśród rządzących jest pani mer Nina Galaganowa – około czterdziestoletnia kobieta pochodząca ze wsi z biednej rodziny, która obecne stanowisko piastuje dzięki poznaniu dwadzieścia lat temu Bogaczowa. Ten z kolei jest jej zastępcą, bogatym oligarchą, poważnym, bezdusznym i bezwzględny człowiekiem, dla którego życie ludzkie nie ma żadnej wartości. Właśnie za jego namową, mimo niebezpieczeństwa, Nina wydaje rozkaz zabicia Fiedotowa i Matiugina, na których zrzuca całą winę za stan budynku, a oficjalnie mówi o ich ucieczce z miasta. Zresztą nie ma innego wyjścia – jest ona marionetką w rękach Bogaczowa, przykrywką dla jego skradzionych i nieuczciwie zdobytych pieniędzy. Galaganowa martwi się o ludzi, ale za późno. Słyszy od Bogaczowa: „Закрой рот, сука. (...) Ты подумай, хорошенькая, ты с ними или с нами?” – nie ma wyboru, bo za jego sprawą jest teraz, pozornie, kimś (Bogaczow mówi, że jest nikim, a on – kimś) i musi być mu posłuszna. Bogaczowowi nie jest żal ośmiuset dwudziestu osób, bo są najgorszymi wyrzutkami społecznymi, którzy tylko przysparzają zmartwień władzom miasta.

Podobny do niego jest Safronow – oligarcha, który nie chce wynająć Galaganowej dwustu mieszkań w budynku wybudowanym na ziemi kupionej od niej za bezcen, ponieważ rzekomo wszystkie już sprzedał, nie zgadza się również na pożyczkę. Pilnuje swoich interesów i zostawia Ninę samą z jej problemem.

Fiedotow i Matiugin nie pozostają obojętni wobec ludzi. Fiedotow przypomina pozostałym, że ewentualny upadek budynku spowoduje kontrolę budżetu ostatnich kilkudziesięciu lat. Tylko szybka ewakuacja mogłaby uratować mieszkańców, ale nie ma mieszkań zastępczych, a jest zima. Podczas kontroli wyszłyby na jaw przekręty i skorumpowanie władzy, wszystkich bez wyjątku, nawet głównego komendanta policji, który wydaje policjantom nakaz ich zabicia.

Wszyscy rządzący (również dotąd niewspomniane dwie urzędniczki, urzędnicy) stanowią pionki w grze Bogaczowa, który nie chce dopuścić do kontroli budżetu miasta. Nie ma wśród nich nikogo bez winy i dlatego nawzajem „myją sobie ręce”, bo, jak przypomina Matiugin, za łapówki grozi im więzienie. Galaganowa jest szczerze przejęta sytuacją – próbuje się uspokoić, popijając wino. Usprawiedliwia się, mówiąc, ile pieniędzy przeznaczają na miasto, na bezpłatne leczenie, na biednych, potrzebujących. Tymczasem ma czworo dzieci i chciałaby normalnie żyć. Roztrząsa życie podwładnych – m.in. każdy z nich wybudował swój dom za pieniądze miasta. Kończy swój wywód słowami: „А у кого руки чисты? Может кто-то на моё место хочет, ради Бора?”, na co Bogaczow odpowiada, że korupcja jest powszednim zjawiskiem i dzięki pieniądзом można wszystko załatwić. W filmie następuje ewolucja Galaganowej – od współczującej i przejętej do obojętnej, choć to może tylko maska, pod którą kryje się wrażliwa kobieta. Wybierając „swoich” – grupę rządzących, potencjalnie skazuje na śmierć ponad osiemset osób. Ostatni raz rządzący pokazani są w scenie spalania dokumentów przed budynkiem urzędu miasta – z ulgą patrzą na palący się papier, który zacierza ślady ich nieuczciwej działalności.

W filmie przewija się wątek bycia człowiekiem i, dla przeciwwagi, durniem. Matka Nikitina strofuje go za niepraktyczność, mówiąc „Человеком стань, чтобы всё было как у людей”, i nazywa go durniem. Ojciec z kolei ostrzega go, że „Дураком считают, если на работе не воруеть, а работаешь”, czyli należy kombinować, a nie rzetelnie pracować. Człowiekiem powinna stać się Galaganowa, która słyszy od Bogaczowa: „Я тебе помог, человеком стань”. Musi być lojalna w swoim środowisku, a pomoc ludziom byłaby zdradą. Określenie „dureń” pada również z ust matki Dimy czy Niny, które – pod wpływem emocji – tak nazywają same siebie. Durniem Dima nazywa swą żonę, która chce uciec z miasta i zostawić ludzi samych sobie. Tytuł filmu odnosi się do głównego bohatera, choć Nikita jako jedyny zachowuje cechy człowieka i durniem z pewnością nie sposób go nazwać.

Dmitrij Nikitin to jedyny pozytywny bohater filmu, człowiek prosty, ale uczciwy, prawy, współczujący, myślący, mądry jak inteligent, idealista, dlatego próbuje walczyć z systemem władzy, zaś pozostali bohaterowie podporządkowują się temu systemowi.

Jest on prawdziwym człowiekiem w zdehumanizowanym świecie. Buntuje się przeciwko złu, bo czuje się odpowiedzialny za ewentualną śmierć kilkuset osób. Najważniejsze jest dla niego postępowanie w zgodzie ze swoim sumieniem, przez co działa wbrew zdrowemu rozsądkowi. Dima to postać tragiczna, której wybór zawsze będzie tragiczny (zniszczy własną rodzinę lub nie uratuje ludzi), tragicznie kończy się też jego „misja”. Ostatnia scena pokazuje, jak trudno obronić swój honor wśród ludzi upadłych, złodziei i pijaków, których bezmyślność wyrażają słowa Andriuszy: „Вот он настоящий мужик. Смотри, сколько людей спас. Мирно бездомных людей”. W ich mniemaniu pomoc Dimy jest nadaremna, ponieważ budynek cały czas stoi i mogą w nim dalej spokojnie mieszkać. Postać ta prowokuje inne postaci, obnaża ludzką naturę, prowadzi ich do moralnego upadku, np. Masza pozostaje obojętna, bo mieszkańcy zagrożonego budynku nie są nikim ważnym dla niej. Film pełen jest postaci obojętnych i ignorujących innych – z jednej strony są to rządzący i najbliżsi Dimy, a z drugiej – rządzeni, mieszkańcy upadającego bloku.

Dureń to nieco przerysowany dramat, wydarzenia są wyostrome, rozgrywają się na tle brudnego i ciemnego miasta. Władza jest w rękach bogatych, oligarchów, ludzi bez sumienia, którzy robią wszystko, aby nie odkryto ich łapówek i oszustw. Oglądając film, widz może się czuć częścią przedstawionej rzeczywistości dzięki ciekawemu chwytowi reżysera – zastosowaniu głównie planu w półzbliżeniu, dzięki czemu można wychwycić szczegóły, np. zmarszczki na czole i spocone włosy Dimy stojącego na dachu tuż po obudzeniu wszystkich mieszkańców. Natomiast pasażerów tramwaju – patrzących w swoją stronę, wyobcowanych – widać w planie pełnym, zagrożony blok – totalnym, a ostatnią scenę z nieprzytomnym Nikitinem – ogólnym. Półzbliżenie zatem Jurij Bykow zastosował wtedy, kiedy chciał zwrócić uwagę na konkretne sytuacje i postaci.

Film pokazuje skomplikowaną dialektykę życia rosyjskiego – bez subtelności, refleksji, aluzji artystycznych. Bezprawie, korupcja, bezdusność rządzących, którzy plują na zwykłych ludzi, a ci – sami na siebie nawzajem (ostatnia scena filmu), to jednak zjawisko uniwersalne, nie tylko rosyjskie. Film skłania do zastanowienia się nad sensem życia, zła i niesprawiedliwości. Można stwierdzić, że wręcz daje odpowiedź – winni zaistniałej sytuacji są sami ludzie, i ci u władzy, i zwykli, prości, którzy hańbią „durnia”. Prawdziwymi durniami jednak są właśnie oni, zaślepieni egoiści.

Świetna gra aktorska i wymowa filmu sprawiły, że został on uhonorowany kilkoma nagrodami: Nagrodą im. Grigorija Gorina za najlepszy scenariusz na 25. Otwartym Rosyjskim Festiwalu Filmowym „Kinotawr” w Soczi, Dyplomem Izby Filmoznawców i Krytyków Filmowych w Rosji na 25. Otwartym Rosyjskim Festiwalu Filmowym „Kinotawr” w Soczi, na Festiwalu filmowym w Lokarno (dwie nagrody jury i nagroda za najlepszą rolę męską), drugą nagrodą 8. festiwalu kina rosyjskiego „Sputnik nad Polską”, na festiwalu kina europejskiego w Grenoble (trzy nagrody), nagrodą „Biały słon” za najlepszą drugoplanową rolę żeńską dla Natalii Surkowej.

Piosenka (towarzysząca spacerowi Nikitina do pani mer) zespołu Kino Wiktora Coja *Spokojna noc* z 1988 roku, choć nie pojawia się na końcu filmu, stanowi jego ciekawe podsumowanie (szczególnie pogrubione wersy):

Крыши домов дрожат под тяжестью дней,
 Небесный пастух пасет облака,
 Город стреляет в ночь дробью огней,
Но ночь сильнее, ее власть велика.
Тем, кто ложится спать -
Спокойного сна.
Спокойная ночь.
 Тем, кто ложится спать -
 Спокойного сна.
 Спокойная ночь.
 Я ждал это время, и вот это время пришло,
Те, кто молчал, перестали молчать.
Те, кому нечего ждать, садятся в седло,
Их не догнать, уже не догнать.
 Тем, кто ложится спать -
 Спокойного сна.
 Спокойная ночь.
 Тем, кто ложится спать -
 Спокойного сна.
 Спокойная ночь.
 Соседи приходят, им слышится стук копыт,
 Мешает уснуть, тревожат их сон.
Те, кому нечего ждать, отправляются в путь
 Те, кто спасен, те, кто спасен.
 Тем, кто ложится спать -
 Спокойного сна.
 Спокойная ночь.
 Тем, кто ложится спать -
 Спокойного сна.
 Спокойная ночь.

Jedna noc i poranek to czas akcji filmu. Noc jednak spokojna nie jest, poranek również nie. Pod osłoną nocy rozpada się dom, ale też naród, bo wśród bezrozumnej, zmanipulowanej i zaślepionej wspólnoty przypadkowo pojawia się mały człowiek, hydraulik, przyszły inżynier, prawdziwy bohater, który nie milczy, lecz głośno mówi i walczy o to, o co nie zadbały władze miasta. Nie mając chwili do stracenia, rządzący podejmują wszelkie kroki, aby pomóc, ale nie „im”, lecz „swoim”, bo najważniejsze jest dbanie o własne sprawy. Noc jest świadkiem okrucieństwa rządzących, z którymi zwykły człowiek nie może wygrać, a ich czyny nie mogą ujrzeć światła dziennego.

O poranku wszystko wraca do normy, nic się nie zmienia poza tym, że tytułowy bohater „umiera”. *Dureń* to projekcja życia współczesnego miasta w jakimkolwiek miejscu na Ziemi, bo wszędzie istnieją podziały między ludźmi, niesprawiedliwość i zło.

Praca została napisana w oparciu o następujące materiały:

<http://esensja.stopklatka.pl/film/recenzje/tekst.html?id=19979>

<http://kinoart.ru/archive/2014/08/vlast-tmy-durak-rezhisser-yurij-bykov>

<http://www.unikino.ru/browse-smi/item/5603-режиссер-юрий-быков—о-том-почему-не-рад-успеху-своего-фильма-дурак-в-локарно.html>

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 autoplgiatu ('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 mony*, "Przegląd językoznawczy" 1963, nr 7, s. 45.

Źródło internetowe:

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

