

Anna Katarzyna Przybysz

**Problem podmiotowości ciała**

***Inny* Jurija Mamlejewa i *Czerwony kogut leci wprost do nieba*  
Miodraga Bulatowicia w kluczu komplementarnej opozycji**

**Problem podmiotowości ciała**

***Inny* Jurija Mamlejewa i *Czerwony kogut leci wprost do nieba*  
Miodraga Bulatowicia w kluczu komplementarnej opozycji**

Anna Katarzyna Przybysz

**Problem podmiotowości ciała**  
***Inny* Jurija Mamlejew a *Czerwony kogut leci***  
***wprost do nieba* Miodraga Bulatowicia w kluczu**  
**komplementarnej opozycji**

Wydział Neofilologii UAM w Poznaniu  
Poznań 2016

Projekt okładki:  
Anna Katarzyna Przybysz

Recenzja:  
prof. dr hab. Piotr Fast

Copyright by:  
Anna Katarzyna Przybysz

Wydanie I, Poznań 2016

**ISBN 978-83-947198-3-8**

\*DOI: 10.14746/9788394719838\*

Wydanie:  
Wydział Neofilologii UAM w Poznaniu  
al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań  
e-mail: [dziekneo@amu.edu.pl](mailto:dziekneo@amu.edu.pl)  
[www.wn.amu.edu.pl](http://www.wn.amu.edu.pl)

*Rodzicom, Andrzejowi*

To, kim jestem, musi być rozumiane jako to, kim się stałem. [...]  
Moje samorozumienie ma z konieczności wymiar czasowy  
i opiera się na narracji.

Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*,  
tłum. M. Gruszczyński i in., Warszawa 2001, s. 100.

Ciała nie możemy pochwycić, unieruchomić. [...] Jest ono zawsze  
otwarte i stanowi chyba najlepszy wizualny dowód zmienności  
jako zasady świata – jest miejscem jej indywidualnej  
i zbiorowej inskrypcji. Ciała ludzkie noszą w sobie  
fabułę przeżywanej metamorfozy.

M. Bakke, *Ciało otwarte*, Poznań 2000, s. 9.

Ciało wyraża dwuznaczność istoty ludzkiej, będącej subiektywną  
wrażliwością doświadczającą świata, a zarazem postrzeganym  
w tym świecie przedmiotem.

R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu soma estetyki*,  
przekł. W. Małecki, S. Stankiewicz, Kraków 2010, s. 21.

## **Wykaz skrótów tytułów utworów stosowanych w monografii:**

### **Jurij Mamlejew:**

*Inny (Другой) – I*

*Rosja. Klucze do przyszłości (Россия. Ключи к будущему) – R.KDP*

*Droga do otchłani (Дорога в бездну) – DDO*

*Los Bysia (Судьба Бытия. За пределами индуизма и буддизма) – LB*

### **Miodrag Bulatović:**

*Czerwony kogut leci wprost do nieba – CzK*

## SPIS TREŚCI

Wstęp .....	9
ROZDZIAŁ I .....	40
Powieść <i>Inny</i> Jurija Mamlejewa. W stronę metafizycznego transcendowania .....	40
1. Wizja współczesnej rzeczywistości rosyjskiej oczami bohaterów <i>Innego</i> .....	40
2. Równoległe światy jako <i>fulcrum</i> dla „fraktalnego podmiotu” .....	56
3. Spotkanie bohaterów jako przyczynek do dekonstrukcji oraz redefinicji ich podmiotowości .....	66
3.1. Spotkanie z <i>Innym</i> jako z sobą samym .....	78
3.2. Deterytorializacja ciała jako próba „zakotwiczenia” podmiotowości w pragnieniu .....	83
3.3. Problem dialogicznej natury podmiotu .....	105
4. Marzenie senne jako impuls do zmian .....	110
ROZDZIAŁ II .....	136
Powieść <i>Czerwony kogut leci wprost do nieba</i> Miodraga Bulatowicia .....	136
Ku ekologicznej jedności .....	136
1. Wiąż z kogutem jako <i>modus vivendi</i> .....	138
1.1. Korelacja kogut – Muharem jako trawestacja koncepcji „stawania się” zwierzęciem Gillesa Deleuze’a i Félixa Guattariego .....	142
2. Muharem jako <i>homo sacer</i> .....	150
3. Osmotyczno-duchowa integracja ze światem .....	159
4. Próba mapowania podmiotowości bohatera z perspektywy religijno-antropologicznej. Obrzęd przejścia .....	179
ROZDZIAŁ III .....	208
Kontekstualizacja utworów <i>Inny</i> Jurija Mamlejewa i <i>Czerwony kogut leci wprost do nieba</i> Miodraga Bulatowicia w kluczu komplementarnej opozycji .....	208
Zakończenie .....	253
Резюме .....	265
Bibliografia .....	277
Utwory Jurija Mamlejewa .....	277
Utwory Miodraga Bulatowicia .....	277
Bibliografia przedmiotu .....	278
Pozostałe źródła .....	289
Indeks Nazwisk .....	291





## WSTĘP

W ciągu wielu stuleci sposób postrzegania cielesności w rozmaitych dyskursach w znacznej mierze uzależniony był od panujących w danym okresie tendencji związanych z przypisywaniem ciału określonej roli. Przez wiele lat w szeroko pojmowanych naukach humanistycznych dużą popularnością cieszyła się, znosząca zaproponowane przez Arystotelesa postrzeganie człowieka jako względnie homeostatycznego bytu materialno-duchowego, teoria dualizmu ontologicznego, która choć podlegała wielu modyfikacjom, to jednak niezmiennie kładła nacisk na rolę duszy i jej fundamentalne znaczenie w procesie konstituowania podmiotowości. Ciało pozostawało natomiast pomijane milczeniem bądź deprecjonowane<sup>1</sup>. Ostatnie stulecie przyniosło ze sobą szereg zmian w tym zakresie, przede wszystkim wskazując na źródłową rolę somy w przebiegu kształtowania „ja”. Jednym z bardziej ciekawych głosów w dyskusji na temat rangi cielesności, podkreślającym jej konstytutywne znaczenie w organizowaniu podmiotu, było ujęcie tego problemu zaproponowane przez Maurice’a Merleau-Ponty’ego. Dla francuskiego filozofa ciało stało się sposobem doświadczania świata<sup>2</sup>. W docenieniu prymarnej roli cielesności oraz związanej z nią sensualnej percepcji w procesie poznawania otaczającej przestrzeni, a także nadaniu nabytej w ten sposób wiedzy kluczowego znaczenia, fenomenolog dopatrywał się formuły stanowiącej odpowiedź na pytanie o kształt i status jednostki. Ciało było więc dla filozofa niezbędnym miejscem spotkania podmiotu i otaczającego

---

<sup>1</sup> Dla przykładu, Joseph Campbell za utratę harmonii, spowodowaną oddzieleniem duszy od ciała, obarczył w znacznej mierze tradycję chrześcijańską. Zob. J. Campbell, *The Power of Myth*, New York, 1988, s. 199. Cyt. za: A. Lowen, *Duchowość ciała*, przeł. S. Sikora, Warszawa 2012, s. 11.

<sup>2</sup> J. Migasiński, *Percepcja i ciało*, [w:] idem, *Merleau-Ponty*, Warszawa 1995, s. 33.

świata<sup>3</sup>. Co więcej, analiza cielesności oraz jej kontaktu z otoczeniem nie była w stanie zapewnić pełnej wiedzy o świecie, albowiem przedstawiała człowieka w oderwaniu od niego, dlatego też nawiązywanie relacji z innymi to w wykładni Merleau-Ponty'ego ten czynnik, który zdaje się stanowić dopełnienie powyższego obrazu<sup>4</sup>. Zaproponowane przez badacza ujęcie było zatem wyrazem sprzeciwu wobec kartezjańskiej dychotomii, a także stanowiło ważny głos w XX- i XXI- wiecznej dyskusji na temat roli cielesności w procesie konstituowania podmiotowości. W obecnych czasach ciało zaczyna być postrzegane w kontekście jego kulturowego uwikłania. Jak zauważa Anna Łebkowska: „kategoria cielesności analizowana jest dziś zarówno jako sposób doświadczania świata, jak i jako forma reprezentacji, jako opór wobec teorii i jednocześnie jako przejaw reifikacji i upodrzednienia, jako znak wykluczenia, bycia poza normą [...]”<sup>5</sup>. To właśnie przytoczone powyżej myśli stanowiły dla nas inspirację dla podjęcia w niniejszej publikacji namysłu nad problematyką konstituowania podmiotowości, przy czym wyeksponowanie fundamentalnej roli cielesności w powyższym procesie ściśle powiązaliśmy z obroną przez obydwu autorów metodą artystyczną.

Literacki materiał badań w niniejszej monografii stanowią powieści: *Inny*<sup>6</sup> (*Другой*) Jurija Mamlejewą oraz *Czerwony kogut leci wprost do nieba* Miodraga Bulatowicia. Dzieło rosyjskiego pisarza powstało w 2006 roku, już po powrocie autora do kraju, który w 1974 roku, z powodu braku możliwości publikowania swoich dzieł (trzecia fala emigracji),

---

<sup>3</sup> Za: M. Kowalska, *Relacja cielesność – rzeczywistość jako rodzaj doświadczenia w filozofii Maurice'a Merleau-Ponty'ego i jego odniesienie do widzenia obrazu malarzkiego*, "Humaniora. Czasopismo Internetowe" 2014, nr 1 (5), s. 50.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 52.

<sup>5</sup> A. Łebkowska, *Gender*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2010, s. 392.

<sup>6</sup> Tytuły dzieł, które nie ukazały się dotychczas w języku polskim, podaję we własnym tłumaczeniu, wskazując tytuł oryginału w nawiasie.

wyemigrował na Zachód – najpierw do USA, a następnie do Francji, gdzie pracował jako wykładowca na wyższych uczelniach. Na początku lat 90., wraz z nastaniem nowego ustroju, powrócił do Rosji, a jego utwory publikowano w ojczyźnie w oficjalnym obiegu. Zachodnia krytyka, jeśli już wypowiada się na temat twórczości literackiej autora *Innego*, robi to zazwyczaj w przychylnym tonie, natomiast w ojczyźnie jego pisarstwo budzi spore kontrowersje. Trudno jednoznacznie stwierdzić, jakie są powody ambiwalentnego stosunku rosyjskich czytelników do utworów Mamlejew, trzeba jednak podkreślić, że tylko część dzieł pisarza została przetłumaczona na języki obce, a były to przede wszystkim: powieść *Szatuny*<sup>7</sup> (*Шатуны*) i wybór opowiadań. Polskiemu czytelnikowi Mamlejew może być znany z opowiadań *Narzeczony*<sup>8</sup>, *Bojownik o szczęście*<sup>9</sup>, *Życie jest snem*<sup>10</sup>, *Przywidzenia*<sup>11</sup>, które ukazały się na łamach różnych periodyków. W polskojęzycznej literaturze przedmiotu nazwisko autora wzmiankowane jest

---

<sup>7</sup> „Szatuny” to określenie stosowane w odniesieniu do niedźwiedzi, które nie zapadają w sen zimowy i błądzą po lesie, jakby były w stanie transu. Zdaniem autora niedźwiedzie symbolizują krańcowy stan psychiczny. Zob. *Планета незаснувших медведей. Беседа Александра Радашкевича с Юрием Мамлеевым в связи с французским изданием романа «Шатуны»*, [w:] źródło elektroniczne: [http://radashkevich.info/publicistika/publicistika\\_205.html](http://radashkevich.info/publicistika/publicistika_205.html) (20.04.2015).

Utwór po raz pierwszy opublikowano w samizdacie w 1966 roku, natomiast w Rosji ukazał się dwadzieścia lat później. Zob. Ю. Мамлеев, *Шатуны: Роман*, Москва 1996. Okrojona wersja powieści została wydana w 1980 roku przez nowojorskie wydawnictwo pod zmienionym tytułem *Небо над адом* (*The sky above hell*).

<sup>8</sup> J. Mamlejew, *Narzeczony*, tłum. J. Czech, „Literatura na świecie” 1996, nr 11–12 (304–305), s. 99–112.

<sup>9</sup> J. Mamlejew, *Bojownik o szczęście*, tłum. J. Czech, „Arkusze” 1999, nr 2 (87), s. 16.

<sup>10</sup> J. Mamlejew, *Życie jest snem*, przeł. K. Niewiadomska, „Pobocza” 2004, nr 3 (17), [w:] źródło elektroniczne: [http://kwartalnik-pobocza.pl/pob17/jm\\_z.html](http://kwartalnik-pobocza.pl/pob17/jm_z.html) (12.08.2014).

<sup>11</sup> J. Mamlejew, *Przywidzenia*, przeł. E. Mokosa, „Pobocza” 2004, nr 3 (17), [w:] źródło elektroniczne: [http://kwartalnik-pobocza.pl/pob17/jm\\_p.html](http://kwartalnik-pobocza.pl/pob17/jm_p.html) (12.08.2014).

przede wszystkim w antologiach, gdzie pojawia się zazwyczaj w kontekście trzeciej fali emigracji<sup>12</sup>, choć jego twórczość jest także tematem artykułów, poświęconych problematyce jego dzieł<sup>13</sup> oraz metodzie artystycznej. Znacznie korzystniej pod względem ilości opracowań prezentuje się rosyjskojęzyczna literatura krytyczna, dlatego to głównie do niej będziemy się odwoływać w dalszych częściach monografii. W związku z tym, iż przywoływane tu dzieła Mamlejewa nie ukazały się dotychczas w polskim przekładzie, cytaty w tekście głównym pozostawiamy w oryginale, natomiast propozycję tłumaczenia umieszczamy w przypisie. Przyjmujemy, że taki sposób operowania tekstem *Innego* pozwoli na przekaz jego wiernej treści, przy jednoczesnym wskazaniu na nasz sposób jej odczytania.

Powieść *Inny*, jak wyznał sam autor podczas oficjalnej prezentacji książki, stanowi logiczną kontynuację utworu *Szatuny*, oczywiście nie pod kątem linii fabularnej, a jako rozwinięcie filozoficznych i ideologicznych założeń oraz ich rewizja<sup>14</sup>. W zestawieniu z pozostałą twórczością, utwór zaskakuje nietypową dla Mamlejewa łagodnością, który w swych dziełach zwykł epatować brutalnością oraz skrajnym weryzmem. Pisarz przyznał, że powieść została pomyślana jako „hymn współczucia i miłości”<sup>15</sup>, choć podczas lektury jej tekstu trudno oprzeć się wrażeniu, że wcielenie tej myśli stanowi jedynie pewne novum w jego artystycznym warsztacie, nie jest

---

<sup>12</sup> Zob. J. Mianowska, *Antologia rosyjskiej prozy emigracyjnej: (pierwsza i trzecia fala emigracji)*, Bydgoszcz 1997, s. 258. Por. T. Klimowicz, *Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach (1917–1996)*, Wrocław 1996, s. 65.

<sup>13</sup> H. Waszkielewicz, *Amerykańskie opowiadania Jurija Mamlejewa*, [w:] *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich. T. 6.*, red. I. Malej, Z. Tarażło-Lipowska, Wrocław 2004, s. 249–257.

<sup>14</sup> В «Проекте ОГИ» презентовали новую книгу Мамлеева, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.rossia3.ru/quotes/all/998> (20.04.2015).

<sup>15</sup> М. Бойко, *Тростник, колышемый потусторонним*, «Независимая газета», [w:] źródło elektroniczne: [http://www.ng.ru/fakty/2006-04-27/2\\_trostrnik.html](http://www.ng.ru/fakty/2006-04-27/2_trostrnik.html) (24.04.2015).

jednak dominantą powieści. Michaił Bojko stwierdza nawet, że czytelnikowi może się jedynie wydawać, iż w utworze wybrzmiewa pewna moralność związana ze współczuciem, gdyż jest to raczej myśl o konieczności odróżnienia ludzi i istot demonicznych skrywających się w ludzkiej postaci<sup>16</sup>. Infernalna poetyka, z której słynie Mamlejew – Michaił Dunajew określił literacką wyobraźnię pisarza mianem „perwersyjnie demoralizującej”<sup>17</sup> –, zostaje więc jedynie nieco „przytłumiona”, jednak nadal silnie pobrzmiewa w utworze, przy czym pamiętać należy, że poetyka szoku nie jest celem samym w sobie, stanowi natomiast wyraz chęci dostrzeżenia warstwy duchowej w tym co cielesne i zakazane<sup>18</sup>.

Swą artystyczną dominantą konstruowania świata przedstawionego pisarz określa mianem „realizmu metafizycznego”. Główne założenia tego nurtu wyłożył on w rozdziale pracy filozoficznej *Los Bycia*<sup>19</sup> (*Судьба Бытия. За пределами индуизма и буддизма*) zatytułowanym *Ostatnia doktryna* (*Последняя доктрина*) oraz w posłowie *Metafizyka i sztuka* (*Метафизика и искусство*). Wnikliwe przedstawienie procesu „poszukiwania prawdziwego siebie” jawi się jako główny cel wypracowanej przez niego poetyki:

Moim najważniejszym zadaniem w twórczości było ukazanie tych wewnętrznych pokładów głębi, które kryją się w duszy człowieka. Człowiek może ich nie dostrzegać, ale one i tak, prędzej czy później, ujawnią się, znajdą swój wyraz, w jego

---

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> М.М. Дунаев, *Православие и русская литература*, Ч. 6., Москва 2000, s. 770. Cyt. za: С.М. Казначеев, *Новый реализм и постмодернизм: проблема диффузии*, «Культурная жизнь Юга России» 2008, № 1(26), s. 72.

<sup>18</sup> Г. Нефагина, *Сюр- и метареализм в русской прозе рубежа XX–XXI вв.*, [w:] *Проблемы современной компаратистики. Т. 3. Евразийские контексты литературы и культуры российской*, pod red. H. Chałacińskiej-Wiertelak, K. Kropaczewskiego, Poznań 2007, s. 165.

<sup>19</sup> Zob. Ю. Мамлеев, *Судьба Бытия. За пределами индуизма и буддизма*, Москва 1997. Dalsze odwołania do tego utworu w tekście głównym będą oznaczone jako: (LB, nr strony).

zachowaniu, w jego życiu duchowym, w jego „podświadomych” obawach i nadziei [...]”<sup>20</sup>.

W takim sposobie psychologizacji rzeczywistości artystycznej bez wątpienia można dostrzec wyraźną inspirację metodą twórczą genialnego pneumatologa i metafizyka-symbolisty<sup>21</sup> – Fiodora Dostojewskiego. Właśnie ze względu na literackie aspiracje Mamlejewa, pragnącego odsłonić tajniki duszy człowieka, przez wielu zachodnich badaczy wskazywany jest on jako sukcesor mentalnej spuścizny autora *Braci Karamazow*, a także Nikołaja Gogola<sup>22</sup>. Podkreślić należy, że w ostatnich latach coraz częściej pojawiają się publikacje naukowe, których przedmiotem jest komparatystyczne zestawienie twórczości autora *Idioty* oraz twórcy realizmu

---

<sup>20</sup> Ю. Мамлеев, *Биография*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.peoples.ru/art/literature/prose/roman/mamleev/> (10.10.2013). Cyt. za: Ф.А. Пономарев, *Катарсические эффекты в творчестве Юрия Мамлеева*, [w:]

źródło elektroniczne: [http://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=1&ved=0CCkQFjAA&url=http%3A%2F%2Fzar-literature.ucoz.ru%2Fdidaktika\\_1%2Fkatarsicheskie\\_ehffekty\\_v\\_tvorchestve\\_jurija\\_mamle.docx&ei=E1bFUqWfNoHXtAbZ6oGoDg&usg=AFQjCNFkr1mqUvZJce4pr0lhyF\\_Np0wqpA&bvm=bv.58187178,d.Yms&cad=rjt](http://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=1&ved=0CCkQFjAA&url=http%3A%2F%2Fzar-literature.ucoz.ru%2Fdidaktika_1%2Fkatarsicheskie_ehffekty_v_tvorchestve_jurija_mamle.docx&ei=E1bFUqWfNoHXtAbZ6oGoDg&usg=AFQjCNFkr1mqUvZJce4pr0lhyF_Np0wqpA&bvm=bv.58187178,d.Yms&cad=rjt) (14.10.2013). Jeśli nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia tego bądź innych autorów są mojego autorstwa – A.P. Warto podkreślić, iż dla określenia „najważniejszego zadania” Mamlejew użył słowa *сверхзадача*, które zostało wprowadzone przez Konstantina Stanisławskiego z zamiarem wyznaczenia głównego celu powstania sztuki, spektaklu lub kreacji artystycznej.

<sup>21</sup> M. Bierdiajew, *Światopogląd Dostojewskiego*, przeł. i oprac. H. Paprocki, Kęty 2004, s. 15.

<sup>22</sup> Sam autor zauważa: „Niektóre z moich utworów wywoływały szok nawet w zachodnim świecie literackim. Niemniej jednak podkreślano ich związek z tradycjami Gogola i Dostojewskiego, z opisem mrocznych i tajemniczych otchłani ludzkiej duszy [...]”. Zob. Ю. Мамлеев, *Вечный дом: Повесть и рассказы*, Москва 1991, s. 3. Cyt. za: С.Е. Трунин, *Рецепция Достоевского в модернистской прозе*, [w:] idem, *Рецепция Достоевского в русской прозе конца XX – начала XXI вв. Монография*, Минск 2006, s. 31. Por. J. Mianowska, *op. cit.*

metafizycznego<sup>23</sup>, wskazujące na częściowe (czy udane, to już kwestia, jak się wydaje, indywidualnej oceny) kontynuowanie przez Mamlejewa literackiej tradycji Dostojewskiego. Trzeba jednak odnotować, że nie wszyscy krytycy podzielają interpretacyjny optymizm, w jakim utrzymane są wspomniane powyżej prace – w dyskusji na temat twórczości autora *Innego* nie brakuje głosów kontestujących zasadność powyższych porównań<sup>24</sup>, gdzie jako jeden z argumentów przywoływane jest nieudolne epigoństwo pisarza. Kwestionowana jest również sama wartość artystyczna tekstów Mamlejewa, a także uprawnienie do stosowania określenia „realizm metafizyczny” w odniesieniu do obranej przez niego metody<sup>25</sup>. Dystansu wobec sposobu realizacji idei artystycznych przez autora

<sup>23</sup> Prym w tej dziedzinie bez wątpienia wiedzie Roza Semykina. Zob. np. Р.С.-И. Семыкина, *Ф.М. Достоевский и Ю.В. Мамлеев: об «изменении лица человеческого»: метафизика превращений*, «Вестник Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина. Серия Филология» 2008, № 1, s. 16–22; Р.С.-И. Семыкина, *Мотив чудесного преображения человека в творчестве Ф.М. Достоевского и Ю.В. Мамлеева*, [w:] źródło elektroniczne: [https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&ved=0CCgQJfAC&url=http%3A%2F%2Fold.tgspa.ru%2Finfo%2Fscience%2Faction%2Fdocs%2Ffiles\\_20%2F952.doc&ei=mNloVZ2JG8ScyPysoCADw&usg=AFQjCNER23YqRVNZX9\\_y2M\\_Cj3iIsYR66w&bvm=bv.94455598,d.bGQ](https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&ved=0CCgQJfAC&url=http%3A%2F%2Fold.tgspa.ru%2Finfo%2Fscience%2Faction%2Fdocs%2Ffiles_20%2F952.doc&ei=mNloVZ2JG8ScyPysoCADw&usg=AFQjCNER23YqRVNZX9_y2M_Cj3iIsYR66w&bvm=bv.94455598,d.bGQ) (30.05.2015); Р.С.-И. Семыкина, *Метафизика инобытия в творчестве Ф.М. Достоевского и Ю.В. Мамлеева*, «Ползуновский вестник Алтайского государственного Технического Университета им. И.И. Ползунова» 2005, Вып. 3, s. 244–247; Р.С.-И. Семыкина, *Мотив испытания веры в творчестве Ф.М. Достоевского и Ю.В. Мамлеева*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.ct.uni-altai.ru/wp-content/uploads/2012/09/%D1%81%D0%B5%D0%BC%D1%8B%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%B02011.pdf> (30.05.2015); Р.С.-И. Семыкина, *Метафизическая антропология Юрия Мамлеева*, [w:] źródło elektroniczne: <http://magazines.russ.ru/october/2007/3/se9.html> (30.05.2015).

<sup>24</sup> Zob. np. Ф. Хортан, *Привет по-американски, или Здравствуй дугинщина и мамлеевщина (О чем клокочет «Темная вода»)*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.pereplet.ru/ohay/mamleev.html> (14.10.2013).

<sup>25</sup> В.В. Бычков, *Герменевтический беспредел – Броуновское движение смыслов – «Метафизический реализм»*, [w:] В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская, В.В. Иванов, *Триалог. Разговор Первого об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры*, Москва 2007, s. 179–189.



*Innego* nie brakuje także w działalności literackiej innych twórców. Za przykład może tu posłużyć poezja Gienricha Sapgira<sup>26</sup>, jednego z członków „koła jużyńskiego” («южинский кружок») – grupy filozofów, poetów i pisarzy, która w latach 60. ubiegłego stulecia spotykała się w mieszkaniu Mamlejewa znajdującym się w zaułku Jużyńskim (Южинский переулок). Wydaje się jednak, iż pomimo głosów krytyki sprzeciwiających się postrzeganiu twórczości pisarza jako wyrazu mentalnego kontynuowania duchowej tradycji literackiej Dostojewskiego, warto zaakcentować właśnie tę inspirację w metodzie artystycznej, gdyż jej wpływ na sposób problematyzacji zagadnień w dziełach Mamlejewa jest wyraźnie dostrzegalny<sup>27</sup>. Zresztą sam pisarz otwarcie przyznaje, iż artystyczny dorobek autora *Zbrodni i kary* odegrał znaczną rolę w jego życiu i twórczości<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> W wierszu *Moloch* (Молох) Mamlejew zostaje ukazany niemal jako buddyjskie bóstwo, które przybyło z odsieczą przebywającej w okolicy śmietników braci, niosąc piwo, majtki, trumnę i gazetę, co stanowi jawne nawiązanie do infernalnej poetyki w jakiej utrzymane są dzieła pisarza. Z kolei w *Moskiewskich mitach* (Московские мифы) postać pisarza pojawia się w kontekście jego emigracji i aspiracji do pełnienia funkcji kardynała. Г. Сапгир, *Молох*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.sapgir.narod.ru/texts/magazines/mag9.htm> (10.08.2014); Г. Сапгир, *Московские мифы*, [w:] źródło elektroniczne: <http://ed-limonov.livejournal.com/326128.html?thread=654832> (10.08.2014).

<sup>27</sup> Zawarty w dalszej części monografii fragment rozważań na ten temat został już opublikowany w nieznacznie zmienionej formie. Zob. A.K. Przybyś, *Powieść „Inny” Jurija Mamlejewa wobec artystycznego poznania Fiodora Dostojewskiego*, [w:] *Kultury Wschodniosłowiańskie – Oblicza i Dialog. Białoruś – Rosja – Ukraina*, red. W. Popiel-Machnicki, Poznań 2014, t. 4, s. 169–179.

<sup>28</sup> W jednym z wywiadów, na pytanie o klasyczną i surrealistyczną formę swoich opowiadań, Mamlejew wyznał: „Źródłem całej literatury jest realizm. Ale realizm jest pojęciem bardzo szerokim. [...] Fundamentalną i kluczową sprawą jest w tym przypadku określenie Dostojewskiego, że życie jest bardziej fantastyczne niż fikcja. Trzeba więc zacząć od tego, że bazę dla mojej surrealistycznej twórczości stanowi naturalna w tego typu rosyjskiej literaturze rzecz – obnażenie sekretnych zakamarków duszy ludzkiej”. Zob. С.Е. Трунин, *op. cit.*, s. 35.

Jak zauważa Roza Semykina, głównym wyróżnikiem dyskursu Dostojewskiego, jest odzwierciedlenie szczególnego sposobu istnienia (bytu) – dualizmu światów, w którym wzajemnie przenikają się sfery realne i transcendentne, socjalne i egzystencjalne, z czym, zdaniem badaczki, mamy także do czynienia w przypadku twórczości autora *Innego*, gdzie powyższe przejawia się z jednej strony jako żałosne, ubogie życie przyziemnych, wulgarnych, niedorozwiniętych ludzi, a z drugiej – jako charakterystyczne dla tych właśnie ludzi niewytłumaczalne pragnienie innej rzeczywistości – transcendentnego życia<sup>29</sup>. W twórczości pisarza, a zwłaszcza w *Innym*, widać silną inspirację psychologizacją (Dostojewskiego) pomagającą przedstawić ukryte, tajemnicze procesy zachodzące w głębi świata i człowieka, który w momencie iluminacji w realnym dostrzega jeszcze bardziej rzeczywiste, osiągając wyższą realność w „symbolach niższego świata”<sup>30</sup>. Inspiracja ta jest przede wszystkim związana z przyjętą przez Mamlejewa metodą artystyczno-poznawczą, w dużej mierze czerpiącą z poetyki *realizmu fantastycznego*, który, zdaniem Haliny Brzozy – badaczki pochyłającej się nad problematyką twórczości autora *Braci Karamazow* – zasada się na homeostatycznym funkcjonowaniu antynomii realności (świata racjonalnego, geometrii euklidesowej) i nadrealności (świata uczuć, metafizyki), a

poprzez zasadę nadrealności Dostojewski obnaża i kompromituje liczne „aksjomaty” i „prawdy nie do podważenia”, zacierając przy tym granice między logicznym i nielogicznym, wątpliwym i niewątpliwym, między prawdą a jej imitacją<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup>P.С.-И. Семькина, *Ф.М. Достоевский и русская проза последней трети XX в. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук*, Екатеринбург 2009, s. 15.

<sup>30</sup>Ibidem, s. 10.

<sup>31</sup>H. Brzoza, *Dostojewski – między mitem, tragedią i apokalipsą*, Toruń 1995, s. 21.

W takim sposobie konstruowania świata przedstawionego widoczne są elementy artystycznego chwytu karnawalizacji, pozwalającego odsłaniać nowe, nieznane do tej pory ambiwalentne aspekty natury człowieka. Jak zauważa Michaił Bachtin: „Relatywizując wszystko, co przybrało kształt stabilny i ukończony, karnawalizacja, ze swym patosem przemian i odnowień, umożliwiła Dostojewskiemu dotarcie do głębinowych pokładów świadomości człowieka i stosunków międzyludzkich”<sup>32</sup>. Jako że sam autor *Innego* uważa się za spadkobiercę *realizmu wyższego rzędu* (*реализм в высшем смысле*)<sup>33</sup>, to i w jego twórczości nie sposób nie dostrzec karnawałowego przemieszania się dwóch porządków: realnego (naukowego) i nadrealnego (magicznego). Na skutek upłynnienia, rozmycia granic między rzeczywistym a wyobraża(l)nym, fantastyka staje się nierozdzieloną częścią przestrzeni, otaczającej bohaterów twórczości Mamlejew. Przedstawiana jest ona zarówno jako nieznany element duszy postaci, czyli jako czynnik działający na bohatera „od wewnątrz”, lecz także jako surrealistyczna kreacja otaczającego świata, będąca faktorem zewnętrznym. W utworach rosyjskiego pisarza mamy do czynienia ze „zbliżeniem” tego, co irracjonalne i podświadome do tego, co naturalistyczne, co stanowi w pewnym stopniu wyraz artystycznej realizacji metafizycznego obrazu świata<sup>34</sup>. Sama rzeczywistość natomiast zostaje w twórczości autora *Innego* przedstawiona w sposób jak najbardziej realny – elementy „nie z tego świata” nie są kreowane jako coś fantastycznego, lecz jako szerokie spektrum faktów odsyłających nas do podświadomości i poznania intuicyjnego, za sprawą tego, w jaki sposób zostają „podane” czytelnikowi: jako sny, owoce bogatej wyobraźni, wysiłek intelektualny ukierunkowany na samopoznanie bohatera. W związku z powyższym, elementy fantastyczne (mające

---

<sup>32</sup> M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 254.

<sup>33</sup> Р.С.-И. Семькина, Ф.М. Достоевский..., *op. cit.*, s. 7.

<sup>34</sup> Г. Нефагина, *op. cit.*

przekonać czytelnika o realności irrealnego<sup>35</sup>) nie są postrzegane jako imaginacyjne wytwory, lecz jako chęć poszerzenia horyzontów myślowych postaci, wyrwania się przez nie z otaczającego materialnego świata, jako próba wyjścia poza ramy tego, co jest znane i powszechnie dostępne. Fantastyka w zaproponowanym przez Mamlejewa ujęciu ma zatem charakter metafizyczny (analogicznie do metody artystyczno-poznawczej Dostojewskiego<sup>36</sup>), który w spójną całość łączy duchowość materii ze substancjalnością duchowości. Taki sposób przedstawienia rzeczywistości autor *Innego* określa właśnie „realizmem metafizycznym”, który według niego

zakłada włączenie do dzieła artystycznego tych lub innych elementów metafizyki, rozumianej jednakże, w nieco szerszym znaczeniu. Bierzemy pod uwagę nie tylko tzw. odwieczne pytania dotyczące bytu, ale także całą realność jako taką. Mowa tutaj o próbie rozszerzenia i pogłębienia realności: realizm metafizyczny zakłada intuicyjne wniknięcie w najbardziej paradoksalne, ukryte, nieznane do tej pory aspekty duszy człowieka i świata jako takiego. Człowiek jako psycho-bio-socjalna istota został w wystarczającym stopniu przeanalizowany w literaturze światowej – realizm metafizyczny zakłada dotarcie do niezbadanych, tajnych pokładów duszy ludzkiej, które pozwolą zmienić nasze wyobrażenie o człowieku<sup>37</sup>.

Wprowadzenie elementów fantastyki-metafizyki pozwala więc Mamlejewowi na takie przedstawienie zarówno całej otaczającej rzeczywistości, jak i indywidualnej jednostki, które

---

<sup>35</sup> П. Вайль, А. Генис, *Современная русская проза*, New York 1982, s. 167. Cyt. za: ibidem, s. 166.

<sup>36</sup> Wszak *realizm fantastyczny* Dostojewskiego zasadza się przede wszystkim na metafizyce. Co więcej, przez niektórych badaczy Dostojewski nazywany jest mianem *metafizycznego realisty*. Zob. Д. Сканлан, *Достоевский как мыслитель*, Санкт-Петербург 2006, s. 55.

<sup>37</sup> Ю. Мамлеев, *В моих произведениях нет смерти...*, [w:] źródło elektroniczne: [http://www.newruslit.ru/for\\_classics/dostoevsky/Dostoevsky\\_Mamleev/DM-Appendix1.pdf](http://www.newruslit.ru/for_classics/dostoevsky/Dostoevsky_Mamleev/DM-Appendix1.pdf) (14.10.2013).

daje możliwość uchylenia zasłony metafizycznej przestrzeni i wypreparowania głębokich, ukrytych, podświadomych sensów istnienia<sup>38</sup>.

*Czerwony kogut leci wprost do nieba* Miodraga Bulatovicia – to literacki „partner” dla tekstu Mamlejewa w podejmowanej tu próbie ich komparatystycznego czytania. Utwór powstał w 1959 roku, jako pierwsza, po tomach opowiadań *Diabły nadchodzą* (*Đavoli dolaze*) z 1955 roku oraz *Wilk i dzwonek* (*Vuk i zvono*)<sup>39</sup> z 1958 roku, powieść w dorobku pisarza. W Polsce dzieło po raz pierwszy ukazało się w 1964 roku w tłumaczeniu Marii Krukowskiej<sup>40</sup>. Do znacznej popularyzacji utworu wśród części polskich odbiorców przyczyniła się także jego znakomita adaptacja, która została wystawiona na deskach Teatru Nowego w Poznaniu w 1978 roku. Funkcję dyrektora teatru sprawowała wtedy Izabella Cywińska, natomiast sztukę wyreżyserował Janusz Nyczak<sup>41</sup>. Sama powieść doczekała się także ponownego wydania w 1979 roku. Choć autorką przekładu, tak jak w przypadku pierwszego wydania, jest Maria Krukowska, sam tekst nieznacznie różni się od tego, który ukazał się 15 lat wcześniej. W naszym odczuciu, wprowadzone zmiany korzystnie wpłynęły na całościową percepcję utworu, dlatego też wydanie z 1979 roku uznajemy za bardziej

---

<sup>38</sup> Н.Ю. Кононова, *Система метафизических мотивов в рассказах Ю. Мамлеева 1960–1974 годов, Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук*, Ставрополь 2009, s. 4.

<sup>39</sup> Wybrane opowiadania z obydwu tomów zostały opublikowane w zbiorze zatytułowanym *Największa tajemnica świata i inne opowiadania*. Zob. M. Bulatović, *Największa tajemnica świata i inne opowiadania*, przeł. D. Cirlić-Straszyńska, A. Dukanović, I. Kraszek-Muszyńska, M. Krukowska, M. Petryńska, Warszawa 1977. W 1983 roku osobno ukazało się opowiadanie *Tyrania* (*Tiranija*), które w oryginale wchodziło w skład tomu *Diabły nadchodzą*. Zob. M. Bulatović, *Tyrania*, przeł. D. Cirlić-Straszyńska, Warszawa 1983.

<sup>40</sup> M. Bulatović, *Czerwony kogut leci wprost do nieba*, przeł. M. Krukowska, Warszawa 1964.

<sup>41</sup> *Czerwony kogut leci wprost do nieba – Miodrag Bulatović*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.e-teatr.pl/en/realizacje/15595,szczegoly.html> (12.04.2015).

wartościowe i to do niego będziemy się odwoływać w dalszej części monografii.

Wypada podkreślić, iż twórczość Bulatovicia – podobnie jak miało to miejsce w przypadku dzieł Mamlejewa – spotkała się z ciepłym przyjęciem na Zachodzie, w szczególności w Niemczech. Pisarz wiele podróżował, zapraszany był na liczne spotkania autorskie, do czego przyczyniło się przetłumaczenie jego utworów na języki obce. Przychylna recepcja za granicą znacznie kontrastowała z odbiorem jego twórczości przez rodzimych krytyków. Dwie ostatnie powieści oraz dramat *Przyszedł Godot* (*Godot je došao*) przeszły niemal niezauważone<sup>42</sup>. Pozytywnie natomiast dzieła serbskiego pisarza postrzegało pokolenie młodych prozaików, które chętnie naśladowało nowy dla nich rodzaj prozy<sup>43</sup>. Polski czytelnik miał szansę szerszego zapoznania się z twórczością Bulatovicia dzięki Danucie Cirlić-Straszyńskiej, która była autorką tłumaczeń aż 5<sup>44</sup> z 7 wydanych tytułów.

Lektura zarówno polsko- jak i obcojęzycznych opracowań poświęconych twórczości Bulatovicia pozwala dostrzec złożoną problematykę jego dzieł. Poza oczywistą obecnością nazwiska twórcy w opracowaniach poświęconych historii literatury serbskiej<sup>45</sup> ukazało się szereg ciekawych monografii, między innymi poświęconych problemowi poetyki groteski<sup>46</sup>. Docenienie pisarza przez polskiego czytelnika zaowocowało szeregiem publikacji o charakterze krytycznoliterackim – na

---

<sup>42</sup> R. Vučković, *Tragikomiczny świat marionetek Miodraga Bulatovicia*, przeł. D. Cirlić-Straszyńska, „Literatura na Świecie” 1973, nr 8/9, s. 649.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 653.

<sup>44</sup> M. Bulatović, *Bohater na ośle*, przekł. D. Cirlić-Straszyńska, Łódź 1977; M. Bulatović, *Największa tajemnica...*, op. cit.; M. Bulatović, *Ludzie o czterech palcach*, przekł. D. Cirlić-Straszyńska, Warszawa 1983; M. Bulatović, *Tyrania...*, op. cit.; M. Bulatović, *Gullo Gullo*, przekł. D. Cirlić-Straszyńska, Warszawa 1989.

<sup>45</sup> Np. J. Deretić, *Istorija srpske književnosti*, Beograd 2002, s. 161, 163.

<sup>46</sup> L. Tomić, *Groteskni svijet Miodraga Bulatovića*, Nikšić 2005; P. Pijanović, *Poetika groteske. Pripovedačka umetnost Miodraga Bulatovića*, Beograd 2001.

jednej z serbskich stron internetowych („Biblioteka Polsko-Serbskich Związków Kulturowych”)<sup>47</sup> można zapoznać się z wykazem polskojęzycznej bibliografii na temat Bulatovicia i jego twórczości. Spis ten liczy ponad 130 pozycji, a trzeba dodać, że nie jest kompletny. Jednym z bardziej wartościowych tekstów, nie uwzględnionych we wspomnianym zestawieniu, jest wydana w 2013 roku monografia Aldony Szukalskiej *Problematyka wizualizacji w prozie Miodraga Bulatovicia*<sup>48</sup>, podejmująca kwestię korespondencji sztuk.

Zdaniem Radovana Vučkovića twórczość autora *Gullo Gullo* stała się odzwierciedleniem potrzeb literatury powojennego okresu, była wyrazem prozy nowoczesnego typu, w której naturalistyczna groteska stykała się z symboliczno-romantycznym przywoływaniem jakiejś transcendentnej funkcji, znikającej w bezkresnej przestrzeni i czasie<sup>49</sup>. Bulatović wniósł do powojennej literatury „cenną prozę zła i rozpaczy, nierealną poezję ciemnej strony księżyca, i pokazał, że diabeł ma wiele twarzy, że obok zła tragicznego, wzniosłego istnieje nędzne, bezsensowne zło, wywołane przez «kompleksy znikomych ludzkich losów»”<sup>50</sup>. Pisarz już na początku swej twórczości „przeciwwstawił się funkcjonującemu jeszcze wtedy rozumieniu literatury jako propagandy optymizmu, czyniąc jądrem opowiadań współcześnie postrzegane problemy zła, nieszczęścia, cierpienia i rozpaczy”<sup>51</sup>. Tematy swych opowiadań czerpał „z najmroczniejszych głębi ludzkiej psychiki i świadomości; są to obrazy rozkładu ludzkiego życia i zamroczenia umysłu, naturalistyczne obrazy błota i śmiecia

---

<sup>47</sup> *Serbica u Polskoj. Građa za bibliografiju srpskih i crnogorskih pisaca u Polskoj*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.rastko.org.rs/rastko-pl/bibliografija/bstojanovic-serbica.php> (10.04.2015).

<sup>48</sup> A. Szukalska, *Problematyka wizualizacji w prozie Miodraga Bulatovicia*, Kraków 2013.

<sup>49</sup> R. Vučković, *op. cit.*, s. 650.

<sup>50</sup> A. Ilić, *Stworzyć noc*, przeł. D. Cirlić-Straszyńska, „Literatura na Świecie” 1986, nr 1, s. 253–254.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 250.

ludzkiego”<sup>52</sup>. Między innymi z tego względu przez wielu krytyków artysta postrzegany jest jako kontynuator literackiej tradycji Dostojewskiego<sup>53</sup>. Bohaterowie jego powieści postępują podobnie do rewolucjonistów z zapisków autora *Braci Karamazow*: działają na szkodę społeczności lokalnej i kraju, niszczą, ponieważ odjęte im zostało budowanie<sup>54</sup>, natomiast sam autor, zdaniem Waldemara Chołodowskiego, przejął od rosyjskiego powieściopisarza nienawistne urzeczenie Zachodem<sup>55</sup>:

Twórczość Bulatowicia znajduje się po bizantyńsko-prawosławnej stronie zdecydowanego krytycyzmu, nawet uprzedzenia do Zachodu. Przejął od Dostojewskiego pogardliwy zachwyt dla tej części naszego kontynentu i z upodobaniem prawowiernego tropi zgniliznę Rzymu, Paryża, Monachium. Wiele w tym niechęci do silniejszego, wiele historycznie uzasadnionych pretensji i byłoby to nieznośnie ksenofobiczne, gdyby nie poczucie humoru i gdyby nie umiejętność zdobycia się na dystans, kpinę, szyderstwo, ironię, również wobec własnych tradycji<sup>56</sup>.

Twórczość autora *Ludzi o czterech palcach* jawi się zatem zarówno jako chęć literackiego rozprawienia się z dotychczasową historią oraz dorobkiem kulturowym Zachodu, jak i jako próba oswojenia traumatycznych wydarzeń okresu drugiej wojny światowej, które zdominowały młodzieńcze lata

---

<sup>52</sup> V. Gligorić, *Obce*, „Savremenik” nr 4/56, Beograd. Cyt. za: A. Ilić, *op. cit.*, s. 250.

<sup>53</sup> Henryk Bereza ogłosił o nim studium *Potomek Dostojewskiego* (w książce *Doświadczenia z lektur prozy obcej*). Zob. D. Ćirlić-Straszyńska, *Pilch na żabie, czyli Jak wam się to podoba?*, „Literatura na Świecie” 1983, nr 8 (145), s. 242–243.

<sup>54</sup> W. Chołodowski, *Gdy stracisz wszelką nadzieję pomoże ci anioł Dostojewski*, „Literatura na Świecie” 1986, nr 1, s. 291.

<sup>55</sup> W. Chołodowski, *Pustka nad otchłanią*, „Literatura na Świecie” 1983, nr 8 (145), s. 260.

<sup>56</sup> W. Chołodowski, *O Bulatowiciu*, „Literatura na Świecie” 1986, nr 1, s. 240.



pisarza<sup>57</sup>. Sam Bulatović czuł się spadkobiercą odrzucanej przez paradygmat socrealistyczny kultury Europy Zachodniej<sup>58</sup>, dlatego też w prezentowanym powyżej ujęciu dostrzegalny jest duży dystans wobec tradycji – zarówno tej bizantyńsko-prawosławnej, w której wyrósł, jak i zachodniej, której czuł się mentalnym sukcesorem. Pisarz z łatwością bowiem potrafi zdobyć się na ironiczną ocenę jak jednej, tak i drugiej. Warto także pamiętać, iż zarówno podejmowana przez niego tematyka, jak i sposób jej przedstawienia w tekście artystycznym, zdaniem znacznej części badaczy pochyłających się nad jego twórczością uzależniona była od okresu, w jakim powstawały konkretne dzieła. Pod względem tematycznym wyróżniono trzy etapy twórczości Bulatovicia: demoniczny, realistyczny oraz emigrancko-terrorystyczny<sup>59</sup>, chociaż zdaniem niektórych literaturoznawców prozę pisarza można próbować usystematyzować zgodnie z wertykalną orientacją (pierwsze z dzieł stanowią „niższą” warstwę), ze względu na dostrzegalną tematyczną, semantyczną i stylistyczną „bliskość” jego tekstów<sup>60</sup>. Do fazy demonicznej zaliczane są dwa tomy opowiadań: *Diabły nadchodzą* (1955) i *Wilk i dzwonek* (1958) oraz powieść *Czerwony kogut leci wprost do nieba* (1959), które powstały w latach pięćdziesiątych. W utworach tych Bulatović zrywa z „obiektywną”, realistyczną formą narracji, na rzecz niezwyklej obrazów, poetyki szoku i symboli. *Bohater na ośle* (1967 i 1981) oraz *Wojna była lepsza* (1977) to utwory, które ze względu na demitologizację tematu wojny i pokoju, zmianę „jakości” dzieł artystycznych oraz odejście od opowiadań na rzecz powieści, reprezentują drugą fazę jego

---

<sup>57</sup> M. Bukwałt, *Motywy ludowe w powieści Miodraga Bulatovicia „Czerwony kogut leci wprost do nieba”*, [w:] *Inspiracje ludowe w literaturach słowiańskich XI–XXI wieku*, pod red. I Rzepnikowskiej, Toruń 2009, s. 173.

<sup>58</sup> A. Szukalska, *Figury politycznej niepoprawności – socjopolityczne mity i symbole w twórczości Miodraga Bulatovicia*, „Porównania” 2013, nr 12, s. 140.

<sup>59</sup> A. Szukalska, *Problematyka wizualizacji...*, *op. cit.*, s. 10–11.

<sup>60</sup> P. Pijanović, *op. cit.*, s. 28.

twórczości. I wreszcie ostatni etap to *Ludzie o czterech palcach* (1975), *Piąty palec* (1977) oraz *Gullo Gullo* (1983), które stanowią wyraz nowej formy, „podziemnej encyklopedii”, a zdaniem samego autora są przykładem jego „relacji z terenu”<sup>61</sup>.

Zdaniem Aldony Szukalskiej, w całej swej twórczości serbski pisarz (czarnogórskiego pochodzenia) uwodzi swych czytelników siłą żywiołowej wyobraźni, jednocześnie odpychając naturalizmem, pesymistyczną wizją świata, okrucieństwem i pornografią<sup>62</sup>. W powieści *Czerwony kogut leci wprost do nieba*, tak jak w przypadku pozostałych dzieł powstałych w demonicznej fazie twórczości pisarza, dominuje tematyka ubóstwa, traumatycznej młodości, pojawia się rzeczywisty lub wymaginowany obraz rodzinnych stron. Świat przedstawiony opisywany jest z punktu widzenia narracji pierwszo- lub trzecioosobowej. W utworach z tego okresu mamy do czynienia z podejmowaniem problematyki egzystencjalnej, poetyzacją wizji przesyczonego absurdem świata oraz parabolicznym charakterem prozy, a wszystko to zostaje okraszone niezwykłym mariażem wątków realistycznych z elementami mitycznymi, a także przeplataniem się motywów demonicznych z boskimi<sup>63</sup>. Ponadto w na poły realnym, na poły fantastycznym świecie powieści Bulatowicia, często obecna jest rytualizacja oraz zabiegi magiczne<sup>64</sup>. Jego piśmarstwo charakteryzuje się niebywałą erupcją wizji, słowa oraz idei<sup>65</sup>. Niezwykła, lunatyczna wyobraźnia pisarza, wyczarowująca słowami gorzką rzeczywistość za pomocą nierealistycznych, nadrealistycznych oraz symbolistycznych środków i znaczeń, była dla opinii literackiej sporym

<sup>61</sup>Ibidem, s. 29–30.

<sup>62</sup>A. Szukalska, *Problematyka wizualizacji...*, op. cit., s. 5.

<sup>63</sup>L. Tomić, op. cit., s. 6–7. Por. A. Szukalska, *Problematyka wizualizacji...*, op. cit., s. 11.

<sup>64</sup>E. Prałat, „Summum malum” Miodraga Bulatowicia. *Zło a psychologia głębi*, Poznań 2011, s. 60.

<sup>65</sup>W. Sadkowski, *Miodraga Bulatowicia spełniona obietnica*, „Literatura na Świecie” 1983, nr 8 (145), s. 256.

zaskoczeniem<sup>66</sup>. W jego prozie krańcowy cynizm i sarkazm stykają się z sentymentalnym patosem; bezlitośnie krytyczna analiza człowieka z liryczną elegią<sup>67</sup>, pisarz zrywał w swych utworach z realistyczną wizją rzeczywistości. „Misteryjny” oraz „nieodgadniony” charakter prozy Bulatovicia nie zawsze spotykał się z ciepłym przyjęciem – potępiony został między innymi przez Velibora Gligoricia, co, zdaniem Aleksandry Ilić, było oznaką lekceważenia nierealistycznej tradycji literackiej<sup>68</sup>.

Dziela Bulatovicia uznawano za heretyckie nie tylko ze względu na podejmowaną w nich problematykę, lecz także na nierealistyczną motywację, na sam sposób pisania. Każde odstępstwo od realizmu, każdą deformację i naruszenie zasady *mimesis* postrzegano wtedy bowiem za dekadenski grymas<sup>69</sup>. Chociaż rozdwojenie, nieracjonalność, rozkład osobowości i rozpad wartości stanowią charakterystyczne cechy wybranych bohaterów utworów Bulatovicia, stanowiąc równocześnie reprezentację ówczesnych czasów<sup>70</sup>, to mimo iż w *Czerwonym kogucie...*, jako jednym ze swych „spokojniejszych” utworów, pisarz nie odszedł całkowicie od podstawowej linii narracyjnej, na którą składają się zło, nieszczęście, rozpacz i cierpienie<sup>71</sup>, to jednak przede wszystkim zajął się tym, co folklorystyczne, archaiczne, archetypiczne i mityczne<sup>72</sup>. Ze względu na skłonność artysty do oscylowania w swojej twórczości pomiędzy realizmem a fantastyką, historycznym faktem a demonicznymi wizjami, rzeczywistą geografiją a „światem równoległym” w jego metodzie artystycznej można dostrzec wiele elementów łączących ją z poetyką iberoamerykańskiego realizmu magicznego<sup>73</sup>.

<sup>66</sup> A. Ilić, *op. cit.*, s. 253.

<sup>67</sup> R. Vučković, *op. cit.*, s. 650.

<sup>68</sup> V. Gligorić, *Obce*, „Savremenik” nr 4/56, Beograd. Cyt. za: A. Ilić, *op. cit.*, s. 253, 278.

<sup>69</sup> A. Ilić, *op. cit.*, s. 253.

<sup>70</sup> Ibidem, s. 254.

<sup>71</sup> Ibidem, s. 260.

<sup>72</sup> Ibidem, s. 257.

<sup>73</sup> A. Szukalska, *Problematyka wizualizacji...*, *op. cit.*, s. 99.

W związku z pojawieniem się licznych wątpliwości oraz rozbieżności w definiowaniu specyfiki „realizmu magicznego”, zarówno jako pojęcia, zjawiska czy nawet nurtu, wynikających z chaosu myślowego, krytycznoliterackiego, jak i niewiedzy<sup>74</sup>, pragniemy pokrótce nakreślić różne znaczenia, jakie nadawano temu określeniu, aby zaakcentować jego pojemność treściową oraz zasygnalizować nośność (jako metody) w powieściowym świecie Bulatovicia.

Sam termin „realizm magiczny” po raz pierwszy został odnotowany w tekście niemieckiego krytyka i historyka sztuki Franza Roha, w książce *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten Europaischen Malerei* (1925), w celu nazwania nowego, postekspresjonistycznego nurtu w sztuce oraz prób określenia jego miejsca „w procesie historycznym ciągłej fluktuacji ambicji mimetycznych artystów pomiędzy światem snów, fantazji, wyobraźni a światem przedmiotów i bytów namacalnych”<sup>75</sup>. Czasami wymiennie z powyższym określeniem stosowano pojęcie „Nowy Obiektywizm” („Neue Sachlichkeit”), zaproponowane przez Gustava Hartlauba w tym samym roku, w którym powstał tekst Roha. I choć obydwu sformułowań używano w odniesieniu do malarstwa, to jednak niektóre ze wskazywanych cech okazały się pomocne w zdefiniowaniu tego nurtu w literaturze. Ich celem była bowiem próba oddania w dziele malarskim tajemnicy, zagadki praw rządzących rzeczywistością, a działa się to za sprawą obrazu, przez którego surową powierzchnię prześwitywała wyczuwalna aura niesamowitości<sup>76</sup>, co w konsekwencji okazało się inspirującym dla wizualizacji takiego postrzegania realności na kartach wielu powieści.

Pierwszym, który użył określenia „realizm magiczny” w odniesieniu do literatury, był z wszelkim prawdopodobieństwem Massimo Bontempelli. Jako redaktor czasopisma

---

<sup>74</sup> K. Mroczkowska-Brand, *Przeczcucia innego porządku. Mapa realizmu magicznego w literaturze światowej XX i XXI wieku*, Kraków 2009, s. 15.

<sup>75</sup> Ibidem, s. 32–34.

<sup>76</sup> Ibidem, s. 35.

literackiego „900” (1926–1929), skupiającego wokół siebie takich współautorów, jak James Joyce, Pierre Mac Orlan, Georg Kaiser, Ilja Erenburg, Ramon Gomez de la Serna czy Pablo Picasso<sup>77</sup> za ideowo-artystyczny cel swego periodyku przyjmował „europejską próbę” teoretycznego uzasadnienia i sprzyjania rozpowszechnieniu takiej formy literatury, która odpowiadałaby społecznej i duchowej kondycji Europy w XX wieku<sup>78</sup>. Zdaniem włoskiego artysty, celem współczesnej sztuki powinno być przywrócenie człowiekowi jego duchowej ojczyzny, stworzenie „duchowej geometrii”. Był on bowiem przekonany, że świat człowieka składa się z dwóch realności: zewnętrznej oraz wewnętrznej, i obie z nich pisarz powinien skonstruować od nowa, organicznie łącząc świat realny ze światem wyobrażanym. Wyobrażenia powinna być wszakże na pierwszym miejscu, gdyż bez niej pisarz nie byłby w stanie tworzyć nowych mitów oraz legend, co z kolei nie pozwoliłoby oddać skomplikowanej „dwiświatowości” XX wieku. Zdaniem Bontempellego świat przedstawiony utworów napisanych w kluczu realizmu magicznego nie jest światem bajki, lecz zwykłym światem codzienności, który „kipi” tajemnicami i zagadkami<sup>79</sup>. Określenie „magiczny” w powyższym sformułowaniu należałoby postrzegać dwuaspektowo. Po pierwsze, równorzędnie z rzeczywistością widzialną pisarz powinien odnaleźć, a następnie potrafić wyrazić tę tajemniczą i niewyjaśnioną realność, która skrywa się w prozie życia. Po drugie, „magiczną” powinna być umiejętność ponownego połączenia tych elementów, które na skutek rozpadu tworzą osobny świat przedmiotów i stosunków międzyludzkich, nadanie mu sensu, a więc stworzenie nowego modelu związku człowieka z otaczającym go światem<sup>80</sup>.

---

<sup>77</sup> Е.В. Жаринов, *Магический реализм*, [w:] źródło elektroniczne: [http://samopiska.ru/main\\_dsp.php?top\\_id=1608](http://samopiska.ru/main_dsp.php?top_id=1608) (22.04.2015).

Por. K. Mroczkowska-Brand, *op. cit.*, s. 36.

<sup>78</sup> Za: E.B. Жаринов, *op. cit.*

<sup>79</sup> Ibidem.

<sup>80</sup> Ibidem.

Kolejnym niezwykle ważnym tekstem artykułującym jedną z istotniejszych zasad realizmu magicznego (choć sam termin w tej pracy nie pada) był szkic Jorge Luisa Borgesa *Sztuka narracyjna i magia*, który ukazał się w tomie zatytułowanym *Polemiki (Discusión)*, 1932). Argentyński pisarz, pochylając się nad zagadnieniem magii w wybranych utworach, próbuje wskazać, w jaki sposób jej elementy wprowadzone zostają do warstwy fabularnej. Zdaniem Borgesa, wiarygodne opowiedzenie baśniowych historii oraz nierozdzielnie związany z nim efekt narastającego zaskoczenia, jaki udało się osiągnąć Williamowi Morrisowi w *The Life and Death of Jason* (1867), możliwe było dzięki wprowadzeniu sugestywnego wrażenia prawdziwości, które „zawieszało” odczucie niedowierzania<sup>81</sup>. Ponadto poddając analizie poetykę *Przygód Artura Gordona Pyma* (1838) Edgara Allana Poea, argentyński pisarz stwierdza, iż na podstawie tych rozważań można by uznać, iż to przyczynowość jest głównym zagadnieniem w prozie powieściowej<sup>82</sup>. Uważa on jednak, że taki sposób powiązania motywów, który ma na celu jedynie upodobnienie powieściowych wydarzeń do elementów świata realnego, zawsze pozostaje zaledwie psychologicznym zmyśleniem. Borges postulował, aby tekstem rządziła reguła pierwotnej przejrzystości magii. Jego zdaniem, tylko magiczny, olśniewający, ale i ograniczony – czyli taki, gdzie to szczegóły mają moc przepowiadania – proces przyczynowy, był w stanie zapewnić powieści prawdziwość<sup>83</sup>.

Wydaje się jednak, że kluczowym w historii omawianego pojęcia stał się rok 1949, w którym ukazało się *Królestwo z tego świata* Alejo Carpentiera. W słynnej przedmowie do powieści, przez wielu krytyków postrzeganej jako rodzaj manifestu „rzeczywistości cudownej” („lo real maravilloso”) – nurtu paralelnego, tożsamego bądź stanowiącego jedną z form

---

<sup>81</sup> J.L. Borges, *Sztuka narracyjna i magia*, przekł. A. Elbanowski, „Literatura na Świecie” 1988, nr 12 (209), s. 73.

<sup>82</sup> Ibidem, s. 76.

<sup>83</sup> Ibidem, s. 76, 78.

realizmu magicznego (w zależności od pozycji zajmowanej przez konkretnych badaczy), kubański pisarz postulował zboczenie z wydeptanych szlaków, odrzucenie utartych sposobów postrzegania rzeczywistości i transpozycję nowego (wrażliwego na magię) sposobu percepcji w rozmaite dzieła artystyczne. Zafascynowany niezwykle atmosferą panującą na Haiti, Carpentier stwierdza:

Wielu ludzi zapomina [...], że cudowność zaczyna być autentyczna, kiedy powstaje z pewnej nieoczekiwanej przemiany rzeczywistości (cud), z uprzywilejowanego sposobu dostrzegania rzeczywistości, z oświecenia niezwykłego lub faworyzującego niezauważone bogactwa rzeczywistości, z rozszerzenia skal i kategorii rzeczywistości dostrzeganych ze szczególną intensywnością, wypływającą z egzaltacji ducha, która go doprowadza do pewnego rodzaju „stanu krańcowego”<sup>84</sup>.

Jak zauważa Katarzyna Mroczkowska-Brand, „stany krańcowe” w tekstach realizmu magicznego polegały na takim sposobie wizualizowania rzeczywistości, który charakterystyczny jest dla osób ciężko chorych, w gorączce, w transie, umierających, bądź znajdujących się w półśnie i półjawie – uzyskane w ten sposób poszerzenie skali i kategorii pozwalało na dostrzeżenie tego, czego nie można było zobaczyć, będąc w normalnym stanie<sup>85</sup>. Carpentier nawoływał do powrotu do źródłowej cudowności i naturalności, widząc w sztucznych, odgórnie narzuconych wzorcach pewien rodzaj ograniczenia. „Ubóstwem wyobraźni, mawiał Unamuno, jest uczyć się na pamięć kodeksów”<sup>86</sup>. Warto jednak pamiętać, że we wspomnianej przedmowie kubański pisarz dosyć radykalnie wyznaczył granice terytorialne wprowadzonego przez siebie określenia, zawężając je do Ameryki Łacińskiej, stanowiącej – jego zdaniem – jedyny obszar, na którym mamy do czynienia z

---

<sup>84</sup> A. Carpentier, *Przedmowa*, [w:] idem, *Królestwo z tego świata*, przeł. K. Wojciechowska, Kraków 1975, s. 6–7.

<sup>85</sup> K. Mroczkowska-Brand, *op. cit.*, s. 40.

<sup>86</sup> A. Carpentier, *op. cit.*, s. 6.

unikalnością rzeczywistości cudownej. Wydaje się wszakże, że choć warunki przyrodnicze, specyfika dziejów, synkretyzm kulturowy i mitologizacja tego terytorium bez wątpienia sprzyjały intensyfikacji odczuć, to jednak nie był to jedyny tego typu region<sup>87</sup>, nacechowany tak szczególnym rodzajem energii, co powoduje, że pojęcie „cudownej rzeczywistości” z powodzeniem może także funkcjonować na innych kontynentach, w tym tak odległej od Nowego Świata, zarówno terytorialnie, jak i kulturowo – Europie.

Pomimo szeregu innych publikacji, równie ważnych z punktu widzenia wytyczania granic gatunkowych, zarówno tych o charakterze teoretycznym – *Magical realism in Spanish American fiction* Angela Floresa, *El realismo mágico en la literatura hispanoamericana* Luisa Leala, jak i literackim – *Legendy Gwatemalskie* Miguela Ángela Asturiasa, *Sto lat samotności* Gabriela Garcii Márqueza, by jedynie zasygnalizować kilka znaczących tytułów, poprzestaniemy na tych przywołanych powyżej wytycznych, których niewątpliwa obecność w *Czerwonym kogucie...* Bulatowicia pozwala na postrzeganie tego dzieła jako reprezentacji czarnogórskiej rzeczywistości cudownej<sup>88</sup>. Bez wątpienia w utworze serbskiego pisarza mamy bowiem do czynienia z osobliwym sposobem przedstawiania realności i rządzących nią praw. Towarzysząca jej aura niesamowitości jest niemalże namacalna. Istotnym aspektem metody twórczej autora *Ludzi o czterech palcach* jest wielokrotne ogniskowanie narracji wokół

---

<sup>87</sup> K. Mroczkowska-Brand, *op. cit.*, s. 41.

<sup>88</sup> Warto podkreślić, iż nieco odmienne stanowisko prezentuje Waldemar Chołodowski, który uważa, że używanie określenia „realizm magiczny” w odniesieniu do twórczości Bulatowicia jest sformułowaniem nie do końca trafionym, gdyż nie oddaje pełni możliwości jego tekstów: „[...] powieść jako worek musi pochłonawszy wszystko rozsypać się, unicestwić. Po osiągnięciu pewnej wielkości zmianie ulega jakość, napęczniała powieść pęka. Wyrzucone wybuchem drobiny, ledwie zaznaczone w dotychczasowym stadium, zaczynają żyć w przestrzeni własnym życiem, tworzą załazek przyszłej powieści – niemożliwego dalszego ciągu. W tej sytuacji tradycyjnie pojmowane realizmy, w tym tak zwany magiczny, są nieużyteczne [...]”. Zob. W. Chołodowski, *Pustka nad...*, *op. cit.*, s. 270.



poszczególnych wydarzeń. Zastosowanie takiego zabiegu ma na celu ukazanie tychże wydarzeń w innym świetle, zaakcentowanie ich magicznego oraz/lub symbolicznego znaczenia. W utworach autora mamy do czynienia z mieszaniną faktów i konfabulacji, trudno byłoby wprowadzić jakiegokolwiek precyzyjne rozgraniczenia pomiędzy fikcją i nie-fikcją<sup>89</sup>. Fabuła, wymogi opowiadania, literacka logika wymuszają na faktach odstępstwo od nich<sup>90</sup>. Pisarstwo serbskiego artysty cechuje skrajność: zarówno w opisach, charakterystykach, jak i niesprawiedliwości wydawanych sądów<sup>91</sup>. Pisarza „niesie” opis, fabuła, rozwój akcji, dając w rezultacie „lawinową” strukturę powieści, dzięki czemu bohaterowie paralelnie wiodą dwa życia: realne i równoległe, które, choć zmitologizowane, jest nie mniej bolesne niż życie prawdziwe. To co „realne” i „urojone” dzieje się w tym samym miejscu i czasie, w tych samych osobach, ponadto obydwie sfery mają wpływ na sposób konstrukcji rzeczywistości<sup>92</sup>. „Bulatović czyni dużo więcej wysiłku, by uwiarygodnić [...] gotyckie motywy swoich powieści, niż żeby być w zgodzie z «potocznymi» faktami tego świata”<sup>93</sup>. Ponadto bohaterów jego utworów cechuje szczególny sposób postrzegania otaczającej przestrzeni – pojawiają się wspomniane powyżej „stany krańcowe”, a więc wątki choroby, szaleństwa oraz śmierci, które jawią się jako czynniki sprzyjające wyczuleniu postaci, wzmożeniu ich sensualności i afektacji; powodują ześrodkowanie uwagi na nieznaczących, zdawałoby się, szczegółach, co skutkuje wrażeniem teatralizacji powieściowej przestrzeni i postrzeganiem każdego działania lub momentu w kategoriach znaczącego „gestu”, indukcyjnie przybliżając do odczytania całości utworu. W tekście *Czerwonego koguta...* obecny jest także, tak umiłowany przez Carpentiera, cud, polegający na

---

<sup>89</sup> W. Chołódowski, *Gdy stracisz ...*, *op. cit.*, s. 295.

<sup>90</sup> Ibidem, s. 294.

<sup>91</sup> Ibidem, s. 289.

<sup>92</sup> Ibidem, s. 289.

<sup>93</sup> Ibidem, s. 292.

powrocie jakoby zastrzelonego ptaka do świata żywych. Zastosowanie przez Bulatowicia tego typu chwytów artystycznych powoduje zacieranie granic rzeczywistości, a także odrzucenie wspomnianych przez autora *Królestwa z tego świata* kodeksów krępujących wyobraźnię, pozwalając czytelnikowi na przyjęcie zaproponowanej przez Bulatowicia konwencji i wiarę w autentyczność rozgrywających się w czarnogórskiej wiosce wydarzeń. Wreszcie, jednym w ważniejszych czynników organizujących powieść jest nieustanne eksponowanie silnego związku bohaterów z naturą oraz szczególny sposób mityzacji i sakralizacji otaczającej przestrzeni, bez wątpienia wpływające również na przebieg konstituowania podmiotowości bohaterów. Rzeczywistość świata przedstawionego utworu cechuje się sygnalizowaną powyżej „dwuświatowością”, co powoduje, że nie sposób czytać *Czerwonego koguta...* w oderwaniu od tej cudownej magiczno-mitycznej warstwy, która nieustannie przez dany tekst prześwieca (*сквозь*), tym samym wskazując kierunek jego interpretacji.

Zastosowany powyżej zabieg „wypunktowywania” konkretnych elementów składających się na indywidualny dla każdego pisarza sposób realizacji swego artystycznego zamysłu ma na celu wyeksponowanie tych istotnych czynników, których obecność w metodzie artystycznej zarówno Mamlejewa, jak i Bulatowicia jawi się jako wspólna nić łącząca utwory obydwu artystów, pomimo niemalże półwiecza dzielącego okres ich powstania. Realizm metafizyczny wpisywany jest przez badaczy w nurt rosyjskiej literatury modernistycznej przełomu

XX–XXI wieku<sup>94</sup> lub postmodernistycznej<sup>95</sup>, podczas gdy twórczość Bulatowicia przez wielu klasyfikowana jest przede wszystkim jako reprezentacja modernistycznej, powojennej serbskiej prozy, ze zwróceniem szczególnej uwagi na silną inspirację motywami ludowymi i magicznymi. Wydaje się jednak, że tego typu próba kategoryzacji działalności pisarskiej może być pomocna jedynie w ramach teoretycznoliterackich dyskusji, których celem byłaby chęć jakiegokolwiek systematyzacji i periodyzacji literatury danego kraju. Bez wątplenia natomiast stwierdzić można, że obydwaj pisarze zaliczani są do nurtu nowego, świeżego typu prozy, wyróżniającego się na tle literackich tendencji panujących w ich krajach wtedy, kiedy rozpoczynali oni swą literacką działalność. Twórczość Mamlejewą stanowi modelowy wręcz przykład „nowej” rosyjskiej literatury (choć samo to określenie ma jedynie prowizoryczny charakter<sup>96</sup>), która otrzymała szansę „pełnoprawnego” zaistnienia na rodzimym rynku po roku 1985. W dziełach pisarza wyraźnie dostrzegalne jest wykorzystywanie doświadczeń współczesnej zachodniej awangardy, a więc śmiałe czerpanie z surrealizmu<sup>97</sup>, poetyki „absurdu” czy

---

<sup>94</sup> Zob. I. Skoropanova, *Literatura rosyjska przełomu XX/XXI wieku jako zwierciadło transformacji*, przeł. W. Olbrych, [w:] *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy. Tom 1 – Transformacja*, pod red. H. Janaszek-Ivaničkovej, Warszawa 2005, s. 149; I.S. Skoropanova, *Modele człowieka w literaturze rosyjskiej przełomu XX i XXI wieku a problem tożsamości*, przeł. P. Fast, [w:] *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy. Tom 3 – Podmiotowość*, red. B. Czapik-Lityńska, Warszawa 2005, s. 97–98. Por. C.E. Трунин, *op. cit.*, s. 31.

<sup>95</sup> Zob. *Литература русского зарубежья. Третья волна эмиграции (1960–1980 годы)*, [w:] źródło elektroniczne: <http://rulit.org/read/307> (17.04.2015). Por. H.A. Нагорная, *Сновидения в постмодернистской прозе*, [w:] źródło elektroniczne: [http://www.literary.ru/literary.ru/print.php?subaction=showfull&id=1206018300&archive=1206184559&start\\_from=&ucat=&](http://www.literary.ru/literary.ru/print.php?subaction=showfull&id=1206018300&archive=1206184559&start_from=&ucat=&) (2.06.2015); I.S. Skoropanova, *Modele człowieka...*, *op. cit.*, s. 107–108.

<sup>96</sup> A. Skotnicka, *Model prozy „innej” w literaturze rosyjskiej po 1985 roku*, Wrocław 2001, s. 27–28.

<sup>97</sup> Г. Нефагина, *op. cit.*, s. 165.

koncepcji postmodernistycznych, przy jednoczesnym dążeniu do artystycznego wyrażenia przemian dotyczących człowieka<sup>98</sup>. Podobnie rzecz ma się z twórczością Bulatovicia. Jego debiutancki tom opowiadań krytyka przyjęła jako zdecydowanie nowe zjawisko, natomiast samego autora, jako pisarza, który wprowadził do serbskiej literatury nowy świat w całkowicie oryginalny sposób<sup>99</sup>. Niezwykła, lunatyczna wyobraźnia, wyczarowująca słowami gorzką rzeczywistość za pomocą nierealistycznych, nadrealistycznych oraz symbolistycznych środków i znaczeń, była dla opinii literackiej sporym zaskoczeniem<sup>100</sup>. Tak więc zarówno w przypadku Mamlejewa, jak i Bulatovicia, ich artystyczna działalność stanowiła pewne novum na tle panujących w danym czasie tendencji literackich, będąc równocześnie wyrazem poszukiwań nowego punktu oparcia wobec rozczarowania kondycją odmienionego po wojnie świata (autor *Gullo Gullo*) i rzeczywistością zorientowaną jedynie na materializm (autor *Szatunow*). Wydaje się, że zarówno *Inny*, jak i *Czerwony kogut leci wprost do nieba*, są przykładami tego typu twórczości, które Julia Kristeva w *Potężne obrzydzenia* definiuje jako „odpychającą” literaturę dwudziestego wieku, przejmującą dziedzictwo apokalipsy i karnawału<sup>101</sup>, chociaż w przypadku Bulatovicia przedstawiona w utworze kondycja moralna jedynie zmierza w stronę apokaliptyczności, a idea ta pełniej będzie realizować się dopiero w kolejnych powieściach pisarza<sup>102</sup>. Obydwa utwory niewątpliwie łączy głęboki, krytyczny namysł nad kondycją człowieczeństwa, choć sposoby jego artystycznej realizacji są zupełnie różne. Wizja otaczającego świata w dziele Mamlejewa to przede wszystkim

<sup>98</sup> „Вестник новой литературы” 1990, № 1, s. 7. Cyt. za: A. Skotnicka, *op. cit.*, s. 17.

<sup>99</sup> R. Vučković, *op. cit.*, s. 649.

<sup>100</sup> A. Ilić, *op. cit.*, s. 253.

<sup>101</sup> J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Seuil, Paris 1980, s.166. Cyt. za: M. Loba, *Narracja. Tożsamość. Opór*, [w:] idem, *Wokół narracyjnego zwrotu. Szkice krytyczne*, Poznań 2013, s. 134.

<sup>102</sup> D. Cirlić-Straszyńska, *op. cit.*, s. 247.

wszechobecna degrengolada, od której próbują się uwolnić tylko nieliczne, „świadome” jednostki. Podobnie rzecz ma się w przypadku utworu Bulatovicia, gdzie powieściowa realność zdominowana zostaje przez wszechobecne zło, przemoc i cierpienie. Utwory obydwu pisarzy, pomimo faktu, iż są jednymi z „łagodniejszych” dzieł w ich literackim dorobku, stanowią doskonałe studium lęków, obaw, lecz także oczekiwań i dążeń współczesnych im ludzi, będąc równocześnie literacką próbą „oswojenia” traumatycznej rzeczywistości. Przywoływane powyżej stwierdzenie Kristevej eksponuje tym samym ogromne znaczenie literatury, która stanowi doskonałe zwierciadło, dające możliwość dostrzeżenia specyfiki okresu, w którym powstały konkretne dzieła. Z tego też względu podejmowane w niniejszej monografii rozważania na temat problemu podmiotowości ciała, nie mogą się obejść bez uwzględnienia dotychczasowego dorobku filozoficznego, socjologicznego a także antropologicznego, stanowiących ważny głos w dyskusji na temat powyższego zagadnienia.

Przekonani o słuszności tezy, iż świadomość zamknięta jest w ciele, a poczucie jego granic i własności leży u pierwotnego źródła rozeznawania się w świecie<sup>103</sup>, celem niniejszej publikacji uczyniliśmy próbę zdefiniowania stopnia wpływu cielesności na poczucie podmiotowości bohaterów. Sam problem podmiotowości stanowi zagadnienie, które wspólnie z pojęciem tożsamości zaczyna cieszyć się wzmożonym zainteresowaniem w naukach humanistycznych, co niewątpliwie wypływa z potrzeby aktualizacji stosunku podmiotu względem samego siebie. Postawione przez Francisa Fukuyamę pytanie o koniec historii i człowieka<sup>104</sup>, ogłoszony

---

<sup>103</sup> A. Giddens, *Ciało i świadomość*, [w:] idem, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2002, s. 79.

<sup>104</sup> Za: E. Liszkowska, *Wieczysty pokój końca historii. Koncepcje geopolityczne Immanuela Kanta i Francisa Fukuyamy*, "Przegląd geopolityczny" 2013, t. 6, [w:] źródło elektroniczne: [http://przeglad.org/wp-content/uploads/2015/01/Liszkowska\\_Ewa\\_PG\\_t.6.pdf](http://przeglad.org/wp-content/uploads/2015/01/Liszkowska_Ewa_PG_t.6.pdf) (11.05.2015). Por. G. Vattimo, *Postnowoczesność i kres historii*, przeł. B. Stelmaszczyk,

przez Jeana-François Lyotarda upadek wielkich narracji<sup>105</sup>; opublikowanie przez Rolanda Barthesa eseju teoretycznoliterackiego *Śmierć autora*, który ze względu na podejmowaną problematykę, zarówno w jej aspektach filozoficznych, antropologicznych, jak i literaturoznawczych, istotnie przyczynił się do zmiany tradycyjnych poglądów na podmiotowość, oddziałując na współczesną refleksję poświęconą statusowi tekstowego "ja"<sup>106</sup>; czy wreszcie koncepcja „śmierci podmiotu” wystosowana przez Michela Foucaulta – wszystkie z wymienionych wyżej elementów jawią się nie tyle jako punkty zamykające pewną epokę, co jako wyzwanie: artystyczne, przełomowe i graniczne zarazem<sup>107</sup>. Andrzej Zawadzki uważa, że za znamienne cechy nowoczesnej refleksji o podmiotowości można uznać odejście zarówno od naturalistycznej perspektywy myślenia o podmiocie jako bycie biologicznym, jak i od perspektywy uniwersalistycznej, która zwykła postrzegać podmiot jako stabilną, ponadczasową, wolną od historycznych kontekstów substancję<sup>108</sup>. Zdaniem wspomnianego literaturoznawcy powyższe zmiany nastąpiły na rzecz nowych ujęć, eksponujących kulturowe uwarunkowania i podstawy konstytucji „ja”, które w swych radykalnych wersjach uznawane są za całkowicie determinujące podmiotowość lub ją współtworzące (propozycje umiarkowane)<sup>109</sup>. Zawadzki wyróżnił także dwa podstawowe, opozycyjne względem siebie, aktualne ujęcia zagadnienia

---

[w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 128–144.

<sup>105</sup> J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna: raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 1997, s. 111.

<sup>106</sup> A. Zawadzki, *Autor. Podmiot literacki*, [w:] *Kulturowa teoria...*, *op. cit.*, s. 239.

<sup>107</sup> Por. B. Czapik-Lityńska, *Wokół podmiotu, podmiotowości, tożsamości. Uwagi wstępne*, [w:] *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX wieku*, pod red. B. Czapik-Lityńskiej, M. Buczek, Katowice 2005, s. 9.

<sup>108</sup> A. Zawadzki, *op. cit.*, s. 230.

<sup>109</sup> *Ibidem*.

podmiotowości. Pierwsze z nich, kontynuujące tradycje XIX- i XX-wiecznej filozofii dialektycznej i hermeneutycznej, zakłada, że „podmiot, uwikłany w szereg kulturowych mediacji rozumianych jako ekspresje ludzkiego ducha czy też życia, powraca ostatecznie do siebie, odzyskuje siebie i pogłębia swą samowiedzę poprzez swoje własne obiektywizacje”<sup>110</sup>. Drugie zaś, które bliższe jest filozofii różnicy, zakłada, że „podmiot jest nieuchronnie skazany na pęknięcie w sobie samym, na brak, niedopełnienie, [...], na nieustanną grę pomiędzy tożsamością a różnicą, identycznością a jej brakiem, autentycznością a alienacją”<sup>111</sup>. Ten styl myślenia o podmiotowości reprezentuje między innymi Gilles Deleuze, dla którego podmiotowość to „pusta przegródka” struktury, a więc element nomadyczny, międzypodmiotowy i pozbawiony tożsamości<sup>112</sup>. To ewolucyjne przejście od traktowania podmiotu jako struktury, do pojmowania go na zasadzie tożsamości i różnicy, kieruje uwagę na to, co jednostkowe, przy jednoczesnym uwzględnieniu uwikłania podmiotu w konteksty kulturowe<sup>113</sup>.

Celem podjętej próby innowacyjnego zestawienia – wszakże żaden z badaczy dotychczas nie podjął się komparatystycznej analizy twórczości wspomnianych wyżej autorów – pomimo znacznych różnic uwypuklających się podczas każdorazowej lektury *Innego* i *Czerwonego koguta...*<sup>114</sup>, jest chęć zaakcentowania wspólnej myśli, która stanowiąc immanentną część każdego z utworów, jawi się również jako wyraz osobliwego konglomeratu zarówno intelektualnej spuścizny dziewiętnastowiecznego dorobku

---

<sup>110</sup> Ibidem, s. 231.

<sup>111</sup> Ibidem.

<sup>112</sup> G. Deleuze, *Po czym rozpoznać strukturalizm?*, tłum. S. Cichowicz, [w:] *Drogi współczesnej filozofii*, red. M. Siemek, Warszawa 1978, s. 322. Cyt. za: ibidem, s. 232.

<sup>113</sup> A. Łebkowska, *Narracja*, [w:] *Kulturowa teoria...*, op. cit., s. 185.

<sup>114</sup> Choćby w sposobie kreowania świata przedstawionego oraz przedstawienia świata wewnętrznego bohatera, „dobrze” powieściowej przestrzeni, czy wreszcie obranej metodzie artystycznej (realizm magiczny, metafizyczny).

literackiego jak i myśli najnowszej. Ponadto szczególnie interesujące wydało nam się zestawienie powyższych utworów, albowiem obszar kulturowy, na którego terenie powstały, łączy wspólna, długoletnia tradycja sięgająca swymi korzeniami do cywilizacji bizantyńskiej. Przede wszystkim jednak, wybór wspomnianych tekstów powodowany był chęcią prześledzenia wpływu metody artystycznej pisarzy na sposób problematyzacji zagadnienia podmiotowości w ich utworach. Na koniec wypada zasygnalizować, że kompozycja przedkładanej monografii nie jest przypadkowa: zrezygnowano tu ze zwyczajowo przyjętej zasady pochylania się nad problematyką utworów w chronologicznej kolejności ich powstawania. Decyzja ta związana jest z chęcią wyeksponowania uniwersalnego potencjału tekstu *Czerwonego koguta...*, który pomimo upływu 57 lat od daty wydania, w zestawieniu ze stosunkowo „młodym” tekstem *Innego* (2006 rok), nie tylko nie traci nic ze swej aktualności, co więcej, zdaje się na tej konfrontacji zyskiwać.



## ROZDZIAŁ I

### POWIEŚĆ INNY JURILJA MAMLEJEWA. W STRONĘ METAFIZYCZNEGO TRANSCENDOWANIA

#### 1. Wizja współczesnej rzeczywistości rosyjskiej oczami bohaterów *Innego*<sup>115</sup>

*Спрашиваю я тут как-то на кладбище одного авторитета, точнее, «нового русского»: почему тут у вас на могилах фотографии мерседесов, а лица самих покойников почти не видны? А он отвечает: потому, что мерседес важнее. Я спрашиваю: кого важнее? Отвечает: человека. Если, к примеру, по мне стукнуть топором — от меня ничего не останется, мне конец. А по мерседесу топором стукнуть — и ему ничего. Мерс важнее. Я покраснел, но спросил: тогда и холодильник важнее? Он кивнул головой и сказал «конечно, важнее» и пошел к могиле своего убиенного брата<sup>116</sup>.*

<sup>115</sup> Nieznacznie zmodyfikowany fragment niniejszego podrozdziału ukazał się w druku: A.K. Przybysz, *Symulakryczna rzeczywistość współczesnej Rosji oczami bohaterów „Innego” Jurilja Mamlejewa*, „Kultury Wschodniosłowiańskie – Oblicza i Dialog. Białoruś – Rosja – Ukraina” 2015, t. 5, s. 239–248.

<sup>116</sup> Zapytałem pewnego razu na cmentarzu jednego autorytetu [w tym wypadku chodzi o osobę poważaną w światku przestępczym – A.P.], a dokładniej „nowego Ruskiego”: dlaczego u was na grobach macie fotografie mercedesów, a twarze samych nieboszczyków prawie nie widać? A on odpowiedział: dlatego, że mercedes jest ważniejszy. Pytam: ważniejszy od kogo? Odpowiada: człowieka. Jeśli na przykład rąbnąć mnie siekierą – nic ze mnie nie zostanie, koniec ze mną. A jeśli rąbnąć siekierą w mercedesa – nic mu nie będzie. Merc jest ważniejszy. Zaczzerwieniłem się, ale zapytałem: w takim razie lodówka też jest ważniejsza? Kiwnął głową i powiedział „oczywiście, że ważniejsza” i poszedł na grób swojego zamordowanego brata.

Ju.B. Мамлеев, *Другой*, Щелково 2007, s. 143. Pozostałe odwołania do tego tekstu będą oznaczone w tekście głównym w następujący sposób: (I, nr strony), np. (I, 143). W związku z tym, iż dzieła pisarza cytowane w niniejszej monografii nie ukazały się dotychczas w polskim przekładzie, podaję je w tekście głównym w oryginale, tłumaczenie mojego autorstwa umieszczając w przypisie.

Ponieważ literatura jako strategia reprezentacji może być powoływana między innymi do wtórnej obróbki już istniejącej rzeczywistości, orzekając jednocześnie o jej charakterze<sup>117</sup>, wypada przybliżyć kulturowy kontekst w jakim osadzona zostaje przywołana powyżej wypowiedź bohatera *Innego*. Po raz pierwszy ogromne marmurowe nagrobki, na chwilę obecną urastające już do rangi osobliwego kulturowego (anty-)fenomenu, zaczęły pojawiać się na prestiżowych rosyjskich nekropoliach w latach 90. XX wieku<sup>118</sup>. To właśnie wydarzenia tej dekady dały początek diametralnym zmianom w państwie i mentalności jego mieszkańców oraz, zdaniem Mamlejew, stały się przyczyną moralnego kryzysu społeczeństwa<sup>119</sup>. Impulsem wprowadzającym nowy porządek w życiu społeczno-politycznym był upadek Związku Radzieckiego (25.12.1991), natomiast koniec tego okresu formalnie przypada na rezygnację ze sprawowania urzędu prezydenta złożoną przez Borysa Jelcyna (31.12.1999), jednak zdaniem wielu, jeszcze na początku nowego milenium pobrzmiwało echo, zdawałoby się, minionej epoki. Czymże zatem charakteryzował się ten okres? Naczelną antywartością owej dekady okazało się bezprawie, co spowodowało, iż

---

<sup>117</sup> M.P. Markowski, *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria...*, *op. cit.*, s. 288. Zob. także: I. Skoropanova, *Literatura rosyjska...*, *op. cit.*, s. 128–154.

<sup>118</sup> Naczelny rosyjski literacki kontestator wszelkich mentalnych projekcji dotyczących Rosjan – Wiktor Jerofiejew, w *Encyklopedii duszy rosyjskiej* w następujący sposób definiuje ten „ostry” okres: „W latach 90. mało kto w Rosji żył – prawie wszyscy płakali. Z różnych powodów. Płakali z radości – otrzymali wolność. Płakali okradzeni. Płakali ostrzelani. Prawie wszyscy z przestachem rozglądali się, trzymając za kieszeń, nie włączając się do gry, szperając po poboczach”. Wiktor Jerofiejew, *Encyklopedia duszy rosyjskiej*, przeł. A. de Lazari, Warszawa 2004, s. 12.

<sup>119</sup> Ю.В. Мамлеев, *Россия. Ключи к будущему*, [w:] źródło elektroniczne:

<http://mamleew.ru/stati/yurij-mamleev-rossiya-klyuchi-k-budushhemu>, (14.10.2013). Pozostałe odwołania do tego tekstu będą oznaczone w tekście głównym w następujący sposób: (R.KDP).

sytuacja w państwie gruntownie się zmieniła<sup>120</sup>. Próba odnalezienia się w nowych postimperialnych warunkach zaowocowała także walkami formacji przestępczych o panowanie na ustalonym obszarze. Grupy te sformułowały swoje własne zasady, a nawet proklamowały nieformalny kodeks, tworząc w ten sposób osobliwe mini-państwa, w których sami stanowili sobie władzę ustawodawczą, wykonawczą i sądowniczą. W szerszym kontekstualnym aspekcie próby zaanektowania terytorium miasta jawiły się jako przejaw postkolonialnej swobody, gdzie kolonizowany naród wyzwolony spod pęt opresyjnej władzy, sam począł przejmować jej rolę i powielać strategię działania<sup>121</sup>. Na takim właśnie tle rozpoczęły się walki o panowanie na konkretnym terytorium. Kradzieże, rozboje, szalbierstwo stały się powszedniością w rosyjskich miastach, nad którą zwykli obywatele niemalże przeszli do porządku dziennego. O masowej skali owego zjawiska świadczy zresztą rosyjska kinematografia: reżyserowie tacy jak Aleksiej Bałabanow czy Piotr Busłow, podejmowali tematykę związaną z życiem lat 90., którego immanentną część stanowiła przestępczość zorganizowana. Filmy, które zrealizowane zostały z zamiarem łatwego przyswojenia przez odbiorcę prezentowanego obrazu, jednocześnie stwarzały szerokie możliwości interpretacji, dotykając kilku istotnych mitów współczesnej kultury<sup>122</sup>. Popularność, jaką cieszyły się produkcje poświęcone tymże zagadnieniom, sympatyzowanie odbiorcy z bohaterem

---

<sup>120</sup> *Общественное сознание в 90-е годы: основные тенденции развития*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.bibliotekar.ru/culturologia/78.htm> (14.10.2013).

<sup>121</sup> W tej metaforze chodziłoby oczywiście o powielanie strategii wewnętrznej kolonizacji. Zob. А. Эткинд, Д. Уффельманн, И. Кукулин, *Внутренняя колонизация России: между практикой и воображением*, [w:] *Там, внутри. Практики внутренней колонизации в культурной истории России*, pod red. А. Эткинда, Д. Уффельманна, И. Кукулина, Москва 2012, s. 6–50.

<sup>122</sup> Г. Иозефавичус, И. Алексеев, *Брат*, «Матадор» 1997, № 4, [w:] źródło elektroniczne: [http://2011.russiancinema.ru/index.php?e\\_dept\\_id=2&e\\_movie\\_id=596](http://2011.russiancinema.ru/index.php?e_dept_id=2&e_movie_id=596) (14.10.2013).

będącym reprezentantem wyżej wspomnianej grupy, a także przychylna optyka, w jakiej został on ukazany, świadczyły o częściowej akceptacji tego typu zachowań przez społeczeństwo. To nie bohater był winien temu, że realia, w jakich się znalazł, zmuszały go do popełniania niegodziwych czynów. Odbiorca zachwycił się nim, ponieważ nie tylko był odważny i ładnie strzelał, ale udawało mu się przy tym nie wchodzić w konwencję złoczyńcy<sup>123</sup>. Rzeczywistość jednak znacznie odbiegała od jej obrazu kreowanego na szklanym ekranie. Wielu członków formacji przestępczych biorących udział w pojedynkach o strefy wpływów, nie wychodziło z tych potyczek oborną ręką. To właśnie nagrobki między innymi tych osób są przedmiotem dyskusji w *Innym* Jurija Mamlejew, stanowiąc równocześnie gorzki komentarz do obecnej duchowo-mentalnej kondycji społeczeństwa rosyjskiego (choć przyznać należy, że wizja moskiewskiej rzeczywistości zaproponowana przez rosyjskiego pisarza utrzymana jest w totalizującej narracji). Zdaje się, że nieprzypadkowo słowa mówiące o znaczącej przewadze mercedesa nad człowiekiem padają z ust właśnie „nowego Ruskiego”<sup>124</sup> – przeciętnego obywatela, który na fali procesów transformacyjnych przekształcił się w biznesmena bądź akcjonariusza<sup>125</sup>, zbijając ogromny majątek. Zresztą samochód wspomnianej marki był znakiem rozpoznawczym ludzi, którzy wzbogacali się w nielegalny sposób w latach 90. Jego posiadanie świadczyło o określonym statusie i władzy, nie utożsamianej z, jak postulował Foucault, wiedzą<sup>126</sup>, lecz siłą. Pojazd ten urasta

---

<sup>123</sup> Ibidem.

<sup>124</sup> В.В. Кочетков, *Психология межкультурных различий*, Москва 2002, s. 104–113.

<sup>125</sup> M. Żakowska, „Nowi Ruscy”, „nowi biedni”, [w:] źródło elektroniczne: <http://recyklingidei.pl/zakowska-nowi-ruscy-nowi-biedni> (12.12.2014).

<sup>126</sup> Za: A.T. Kijowski, *Wiedza jest władzą*, „Twórczość” 1987, nr 11, s. 96–103.

zatem do rangi osobliwego kodu kulturowego<sup>127</sup> – tak jak niegdyś *czarna marusia* (*черная маруся*) była zmotoryzowaną metonimią terroru<sup>128</sup>, tak w latach 90. mercedes stał się symbolem nielegalnie zdobytego luksusu. Przytaczanie przez bohatera wymiany zdań, do jakiej doszło pomiędzy nim a „nowym Ruskim”, w całościowej lekturze utworu stanowić może swego rodzaju klucz interpretacyjny, pozwalający na zrozumienie charakteru rzeczywistości, w jakiej egzystują bohaterowie. Uwaga poczyniona przez podmiot literacki, że na fotografiach (czy też płytach nagrobnych) przedstawiających zmarłych „samych nieboszczyków prawie nie widać”, eksponowałaby tym samym przesunięcie płaszczyzny systemu wartości oraz zmianę paradygmatu myślenia ludzi końca XX i początku XXI wieku. W takiej perspektywie wizja rzeczywistości kreowana na kartach powieści związana byłaby z ustaniem wiary w wielkie narracje, co w rezultacie spowodowało wykształcenie nowych priorytetów, zgodnych tym razem z oczekiwaniami indywidualnych jednostek – dobro ogółu, czy też powszechnie obowiązujące zasady przestały mieć znaczenie – wszystko stało się dozwolone<sup>129</sup> w imię

---

<sup>127</sup> В.С. Мартынов, *Символический характер культурных кодов*, «Вестник СамГУ» 2008, № 4 (63), s. 82.

<sup>128</sup> Czarna marusia była modelem samochodu, z którego korzystali funkcjonariusze służb bezpieczeństwa. W rosyjskiej literaturze pojazd ten we wspomnianym kontekście pojawia się między innymi w *Requiem* Anny Achmatowej:

«[...] Затем, что и в смерти блаженной боюсь

Забить громыхание черных марусь [...]»

Zob. А. Ахматова, *Реквием*, [w:] eadem, *Стихотворения и поэмы*, Ленинград 1989, s. 464.

<sup>129</sup> Tego typu postawa nie jest wszakże związana ze zmianami w sposobie myślenia, z jakimi mamy do czynienia jedynie w ostatnim czasie. Problem ten stał się aktualny już w XIX wieku: Iwan Karamazow z powieści Dostojewskiego twierdził, że jeśli Boga nie ma, to „wszystko jest dozwolone”; upadek Związku Radzieckiego, był postrzegany właśnie jako upadek wszechmocnego bóstwa, co potwierdzają znamienne słowa prezydenta Władimira Putina, który mówiąc o upadku ZSRR stwierdził, iż była to „największa katastrofa geopolityczna XX

osiągnięcia indywidualnych korzyści. Przyjęty konsumpcyjny paradygmat rzeczywistości zmusza zatem do afirmacji materii, powodując, że wartości duchowe ustępują na dalszy plan.

Przywoływany dialog, w nakreślonej powyżej optyce, ukazany zostaje jako trzeźwy komentarz do obecnej kondycji mentalnej społeczeństwa rosyjskiego, w której ogromne płyty nagrobne, stanowią przejaw gloryfikacji konsumpcyjnego paradygmatu percypowania otaczającej przestrzeni, a także próbę jej legitymizacji jako swego rodzaju wartości najwyższej. Jeśli przyjąć za Nietzschem, że „Bóg umarł”<sup>130</sup>, a co za tym idzie kodeks moralny się zdevaluował i należy szukać nowego oparcia, np. w postulowanym przez filozofa „przewartościowaniu wszystkich wartości”, to należy się również zgodzić z polemizującym z nim Heideggerem, proponującym intronizację nowych wartości<sup>131</sup>. Skoro śmierć Boga staje się swego rodzaju oznaką czasów, w jakich żyjemy, to adekwatną wartością zarówno „godną” sukcesji takiej spuścizny, ale i radykalnie zrywającą z dotychczasowym charakterem funkcjonowania w otaczającym świecie, jawi się walor o charakterze wymiernym, utylitarnym, namacalnym, dostępnym, jednym słowem – materia. Taka gloryfikacja substancjalności doprowadza w efekcie do symulacji, tj. generowania rzeczywistości pozbawionej źródła i realności – hiper-rzeczywistości<sup>132</sup>, w której dochodzi do wytworzenia symulakrum. „W miejsce ikony – dawnego wyobrażenia Boga – wchodzi ikonka, czyli znaczek oznaczający sam siebie”<sup>133</sup>.

---

w.”. Zob. *Putin: rozpad ZSRR to katastrofa*, „Wprost”, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.wprost.pl/ar/?O=75943> (30.05.2015).

<sup>130</sup> F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, sekcja 125, tłum. L. Staff, s. 168, [w:] źródło elektroniczne: [http://nietzsche.ph-f.org/dziela/fn\\_wr.pdf](http://nietzsche.ph-f.org/dziela/fn_wr.pdf) (6.06.2015).

<sup>131</sup> M. Heidegger, *Powiedzenie Nietzschego „Bóg umarł”*, przeł. J. Gierasimiuk, w: idem, *Drogi lasu*, Warszawa 1997, s. 171–216.

<sup>132</sup> J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, [w:] idem, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 6.

<sup>133</sup> P. Czaplinski, *J. Baudrillard. Symulakry i symulacja*, „Gazeta Wyborcza” 10.02.2006, [w:] źródło elektroniczne: <http://wyborcza.pl/1,75517,3158406.html> (5.06.2015).

Powyższe słowa ilustrują zatem zmianę sposobu myślenia: zamiast na tym co metafizyczne, skupiamy się na tym co jest uchwytnie tu i teraz. Duchowość traci na znaczeniu, gdyż okazuje się mało przydatna w świecie rządzącym się prawami konsumpcjonizmu – świecie, który według Hannah Arendt, dokonując przewartościowania priorytetów rządzących w Antyku, zaprzepaścił to, co starożytność wypracowała jako czysto ludzkie<sup>134</sup>. Tak więc stwierdzenie, że „ikona staje się ikonką”, adekwatnie reprezentuje zmiany zachodzące w mentalności społeczeństwa rosyjskiego. Ikona od stuleci była symbolem niezmiennej wiary wyznawców prawosławia. Walka o jej zachowanie w czasach ikonoklazmu i szereg dowodów teologicznych popierających zasadność jej istnienia świadczą o fundamentalnej wartości, jaką stanowiła dla rosyjskiej nacji, dla jej duchowo-mentalnego istnienia. Przestrzeganie kanonu ikonograficznego zawartego w hermeneji ze św. Góry Athos i nie uleganie wpływom zachodniej sztuki religijnej spowodowały, że ikona zachowała tę sakralną głębię, która sprawia, iż nie jest ona jedynie obrazem, lecz uosobieniem Boga żywego. Już podczas samego aktu powstawania ikony szereg zabiegów podkreślało jej duchowy wymiar; poczynając od pierwszego gestu wcielania kanonicznego zapisu – dobór materialnych składowych (wyłącznie pochodzenia naturalnego) i zawierzenie ich spokojnemu upływowi czasu, zgodnie z następującymi po sobie porami roku (lat), trawiącemu ów wyjściowy materiał, by tak oczyszczony z zewnętrznych warstw (nalotu), otworzył zaistniałą potencję i zorientował ją na możliwość przybliżenia się do transcendencji. Możliwość teologicznego charakteru świętego obrazu ujawnia się także w kolejnych etapach jego stawania się: odpowiednim duchowym przygotowaniu ikonopisarza, wydrążeniu zagłębienia, tzw. kowczegu, odpowiedniej technice nakładania farby, uzyskaniu odwróconej perspektywy. Tak napisany obraz, ikona, stała się

---

<sup>134</sup> Za: K. Gurczyńska-Sady, *Problem ciała i przyszłość ludzkości, czyli na co komu dwudziestowieczna filozofia*, „Analiza i egzystencja” 2011, nr 15, s. 127.

obiektem kultu, zajmując poczesne miejsce w każdej rosyjskiej izbie – była wszechobecnym przypomnieniem wiary, która chroniła mieszkańców niespokojnych rubieży i wskazywała wyższy cel ich ziemskiego istnienia<sup>135</sup>. Umieszczona w *pięknym kącie* (красный угол) – miejscu, które było widoczne od razu po wejściu do izby, a znajdowało się na wschodniej ścianie domu (na podobieństwo ołtarza w świątyni prawosławnej) –, stanowiła nieodzowny element wyposażenia każdego domostwa. Nie tylko modlono się do niej i zwracano się z wszelkimi prośbami, wierzone również w jej magiczną moc ochrony przed złem i nieszczęściem. Traktowano ją z najwyższym szacunkiem i przekazywano z pokolenia na pokolenie jako dziedzictwo rodowe. Nikt nie śmiał widzieć w ikonie jedynie funkcji dekoracyjnej – takie podejście zostałoby uznane za obrazoburcze i świętokradcze. Początek XX stulecia za sprawą otwartych idei srebrnego wieku twórczo asymilujących renesansowy sposób myślenia (immanentnie wpisujących w ów metakontekst, jako ważką wartość teologię ikony), stworzył to fundamentalne centrum prawosławnej konfesji na kulturowo-antropologiczne pole rosyjskiej kultury duchowej. Szerzej, ikona jako słowo „słowo-kod, naczynie chroniące i oczekujące na wypełnienie” stanowi poczesne miejsce inspirujące dla twórczości artystycznej<sup>136</sup>. Tymczasem nowe, jak należy oczekiwać wobec niezbywalnych wartości kultury (duchowej), przejściowe znaczenie tego słowa, spopularyzowane wraz z postępującym procesem technicyzacji, odarło je z duchowej głębi i sprowadziło jedynie do nominatywnej funkcji znaku ikonicznego pozbawionego metafizyki. W obecnych czasach sakralny charakter obrazu ulega zdewaluowaniu, zanika również jego funkcja nośnika fundamentalnych wartości. Zmiana sposobu recepcji samego słowa „ikona” w sposób szczególny akcentuje kierunek zmian

---

<sup>135</sup> J.H. Billington, *Ikona i topór*, [w:] idem, *Ikona i topór. Historia kultury rosyjskiej*, przekł. J. Hunia, Kraków 2008, s. 25.

<sup>136</sup> Zob. H. Chałacińska-Wiertelak, *Komparatystyczne orientacje tekstu artystycznego*, Poznań 2006.



zachodzących na terytorium Rosji – wszak „obraz” w kulturze prawosławnej zajmował miejsce szczególne – to właśnie dzięki niemu Rosja mogła dojść do tego, co dla innych krajów było dostępne za sprawą „słowa”<sup>137</sup>. Biblijny Logos, jako prazasada został zastąpiony przez *imago*, dlatego też doceniono doniosłą rolę sztuki, jako dziedziny, w której idee krystalizują się jako obrazy czy symbole obrazowe, zanim zostaną ujęte w słowa<sup>138</sup>. Zdaje się jednak, iż w dzisiejszych czasach ta anagogeniczna cecha ikony została utracona, natomiast jej anty-rolę przejęła fotografia. Ikona, przede wszystkim ze względu na swój głęboko teologiczny charakter, nierozzerwalnie związana jest z wieczną transcendencją, podczas gdy fotografia staje się apoteozą doczesności, zatracając tym samym duchowy wymiar pierwowzoru. Wszakże „obrazy niczego nie kryją, nie są one w gruncie rzeczy nawet obrazami stworzonymi na wzór pierwotnego modelu, lecz doskonałymi symulakrami, na zawsze promieniującymi jedynie własnym urokiem”<sup>139</sup>. Fotografia jest jedynie obrazem, który już z założenia jest tylko powierzchownym przedstawieniem pewnych treści, a co za tym idzie, niemiarodajnym źródłem informacji, które pod pozorami odwzorowania (odbicia) rzeczywistości (chęć oszukania widza, manipulowanie nim) przedstawia tylko jej fragment, namiastkę<sup>140</sup>. W świetle powyższego, fotografii umieszczane

---

<sup>137</sup> А.С. Кучумова, *Красный угол. Положение в пространстве (location) как семантический признак вещи*, [w:] źródło elektroniczne: [http://www.folk.ru/Survey/Reports/2001-2008/kuchumova\\_krasny\\_ugol.php](http://www.folk.ru/Survey/Reports/2001-2008/kuchumova_krasny_ugol.php) (28.05.2015).

<sup>138</sup> H. Read, *Icon and Idea*, Londyn 1955, [za:] J. Białostocki, *Idee i obrazy*, [w:] idem, *Teoria i twórczość. O tradycji i konwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961, s. 11.

<sup>139</sup> Jest to jeden z argumentów ikonoklastów przywołany przez Baudrillarda w kontekście teorii symulacji. Zob. J. Baudrillard, *op. cit.*, s. 10.

<sup>140</sup> Odmienny pogląd prezentuje na przykład Zdzisław Toczyński, który uważa, że fotografia przechodząc długą drogę od zapożyczeń, prób naśladowania, do samoświadomości i odrębności, stała się środkiem wyrazu prawdy, w jej Arystotelesowskim rozumieniu. Zdaniem Toczyńskiego w sztuce fotograficznej stała się ona nowym środkiem umożliwiającym sakralizację rzeczywistości. Zob. Z. Toczyński, *Prawda w fotografii*, [w:]

na płytach nagrobnych, o których mówi bohater *Innego*, miałyby za zadanie implikowanie pewnego przekazu dotyczącego statusu danych osób – podkreślenie ich majątności, a tym samym władzy, albowiem *pecunia una regimen est rerum omnium*. Jest to znaczące tąpnięcie<sup>141</sup> w sferze duchowej, tym bardziej jeśli brać pod uwagę dominujące na Rusi przez setki lat przekonanie, iż władza pochodzi od Boga<sup>142</sup> (na co często powoływali się sprawujący rządy<sup>143</sup>), natomiast sam car jest jego przedstawicielem na ziemi, jego „żywą ikoną”<sup>144</sup>. Takie zorientowanie wynikać mogło z przeświadczenia Rosjan o misyjnym charakterze ich narodu, który jako jedyny potrafił zachować obraz prawdziwego Boga, z czym korespondowała popularna na Rusi teoria *Moskwa–trzeci Rzym*<sup>145</sup>. W obecnych czasach można zaobserwować wyraźne odejście od sakralnego charakteru postrzegania władzy – teza o supremacji tych, którzy potrafią w szybki i elastyczny sposób dostosowywać się do zmieniających warunków, a także czerpać z tych zmian korzyści, w świetle kanonu zdobywania strefy wpływów przyjętego w ostatnim dwudziestoleciu, wydaje się zasadna. Rosja, z całym jej dorobkiem kulturowym, bezsprzecznie pozycjonuje się jako

---

*Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2005, s. 44, 48.

<sup>141</sup> Wydaje się, że tę gwałtowność przesunięcia (*còszuz*) wraz ze zmianami jakie za sobą niesie, najlepiej obrazuje metafora uskoku tektonicznego, o ile jednak zmiany zachodzące na lub pod powierzchnią ziemi działają w sferze poziomej, o tyle ikona ze względu na jej sakralny charakter i duchową głębię zorientowana jest pionowo.

<sup>142</sup> B.A. Uspenski, W.M. Żywow, *Car i Bóg. Semiotyczne aspekty sakralizacji monarchy w Rosji*, przeł. H. Paprocki, Warszawa 1992, s. 21, 25.

<sup>143</sup> Przytoczyć wystarczy chociażby korespondencję Iwana IV Groźnego z księciem Andriejem Kurbskim.

<sup>144</sup> G. Fedetov, *The Russian Religious Mind*, NY 1960, s. 208. Cyt. za: J.H. Billington, *op. cit.*, s. 33.

<sup>145</sup> Д. Стрёмухов, *Москва — Третий Рим: источник доктрины*, [w:] źródło elektroniczne:

[http://ec-dejavu.ru/m-2/Moskow\\_Third\\_Rome.html](http://ec-dejavu.ru/m-2/Moskow_Third_Rome.html) (1. 02. 2014).

obszar, na który Prawosławie<sup>146</sup> odcisnęło swoje piętno. Postępujące w ostatnich latach konsekwentne odejście od *paschalnego*<sup>147</sup> typu kultury (o charakterze wertykalnym) charakterystycznego dla kultury prawosławnej, ku typowi *bożonarodzeniowemu*, ukierunkowanemu na wartości doczesne, materialne, typowi reprezentującemu kulturę zachodnioeuropejską, pozwala na konstatację, iż tradycyjne wartości, będące emblematem Rosji w ciągu wielu wieków, zostają wyparte przez namacalnych reprezentantów postępu technologicznego Zachodu, np. mercedesa. Człowiek przestaje funkcjonować jako odbicie Boga, ponieważ takie przekonanie zakłada uznanie obecności pierwiastka duchowego, na co nie można sobie pozwolić w świecie zdominowanym przez materię. Ważniejsze staje się zaspokojenie atawistycznych potrzeb – piramida Abrahama Masłowa zostaje pozbawiona wierzchołka, albowiem potrzeby wyższego rzędu przestają mieć rację bytu. W związku z powyższym, monumentalne nagrobki, o których wspomina bohater *Innego*, postrzegać można jako próbę projektowania hiperrzeczywistości (będącej efektem „zastąpienia rzeczywistości znakami rzeczywistości”<sup>148</sup>), w obrębie której (w mniemaniu Baudrillarda) funkcjonujemy, a zatem rzeczona płyta nagrobna pozwala na jej odczytanie tylko na poziomie denotacji<sup>149</sup>.

---

<sup>146</sup> W danym kontekście używam tego słowa w szerszym znaczeniu: mam na myśli Prawosławie nie tyle jako konfesję, co fenomen o charakterze duchowo-kulturowym.

<sup>147</sup> Zob. И.А. Есаулов, *Пасхальность русской словесности*. Москва 2004, [w:] idem, *Мистика в русской литературе советского периода* (Блок, Горький, Есенин, Пастернак), Тверь 2002, s. 52–53.

<sup>148</sup> J. Baudrillard, *op. cit.*, s. 7.

<sup>149</sup> Ciekawą myśl, wpisującą się w kontekst zaprezentowanych tu rozważań, prezentuje Maryla Hopfinger, pochylająca się nad zagadnieniem hiperrealizmu. Zdaniem badaczki ikonografia hiperrealistycznego malarstwa uosabia współczesne realia. Dbłość o szczegóły w tego typu dziełach, a także jednostkowa charakterystyka „przeradza się w znak czegoś ogólniejszego, w prawdę ponadjednostkową – kojarzy się z kategorią roli społecznej, z sytuacją socjalną i egzystencjalną”. Zob. M. Hopfinger, *Hiperrealizm*.

Pobrzmiwające w zaprezentowanym powyżej ujęciu problemu echa dyskursu z jednej strony orientalizującego Rosję, z drugiej zaś kładącego nacisk na nieustanne degradowanie rosyjskiego społeczeństwa nie jawią się w takiej perspektywie jedynie jako *licentia poetica*. W tekście *Innego* mamy do czynienia z usilną próbą legitymizowania totalizującej narracji rzeczywistości, choć sama powieść, pretendując do orzekania o charakterze realności, zdaje się stanowić zaledwie jedną z form małej narracji<sup>150</sup>. Warto o tym pamiętać, gdyż ton pisarstwa Mamlejewa zdradza skłonność do nadawania poruszonym treściom właśnie dogmatyzującego charakteru.

Pisarz w jednym ze swoich artykułów w następujący sposób komentuje zmiany, jakie zaszły w Rosji:

Исторически Россия всегда держалась на великой идее, на нравственных началах православной цивилизации, на отношении к человеку как образу и подобию Божию и не связывала достоинство человека с его, например, социальным успехом и т.д. Поэтому резкий переход в 90-е годы к разгулу и пропаганде дикого индивидуализма, даже не индивидуализма, а просто животного эгоизма, культа наживы практически любыми средствами, [...] нанес трудно поправимый удар по психическому состоянию народа. [...] Молодежи был нанесен огромный духовный ущерб. [...] К сожалению, современный мир лишен великих идей. [...] Тот страшный разгул безнравственности, уголовщины, обмана и насилия, который существует сейчас в обществе, — совершенно подрывает нормальные отношения между людьми, подрывает доверие к власти и ведет к развязыванию

---

*Kwestionowanie widzenia fotograficznego*, [w:] *Nowe media...*, op. cit., s. 72–73.

<sup>150</sup> Jak zauważa Anna Burzyńska: „Dyskredytując pretensje metanarracji do obejmowania wszystkiego, opisując w zamian wielorakość, złożoność i niesubordynację narracyjnego uniwersum myśli i wiedzy, próbował wykazać Lyotard, że bynajmniej nie opowiadają one kilku wszechobejmujących opowieści, lecz przeciwnie – mnożą nieskończoną sieć małych”. Zob. A. Burzyńska, *Kariera narracji. O zwrocie narratystycznym w humanistycie*, [w:] eadem, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006, s. 128.

самых худших черт и пороков в человеке. Человек не может жить в обществе, где человек человеку враг. Конечно, до этого не дошло, но удар по основам человеческого существования, а именно любви к человеку как к ближнему нанесен весьма серьезный (R.KDP)<sup>151</sup>.

Nie sposób zatem nie zauważyć, iż poglądy samego autora strukturują dyskurs artystyczny znacząco obecny w wypowiedziach bohaterów jego powieści. Mamlejew przejęty duchową degradacją swego kraju, zarówno w esejach o charakterze filozoficznym, jak i twórczości *stricte* literackiej, także w *Innym*, w centrum swej literackiej estetyki stawia problemy nie tylko socjalne, ale, w równie znaczącej kompozycyjnie składowej, metafizyczne. Autor *Imperium ducha* kontynuuje zatem rosyjską, literacką tradycję poszukiwań *Prawdy*, nadaje jej jednak charakterystyczny rys: współ z infernalną stroną życia przedstawia poszukiwania rzeczywistości mistycznej. W swej twórczości Mamlejew wnikliwie analizuje realia współczesnej Rosji i eksponuje odejście jej mieszkańców od wiary w Boga-człowieka na rzecz człowieka-Boga, co nie jest wszak zjawiskiem nowym na gruncie literatury rosyjskiej. Konstatacja, do jakiej dochodzi

---

<sup>151</sup>Z historycznego punktu widzenia Rosja zawsze opierała się na wielkiej idei, na moralnych zasadach prawosławnej kultury, na stosunku do człowieka jako do obrazu i podobieństwa Bożego i nie wiązała godności człowieka z jego społecznym sukcesem itd. Dlatego gwałtowne przejście w latach 90. do rozpasania i propagandy dzikiego indywidualizmu, nawet nie indywidualizmu, a po prostu zwierzęcego egoizmu, kultu zachłannego bogacenia się praktycznie za wszelką cenę, [...] zadało cios psychicznej kondycji społeczeństwa, którego skutki trudno będzie naprawić. [...] Ogromna duchowa krzywda była wyrządzona głównie młodzieży [...]. Niestety, współczesny świat pozbawiony jest wielkich idei. [...] To okropne rozpasanie niemoralności, przestępczości, oszustw i przemocy, z którą mamy obecnie do czynienia w społeczeństwie, całkowicie podważa normalne relacje międzyludzkie, podważa zaufanie do władzy i doprowadza do eksplozji najgorszych cech i wad w człowieku. Człowiek nie może żyć w społeczeństwie, gdzie człowiek człowiekowi wrogiem. Oczywiście do tego jeszcze nie doszło, ale cios wymierzony w podstawy ludzkiego istnienia, a dokładniej w miłość do człowieka jako bliźniego, był bardzo mocny.

autor *Imperium ducha* nie sprawia jednak, iż w swej twórczości skłania się ku idei bliskiej defetyzmowi. Wręcz przeciwnie – będąc przekonanym o duchowym potencjale swego kraju, narodu rosyjskiego, pisarz stara się uwypuklić absurdalność niektórych sądów, przy czym zamysł ten zdaje się realizować, licząc na intelektualną partycypację podmiotu poznającego, poprzez odwołanie do poetyki topora<sup>152</sup> w jej konotacji do rodzimej tradycji artystycznej.

Ugruntowana pozycja owego przedmiotu w mentalności Rosjan znajduje odzwierciedlenie zarówno w przysłowiach i porzekadłach ludowych<sup>153</sup>, jak i w szczególnej czci, jaką był on otaczany na Rusi. Jak słusznie zauważył James Billington, relacyjność walki o pierwiastek materialny i triumf ducha na Rusi najlepiej demonstrują dwa przedmioty tradycyjnie wiszące obok siebie na ścianie w *pięknym kącie* każdej chłopskiej izby: topór i ikona<sup>154</sup>. Autor *Płonących umysłów* podkreśla ważną rolę siekiery w zdobywaniu, a następnie podporządkowaniu sobie terytorium, uwydatnia jej utylitarną funkcję, tym samym podkreślając fakt, iż wspomniane narzędzie jako przedmiot domowego wyposażenia, w odróżnieniu od ikony, związane było ze sferą materialną i pełniło przede wszystkim funkcję praktyczną. Stopniowo jednak topór nabrał nowego, metaforycznego znaczenia, a to za sprawą między innymi utrwalanych w literaturze wzorców interpretacyjnych. Bodaj najbardziej znanym dziełem, w którym wspomniany przyrząd pełni niemalże rolę bohatera<sup>155</sup> jest *Zbrodnia i kara* Fiodora

---

<sup>152</sup> Rosyjskie słowo *monop* w języku polskim tłumaczone jest dwojako: jako *siekiera* bądź *topór*. Jeśli specyfika przedmiotu zostaje pominięta przez rosyjskiego autora, na język polski słowo to może zostać przetłumaczone zarówno jako jedno bądź drugie, bez różnicowania wielkości i funkcji tegoż narzędzia.

<sup>153</sup> Нр. *Написано пером, не вырубить и топором; Наши топоры лежат до поры; С топором весь свет пройдеши; Топор всему делу голова*, etc.

<sup>154</sup> J.H. Billington, *op. cit.*, s. 24.

<sup>155</sup> Wiaczesław Iwanow stwierdził, że topór w powieści *Zbrodnia i kara* w pewnym momencie staje się bohaterem-cieniem. Zob. В.В. Иванов,

Dostojewskiego, który to utwór poszerza semiotykę wspomnianego atrybutu o szerszy, kulturowy kontekst. Jednocześnie topór stał się także symbolem walki, siły, a nawet określonej ideologii<sup>156</sup>. Zmianie uległa zatem jego rola: poza aspektem praktycznym, zaczął on także pełnić funkcję metaforyczną. Można wręcz stwierdzić, iż urósł do rangi osobliwego emblematu Rosji – przytoczyć tu wystarczy słowa chociażby Wieniedikta Jerofiejewa, którego bohater w *Nocy Walpurgii...* marzy o zbudowaniu domu, w którym przyuczają nie biegać z siekierą<sup>157</sup>.

Budując kontekst metaforyki topora w percepcji *Innego*, warto także przywołać kluczowe dla waloryzacji owego przedmiotu słowa Cezarego Wodzińskiego, który konstatując doniosłość funkcji, jaką przyszło pełnić toporowi w historii, literaturze oraz myśli rosyjskiej, stwierdza, iż w celu ujrzenia wnętrzości Rosji autor *Braci Karamazow* zaleca rozplatanie jej siekierą<sup>158</sup>. Topór stanowi zatem, jakkolwiek paradoksalnie by to nie zabrzmiało, narzędzie pełniące funkcję duchowego papierka lakmusowego – obnaża prawdziwą naturę kraju. A wizja Mamlejewa jest następująca: Rosja znajduje się obecnie w trudnej sytuacji, jednakże przy spełnieniu określonych postulatów ma szansę na duchowe zmartwychwstanie.

Konstatację poczynioną przez jednego z bohaterów można zatem interpretować dwukierunkowo: z jednej strony jawi się ona jako gorzki komentarz do obecnej kondycji mentalnej społeczeństwa rosyjskiego, z drugiej zaś, z racji osadzenia bohaterów w konkretnych powieściowych realiach, wypowiedź ta mimowolnie uruchamia postmodernistyczny kontekst jej odczytań, gdzie ponad akcentowaną utratą wszelkich

---

«Теневой персонаж» Федора Достоевского: поэтика второстепенного персонажа, [w:] Достоевский и мировая культура. Альманах № 16, под ред. К.А. Степаняна, Санкт-Петербург 2001, s. 61-72.

<sup>156</sup> J.H. Billington, *op. cit.*, s. 26.

<sup>157</sup> Zob. Wieniedikt Jerofiejew, *Noc Walpurgii czyli Kroki Komandora*, przeł. I. Lewandowska, Warszawa 1991, s. 67.

<sup>158</sup> C. Wodziński, *Trans, Dostojewski, Rosja. Czyli o filozofowaniu siekierą*, Gdańsk 2005, s. 7.

wartościowych punktów oparcia, można dostrzec pewną fragmentaryczność czy ulotność kreowanego przed oczyma czytelnika obrazu. Autor *Innego* pisze:

Если, к примеру, по мне стукнуть топором — от меня ничего не останется, мне конец. А по мерседесу топором стукнуть — и ему ничего (I, 143)<sup>159</sup>.

Z karnawałową przewrotnością „uderza” on tym samym w powszechne przekonanie dominujące w społeczeństwie o wyższości wartości materialnych nad człowieczeństwem. Powyższe słowa zmuszają czytelnika do zastanowienia się nad priorytetami moralnymi, oceny własnego systemu wartości. Można zatem stwierdzić, iż jest to wypowiedź godna jurodiwego, który wychodząc do szerszej publiczności, przyjmuje rolę błazna, aby pod pozorami zdziwienia zastaną rzeczywistości prowokować innych, a także wytykać im błędy. Podobny cel ma wypowiedź bohatera *Innego*, doprowadzającego swego adwersarza do kuriozalnego stwierdzenia, że już nie tylko mercedes, ale i lodówka jest ważniejsza od człowieka. Mamlejew niejako kontynuuje tym samym znaną już na gruncie rosyjskim tradycję „filozofowania siekierą”. Wspominany już Wodziński stwierdza:

Friedrich Nietzsche, entuzjastyczny lektor *Biesów*, rekomendował nam „filozofowanie młotem”, my zaś – zachęceni przez Fiodora Michajłowicza – bierzmy się do siekier. Zdemolujmy pewien porządek. Nie po to, by przyglądać się – z bezpiecznego dystansu – zdemolowanemu krajobrazowi. Przeciwnie – żeby dojrzeć możliwość nowej konstelacji, złożonej ze zdemolowanych fragmentów. By tchnąć w nie nowy rodzaj ruchu, który da się wyprowadzić z poćwiartowanej „duszy” samych tych fragmentów. By wydobyć z nich – spuszczonej z całości – nową „zasadę” ruchliwości. Co się

---

<sup>159</sup> Jeśli na przykład rąbnąć mnie siekierą – nic ze mnie nie zostanie, koniec ze mną. A jeśli rąbnąć siekierą w „Mercedesa” – nic mu nie będzie.



wtedy pokazuje? Jaka ikona Rosji pisze się za pomocą siekiery [wyróżnienie – A.P.]?<sup>160</sup>

Zatem lektura omawianej powieści pozwala żywić przekonanie, iż Rosja nadal jest krajem z wielkim, choć aktualnie pogrążonym w letargu, duchowym potencjałem. W związku z powyższym, nawet dominujące obecnie w społeczeństwie rosyjskim zainteresowanie dobrami materialnymi nie jest w stanie wypłenić duchowego pierwiastka, stanowiącego immanentną składową tej nacji. Co więcej, odpowiedzią na tę panującą w dzisiejszych czasach pozorną despirytualizację, staje się, w planie fabularnym dzieła, przemieszczenie niejako dwóch porządków: materialnego i duchowego, by na skutek ich fuzji otrzymać nową jakość, z której, być może, wyłoni się odpowiedź na pytania dotyczące sensu bycia.

## 2. Równoległe światy jako *fulcrum* dla „fraktalnego podmiotu”

Przeciwwagą dla gorzkiej wizji degrengolady społeczeństwa rosyjskiego, jaką kreuje przed oczami czytelnika autor *Innego*, jest chęć eksplorowania równoległych światów deklarowana przez Trofima Borysycza Łochmatowa – kryminalistę zamierzającego zrezygnować z nielegalnej działalności, w celu otwarcia Instytutu Badań Paranormalnych (*Институт паранормальных исследований*). Bohater rysuje swą przyszłość w następujący sposób:

Цель [...] прорывы в параллельные и иные миры, хаос, гульба по всей Вселенной, видимой и невидимой. [...]. Пробьем стену в два-три параллельных мира, не исключая даже и ад, хотя это дело деликатное, и такая гульба тогда начнется – у всех обывателей мозги перевернутся вверх дном. [...] Но я удалец в этом, все рассчитал, не как Мефистофель, а лучше. Денег с лихвой хватит, чтобы купить землю, желательно где-нибудь в Азиатской России и параллельно в Индии, около

---

<sup>160</sup> C. Wodziński, *op. cit.*, s. 12–13.

Гималаев, поближе к Тибету. И организовать банду метафизических головорезов, бандитов неведомого (I, 230–231)<sup>161</sup>.

Trofim Borysycz przekonany jest, iż osiągnięcie spełnienia wyjeżdżając do azjatyckiej części Rosji, by móc oddawać się metafizycznym rozważaniom. Swą szczęśliwą przyszłość postrzega jako rezultat udanego mariażu duchowego potencjału, posiadanie którego wyróżnia go spośród wielu pogrążonych w symulakrycznej rzeczywistości mieszkańców Rosji oraz finansów zgromadzonych na skutek nielegalnej działalności. Wydaje się, że snuta przez bohatera wizja przyszłości, może wynikać z poczucia rozpadu dotychczasowego paradygmatu kulturowego – podejmowanie tego typu tematyki w najnowszej literaturze rosyjskiej, zdaniem Anny Skotnickiej, stanowi bowiem wyraz kryzysu realistycznego widzenia świata<sup>162</sup>, a przecież akcja powieści toczy się w XXI wieku. Choć pomysł oddawania się duchowemu samodoskonaleniu przy jednoczesnym bazowaniu na środkach zarobionych w nieuczciwy sposób wydaje się dalece amoralny, to w tak konstruowanej optyce, zarówno tak przewrotna chęć ich wykorzystania, jak i sama postać Łochmatowa mogą być postrzegane jako literacka realizacja odwiecznego paradoksu rosyjskiej historii, stanowiącego zagadkę nieosiągalną zarówno dla Zachodu, jak i Wschodu – przekonanie, iż w Rosji zło często służy dobru<sup>163</sup>. Dzięki

---

<sup>161</sup> Cel... przedarcie się do równoległych światów, chaos, hulanki we Wszechświecie, widzialnym i niewidzialnym. [...] Wybijemy ścianę do dwóch-trzech równoległych światów, a może nawet do piekła, chociaż to jest delikatna sprawa, a wtedy zacznie się takie szaleństwo – wszystkim w mózgu przewróci się do góry nogami. [...] Ale ja jestem śmiałością, wszystko obliczyłem, nie tak jak Mefistofeles – lepiej. Pieniądzy z nadstatkiem wystarczy, żeby kupić ziemię, najlepiej gdzieś w azjatyckiej części Rosji i równolegle w Indiach, koło Himalajów, w okolicach Tybetu. I stworzyć szajkę metafizycznych zbirów, bandytów tego, co nieznane.

<sup>162</sup>A. Skotnicka, *op. cit.*, s. 97.

<sup>163</sup>М. Калашников, С. Кугушев, *Третий проект. Книга третья: «спецназ всевышнего»*, Санкт-Петербург 2005, s. 20.

posłużeniu się zakorzenionym w rosyjskiej narracji kulturowej dyskursem o wyjątkowym-wywrotowym charakterze narodu, pisarz kreuje bohatera, będącego modelowym przykładem właśnie takiego sposobu pojmowania historii i kultury Rosji. Wykorzystując w procesie strukturywania postaci Łochmatowa motyw dobrego łotra, Mamlejew eksponuje emblematyczną dla mieszkańców ojczyzny Aleksandra Puszkina głębię duchową, której nawet lata złego prowadzenia się, nie są w stanie zniszczyć, podkreślając tym samym nieustanne dążenie rosyjskiego człowieka do czegoś więcej – tego, co znajduje się poza granicą definiowaną przez rozum, do transcendencji.

Ponieważ sam autor *Innego* na stronicach swej powieści snuje taką wizję swego kraju, że zdaje się on nie należeć do tego świata<sup>164</sup>, to i jego mieszkańcom w tym jednym, realnym wymiarze może być nieswojo, zbyt ciasno. Zresztą swoboda i bezkresność stanowią dominantę i czynnik określający narodowy charakter Rosjan<sup>165</sup>. Mowa tu oczywiście nie o terytorium w wymiarze fizycznym, lecz o przestrzeni, której potrzebuje tęskniąca, cierpiąca, dążąca do transcendencji, a zarazem męcząca się w Obecnej Rzeczywistości<sup>166</sup> dusza rosyjska, której najpełniejszą artystyczną realizację w tekście powieści stanowi właśnie postać Łochmatowa. Immanentną cechą tak uduchowionych ludzi, jest bowiem duchowa wędrówka, dążenie ku nieskończoności; ponadto nie ma przed nimi horyzontu, ponieważ ich celem jest poszukiwanie absolutnej prawdy i rozwiązanie „przeklętych problemów”<sup>167</sup>. Wydaje się zatem, że to właśnie chęć znalezienia odpowiedzi

---

<sup>164</sup> Ibidem.

<sup>165</sup> M. Bierdiajew, *Rosyjska idea*, tłum. J.C. – S.W., Warszawa 1999; Г. Гачев, *Космос, эрос, и логос России*, „Отечественные записки” 2002, nr 3, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.strana-oz.ru/?article=229&numid=4> (28.10.2008). Cyt. za: K. Kropaczewski, *Mechanizmy reifikacji w utworach Fiodora Dostojewskiego*, [w:] *Tekst–Rzecz–Egzystencja w literaturach słowiańskich*, pod red. B. Stempczyńskiej, J. Tymienieckiej-Suchanek, Katowice 2009, s. 33.

<sup>166</sup> М. Калашников, С. Кугушев, *op. cit.*

<sup>167</sup> Ibidem, s. 19.

na nurtujące pytania, dążenie do dotarcia do innej rzeczywistości stanowi asumpt dla kreowania określonej wizji przyszłości przez Trofima Borysycz. Chęć eksplorowania Wszechświata jawi się także jako forma konstytuowania swego rodzaju „nowej utopii” oznaczającej zanik pierwiastka lokalnego na rzecz przestrzennego, przy czym kategoria delokalizacji okazałaby się szczególnie pomocna w procesie fundowania nowej, racjonalnej uniwersalności. Wszakże „roszczenie rozumu do uniwersalnie obowiązującej ważności implikuje planetaryzację i homogenizację miejsc”<sup>168</sup>. Bohater, jak sam mówi, chce «выбить стену в два-три параллельных мира» – nie wystarcza mu więc świat, w którym się znajduje. Przecież Rosjanie, w ujęciu zaproponowanym przez Mamlejewa, są narodem multiwersum<sup>169</sup> (choć warto dodać, że chęć eksplorowania równoległych światów można postrzegać także jako artystyczny wyraz zakwestionowania bądź zdystansowania się wobec kategorii *mimesis*, który związany byłby z degradacją otaczającej rzeczywistości<sup>170</sup>). Tę wieloświatowość w danym kontekście postrzegać należy dwupłaszczyznowo: z jednej strony będą to dosłowne starania bohatera, ukierunkowane na to, aby odnaleźć inne wymiary rzeczywistości, z drugiej jednak strony rzecz będzie szła o multiwersum duszy rosyjskiej, nieodgadnionej, nie poddającej się mapowaniu, a jednak poszukującej bodaj chwiejnego punktu oparcia. W każdym z dwóch wyżej wymienionych przypadków mamy jednakże do czynienia z chęcią spojrzenia na rzeczywistość z metapoziomu, w którym sens wielu zjawisk artystycznych ujawnia się dopiero po odniesieniu do ich zaplecza. Istotną rolę odgrywa w nich więc porządek wartościowania, do którego odsyłają, a nierzadko również i go

---

<sup>168</sup> G. Raulet, *Nowa utopia. Socjologiczne i filozoficzne konsekwencje nowych technologii komunikowania*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, wyb., wpraw. i oprac. A. Gwóźdź, Kraków 1994, s. 138–140.

<sup>169</sup> М. Калашников, С. Кугушев, *op. cit.*, s. 20.

<sup>170</sup> A. Skotnicka, *op. cit.*, s. 97.

kwestionują<sup>171</sup>. Ponadto w powieści zaakcentowany zostaje *kosmiczny* wymiar procesu poszukiwań: bohater stara się odkryć w sobie nowe pokłady duchowości (skala mikro), lecz także zamierza eksplorować nowe, nieznane mu do tej pory rejony (skala makro). Mowa tu niekoniecznie o terytorium geograficznym, chociaż niewątpliwie deklarowana przez bandytę chęć osiedlenia się na Wschodzie, jako lokalizacji sprzyjającej metafizycznej kontemplacji, może stanowić wyraz przeniesienia na grunt literacki zafascynowania autora *Szatunow* tym obszarem<sup>172</sup>. Zresztą powieść *Inny* nie jest jedynym dziełem pisarza, w którym pobrzmiewa zachwyt nad kulturą oraz duchowością Dalekiego Wschodu. Eksplicytnie fascynacja ta została wyartykułowana w eseju filozoficznym *Los bycia*, w którym autor podkreśla, że główną dominantą Wschodu bez wątpienia jest całkowite negowanie *ego* w imię absolutnego „Ja”, które jest prawdziwym „ja” człowieka (LB, 9). Wskazuje on przy tym na niekwestionowaną obecność oczywistych cech dalekowschodniej duchowości w samej Rosji (LB, 5). Mamlejew podkreśla, iż *ego* jest fałszywym „Ja”, maską, za którą kryje się wieczne, nieosiągalne, nieśmiertelne, boskie „Ja” każdego człowieka, dlatego też tylko uświadamiając to sobie, możemy odrzucić straszny sen o sobie, jako istocie śmiertelnej (LB, 12). Ta charakterystyczna dla Orientu postawa zostaje niejako zasymilowana właśnie przez Trofima Borysycz: bohatera pragnącego porzucić swoje dotychczasowe życie i oddać się metafizycznym rozmyśleniom. Kreowaną przez Łochmatowa wizję przyszłości, można wszakże postrzegać jako próbę przezwyciężenia strachu doczesności. Powyższy lęk związany jest również ze świadomością wyrządzonych przez bohatera krzywd. Trofim Borysycz nie odżegnuje się od swojej przeszłości, co więcej,

<sup>171</sup> Ibidem. s. 94.

<sup>172</sup> Pisarz, w kręgu zainteresowań którego znajdują się kultura, religia, a także filozofia tego regionu, prowadził na Wydziale Filozoficznym MGU (Moskiewskiego Państwowego Uniwersytetu) wykłady poświęcone filozofii indyjskiej. Niewątpliwie wiedza ta okazała się przydatna także w pisarskiej działalności Mamlejewa.

pieniądze, w których posiadanie wszedł na skutek nielegalnej działalności, mają mu posłużyć w celu rozpoczęcia nowego życia. Łochmatow – wykorzystując багаż życiowych doświadczeń i mając świadomość niemożności naprawienia wielu czynów – stara się wznieść ponad swoją przeszłość, a chce to uczynić za sprawą wcielenia w życie wizji „zaprojektowanego siebie” – tego, kim chciałby się stać. Dążenie do realizacji takiego typu projektu Michel Foucault określa mianem „technik (technologii) Siebie”<sup>173</sup> – szczególnego rodzaju praktyk, za pomocą których można wpłynąć na własne ciało, duszę, umysł, w celu przeobrażenia: osiągnięcia doskonałości, szczęścia, mądrości albo nieśmiertelności. Stopień, do jakiego człowiek będzie w stanie zmienić siebie, jest skorelowany z poziomem jego wiedzy o samym sobie. Z kolei świadomość sensu swego istnienia w dużej mierze zależy od podejścia danej jednostki do jej roli i miejsca we Wszechświecie<sup>174</sup> – rozszerzając swoje horyzonty myślowe, otwieramy się na całkowicie niezbadane do tej pory możliwości rozwoju indywidualnego. Osiągając coraz to nowsze poziomy rozumienia samego siebie, człowiek może wciąż „odkrywać siebie, otwierać się na świat i odkrywać świat w sobie”<sup>175</sup>. Wraz ze wzrostem świadomej percepcji tych czynników, które konstytuują szeroko rozumianą podmiotowość jednostki, wzrasta również jej poczucie nierozzerwalnej więzi z kosmosem. Podmiot staje się nie tylko integralną częścią uniwersum, lecz również uniwersum staje się immanentną częścią jednostki. Wszakże kosmos jest naszym wnętrzem, naszym ciałem i nie ma w nim niczego, czego nie byłoby w nas, a w nas nie ma niczego, czego nie byłoby w

---

<sup>173</sup>Zob. M. Фуко, *Технологии себя*, пер. А. Корбут, «Логос» 2008, № 2 (65), s. 96–122.

<sup>174</sup> А.Г. Жучков, *Прикосновение к Тайне или об основах философий единства*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.proza.ru/2010/12/11/484> (10.11.2013).

<sup>175</sup> Ibidem.

kosmosie<sup>176</sup>. Właśnie do takiej integracji ze Wszechświatem zdaje się dążyć wspomniany bohater *Innego*:

[...] чтоб стены рушились, чтоб все двери в миры, видимые и невидимые, распахнулись, чтоб ширь была необъятная [...]. Чтоб не было стен между мирами, перегородок. Вселенную чтоб проглотить (I, 200)<sup>177</sup>.

Łochmatow marzy zatem o osiągnięciu bezkresu metafizyki<sup>178</sup>, rozplynięciu się we Wszechświecie (*растворение во Вселенной*), co dla należycie „uduchowionego” Rosjanina nie powinno stanowić problemu, albowiem „Rosjanin nie ma ciała”<sup>179</sup>. Pragnienie Trofima

<sup>176</sup> Ibidem.

<sup>177</sup> [...] żeby waliły się ściany, żeby wszystkie drzwi do światów widzialnych i niewidzialnych, rozwarły się, żeby był bezkresny ogrom [...]. Żeby nie było ścian między światami, przegród. Żeby pochłonąć Wszechświat.

<sup>178</sup> Podobną, choć nieco zmodyfikowaną, myśl można dostrzec w *Inside-out* (*Инсайдаут*) Konstantina Kiedrowa. W utworze tym pisarz proponuje nowy typ relacji człowieka i metaświata, tytułowy „inside-out”, który, za Pawłem Florenskim, określić można jako wywracanie (nicowanie), podczas którego człowiek osiąga rozmiary Wszechświata, ogarniając sobą cały kosmos i odczuwając go jako własne nieśmiertelne ciało. W akcie wywrócenia ginie tragiczne rozdarcie człowieka pomiędzy tym co wszechświatowe, i tym, co ziemskie. Człowiek przekształca się w człowiekowszechświat – *homo cosmicus*, żyjąc jednocześnie życiem wiecznym i tymczasowym. Zob. I.S. Skoropanova, *Modele człowieka...*, *op. cit.*, s. 99.

<sup>179</sup> Wiktor Jerofiejew, *op. cit.*, s. 167. Warto pamiętać, iż we wspomnianym utworze Jerofiejew w charakterystycznej dla siebie prześmiewczo-zdystansowanej manierze podejmuje śmiałą polemikę z wieloma utrwalonymi obrazami Rosji i Rosjan, nierazko wskazując na bezpodstawną patetyczność niektórych sądów, gdzie jedynym argumentem przemawiającym za obranym punktem widzenia, jest posiadanie tytułowej „duszy rosyjskiej”. Por. A. Strykowska, „*Encyklopedia duszy rosyjskiej*”: *tożsamość zadana*, [w:] eadem, *Ponowoczesna tożsamość 'Europy Wschodniej' w wybranych utworach Wiktora Jerofiejewa i Andrzeja Stasiuka*, [w:] źródło elektroniczne: [https://www.academia.edu/24142161/Ponowoczesna\\_to%C5%BCsamo%C5%9B%C4%87\\_Europy\\_Wschodniej\\_w\\_wybranych\\_utworach\\_Wiktora\\_Jerofiejewa\\_i\\_Andrzeja\\_Stasiuka](https://www.academia.edu/24142161/Ponowoczesna_to%C5%BCsamo%C5%9B%C4%87_Europy_Wschodniej_w_wybranych_utworach_Wiktora_Jerofiejewa_i_Andrzeja_Stasiuka) (22.11.2016). Przywołanie

Borysycza o staniu się nieodłączną częścią uniwersum, można postrzegać jako swego rodzaju chęć scalenia indywidualnej świadomości z wyższą realnością, które są działaniem na drodze do iluminacji<sup>180</sup>. W powyższym stwierdzeniu na pierwszy plan wysuwa się jego szerokie pole semiotyczne w aspekcie nie tyle psychologicznym, co filozoficznym, a dokładniej – odwołującym się do wspominanej już filozofii Dalekiego Wschodu<sup>181</sup>, której wybrane dominanty znajdują odzwierciedlenie w nowo obranej przez Łochmatowa pozycji życiowej. Bohater nie tylko poprzez deklarację dotyczącą wyboru miejsca, jako lokalizacji godnej oddawaniu się kontemplacji, opowiada się za „duchową migracją” na Wschód – także jego zamierzenia i pragnienia immanentnie skrywają w sobie tę specyficzną metafizyczną nić, którą przeniknięta jest myśl Orientu. Ponadto, jako iż dąży on do „wchłonięcia” kosmosu, zjednoczenia się z nim, nie sposób oprzeć się wrażeniu, iż stanowi on modelowy wręcz przykład reprezentanta transpersonalnej koncepcji tożsamości<sup>182</sup>. Tę „złożoność” Trofima Borysycza dostrzega także Alona – malarka, której dzieło do tego stopnia zafascynowało *мэтра цмпах*<sup>183</sup>(I, 163), że postanowił on polecić kradzież namalowanego przez nią obrazu. Rozmawiając z Wadimem o

---

stwierdzenia Jerofiejewa ma na celu ukazanie go jako kontrapunktu dla snutej przez bohatera *Innego* wizji.

<sup>180</sup> Ф. Капра, *Дао физики*, пер. П.Л. Гроховский, Санкт-Петербург 1994, s. 107.

<sup>181</sup> Mamlejew, wypowiadając się na temat twórczości Dostojewskiego, zauważa, że w swojej prozie dziewiętnastowieczny pisarz wydobywa z „głębin” takie tematy, że niektórych z nich na zwykłym, ludzkim poziomie po prostu nie da się rozwiązać. Żeby pójść dalej (krok ten autor *Innego* określa mianem „rosyjskiego maksymalizmu!”) trzeba porzucić swoje wyobrażenie o indywidualnej istocie i wkroczyć na inny poziom, który do tej pory przedstawiony został jedynie we wschodniej metafizyce. Zob. С.Е. Трунин, *op. cit.*, s. 34. Wydaje się, że podobne artystyczne zamierzenie przyświeca także samemu Mamlejewowi.

<sup>182</sup> Zob. np. B. Dobroczyński, *Transpersonalna koncepcja tożsamości*, [w:] *Tożsamość człowieka*, red. A. Gałdowa, Kraków 2000, s. 149–164.

<sup>183</sup> Nauczyciela strachu.



charakterze spotkania, do jakiego doszło pomiędzy nią a bandytą, na pytanie zadane przez ukochanego, w czym tkwi tajemnica Łochmatowa, bohaterka odpowiada:

В нем самом. В нем много уровней. [...] – Но главное – последний уровень: этот человек одержим поиском того, что еще только зарождается в нашем мире. И что это, несомненно великое и темное, не знает никто, включая самого Лохматова. Но он один знает, что «оно» уже есть. И поэтому он как пророк во тьме (I, 160)<sup>184</sup>.

Łochmatow zatem nie tylko sam postrzega siebie jako swego rodzaju mentora (*духовный наставник*) Alony, o czym kilkukrotnie ją informuje podczas ich spotkania. Także sama bohaterka dostrzega w bandycie potencjał duchowego przywódcy. Co więcej, jej uwadze nie umyka także skomplikowana natura Trofima Borysycza, jego wielopoziomowość. Bohater pragnie eksplorować Wszechświat będąc przekonany o istnieniu równoległych rzeczywistości. W zależności od towarzystwa konkretnych osób przebywających w jego otoczeniu, ujawnia on swe różne oblicza: inną osobą jest przy nie do końca potrafiącej odczytać jego zamierzenia Nadieńce, inną przebywając w towarzystwie członków swojej świty, wśród których budzi strach i respekt, jeszcze inną natomiast w obecności Alony. Cały czas jednak pozostaje samym sobą, obnażając przed pozostałymi zaledwie część swojej osobowości. Wydaje się, iż postać Trofima Borysycza stanowi więc reprezentację takiego typu podmiotu, który Jean Baudrillard określił mianem „fraktalnego”, albowiem rozpada się on „na wiele takich samych znikomych egos, które rozmnażają się niby embrion i skutek trwającego

---

<sup>184</sup> W nim samym. Ma w sobie wiele poziomów. [...] Ale najważniejszy jest ostatni poziom: ten człowiek jest opętany poszukiwaniem tego, co w naszym świecie jest dopiero w powijkach. A czym dokładnie jest to coś wielkiego i mrocznego, nie wie nikt, łącznie z samym Łochmatowem. Ale on jedyny wie, że „to” już istnieje. I dlatego jest jak prorok w ciemnościach.

dalej podziału zajmują swe otoczenie”<sup>185</sup>. Warto podkreślić, iż nieustana multiplikacja w przypadku tego typu podmiotu nie jest związana z wtórnością. Fundamentalną rolę odgrywa tu element różnicujący, który jawi się jako wzbogacenie już istniejącej formy, eksponując jej wewnętrzne bogactwo. Zatem na każdym z poziomów Łochmatów jest sobą samym, natomiast jego skomplikowanie, czy też fraktalność, wynikałoby z zanurzenia w istniejącym świecie. To zanurzenie powoduje zresztą wspomnianą powyżej chęć poszukiwania innej rzeczywistości, gdyż ta, w której bandyta przebywa, utraciła dla niego swą realność, nie może więc pełnić roli żadnego punktu referencyjnego. Zdaniem Baudrillarda, postępująca technicyzacja, mediatyzacja, a nade wszystko wirtualizacja powodują, że podmiot tkwi w stanie antropologicznej niepewności<sup>186</sup>. Napierająca na współczesną jednostkę kultura wideo i stereo stanowi rezultat maksymalnie uzewnętrznionej, zrozpaczonej autoreferencyjności, jest spięciem umożliwiającym przyłączenie do siebie tego samego, z tym samym, dowodząc zarazem swojej powierzchownej intensywności i braku głębokiego znaczenia<sup>187</sup>. Nieustanne przebywanie w świecie zdominowanym przez wirtualny obraz powoduje zaburzenia zarówno w postrzeganiu siebie, jak i otaczającej przestrzeni. Postawa reprezentowana przez Łochmatowa wpisuje się zatem w charakterystyczny dla utworów Mamlejewa sposób strukturyzowania otaczającej przestrzeni: dominującą staje się idea relatywności obrazu świata, wprowadzony zostaje motyw wirtualności rzeczywistości<sup>188</sup>, sama realność natomiast zostaje poddana

---

<sup>185</sup> J. Baudrillard, *Świat wideo i podmiot fraktalny*, przeł. A. Gwóźdź, [w:] *Po kinie?...*, op. cit., s. 247.

<sup>186</sup> Ibidem, s. 254.

<sup>187</sup> Ibidem, s. 251.

<sup>188</sup> В.Б. Мусий, *О мифологическом образе пространства в художественном произведении*, «Проблемы сучасного літературознавства» 2004, Вип. 13, s. 19.

zabiegowi mitologizacji<sup>189</sup>. Takie ujęcie ściśle koresponduje z myślą francuskiego filozofa, którego zdaniem granice definiujące prawdziwość ulegają rozmyciu – widziana przez nas projekcja stanowi pewną formę reprezentacji realności, będąc nią i równocześnie jedynie ją naśladować. Współczesny człowiek mimowolnie jest więc uwikłany w relacje z wszelkiego rodzaju maszynami, będąc od nich uzależnionym. W planie fabularnym powieści obecność zdobyczy techniki – pociąg, którym podróżuje Lonia mknie z nadzwyczajną prędkością, Alona prosi Łochmatowa o możliwość telefonicznego powiadomienia najbliższych etc. – zdaje się stanowić naturalną konsekwencję czasów, w jakich zostaje osadzona akcja utworu – XXI wiek. Warto jednak pamiętać, że tym, co odróżnia człowieka od maszyny, bądź jej wytworu jest możliwość przekroczenia siebie<sup>190</sup>. Właśnie z tego względu chęć dotarcia do równoległych światów może stanowić wyraz poszukiwania i eksplorowania zarówno otaczającej przestrzeni, jak i usiłowania poszerzenia rubieży własnego „ja”; samodoskonalenia oraz chęci odnalezienia bodaj słabego punktu oparcia dla rozchwianej podmiotowości bohatera.

### 3. Spotkanie bohaterów jako przyczynek do dekonstrukcji oraz redefinicji ich podmiotowości<sup>191</sup>

Jednym z kluczowych momentów, z punktu widzenia konstytuowania podmiotowości wybranych bohaterów *Innego*, jest spotkanie Trofima Borysycza z malarką Aloną. Łochmatow w rezultacie wnikliwej obserwacji płótna autorstwa dziewczyny, rozpoznaje swe oblicze w jednym z potworów na

---

<sup>189</sup> Т.Л. Рыбальченко, *История литературы как история литературных течений*, [w:] źródło elektroniczne: [http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/268/image/268\\_68.pdf](http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/268/image/268_68.pdf) (10.05.2015).

<sup>190</sup> J. Baudrillard, *Świat wideo...*, *op. cit.*, s. 257.

<sup>191</sup> Nieznacznie zmodyfikowane fragmenty niniejszego podrozdziału, w formie artykułu *Elementy rytuału przejścia w „Innym” Jurija Mamlejew. Prolegomena*, zostały złożone do druku w 41 tomie czasopisma „Studia Rossica Posnaniensia”.

namalowanym przez nią obrazie, dlatego też postanawia „zaprosić” artystkę do swojej rezydencji i dowiedzieć się, kim jest osoba, która potrafiła dostrzec „prawdziwą twarz” bandyty. To spotkanie nie tylko stanowić będzie asumpt do reorganizacji życia bohaterki – da także impuls do podjęcia redefinicji fundamentów jej podmiotowości. Między bohaterami wytworzy się niezwykła nić metafizycznego porozumienia, którą, przywołując określenie Emmanuela Lévinasa, można nazwać relacją Toż-samego z Innym, a więc szczególnym rodzajem spotkania, podczas którego człowiek uczy się bycia wobec drugiego człowieka<sup>192</sup>. Bohaterowie, przystępując do rozmowy, rezygnują z pewnej formy kreowania własnego wizerunku, ukazują swe prawdziwe oblicza. To „obnażenie” zostaje wyeksponowane w tekście powieści za sprawą dwóch istotnych elementów wystroju wnętrza: drzwi, przez które musi przejść bohaterka, aby wejść do pomieszczenia, gdzie oczekuje na nią Lochmatow oraz znajdujące się powyżej maski:

Наконец перед ними – массивная деревянная дверь с резьбой. Вверху Алена увидела деревянную маску в виде человеческого лица с закрытыми глазами (I, 122–123)<sup>193</sup>.

Motyw maski pojawia się także tuż po wejściu przez dziewczynę do pomieszczenia, gdzie oczekiwał na nią Trofim Borysycz:

на внушительной спинке [...] трона возвышался отнюдь не золотой орел, а вся та же маска: жутковатое из черного дерева лицо с закрытыми глазами (I, 123)<sup>194</sup>.

---

<sup>192</sup> E. Lévinas, *To samo i inne*, [w:] idem, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 82, 92–93.

<sup>193</sup> W końcu przed nimi – masywne, drewniane, rzeźbione drzwi. Na górze Alona zobaczyła drewnianą maskę w/o kształcie ludzkiej twarzy z zamkniętymi oczami.

<sup>194</sup> Nad imponującym oparciem [...] tronu górował bynajmniej nie złoty orzeł, a ciągle ta sama maska: przerażająca hebanowa twarz z zamkniętymi oczami.

Osobliwe „koczowanie”, przemieszczanie się tego przedmiotu („ta sama”, a nie „taka sama” maska) nakazuje baczniejsze pochylenie się nad jego metaforą.

Różnorodność kodów kulturowych (культурных смыслов), a także symboliczna nośność, jakimi nacechowana jest maska, bez wątpienia skutkuje wielością możliwych interpretacji jej obecności w tekście powieści. Wydaje się, iż wbrew przyjętemu pogładowi o tym, iż jest ona symbolem fałszu, kłamstwa i oszczerstw, w *Innym* jej funkcja ulega rehabilitacji, jako że sam przedmiot może wskazywać na odsłanianie tego, co ukryte. Najbardziej rozpowszechnionym celem nałożenia maski jest ukrycie oblicza, a tym samym zamaskowanie pewnej prawdy, przywdzianie fałszywej pozy. Dualność, jaką cechuje ten przedmiot związana jest z faktem, iż atrybut ten nie tylko naśladuje rzeczywistość (na przykład odwzorowuje kształt twarzy), ale także ją zniekształca, ukrywając to, co najistotniejsze. We współczesnym rozumieniu tego słowa pełni zatem funkcję osobliwego kamuflażu, jest kłamliwym wyrazem tego, czego w istocie nie ma. Tymczasem tak przyjęte postrzeganie tego przedmiotu jest rezultatem spowszednienia i zwietrzenia tego, co dawniej odnosiło się do sfery sacrum i stanowiło swego rodzaju ikonę<sup>195</sup>. Maska, wbrew podstawowemu polskiemu znaczeniu tego słowa, nie służyła do zasłaniania prawdy o człowieku, lecz przeciwnie – do jej odsłaniania<sup>196</sup>. Grecki źródłosłów pokazuje, iż jej pierwotnym celem było odsłonięcie prawdy o człowieku, obnażenie jego prawdziwej natury, a z biegiem czasu, słowa „prosopon” (maska) i „persona” (człowiek) zostały potraktowane jako określenia opisujące specyfikę natury człowieka<sup>197</sup>. Maska

---

<sup>195</sup> P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, przeł. Z. Podgórzec, Warszawa 1984, s. 113.

<sup>196</sup> M. Drwięga, *Dwie drogi współczesnych filozofów – Paul Ricoeur i Józef Tischner*, „Znak” 2011, nr 669, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.miesiecznik.znak.com.pl/139/7/dwie-drogi-wspolczesnych-filozofow-paul-ricoeur-i-jozef-tischner-czesc-ii> (17.07.2014).

<sup>197</sup> Z. Kruczałak, *Wybrane problemy z filozofii człowieka*, „Monitor” 2011, [w:] źródło elektroniczne:

zawiera w sobie także charakterystyczny naddatek nacechowany symbolicznie, który jest na tyle silny, że zdaje się docierać do archetypowego obrazu człowieka<sup>198</sup>. Jej nieludzki charakter, np. zoomorficzny, najpełniej wyraża ukryty aspekt „ja” – potwornego sobowtóra człowieka, który będąc ucieleśnieniem pierwotnego chaosu, objawia człowiekowi dialektykę jego własnej natury<sup>199</sup>. To spotkanie z Innym „we mnie” jest dramaturgiczną osią wszelkich rytuałów inicjacyjnych, w których maska tak często odgrywa kluczową rolę. Podwójna modalność wyrażalności, tzn. reprezentowanie zarówno człowieka, jak i jego „dopełnienia”, którego posiadania podmiot może nawet nie być świadomy, czyniąc z niej znak przejścia, decyduje o jej trudnej do uchwycenia ambiwalencji. Maska zatem pośredniczy między światem ludzi i pierwotnym nieludzkim *porządkiem*, staje się mediatorem<sup>200</sup>. Maska, którą widzi Alona przed wejściem do sali, przedstawia ludzką twarz z zamkniętymi oczami. Zdecydowana większość tego typu artefaktów, bez względu na charakter, w jakim zostanie użyta (np. do gry w teatrze, podczas karnawału czy też wszelkiego rodzaju rytuałów), posiada wycięte otwory na oczy, tak, aby, noszące je osoby widziały, gdzie się znajdują. Wzrok jest jednym z tych zmysłów, który w przeważającym stopniu wpływa na poczucie orientacji w terenie. Pozbawienie kogós możliwości obserwowania otaczającej przestrzeni zmusza do wyostrenia innych zmysłów oraz wsłuchania się w swoje wnętrze. Warto również zaakcentować potencjał sprawczy, jakim nacechowany jest wspomniany przedmiot. W praktyce archaicznej był on postrzegany jako dodatkowy kontur ciała, posiadający symboliczne znaczenie wyrażone na powierzchni i jednocześnie transformujące otaczającą rzeczywistość. Stanowił osobliwe „przedłużenie” człowieka, zwiększając jego

---

[http://www.monitorpl.com/monitorarticle/2011\\_11\\_10\\_Wybrane\\_problemy\\_z\\_filozofii\\_czlowieka.qb](http://www.monitorpl.com/monitorarticle/2011_11_10_Wybrane_problemy_z_filozofii_czlowieka.qb) (28.05.2015).

<sup>198</sup> M. Żerkowski, *Kultura maski*, [w:] źródło elektroniczne: <http://roverground.cz/mealingua/kultura-maski/> (28.05.2015).

<sup>199</sup> Ibidem.

<sup>200</sup> Ibidem.

cechy osobowościowe – dzięki niemu osoba miała szansę na przybranie zupełnie innego wizerunku – twarzy antagonisty czy też potwornego sobowtóra. Jednakże pod maską ciągle jeszcze skrywało się prawdziwe oblicze tego, kto ją przywdziewał, toteż przedmiot ten nie mógł być nacechowany niekontrolowanym potencjałem samosprawczości. Oczywiście nie da się zaprzeczyć, iż jako akcesorium niezwykle energetyczne maska posiada ogromną moc sprawczą i jest w stanie uruchomić w człowieku pewne cechy bądź zachowania, które nie są dla niego swoiste; z drugiej jednak strony okazuje się pomocna w procesie samopoznania, dzięki gwarantowanemu poczuciu anonimowości uwalniającemu noszącą ją osobę od przestrzegania norm społecznych czy też etycznych. Wyzwolenie od konwenansów sprzężone ze świadomością braku kary za swe czyny nierzadko skutkować może zmianą dotychczasowego sposobu postępowania. Tak więc nałożenie maski interpretować można w pewnych kontekstach nie tylko jako swego rodzaju próbę, na jaką wystawiona zostaje osoba ją nakładająca, lecz także jako jeden z czynników pełniących istotną funkcję w procesie poznawania samego siebie.

Taką też symboliczną funkcję zdaje się pełnić wspomniany powyżej przedmiot w *Innym*. Obecność maski nad wejściem, gdzie będą się ważyć losy Alony, może symbolizować przekroczenie swego rodzaju granicy. Granicy, świadomie bądź nie, wytyczonej zarówno przez Łochmatowa, jak i narzeczoną Wadima. Trofim Borysycz „zaprosił” malarkę wiedziony swego rodzaju wewnętrznym impulsem – poczucie wspólnotowości i zaskakującej bliskości z nieznanym mu człowiekiem spowodowało, iż postanowił „otworzyć się” na artystkę, wyjawic jej swe plany dotyczące duchowego samorozwoju, a tym samym odrzucić na moment zainteresowaną jedynie materią pozę. Alona z kolei wchodząc do pokoju, nie tylko przekracza granice własnego strachu, lecz także własnych ograniczeń, co znajduje potwierdzenie w dokonanej przez bohaterkę introspekcyjnej analizie podmiotowości. W tak zarysowanym kontekście maska może

być postrzegana nie tylko jako niemy obserwator, ale i mediator pomocny w eksplorowaniu dopełnienia „ja”, co z kolei eksponuje dialogiczność natury bohaterów. Dany artefakt jest więc poniekąd materialnym reprezentantem rytuału inicjacyjnego, zmierzającego do odkrycia przez powieściowe postaci swego prawdziwego oblicza. Ponadto stanowi on swego rodzaju mechanizm obronny, samokonstruującą się strategię działań, wynikającą z chęci projekcji swego nieprawdziwego wizerunku lub zdobycia anonimowości, których celem jest ochrona naszego innego „Ja”; jest więc aktualizacją własnego wizerunku w konkretnym schemacie zachowań, a tym samym stanowi jeden ze sposobów zwiększenia samoświadomości jednostki, która poprzez stały namysł na własnym „Ja” (*осмысливание*) pozwala pokonać wewnętrzny „dualizm” i osiągnąć pełnię, ostateczną integrację<sup>201</sup>. W tak zarysowanej perspektywie maska umieszczona przed wejściem do sali, w której ma dojść do spotkania o fundamentalnym wręcz znaczeniu dla każdej ze stron, może nie tylko symbolizować dualizm bohaterów, dialogiczność ich natury. Staje się także zapowiedzią podejmowanego wysiłku zorientowanego na redefinicję swej podmiotowości, który będzie udziałem Alony; oraz dekonstrukcję a następnie obnażenie swej prawdziwej natury w przypadku Łochmatowa. Jawi się ona zatem jako substancjalny reprezentant rozpoczęcia procesu duchowego przeobrażenia. Nie bez znaczenia jest również fakt, iż umieszczona jest ona nad drzwiami. Jej metaforyka zostaje znacząco zintensyfikowana za sprawą odwołań do nośności semiotycznej związanej z pojęciem progu i szerokim kontekstem samokonstruujących się (w tak zaproponowanym ujęciu) konwergentnych odniesień na linii *maska–próg*.

Znaczeniowe pole *spotkania* odsłania także inny kontekst. Wkraczając do sali, w której miało do niego dojść, Alona pozostawia swoje dotychczasowe życie za sobą (jeśli czytać ten akt w wymiarze symbolicznym), rozpoczyna swego rodzaju

---

<sup>201</sup> Маска, [w:] *Энциклопедия Гуманитарных Наук*, ред. О.Ю. Осьмухина, «Знание. Понимание. Умение» 2007, № 2, s. 226–228.



nowy etap, w którym czeka na nią wiele niewiadomych (co zdają się symbolizować zamknięte oczy). Przejście przez drzwi nierozdzielnie wiąże się także z przestąpieniem przez próg, co z kolei nasuwa myśl o przekroczeniu pewnej niewidzialnej granicy – podobnie rzecz ma się z maską, ona również może stanowić metaforyczny znak wkroczenia w nowy etap życia oraz przekraczania własnych granic. W wierzeniach słowiańskich próg odgrywał niezwykle istotną rolę: nie tylko wyznaczał granicę domostwa, lecz także rozdzielał świętą przestrzeń wewnątrz domu, od tego, co na zewnątrz – chaosu<sup>202</sup>. Pełnił także funkcję sakralnej granicy, której przysługiwała szczególna moc<sup>203</sup>, był miejscem styku dwóch światów (*sacrum* i *profanum*), a tym samym punktem granicznym, osobliwym wyznacznikiem nieciągłości przestrzeni<sup>204</sup>. Drzwi i próg w naturalny sposób związane były z ideą wejścia i wyjścia, której przypisuje się wysoki stopień semiotyczności<sup>205</sup>. Przekroczenie granicy domostwa czy też konkretnego pomieszczenia oznaczać również mogło w wymiarze symbolicznym rozpoczęcie nowego etapu, wkroczenie w nieznany obszar i wydaje się, że właśnie w ten sposób należy odczytywać wejście bohaterki do sali, gdzie oczekiwał na nią Łochmatow. Wraz z pojawieniem się w pomieszczeniu Alona zaczyna odczuwać specyficzną aurę, jaką nacechowana jest wspomniana przestrzeń – w miejscu tym dominuje atmosfera wyjątkowości i imperialności. Uwagę bohaterki przykuwa fotel stylizowany na tron, na którego oparciu widnieje ten sam co wcześniej motyw wyrzeźbionej

---

<sup>202</sup> M. Sulima, *Symboliczne przestrzenie domu*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Białostockiej. Architektura” 2007, nr 20, s. 89.

<sup>203</sup> G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, Warszawa 1978, s. 350. Cyt za: ibidem.

<sup>204</sup> M. Sulima, *Rola religii w kształtowaniu przestrzeni domu wiejskiego*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Białostockiej. Architektura” 2008, nr 21, s. 89.

<sup>205</sup> A.K. Bajburin, *W sprawie opisu struktury słowiańskiego rytuału budowniczego*, „Konteksty” 1990, nr 3, s. 64. Cyt. za M. Sulima, *Rola religii...*, *op. cit.*

hebanowej maski. Można odnieść wrażenie, że nieprzypadkowo uwaga artystki zostaje ześrodkowana na wspomnianym meblu. Wszakże tron symbolizuje punkt oparcia w czasach ciągłych zmian<sup>206</sup>. W takiej perspektywie spotkanie tkwiących w stanie antropologicznej niepewności bohaterów urasta do rangi wydarzenia o charakterze fundamentalnym dla ich dalszego rozwoju. Co więcej, fakt, że hebanowy artefakt znajduje się na oparciu charakterystycznego fotela świadczyć może również o tym, iż bohater w nim zasiadający odrzuca wszelkie pozory, zrywa tę maskę<sup>207</sup>, ukazując tym samym prawdziwą twarz rozmówcy. Taka interpretacja wydaje się zasadna, jeśli zważyć na to, iż bohaterka została „zaproszona” na rozmowę z Łochmatowem, ponieważ ten dostrzegł swe oblicze na namalowanym przez nią obrazie. Ponadto wymownym jest także fakt, iż malunek, który zrobił na Trofimie Borysyczu ogromne wrażenie a był zatytułowany *Нездесьние твари* (I, 107), przedstawiał pływające monstra:

- А вы посмотрите в правый угол картины, там лицо...  
Алена посмотрела и замерла. Картина, вообще-то говоря, изображала пляшущих монстров.  
– Почему же вы, Алена, изобразили меня? – взгляд Лохматова еще глубже помрачнел при этом. Алена посмотрела на лицо в правом углу и вспотела от ужаса.

---

<sup>206</sup> O.M. Фрейденбер, *Трон*, [w:] źródło elektroniczne: <http://ec-dejavu.ru/t/Throne.html> (28.05.2015).

<sup>207</sup> Warto przypomnieć w tak zarysowanym kontekście jungowskie rozumienie roli *Maski (Persony)* w procesie indywiduacji – jest to odrzucenie archetypu reprezentującego rolę społeczną, którą gra człowiek uwikłany w skomplikowaną sieć konwenansów. Dopelnienie *Persony Animą* bądź *Animusem* stanowi ważny krok na drodze rozwoju psychicznego. Zob. J. Prokopiuk, *C.G. Jung, czyli gnoza XX wieku*, [w:] C.G. Jung, *Archetypy i symbole*, przekł. J. Prokopiuk, Warszawa 1993. Jeśli zatem odczytywać symbolikę maski umieszczonej na oparciu fotela jako próbę przezwyciężenia *Persony*, nasunie się analogia wskazująca na moment, w jakim znajduje się Łochmatow w trakcie wspomnianego wyżej procesu.

Там был единственный не пляшущий монстр. Крупным планом выделялось лицо, а туловище было скрыто в экзотических кустах (I, 124)<sup>208</sup>.

Już samo słowo „monstrum” („potwór”) nacechowane jest dwoistością treści: z jednej strony oznaczać bowiem może zwierzę (lub człowieka), które swym wyglądem zewnętrznym w znacznym stopniu odbiega od przyjętego biologicznego wzorca; z drugiej zaś może zostać użyte w celu określenia kogoś, kto w negatywny sposób wyróżnia się swoją moralnością. Zarówno fakt dostrzeżenia przez bohaterkę pewnych niepokojących cech w wyglądzie zewnętrznym zebranych u Łochmatowa bandytów, jak i to, że ludzie ci, tak jak sam bohater, zajmują się nielegalną działalnością, pozwala na postrzeganie obrazu namalowanego przez Alonę, jako zbiorowego portretu świty Trofima Borysycza – zresztą on sam otwarcie przyznaje, iż malarce udało się w artystycznej formie wyrazić jego prawdziwą naturę. Symboliczna warstwa słowa „potwór” eksponuje z kolei charakter podejmowanych przez Łochmatowa działań – potwory są bowiem znakami siły kosmicznej dopiero co wyłonionej ze świata „bezsztalnych potencji”. Mogą również symbolizować wybujałość pragnień uczuciowych oraz najwyższą egzaltację wyobraźni<sup>209</sup>. Fakt, że monstra z obrazu pochodzą nie z tego świata niejako uwydatnia tym samym kosmiczną „skalę” powziętych przez Trofima Borysycza planów, jednocześnie podkreślając ich emfatyczny charakter.

Szczególnie interesujące jest podobieństwo pomiędzy płasającym potworem z obrazu a zaproszonym na uroczystą

<sup>208</sup> – Niech pani spojrzysz na prawy róg obrazu, znajduje się tam twarz...

Alona spojrzała i zamarła. Obraz, ogólnie rzecz biorąc, przedstawiał płasające monstra.

– Dlaczego pani, Alono, mnie namalowała? – spojrzenie Łochmatowa stało się przy tym jeszcze bardziej mroczne. Alona spojrzała na twarz znajdującą się w prawym rogu i oblała się potem z przerażenia.

Było tam jedyne niepłaszące monstrum. Twarz była wyeksponowana, natomiast tułów ukryty był w egzotycznych krzewach.

<sup>209</sup> J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przekł. I. Kania, Kraków 2000, s. 326.

kolację (podczas której Łochmatow zapoznał Alonę ze swymi przyjaciółmi) Udodowem i jego zachowaniem. Dodatkowo zbieżność tę eksponuje fakt, iż wspomniany zabójca zaczyna płasć bezpośrednio po dostrzeżeniu przez bohaterkę swego obrazu wiszącego na ścianie w willi kryminalisty:

С ужасом Алена увидела на стене свою картину.

И вдруг Удодов, киллер по призванию, вскочил [...] вышел на середину зала [...] и [...] стал танцевать. Гадючно-спортивное тело его вытянулось, задвигалось, руки он скидывал вверх, но лицо его оставалось каменным, с чуть нездешним оттенком.

Это был не танец а скорее пляс, обращенный в никуда. Тело извивалось с необыкновенной быстротой, но взгляд застыл. Норовил он также приблизиться к картине, дрыгая ногами, словно обещал задеть ее ногой (I, 141)<sup>210</sup>.

W przytoczonym powyżej cytacie uwagę czytelnika zwraca nie tylko opis tańca zabójcy, lecz także jego wyglądu zewnętrznego, a w szczególności twarzy: kamiennej z rysem nietutejszości, nieziemskości. Ten charakterystyczny wyraz oblicza bohatera, jak gdyby nieobecnego, niepochozącego z tego świata, koresponduje z nazwą obrazu (*Нездесьние твари*) podkreślając podobieństwo postaci z malunku do Udodowa. Można również dostrzec paralelę między tytułową «тварью» – słowem, które oznaczać może zarówno każdą żywą istotę, jak i bestię, kreaturę, czy też człowieka wyróżniającego się bezdusnością<sup>211</sup> a bohaterem, którego zarówno profesja, jak i

---

<sup>210</sup> Z przerażeniem Alona zobaczyła na ścianie swój obraz.

I nagle Udodow, kiler z powołania, zerwał się [...] wyszedł na środek sali [...] i [...] zaczął tańczyć. Jego zmijowato-wysportowane ciało naprężyło się, zaczęło się ruszać, ręce wyrzucał do góry, ale twarz pozostawała kamienna, z odcieniem nie tego świata.

To był nie taniec, a raczej płas, zwrócony donikąd. Ciało wilo się z niezwykłą prędkością, ale wzrok zastygł. Usilnie starał się także zbliżyć do obrazu, podrygując nogami, jakby obiecując dotknąć go nogą.

<sup>211</sup> *Тварь*, [w:] *Толковый словарь русского языка. Т. 4.*, под ред. Д.Н. Ушакова, Москва 1940, s. 660.

wygląd pozwalają na dostrzeżenie powyżej zarysowanej interferencji. Dodatkowo Udodow wielokrotnie próbuje „zbliżyć się” do obrazu, tak jakby usiłował się z nim zintegrować.

O tym, że świta Łochmatowa ma kontakt nie tylko z widzialnym światem, świadczyć może również fakt, iż jeden z jej członków, Kariczew:

танцевал сам с собой, но гости внутренние ощущали: танцует он с призраком, который невидим<sup>212</sup> (I, 142).

Zarówno fakt osobliwej „nieziemskości” bohaterów, jak i charakter okoliczności, w jakich ich poznaje Alona (uroczysta kolacja), implikują asocjacje z bałem u Szatana z *Mistrza i Małgorzaty* Michaiła Bułhakowa, a także specyfiką bohaterów autora *Psiego serca*. Wydaje się, że towarzysze Łochmatowa, tak jak świta Wolanda, mimo iż są przedstawicielami „siły ciemności”, w perspektywie całościowego odczytania utworu, jawią się jako pozytywne postaci na nowo organizujące życie rosyjskiej społeczności, w przypadku powieści *Inny* – Alony i bliskich jej osób.

Namalowanie obrazu przez artystkę jest przejawem „odkrywania” i wizualizowania tego, co dla innych pozostaje niewidzialne. Postaci z obrazu Alony są potworami, jednakże posiadającymi twarz, co z kolei wskazuje na treści, w których dostrzec możemy analogię do zoomorficznej poetyki monstrów Gogola, aktualizującej opozycję twarz–morda<sup>213</sup>. O ile jednak Gogolowscy bohaterowie są ludźmi, którzy ulegli zezwierzęceniu, czy też potworami, przybierającymi ludzką twarz, o tyle w przypadku Łochmatowa mamy do czynienia z potworem, który posiada *lico*, tym samym jest prawdziwy. Autor *Innego*, słysząc z tego, iż akcja wielu jego utworów rozgrywa się na cmentarzach, zaś bohaterami są monstra, degeneraci, czy też

<sup>212</sup> Tańczył sam ze sobą, ale goście intuicyjnie wyczuwali, że tańczy on z duchem, który jest niewidoczny.

<sup>213</sup> К.Г. Исупов, *Космос русского самосознания. Лик/лицо/личина*, «Общество. Среда. Развитие» 2008, № 4(9), s. 188.

zabójcy, a ich życie ukazane zostaje w infernalnej poetyce, w opisie potwora z obrazu dwukrotnie, w niewielkim objętościowo odstępie tekstu używa słowa *lico*, tym samym już w warstwie leksykalnej powieści widzimy jawną wskazówkę, że Alonie intuicyjnie udało się wyrazić prawdziwe oblicze bohatera na płótnie:

вглядываясь в лицо Лохматова, Алена четко уловила немислимое сходство – и главное, внутреннее сходство (I, 124)<sup>214</sup>,

co zresztą chwilę później znajduje wyraz w jego słowach:

Как вы угадали, что я такой? (I, 124)<sup>215</sup>.

Tak więc zabieg umieszczenia maski na oparciu fotela zorientowany jest na wyeksponowanie prawdziwego wnętrza postaci. Ponadto szeroki kontekst wykorzystania tego motywu pozwala przypuszczać, iż znajdująca się w sytuacji granicznej (jeśli przywołać określenie Karla Jaspersa) bohaterka, otwierając drzwi do sali, w której oczekuje na nią nieznajomy, przekracza niewyartykułowane, aczkolwiek wyznaczone przez siebie granice. Jakkolwiek maska nie tworzy konkretnego wymiaru czasowego, jej zastosowanie ma na celu podkreślenie ważnego, uroczystego momentu, w jakim jest nakładana – w przypadku omawianego tekstu eksponuje osobliwy charakter spotkania, jego doniosłość. Zatem fakt, iż umieszczona jest nad wejściem do pomieszczenia, gdzie będą ważyć się losy malarki, a następnie wraz z bohaterką wkracza do pokoju (przypomnijmy, że to „ta sama”, a nie „taka sama” maska) wolno przyjąć jako symboliczną zapowiedź przybliżania do prawdy. Podjęcie relacji „twarzą w twarz”, a tym samym ujawnienie swego prawdziwego oblicza – najczystszy przejaw formy ducha, jądra wyłuskanego z martwej skorupy,

---

<sup>214</sup> Przyglądając się twarzy Łochmatowa, Alona wyraźnie dostrzegła niesłychane podobieństwo – przede wszystkim wewnętrzne.

<sup>215</sup> Jak pani zgadła, że taki jestem?

która krępowała jego zwoje<sup>216</sup> – sprawi, iż Alona w trakcie (roz)mowy<sup>217</sup>, a także na fali wrażenia, jakie robi na niej wymiana zdań z Łochmatowem, podejmie próbę rekontekstualizacji swojego życia.

### 3.1. Spotkanie z *Innym* jako z sobą samym

Łochmatow czując swego rodzaju pokrewieństwo dusz ze wspomnianą malarką, postanawia wyjawic jej swe plany na przyszłość, ponieważ, jak pozwala przypuszczać całościowa analiza tekstu, pragnie, aby i ona „wniknęła w głąb siebie”, odkryła swą prawdziwą istotę. W tym celu poleca swojej „protegowanej” – Nadieńce Zabłudowej, aby ta zaopiekowała się malarką. Spotkanie dwojga bohaterów – niejako osadzone ideowo w kontekście maski – odegra istotną rolę w procesie pogłębiania samoświadomości przez Alonę. Bohaterka otrzymuje od Nadieńki do przeczytania dziennik, w którym ta „spowiada się” ze swoich najskrytszych pragnień (żądza zemsty za samą możliwość wyrządzenia jej krzywdy (уязвимость)), lęków i obaw przed nieznanym; dokonuje tym samym „przenicowania” swej duszy. Po lekturze „raczej «spowiedzi»<sup>218</sup> niż dziennika” («Скопее ‘исповедь’, чем дневник» (I, 132)) malarka wprost stwierdza: «Вы – мой черный двойник»<sup>219</sup> (I, 133). Poprzez zastosowanie w procesie konstruowania postaci chwytu *sobowtóra*, wyeksponowana zostaje charakterystyczna relacyjność zachodząca między nimi. Przywołując konstatację Haliny Brzozy, stwierdzającej, że bohaterowie utworów Dostojewskiego przeglądają się jak w

---

<sup>216</sup> P. Florenski, *op. cit.*, s. 11.

<sup>217</sup> Zapis w tej postaci odsyła do filozofii dialogu Lévinasa. Zob. E. Lévinas, *Separacja i roz(mowa)*, [w:] idem, *To samo...*, *op. cit.*, s. 44–82.

<sup>218</sup> Mamlejew stosuje zabieg umieszczenia *tekstu w tekście*, dzięki któremu czytelnik bezpośrednio od autora pamiętnika czerpie informacje na temat jego stanów emocjonalnych.

<sup>219</sup> Pani jest moim czarnym sobowtorem.

lustrze, jednakże na zasadzie „odbić wypaczonych”<sup>220</sup>, zauważyć można, iż podobna zależność ma również miejsce w przypadku bohaterów *Innego*, co wzbogaca interpretację o nieujawnione do tej pory aspekty ich osobowości. Wykorzystanie danego motywu służy również wyeksponowaniu indywidualnych cech postaci, które paradoksalnie „uwypuklają się” wskutek podkreślania podobieństw. Jak zauważa Bachtin „w każdym ze swoich sobowtórów bohater się unicestwia (przez zaprzeczenie) po to, by się odnowić (tj. oczyścić się i wznieść ponad siebie)”<sup>221</sup>. Zastosowanie chwytu artystycznego *sobowótowości* związane jest więc ze zwróceniem szczególnej uwagi na życie wewnętrzne bohaterów, z głębią poznania ich psychiki. Konkluzja, do jakiej dochodzi przyjaciółka Wadima, jest zatem rezultatem spojrzenia na siebie z boku, z dystansu. Emmanuel Lévinas pisząc o pozycji autora-psychologa zauważa, iż nawet swoje życie wewnętrzne postrzega on z oddalonej perspektywy; nie oznacza to bynajmniej iż musi „ogłądać siebie” oczami innego, zawsze jednak współuczestniczy w rytmie swego życia, tak jak bywa to we śnie<sup>222</sup>. Zaadaptowanie tej myśli na potrzeby interpretacji tekstu eksponuje nowy aspekt wewnętrznego życia bohaterki. Zdaje się, iż dokonuje ona eksternalizacji (*овнешнение*) swego punktu widzenia, co skutkuje wielostronną perspektywą oglądu jej podmiotowości.

Zaznajomienie z rozterkami wewnętrznymi upiora<sup>223</sup>, jakim jest Nadia, pomaga bohaterce w dotarciu do zakamarków

---

<sup>220</sup> H. Brzoza, *Fiodora Dostojewskiego „widzenie skłócone”*, „Slavia Orientalis” 1972, nr 3, s. 253.

<sup>221</sup> M. Bachtin, *op. cit.*, s. 195.

<sup>222</sup> Za: A. Понцо, «Другость» у Бахтина, Бланио, Левинаса, [w:] *Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. К 100-летию со дня рождения М.М. Бахтина (Проблемы бахтинологии)*, Санкт-Петербург 1995, s. 63.

<sup>223</sup> W swoich utworach Mamlejew często korzysta ze słowa *унырь* dla określenia ludzi brutalnych, okrutnych bądź chciwych. Warto jednakże pamiętać, iż *upiór* (*унырь*) był także postacią z mitologii słowiańskiej (pol. *upiór*, *upir*, *wąpierz*, *wampir*), zob. A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Warszawa 2006, s. 255–256. Warto podkreślić, iż mitologiczne znaczenie



swej duszy. Alona jako „biały sobowtór”, czyli ten, który, jak wskazuje symbolika bieli, jest czysty, niewinny, nieskalany, nie może mieć wiedzy na temat ciemnego aspektu swojej osobowości. Paradoksalnie więc postać Nadienki, a zwłaszcza jej dziennik, okazują się pomocne w odsłanianiu tego, co zasłonięte – wnoszą „mroczne” światło<sup>224</sup> do nieskażonego na pozór wizerunku malarki. Postać Zabłudowej będzie więc zwierciadlanym odbiciem artystki, jednakże zdeformowanym, zniekształconym, koszmarnym. Ponieważ lustrzane odbicie jest tylko obrazem pozornym, nie ukazuje ono ukrytych cech postaci. Deformacja takiego odbicia, czy też – powtarzając jeszcze raz za Brzozę – wypaczenie, powoduje, iż zbliżamy się bardziej do kategorii rewersu niż lustra. O ile zwierciadło odbija jedynie powierzchnię obrazu i pokazuje to, co zostaje umieszczone przed nim, o tyle rewers pozwala na odkrycie i ujawnienie tego, co znajduje się z drugiej strony, a stanowi spodnią warstwę względem eksponowanego awersu. Kategoria ta sprzyja zatem wyjawieniu innego, *komplementarnie dopełniającego* oblicza bohaterów, na podobieństwo nierozdzielności dwu stron<sup>225</sup>. Sobowtór bohaterki nie jawi się jako Inny, lecz eksponuje dialogiczność jej natury, dlatego też słowa pierwszej są niewyartykułowanymi myślami drugiej.

---

słowa *унырь*, sprzyja wyabstrahowaniu jeszcze jednej wspólnej nici łączącej twórczość autora *Innego* z dorobkiem artystycznym Dostojewskiego – wszak fenomen zjawiska *wampiryzmu* (energetycznego, duchowego) postaci autora *Braci Karamazow*, stanowi szerokie pole dla badań literaturoznawczych.

<sup>224</sup> Świadomie używam tego oksymoronicznego sformułowania, starając się przy tym podkreślić potencjał owego mroku (na obecnym etapie analizy tekstu – niewyjawiony), którym nacechowana jest postać Zabłudowej. Warto także w tym kontekście odwołać się do naukowego pojmowania światła, które w fizyce (optyce) utożsamiane jest z wiedzą. Mrok (czy też ciemność) jawią się w takiej perspektywie jako potencjał – wartość, nie ujęta w jakiegokolwiek ramy kategoryzacyjne, jeszcze nie odkryta, lecz niewątpliwie możliwa do zaistnienia; wystarczy wspomnieć chociażby hipotetyczną formę, jaką jest ciemna energia, mogącą wyjaśnić przyspieszanie ekspansji kosmosu.

<sup>225</sup> H. Chałacińska-Wiertelak, *Przedmowa*, [w:] B. Waligórska-Olejniczak, „*Sceniczny gest*” w *sztuce A.P. Czechowa „Mewa” i „taniec wyzwolony” jako estetyczny kontekst Wielkiej Reformy Teatralnej*, Poznań 2009, s. 8.

Nadia jest więc sobowtorem Alony, stymulującym malarkę do dostrzeżenia mrocznego aspektu swej duszy. Pojawienie sobowtóra zmusza bohaterkę do odsłonięcia swego prawdziwego oblicza, do zerwania maski codzienność i fałszywej kurtuazji a w ślad za tym, do samopoznania. Co ciekawe, w kwestii sobowótowości Alony–Nadieńki Mamlejew nie pozostawia pola niedopowiedzenia. Użycie w opisie bohaterek kontrastowych słów biały–czarny, sytuuje je niejako na dwóch przeciwległych, aczkolwiek komplementarnie dopełniających się, biegunach osobowościowych. Uzyskana przez autora Szatunow bipolarna opozycja nazewnictwa (biały–czarny), której można by uniknąć chociażby poprzez zastosowanie mniej radykalnych w swym wydźwięku określeń, jak na przykład „jasny–ciemny”, sprzyja syntetycznemu wysublimowaniu wartości (w procesie reindykacji) jaką jest samoświadomość (samopoznanie). Uzmysłowienie sobie posiadania mrocznego aspektu osobowości przez malarkę potwierdzają słowa jej samej, kiedy podczas rozmowy z ukochanym stwierdza:

Когда я сидела рядом с Наденькой, и у меня, кстати, появилась тогда на мгновение та же змеиная улыбка, что у нее на губах всегда... (I, 159)<sup>226</sup>.

Alona zauważa, że przez moment także na jej ustach gościł charakterystyczny „wężowy uśmiech”, który stanowi swego rodzaju cechę rozpoznawczą jej „czarnego sobowtóra”. Zdawałoby się niewymuszony, a wręcz naturalny sposób, w jaki bohaterka czyni powyższe spostrzeżenie, wskazuje na wewnętrzną partycypację tegoż aspektu w jej osobowości, a zarazem implikuje odczytanie tego aktu, jako *uświadomienie sobie* dialogiczności własnej natury, a tym samym obecności Innego, które stanowią jeden z etapów w ewolucji osobowości – Inny jest niezbędny dla stworzenia samego „Ja” i jego

---

<sup>226</sup> Kiedy siedziałam obok Nadieńki i, a propos, na moich ustach pojawił się wtedy na chwilę ten sam wężowy uśmiech, który zawsze ma ona...

świata<sup>227</sup>. Nie bez znaczenia jest także tutaj fakt, iż *komplementarne dopełnienie* Alony swym wyglądem zewnętrznym, sposobem bycia oraz poruszania się przypomina specyficznego gada:

Наденька встала и сладко потянулась своим змеевидным [wyróżnienie – A.P.] телом (I, 133)<sup>228</sup>;

Наденька лихо извивалась, как потусторонняя змея [wyróżnienie – A.P.] (I, 214)<sup>229</sup>;

Только нежно-змеиные глаза Наденьки смотрели вкось на Алену (I, 141)<sup>230</sup>;

– Наденька, ползи, – приказал Лохматов (I, 144)<sup>231</sup>;

[...] забежала Наденька и все-таки шепнула: «Укушу» (I, 135)<sup>232</sup>.

Mamlejew kreśli przed czytelnikiem obraz kobiety zwinnej, gibkiej, albowiem sposób, w jaki poruszają się węże, implikuje właśnie takie asocjacje. Jednocześnie łuski, pokrywające jego ciało, nadają mu obły kształt, co powoduje,

<sup>227</sup> A. Понцо, *op. cit.*, s. 67.

<sup>228</sup> Надieńка wstała i słodko wyciągnęła się swoim węzowatym [wyróżnienie – A.P.] ciałem.

<sup>229</sup> Надieńка znakomicie się przeżyła, jak wąż [wyróżnienie – A.P.] nie z tego świata.

<sup>230</sup> Tylko delikatne, węzowate oczy spoglądały krzywo na Alonę.

<sup>231</sup> Надieńка, pełzaj – rozkazał Łochmatow.

<sup>232</sup> [...] wbiegła Надieńка i jednak szepnęła: „Ukąszę”. Celowo w tłumaczeniu tego fragmentu używam słowa „ukąszę”, a nie „ugryzę”, choć to drugie słowo również odpowiada rosyjskiemu *укушу*. Szukając ścisłej definicji tego czasownika, nie znaleźliśmy jednoznacznej informacji dotyczącej stosowania tego słowa dla opisu czynności wykonywanej przez człowieka bądź zwierzę. Porównanie wielu definicji słownikowych wskazuje jednak na charakter, w jaki ukąszenie (ugryzienie) zostaje zadane: w wypadku zwierząt obdarzonych przez naturę odpowiednimi atrybutami obronnymi jest to np. wbicie żądła, zaś stworzenia posiadające szczęki kąsają poprzez wbicie zębów i próbę oderwania kąsanej materii. Tak więc charakter *укуса* implikuje asocjacje animalne, dlatego też, kierowani intuicją dotyczącą predylekcji owego wyrazu do asocjacji z takimi zjawiskami jak brutalność, zaciekłość, jadowitość, agresja, zdecydowaliśmy się na tłumaczenie powyższego wyrazu jako „ukąszę” – dla podkreślenia „zwierzęcości” Надieńki.

że trudniej jest go schwytać. Budowa ciała zwierzęcia sprzyja jego wyślizgiwaniu się. Jednocześnie samo stworzenie już na poziomie intuicyjnym jest nacechowane pejoratywnie – kojarzy się z niebezpieczeństwem, nieprzewidywalnością, działaniem zaskoczenia. Warto przy tym podkreślić, że wąż jest symbolem dialektyki, której celem jest wszakże dochodzenie do prawdy za pomocą zestawiania ze sobą różnych faktów. Nadia będąca „mrocznym rewersem” Alony ukazuje jej nieznaną dotychczas, „ciemną” stronę. Porównanie sposobu poruszania się Zabłudowej do ruchów węża, odsyła do symboliki tego gada, a zatem podkreśla dialektykę duszy malarki, dwuaspektowość jej świata wewnętrznego, a dokładniej dwuświatowość, która w nieustannym ścieraniu się w twórczym poszukiwaniu sensu prawdziwej istoty, generuje niejako nową jakość.

### 3.2. Deterytorializacja<sup>233</sup> ciała jako próba „zakotwiczenia” podmiotowości w pragnieniu<sup>234</sup>

Wizyta u Łochmatowa staje się momentem przełomowym w apercpcji Alony. Nowa sytuacja, w jakiej bohaterka musi się odnaleźć, zmusza ją do intuicyjnej wizualizacji dalszego biegu wypadków, a tym samym podjęcia prób oswojenia się z nimi. Uświadomienie sobie przez malarkę zagrożenia jakie może na nią czyhać ze strony nieznannej, ale wpływowej osoby – «короля чудовищ» (I, 158)<sup>235</sup>, jak nazwała go później w trakcie rozmowy z Wadimem, stanowi impuls do głębokich przemyśleń o podłożu egzystencjalno-metafizycznym. Boha-

---

<sup>233</sup> Zob. *Детерриториализация*, [w:] А. Грицанов, М. Можейко, *Постмодернизм. Энциклопедия*, [w:] źródło elektroniczne: [http://www.e-reading.club/chapter.php/127706/97/Gricanov\\_-\\_Postmodernizm.html](http://www.e-reading.club/chapter.php/127706/97/Gricanov_-_Postmodernizm.html) (5.06.2015). Warto pamiętać, że na język polski pojęcie to jest tłumaczone jako „deterytorializacja” bądź „deterioryzacja”.

<sup>234</sup> Nieznacznie zmodyfikowane fragmenty niniejszego podrozdziału, w formie artykułu *Deterytorializacja ciała versus podmiotowość*. „Inny” *Jurija Mamlejewa*, zostały złożone do druku w 6 tomie czasopisma „Kultury Wschodniosłowiańskie – Oblicza i Dialog. Białoruś – Rosja – Ukraina”.

<sup>235</sup> Króla potworów.

terka wnikliwie rozważa kwestie ontologiczne; rozmyśla nad ewentualną możliwością istnienia poza substancjalnym ciałem. Refleksja Alony powodowana obawą o zastosowanie wobec niej siły fizycznej ma na celu wytworzenie, czy też raczej wypreparowanie, swego rodzaju „mentalnej formy osobowości”, która, w razie konieczności, stałaby się jej niematerialnym Ja, co pozwoliłoby bohaterce zachować poczucie, iż jej prawdziwe ja nadal należy tylko do niej i pozostaje niewrażliwe (*неуязвимое*) na czynniki zewnętrzne. Alona usiłuje dokonać eksterioryzacji ciała, będąc przekonaną, że nawet jeśli zostanie ono zgwałcone i/lub uśmiercone, to na fakt istnienia malarki czynnik ten nie będzie miał decydującego wpływu, gdyż ona sama nadal będzie funkcjonować w realnej, fizycznej rzeczywistości. W tym celu bohaterka podejmuje próbę redefiniowania relacji ja–ciało, będąc przekonaną, iż nie pełni ono fundamentalnej roli w konstruowaniu jej tożsamości:

Пусть делают с телом все, что хотят. Ведь это не я, я не есть тело. Я должна убрать сознание и все, что с ним связано, из моего тела, и оно станет бесчувственным... Так говорят тысячелетние практики. Чего же мне бояться? Бойтсся мое тело, оно дрожит, потому что смертно. Но ко мне это отношения не имеет, я – не тело. Это самое главное (I, 122)<sup>236</sup>.

Alona świadomie dystansując się od swojej „materialnej otoczki” stara się niejako wyprojektować swoje wnętrze na zewnątrz ciała, przenicować to, co jej zdaniem, stanowi o jej istotowości, a tym samym niejako wyabstrahować te elementy, które warunkują jej podmiotowość. W tym procesie bohaterka

---

<sup>236</sup> Niech robią z ciałem, co chcą. Przecież to nie ja. Ja nie jestem ciałem. Muszę wyprzeć świadomość i wszystko co jest z nią związane z mojego ciała i wtedy stanie się ona nieczuła, pozbawiona uczuć. Tak mówią tysiącletnie praktyki. Czego mam się bać? Boi się moje ciało, drży, ponieważ jest śmiertelne. Ale ja nie mam z tym nic wspólnego, ja nie jestem ciałem. I to jest najważniejsze.

świadomie pomija *res extensa*<sup>237</sup>, skupiając się na wartościach immanentnie pozostających w sferze duchowej. Cieleśność zostaje potraktowana jako konstrukt nie wywierający istotnego, czy też ostatecznego wpływu na sposób funkcjonowania jednostki w świecie, co więcej, w opinii malarki pełni ona irrelevantną rolę w perspektywie oglądu konstytuowania się podmiotowości człowieka<sup>238</sup>. Postawa artystki (chęć odseparowania duszy od ciała) nie świadczy bynajmniej o tym, iż apologizuje ona jedynie sferę duchową (jeśli posługiwać się kartezjańskim paradygmatem dualizmu ontologicznego). Jawi się przeto jako próba zaadaptowania się do nowej sytuacji, poprzez eksterioryzację osobowości względem ciała, dokonuje tym samym aktu zmiany optyki postrzegania siebie jako „podmiotu będącego w świecie”, odwraca wektor autoanalizy ze swego wnętrza ku otaczającemu ją światu (przy zachowaniu

---

<sup>237</sup> Również Łochmatow nie jest zainteresowany ciałem bohaterki (czego początkowo ta się obawiała): «Мне не тело твое нужно» (I, s. 126). Bohater podkreśla, iż dla realizacji swoich fizycznych potrzeb ma mnóstwo kobiet, natomiast Alona jest dla niego wyjątkowa ze względu na wnętrze. Sposób konstruowania postaci wskazuje na to, iż Trofim Borysycz mógłby siłą zawiądnąć ciałem malarki, jednakże jemu zależy na tym szczególnie, niewidocznym aspekcie jej osobowości, z którym mógłby wejść w relację, jedynie za pozwoleniem bohaterki. Aby więc *дотронуться до сути*, otwiera się przed nią, ustanawiając tym samym specyfikę łączących ich relacji. O szczególnie sposobie, w jaki Łochmatow traktuje Alonę, świadczą nie tylko słowa Nadienki: «В рубашке вы родились, Алена Георгиевна» (I, 150), ale również samej bohaterki: «Этот король чудовищ видит во мне богиню прикоснувшуюся к его безумной сути» (I, 158).

<sup>238</sup> Motyw uwolnienia świadomości od ciała pojawia się także w twórczości innych współczesnych pisarzy rosyjskich zafascynowanych filozofią i religią Dalekiego Wschodu, np. u Wiktora Pielewina: „Jednocześnie nie przegapiłem ani jednego wersu, ponieważ mój uwolniony od ciała umysł rozwijał niesamowitą prędkość: cały ten łańcuch myśli trwał zaledwie maleńki ułamek sekundy. [...] Najpierw moje ciało rozsypało się w proch. Rozkładało się bardzo długo, chyba przez stulecia. Potem rozległo się ogłuszające uderzenie gromu, proch rozwił się w lekki obłok i zrozumiałem, że teraz jestem swobodnym rozumem, który może się stać, czym chce”. W. Pielewin, *Napój ananasowy dla pięknej damy*, przeł. E. Rojewska-Olejarczuk, Warszawa 2011, s. 52.

jednoczesnej orientacji „na siebie”), jest więc kolejnym krokiem na drodze rozwoju wiodącej ku samopoznaniu.

Sposób postrzegania przez Alonę własnej podmiotowości zdaje się odsyłać do Bachtinowskiej kategorii egzotopii (*вненаходимость*), która wzbogaca o jakościową nadwyżkę percepcji (*ценностный избыток видения*) organizującą siłę, jaką w dziele artystycznym jest zagadnienie Innego<sup>239</sup>. Wg Bachtina dialogiczność podmiotu powoduje, iż to właśnie wewnątrz niego należy dopatrywać się wspomnianej kategorii. Podczas wnikliwej analizy świadomości „ja”, świadomość (samoświadomość) wysuwa się na pozycję Innego, stającego się obiektem interpretowania przez własne „ja”, tym samym pozwalając na głębsze poznanie siebie za pośrednictwem kategorii Innego, która zasadza się na fundamentalnej dialogiczności „ja”<sup>240</sup>. Ważnym jest również fakt, że zarówno u Bachtina, jak i u Lévinasa kategoria Innego nie prowadzi do zacierania czy rozmycia „ja” – wręcz przeciwnie eksponuje ona napięcie, a nawet skonfliktowanie „ja” z jego własną *innością* w stosunku do zdefiniowania i skończoności „ja”<sup>241</sup>. Postawa bohaterki wpisuje się w tę tezę – próba mentalnego odrzucenia ciała ukazana zostaje jako chęć odrzucenia Innego wewnątrz siebie, a tym samym redefiniowania wizji swojej jaźni<sup>242</sup>. Zdaniem Jean-Paula Sartre’a (oraz Georga Hegla) sentencję „ja sam” można sprowadzić do „dla siebie”, z czym nie zgadza się Lévinas, uważając to za zbyt znaczną redukcję. Autor *Eseju o*

---

<sup>239</sup> A. Понцо, *op. cit.*, s. 66.

<sup>240</sup> Ibidem, s. 66.

<sup>241</sup> Ibidem, s. 67.

<sup>242</sup> Odwołujemy się tutaj do definicji Karla Gustawa Junga niemieckiego pojęcia *Selbst* (*самость*) definiującego jaźń jako *complexio oppositorum*, zob. C.G. Jung, *Rozdział V – „Chrystus – symbol Jaźni”*, [w:] idem, *Aion. Przyczynki do symboliki jaźni*, przekł. R. Reszke, Warszawa 1997. W związku z tym, iż jaźń jawi się jako nieosiągalny wręcz pułap w procesie jungowskiej indywiduacji, zasygnalizować należy, iż wyznaczenie go przez Alonę świadczyć może o tym, iż charakter (a także przebieg) procesu pogłębiania samoświadomości przez bohaterkę wykazuje wiele cech nawiązujących do słynnej metody szwajcarskiego psychologa-psychiatry.

zewnątrności uważa, że stwierdzenie: „mieć świadomość siebie” nie zawsze będzie utożsamiane ze świadomością, jako refleksyjnym aktem skierowanym na „ja”, gdyż to właśnie „ja” niejako ten akt wyprzedza, będąc jednocześnie i autonomicznym, i Innym względem niego, co warunkuje przeniknięcie relacji *ja/Inny* wewnątrz samego „ja”<sup>243</sup>. W takim świetle próba wykreowania przez Alonę poczucia własnej podmiotowości zasadzającej się jedynie na świadomości swego istnienia poza materialną formą zdaje się uruchamiać energię napięć żywiołów ścierających się w twórczej kreacji „ja”, immanentnie zawartej w podmiocie literackim, tym samym wyprzedzającej sam proces.

Próba kreowania przez bohaterkę braku poczucia integralnej więzi łączącej ją z ciałem, jest swego rodzaju wyzwaniem rzuconym świadomości. Malarka w sugestywnym monologu wewnętrznym stara się pokonać wszechogarniający ją lęk (czego somatycznym dowodem są dreszcze), zapanować nad tokiem myśli. Dokonując dekonstrukcji własnej podmiotowości stara się ustosunkować do ciała, jak do czegoś *obcego*, niezależnego od jej umysłu. Bohaterka, korzystając z „metod”, o których opowiedział jej narzeczony, wchodzi w stan, który «в Венданте называется четвертым состоянием сознания, или *мурпуй*» (I, 120)<sup>244</sup>. Jest to stan świadomości (w filozofii indyjskiej), w którym nie istnieje dualizm podmiot-przedmiot (subiekt-obiekt), jest to najwyższa sfera czystej świadomości. Zresztą Alona nie jest jedyną bohaterką twórczości Mamlejewa, która stosuje techniki adwaita-wedanty<sup>245</sup>. Pisarz głęboko zafascynowany filozofią Dalekiego Wschodu w *Drodze do otchłani* przedstawia postać Andrieja Artemiewa, który również praktykował tę technikę:

<sup>243</sup> A. Понцо, *op. cit.*, s. 69.

<sup>244</sup> W wedancie nazywa się czwartym stanem świadomości albo *turią*.

<sup>245</sup> Zapis tego słowa w danej formie za: M. Jakubczak, *Wyzwalanie się od Ja*, [w:] eadem, *Sens ja. Koncepcja podmiotu w filozofii indyjskiej (sankhja-joga)*, Kraków 2013, s. 192.



Учил он, согласно адвайте-Веданте, что абсолютное, высшее начало — вечное и надмирное, его многие называют Богом, — «содержится» внутри нас, а все остальное — страшный сон. Каждый человек может открыть в себе это Высшее «Я», или Бога, отождествить себя с Ним, уничтожив ложное отождествление себя со своим телом, психикой, индивидуальностью и умом, перестав быть, таким образом, «дрожащей тварью». И тогда человек станет тем, кто он есть в действительности: не Николаем Смирновым, например, не человеком даже, а вечной абсолютной реальностью, которая невыразима в терминах индивидуального бытия, времени, числа и пространства и которая существует, даже когда никаких миров и вселенных нет.

Секрет (один из секретов) лежал в формуле «Я есть Я», в особой медитации и созерцании, в проникновении в Божественную Бездну внутри себя, и «технику» всего этого Андрей создал свою. Высшее «Я» — учил он каждого своего последователя — и есть твое вечное, не подверженное смерти «Я», все остальные твои «я» (маленькие «я») — его тени, даже антитени, которые неминуемо исчезнут. Их надо как бы «устранить» еще при жизни путем истинного знания и реализации этого скрытого «Я».

Не нужно никуда стремиться и бежать в потустороннее, как на луну, — главное, вечное, бессмертное рядом и внутри тебя (оно и есть ты), но его нелегко открыть и «осуществить», «реализовать»<sup>246</sup>.

---

<sup>246</sup> Uczył on, zgodnie z adwaita-wedantą iż absolutny, wyższy pierwiastek – ten wieczny, który jest ponad światem i wiele osób zwie go Bogiem – jest w nas samych, a wszystko poza tym jest strasznym snem. Każdy człowiek może odkryć w sobie to Wyższe „Ja”, czy też Boga, identyfikować się z Nim, burząc tym samym fałszywe poczucie tożsamości ze swoim ciałem, psychiką, osobowością i rozumem, przestając być dzięki temu „drżącą istotą”. Wtedy też człowiek stanie się tym, kim jest naprawdę: na przykład nie Nikolajem Smirnowem, nawet nie człowiekiem, a wieczną, absolutną rzeczywistością, której nie sposób opisać w kategoriach indywidualnego istnienia, czasu, daty i przestrzeni, a która istnieje, nawet wtedy, kiedy nie istnieją żadne światy i wszechświaty.

Секрет (один из секретов) был в формуле „Я есть Я”, в специальной медитации и созерцании, в достижении до Божественной Отчужденности внутри себя. Саму эту „технику” Андрей создал по своему. Высшее „Я” — учил каждого своего последователя — есть твой вечный, неподлежащий

Poprzez wprowadzenie w *Drodze do otchłani* osobliwego motywu wedanty (w rosyjskim wariacie) połączonego z teorią Raskolnikowa o drżącej istocie, a także z chrześcijańską doktryną o Królestwie Bożym, które jest w każdym z nas, Mamlejew często wykorzystujący teorie mistyczne, lecz jakby „wywrócone na nice”, zwraca uwagę czytelnika na sam proces poszukiwania swego „prawdziwego ja”<sup>247</sup>. Dzięki zerwaniu fałszywego poczucia tożsamości z własnym ciałem, psychiką, osobowością, człowiek zaczyna postrzegać otaczający go świat jedynie jako koszmarny sen i staje się tym, kim jest naprawdę<sup>248</sup>. Takie przeobrażenie jest możliwe jedynie poprzez wyalienowanie się względem świata i swego własnego ciała, co też czyni bohater wspomnianego wyżej opowiadania:

Свое собственное тело (и человеческое тело вообще) стало его раздражать (DDO)<sup>249</sup>,

Свое тело казалось ему телом отчужденного чудовища (DDO)<sup>250</sup>.

Osiągnięcie podobnego efektu staje się również celem Alony. Bohaterka gloryfikuje sferę *cogitans*, ciało natomiast postrzega jako materialny (a tym samym śmiertelny) nośnik świadomości i duszy, co implikuje jego utylitarny charakter, którego funkcja ograniczona zostaje ramami czasowymi.

---

śmierci „Ja”, zaś wszystkie pozostałe „ja” (małe „ja”) są jego cieniami, a nawet anty-cieniami, które niechybnie znikną. Trzeba się ich „pozbyć” jeszcze za życia poprzez prawdziwe poznanie i realizację tego ukrytego „Ja”.

Nie trzeba do niczego dążyć i zmierzać do innego świata jak na księżyc – to, co najważniejsze, wieczne i nieśmiertelne jest obok i wewnątrz ciebie (ono jest tobą), ale nie łatwo to odkryć, „wdrożyć” i „zrealizować”.

Ю.В. Мамлеев, *Дорога в бездну*, [w:] źródło elektroniczne: <http://rvb.ru/mamleev/01prose/2stories/5end/01-2-5-12.htm> (28.04.2015). Pozostałe odwołania do tego tekstu będą oznaczone w następujący sposób: (DDO).

<sup>247</sup> H.A. Нагорная, *op. cit.*

<sup>248</sup> Ibidem.

<sup>249</sup> Swoje własne ciało (i ludzkie ciało w ogóle) zaczęło go irytować.

<sup>250</sup> Swoje ciało wydawało mu się ciałem obcego potwora.

Bohaterka żywi przekonanie, że *soma*, będąc pozbawioną cech partycypujących w kształtowaniu osobowości, traci niejako zdolność odczuwania rozumianą jako transpozycja bodźców zewnętrznych na sferę uczuć. Ukochana Wadima dąży do transgresji cielesności, a przecież ta opiera się na „wierze w podział na wewnętrzne i zewnętrzne, a więc zakłada silną podmiotowość [...]. Podmiotowość, która jest *axis mundi* przestrzeni nomadycznej umysłowości”<sup>251</sup>.

Tak więc podjęcie próby wyzwolenia się od myśli, w których Ja nierozdzielnie sprzężone jest z ciałem, można postrzegać jako usiłowanie przekroczenia pewnej odgórnie ustalonej granicy, wyjścia poza schematyczny szablon percypowania rzeczywistości a także samego siebie, i w końcu redefiniowanie relacji Alony z tym, co wobec niej „staje się”<sup>252</sup> zewnętrzne. Usiłując wznieść się ponad to, co cielesne i zmysłowe bohaterka stara się ocalić swoją tożsamość, jednocześnie konsekwentnie (choć, jak mogłoby się wydawać, nieświadomie) dokonując wciąż nowych aktów samopoznania<sup>253</sup>. Trzeba jednakże nadmienić, iż proces ten nie ma charakteru linearnego, w którym kolejne życiowe doświadczenia wpływałyby na ewolucję samoświadomości, lecz jest zjawiskiem o charakterze rizomatycznym – „to kolejne kroki stawiane w przestrzeni otwartej, gdzie żaden szlak nie został przetarty i żaden trakt nie wiedzie ku żadnemu obranemu

---

<sup>251</sup> M. Brzeziński, *Transgresje cielesności*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.michalbrzezinski.org/artist/critical-writings/discussions-and-criticism/transgresje-cielesnosci> (4.06.2015).

<sup>252</sup> Proces stawiania się, jest proces płynnym, otwartym, podlegającym fluktuacji w zależności od sytuacji w jakiej znajdzie się podmiot poznający.

<sup>253</sup> Próbę zdystansowania się względem własnego ciała można także postrzegać jako metaforyczną realizację anachorezy, będącej jedną z archaicznych technik Siebie, którą Foucault wskazuje jako jedną z praktyk poznawania siebie. Zob. M. Foucault, *Wykład z 13 stycznia 1982 roku (część pierwsza)*, [w:] idem, *Hermeneutyka podmiotu*, przeł. M. Herer, Warszawa 2012, s. 61–62.

celowi”<sup>254</sup>, a więc jako system acentryczny jest zawsze w otoczeniu, pomiędzy<sup>255</sup>.

Jeśli przyjąć zatem, iż proces „poszukiwania prawdziwego siebie”, którego ukazanie jest jednym z głównych wyznaczników metody artystyczno-badawczej Mamlejewa, ma charakter niespójny, wielopłaszczyznowy, to próba psychicznego sprostania ewentualnym wydarzeniom i sprzężona z nim deterytorializacja (pojęcie z dziedziny nomadologii, które zostało wprowadzone w celu rozmycia – w odniesieniu do środowiska przestrzennego – sztywno ustalonych binarnych opozycji między głębokością a powierzchnią (powierzchnowością), wewnętrznym a zewnętrznym) ciała nie może sytuować się w perspektywie całościowej lektury powieści, jako wydarzenie, które w sposób fundamentalny determinuje postawę bohaterki i jej stosunek względem materii, w tym cielesności. Podkreślić należy, iż taka postawa jest próbą „pokonania” własnych obaw, lęków, jest więc przejawem walki ze swoimi słabościami, a zatem wskazuje na duchowy potencjał malarki, który tak doskonale intuicyjnie wyczuł Łochmatow. Chęć odseparowania swego jestestwa od ciała nie jest, wbrew pozorom, tożsama z jego deprecjonowaniem – irrelevantność *somy* implikuje charakter i kierunek procesu rozwoju samoświadomości bohaterki. Bardzo pomocnym w tak zarysowanej próbie odczytania stosunku bohaterki względem własnej cielesności wydaje się pojęcie *ciała bez organów*<sup>256</sup> ukute przez Gillesa Deleuze’a i Félix’a Guattariego, którzy używają owego wyrażenia dla określenia

<sup>254</sup> K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2000, s. 70.

<sup>255</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Kłóczy*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3, s. 234, 237. Cyt. za:

M. Dzionek, *Labirynt/sieć/rhisome*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos2/texty/dzionek.htm#sdfootnote23sym> (2.06.2015).

<sup>256</sup> Określenie zapożyczone przez Deleuze’a i Guattariego od Antonina Artauda, który postulował, aby oswobodzić ciało od jego somatycznych ograniczeń na rzecz uwolnienia wewnętrznej siły duchowej. Zob. B. Подорога, *Тело без органов*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.anarhvrn.ru/anarh/xaoc/noorgan.html> (02.06.2015).

potencjalnych możliwości jednostki, związanych z gloryfikowanym przez nich czystym ruchem intensywności. Po raz pierwszy wspomniany powyżej termin został użyty przez francuskich myślicieli w *Logice sensu*, natomiast szerzej, jako projekt wymierzony przeciwko psychoanalizie, został omówiony w drugiej części *Kapitalizmu i Schizofrenii* (*Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*). W dziele tym filozofowie stwierdzili, że każde ciało oprócz reprezentatywnych dla niego przymiotów czy umiejętności, posiada także swego rodzaju „wirtualny” wymiar, na który składa się zespół potencjalnych cech, predyspozycji. To źródło stanowi wspomniane wyżej *ciało bez organów*. Tak więc „stać się *ciałem bez organów*” oznaczać będzie nie tylko transgresję cielesności, lecz przede wszystkim przekroczenie granicy, aktywizację drzemiącego potencjału, ukrytych możliwości<sup>257</sup>. W świetle powyższego, bohaterka dokonując deterytorializacji ciała, tzn. usiłując wymknąć się z ram definiowanych poprzez cielesne percypowanie rzeczywistości, stara się mentalnie skonstruować, a następnie przyoblec nową, niematerialną *formę*, która jawi się jako symbol jej duchowego wzrastania. Dokonuje zatem schizoanalizy (by posłużyć się jeszcze jednym terminem francuskich myślicieli) wcielenia pragnienia w życie, inaczej mówiąc – wyprodukowania tego, co pożądane w danym momencie. Samoświadomość staje się główną osią, wokół której rezonują wszystkie myśli, dążenia, dociekania, intencje podmiotu literackiego. Odczytując apercpepcję Alony w kluczu postmodernistycznego paradygmatu determinującego jej nomadyczny charakter, stwierdzić należy, iż „proces poszukiwania prawdziwego siebie” nie przebiega w sposób deterministyczny, w którym jedna wartość warunkowałaby inną na zasadzie relacji liniowo, czy też wektorowo sprzężonych. Stanowi on natomiast chaotyczną wędrówkę, niemającą początku ani końca, albowiem wędrówka nomady nie jest drogą-linią, wędrowanie

---

<sup>257</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, trans. B. Massumi, Minneapolis, London 2005, s. 148–166.

to wypełnianie przestrzeni otwartej<sup>258</sup>. Zatem konstytuowanie relacji ja–ciało, również nie ma charakteru skończonego, zamkniętego, takiego, który poddawałby się sztywno wytyczonym ramom definicji. Jak wszystko, co ponowoczesne jest procesem, a więc jest „płynne”, zmienne, skorelowane z wariantywnym charakterem otaczającej nas rzeczywistości. W związku z tym, iż wspomniana ewolucja nie przebiega w sposób linearny, to i przemyślenia, do jakich dochodzi bohaterka, nie mają charakteru dogmatycznego, ważny jest sam proces samodoskonalenia i odkrywania swego potencjału, wszakże formalna wielość substancjalnych atrybutów konstytuuje ontologiczną jedność substancji<sup>259</sup>. Tak więc zmiana stosunku bohaterki do własnego ciała wpisuje się w inny, niejako ontologiczny dyskurs konstytuowania się podmiotowości jednostki, który podlega różnym wahaniom. Zmienność w relacji ja–ciało uwarunkowana jest na poziomie percepcji tekstu próbą adaptowania się do zmieniających się wydarzeń, toteż wraz ze zmianą stanu rzeczy – lokalizacji, otaczających osób, brakiem poczucia zagrożenia, stosunek bohaterki do „materialnej powłoki” również ulega zmianie. Na potwierdzenie tej tezy przytoczyć należy myśli i słowa samej bohaterki:

Алена разделась, но не очень: боялась неожиданностей. Мысли не могли успокоиться. Отвращение к собственному телу, которое она старалась внудить себе, когда ее везли сюда, прошло. Тогда оно помогало ей преодолевать страх перед смертью: в конце концов, сбросить эту все равно обреченную оболочку – только и всего, – думала она тогда. Но теперь она самопотаенно почувствовала, что ее не будут убивать, – и это вернуло ощущение тела. «Не такое уж оно ненужное, красивое, кстати», – раздумывала она, позволяя себе нежиться в постели (I, 127–128)<sup>260</sup>.

<sup>258</sup> K. Wilkoszewska, *op. cit.*, s. 69.

<sup>259</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *op. cit.*, s. 154.

<sup>260</sup> Alona rozebrała się, ale nie całkowicie: bała się niespodzianek. Myśli nie mogły się uspokoić. Odraza do własnego ciała, którą starała się sobie

Ocena, jakiej dokonuje bohaterka, wskazuje na szczególny sposób postrzegania przez nią własnego ciała, na osobliwe „podwojenie wrażenia”: Alona jest zarówno obserwatką, jak i osobą obserwowaną. W nawiązaniu do bezwiednie nasuwającej się w tak zarysowanym kontekście koncepcji „ciała własnego” (*corps propre*) zaproponowanej przez Maurice’a Merleau-Ponty’ego, stwierdzić można, że jej ciało nie może mieć jedynie statusu przedmiotu, gdyż dysponuje szczególnym rodzajem obecności: w swym niezdystansowaniu i bezpośredniości zdaje się nieobecne, podczas gdy w istocie rzeczy stanowi warunek wszelkiej innej obecności<sup>261</sup>. Zresztą autorefleksja zawsze wiąże się z podmiotowo-przedmiotowym dystansem wobec samego siebie<sup>262</sup>. Zmiana sposobu odczuwania, a także postrzegania własnego ciała wynika z namysłu bohaterki nad własną podmiotowością, przy czym nie chodzi tu o bierną kontemplację, a o nieustanną interpretację i autokreację<sup>263</sup>. Wraz ze zmianą okoliczności zmienia się również percepcja otaczającej przestrzeni i sposób postrzegania cielesności. Konkluzje, do jakich dochodzi bohaterka, w każdej sytuacji-próbie, jakiej zostaje ona poddana, odgrywają istotną rolę w procesie poszerzania jej samowiedzy. Wydarzenia w domu Łochmatowa, a w szczególności rozmowa z gospodarzem i przeczytanie dziennika Nadii, dzięki któremu bohaterka uzmysłowiła sobie istnienie swej mrocznej strony, spowodowały, że Alona nabrała życiowego dystansu i z większą samoświadomością percypowała otaczającą ją przestrzeń, a także procesy w niej zachodzące. Doceniła przede

---

wmówić, kiedy ją więzli tutaj, minęła. Wtedy pomagała jej pokonać lęk przed śmiercią: koniec końców to tylko zrzucenie tej i tak przecież fatalistycznej otoczki – myślała wtedy. Ale teraz, nawet w tajemnicy przed sobą, poczuła, że jej nie zabiją – i to sprawiło, że odczucie ciała powróciło. „Nie jest znowu takie niepotrzebne, swoją drogą ładne” – rozmyślała, z rozkoszą leżąc w łóżku.

<sup>261</sup> J. Migasiński, *op. cit.*, s. 35.

<sup>262</sup> K. Kropaczewski, *op. cit.*, s. 35.

<sup>263</sup> Por. rozważania Andrzeja Zawadzkiego o podmiotowości: A. Zawadzki, *op. cit.*, s. 230.

wszystkim wartość uczuć: wolności, której odzyskanie było dla niej jak ponowne narodziny («Где-то она чувствовала себя новорожденной» (I, 151)) i miłości, jaką darzył ją Wadim. Wychodząc z samochodu, który odwoził ją z willi Łochmatowa, malarka doznała euforycznego wręcz poczucia szczęścia. Stan ten stanowił przyczynek do wprowadzenia określonych zmian w jej życiu. Wydaje się, iż dojrzała ona emocjonalnie – z łatwością podjęła decyzję o zerwaniu z dotychczasowym stylem życia, doceniła wartość miłości, zaangażowania i oddania:

Я вчера позвонила ему и порвала с ним. Давно созрело. Но эта история послужила инициацией [...] (I, 158)<sup>264</sup>.

Jednym z bardziej obrazowych przykładów emocjonalnej przemiany bohaterki, może być sen, w który zapada Alona wkrótce po powrocie do domu:

Внезапная сумасшедшая усталость бросила ее на диван. И не ожидая от себя такого, она заснула. Заснула и видела безумные сны. Сквозь сон настойчиво пробивался разум. Но жизнь во сне металась между тремя ощущениями: ненавистью к этому идиотскому миру, истерическим желанием жить и не менее сильным желанием уйти от этой жизни в вечное свое сознание, в вечное свое Я.

Она кричала во сне, но кричала не она, а ее тело, объятые ужасом перед Вечностью и своим уничтожением (I, 151)<sup>265</sup>.

---

<sup>264</sup> Zadzwoniłam do niego wczoraj i zerwałam z nim. Już dawno to we mnie dojrzało, ale ta historia była impulsem do tego.

<sup>265</sup> Nagłe, szalone zmęczenie rzuciło ją na dywan. Nie spodziewając się tego po sobie, zasnęła. Zasnęła i widziała zwariowane sny. Przez sen uporczywie przebił się rozum. Ale życie we śnie miało się między trzema odczuciami: nienawiścią do tego idiotycznego świata, histerycznym pragnieniem życia i nie mniej silnym pragnieniem odejścia z tego świata w swoją wieczną świadomość, w swoje wieczne Ja.

Krzyczała we śnie, ale krzyczała nie ona, a jej ciało, owładnięte przerażającą perspektywą Wieczności i swojego unicestwienia.



Powyższy sen może zostać odczytany jako wyraz wątpliwości oraz emocji, a także skomplikowanej sytuacji, w której znalazła się Alona. Bohaterka zasypia nagle, niespodziewanie, ogarnięta fizyczną potrzebą odpoczynku, podyktowaną przez organizm, a niezależną od niej. Konieczność wytchnienia związana jest nie tylko ze stanem organizmu, przede wszystkim wypoczynku potrzebuje umysł malarki, która swe dotychczasowe życie ujrzała z zupełnie nowej perspektywy, co zasiało ziarno wątpliwości, dotyczące obranej drogi życiowej. Nagły sen, w jaki zapada Alona, stanowi nie tylko komentarz do zastanej rzeczywistości, lecz także próbę „przepracowania” wydarzeń, które zostawiły ślad w psychice bohaterki, sygnalizuje zatem potrzebę katartycznego oczyszczenia.

Sen staje się swego rodzaju ucieczką, w której bohaterka szuka ukojenia. Taka praktyka nie jest zresztą nowością – już w starożytnej Grecji chorzy, poddający się obrzędowi *katharmos*, którego celem było oczyszczenie z win i pojednanie z bóstwem, zapadali w sen, aby obudzić się oczyszczonymi, zdrowymi<sup>266</sup>. Sama świątynia, w której chory poddawał się temu magicznemu uzdrowieniu, naznaczona była obecnością oswojonych węży, które nie tylko stanowiły swego rodzaju atrybut kapłana-lekarza (Asklepiosa), lecz także (za sprawą zrzucanego przez zwierzę naskórka) symbolizowały odnowę<sup>267</sup>. Wydaje się, że właśnie taki leczniczy charakter miał również sen bohaterki, albowiem dzięki niemu znalazła ona wyjście z dręczącej sytuacji trwania w stanie zawieszenia między życiem a śmiercią, doczesnością a wiecznością, pragnieniem a niemocą. Uzdrowiająca moc snu oraz udział węży w tym procesie wskazują także na zasadność odczytania spotkań Alona–Łochmatów, Alona–Nadieńka, jako wydarzeń odgrywających fundamentalną rolę w konstytuowaniu nowego poczucia tożsamości bohaterki. Warto także pamiętać, że

---

<sup>266</sup> A. Szczeklik, *Katharsis. O uzdrowicielskiej mocy nauki i sztuki*, Kraków 2002, s.43.

<sup>267</sup> Ibidem, s. 43–44.

marzenie senne jako takie stanowi swego rodzaju moment przejścia z jednej sfery życia duchowego, do drugiej. Zjawisko to, zachodzące w specyficznym szeregu czasowym – wyróżniające się „transcendentną” miarą czasu, który płynie z nieskończoną prędkością, aby po przekroczeniu, niejako przeniecowaniu się przez siebie samego, popłynąć w odwrotnym kierunku<sup>268</sup> – za sprawą swej, chciałoby się rzec „chronotopowej kompozycji” może konwergentnie odsyłać do takiego odczytania snu bohaterki powieści Mamlejewa. Zarówno oniryczny wymiar czasu – trudny moment życiowy, w jakim znalazła się Alona, który nasuwa analogię do momentu (być może nawet rytuału) przejścia, co z kolei odsyła do orientacji przestrzennej i zmiany lokalizacji przez bohaterkę (opuszczenie willi); jak i przestrzeni, rezonuje wokół wydarzenia, jakim jest zmierzanie bohaterki ku przemianie. Warstwa „strukturalna” tej przemiany pokrywa się z tym, jak skomponowany jest proces snu: po przekroczeniu przez bohaterkę pewnej granicy i „przeniecowaniu przez siebie samą”, zmierza ona w kierunku odwrotnym niż dotychczasowy (zmiana orientacji „z zewnątrz” na „ku wnętrzu”). Sen jawi się zatem jako dopełnienie procesu *katharsis*, zwińcającego a zarazem oczyszczającego dotychczasową codzienność Alony, „skażoną” za sprawą postrzegania świata przez pryzmat kultury materialnej. W rezultacie znamiennego spotkania otwiera się ona na to, co transcendentne, metafizyczne, co odnosi się do duszy i duchowości. Zwiększa się jej zainteresowanie ezoteryką i kontaktami z zaświatami, ze światem niereprezentowanym przez substancjalne atrybuty. Bohaterka wyrwa się ze szponów symulakrycznej rzeczywistości i dąży do odkrycia prawdy, do wybudzenia się ze snu.

Ponadto sen bohaterki potwierdza zmianę w sposobie postrzegania świata, swego w nim miejsca oraz samej siebie przez Alonę. W jego trakcie „uśpiona” świadomość ustępuje miejsca nieświadomości<sup>269</sup>, a raczej innemu rodzajowi

---

<sup>268</sup> P. Florenski, *op. cit.*, s. 97.

<sup>269</sup> Г. Нефagina, *op. cit.*, s. 166.

świadomości. Jak bowiem zauważa Paweł Florenski, marzenie senne stanowi wyraz przejścia z jednej sfery do drugiej, pojawiając się wówczas, gdy naszej świadomości dane są oba brzegi życia, choć w różnym stopniu wyrazistości<sup>270</sup>. Malarka przebywając w willi Łochmatowa niejako „sonduje” granice swej świadomości, to usiłując przekonać siebie o możliwości istnienia niezależnie od „materialnej otoczki”, to znów ciesząc się własnym ciałem. Marzenia senne są obrazami, które oddzielają świat widzialny od świata niewidzialnego, dzielą i równocześnie łączą światy<sup>271</sup>, stwarzają możliwość obcowania z innym wymiarem, z inną rzeczywistością. „Uporanie się” bohaterki ze stosunkiem do własnej cielesności, powoduje z kolei eskalację wątpliwości, które, mimo że nie są jeszcze uświadomione, dają o sobie znać właśnie w trakcie snu:

Она кричала во сне, но кричала не она, а ее тело, объятые ужасом перед Вечностью и своим уничтожением<sup>272</sup> (I, 151).

Chociaż można odnieść wrażenie, iż krzyk Alony jest działaniem niezależnym od jej woli (nieświadomym), niemalże odruchem bezwarunkowym, o tyle kolejne zdanie («Но и разумом она хотела жить» (I, 151))<sup>273</sup> eksponuje współintencjonalny charakter działań ciała i świadomych pragnień dziewczyny. Osobliwe „pojednanie” z własną cielesnością, jego ponowna akceptacja, powodują więc zmianę charakteru rozważań bohaterki. Przebywając w willi Łochmatowa i nie mając pewności, w jakim celu została do niej przywieziona, malarka usiłuje skorzystać z technik, których uczył ją ukochany, aby siłą woli „ocalić siebie”, ustrzec się przed możliwą śmiercią. Z kolei już po powrocie do domu, okazuje się, że wizyta w posiadłości bandyty, a w szczególności

<sup>270</sup> P. Florenski, *op. cit.*, s. 105.

<sup>271</sup> Ibidem, s. 104.

<sup>272</sup> Krzyczała we śnie, ale krzyczała nie ona, a jej ciało, owładnięte przerażającą perspektywą Wieczności i swojego unicestwienia.

<sup>273</sup> Ale pragnęła żyć także rozumem.

jego otwarte i szczere wyznania, mimowolnie spowodowały eskalację wątpliwości, które przekształciły się w dojmujące rozdarcie pomiędzy pragnieniem życia i śmierci. Przebudziwszy się z wyczerpującego snu, bohaterka:

встала и с удовольствием выпила стаканчик коньяку. Не рюмочку, а стаканчик, по-русски. Надо было снять раздирающее душу метание во сне<sup>274</sup> (I, 152).

Warto podkreślić, iż w przytoczonej powyżej sytuacji wypicie alkoholu nie jest oznaką słabości czy poszukiwania zapomnienia. Jest przede wszystkim wyrazem egzystencjalnego kryzysu Alony, zakodowaną na poziomie mentalności reakcją na trawiący duszę dylemat. Nie bez powodu autor *Innego* podkreśla, że bohaterka wypila nie kieliszek, a szklaneczkę koniaku, bo tak się robi „po rosyjsku”. Przywołanie tego epitetu bezwiednie konotuje odwołania do przywoływanego już kilkakrotnie, niemalże mitycznego określenia „dusza rosyjska”<sup>275</sup>. Jerzy Faryno podkreśla, że mentalności, jako wyrazu „ducha narodu”, nie da się nauczyć, bowiem jest ona przejawem kodu danej kultury, ponadto zawiera się także w danym języku wraz z całą tkwiącą w nim konceptualizacją świata<sup>276</sup>. Utrwalony w kulturze rosyjskiej zwyczaj sięgania po alkohol w momentach duchowego rozdarcia, który na gruncie literackim doczekał się należytej mu uwagi za sprawą bodaj najbardziej znanego, genialnego zapisu pijackich ekscesów, jakim jest poemat Wieniedikta Jerofiejewa *Moskwa–Pietuszki*, zostaje przez Mamlejewa ukazany, jako swego rodzaju panaceum («Она повеселела. Жить захотелось

---

<sup>274</sup> Wstała i z przyjemnością wypila szklaneczkę koniaku. Nie kieliszek, a po rosyjsku – szklaneczkę. Trzeba było usunąć trawiące duszę miotanie we śnie.

<sup>275</sup> Zob. np. D. Jewdokimow, *Zagadka „duszy rosyjskiej”. Próba analizy zjawiska*, [w:] *Fenomen duchowości*, red. A. Grzegorzczak, J. Sójka, R. Koschany, Poznań 2006, s. 157–170.

<sup>276</sup> J. Faryno, *Mentalność*, [w:] A. de Lazari, *Mentalność rosyjska. Słownik*, Katowice 1995, s. 51.

до сумасшествия» (I, 152))<sup>277</sup>. Wielu badaczy, pochyłających się nad symbolicznym znaczeniem picia alkoholu zgadza się, że stan spowodowany spożyciem tego trunku graniczy z doznaniem orgazmicznej rozkoszy lub mistycznego upojenia, które umożliwiają nie tylko fizyczne oczyszczenie i odnowienie ludzkiego organizmu, lecz także wgląd w inną, boską, a więc nieosiągalną w zwykłym bytowaniu rzeczywistość<sup>278</sup>. Ponadto kulturowy kontekst spożywania trunków, wskazuje na to, iż alkohol może być postrzegany jako środek uwznioślający i relaksujący ludzki umysł; jako sposób uwrażliwienia twórców na piękno, rozszerzenia osobowości<sup>279</sup>. Motyw koniaku zostaje wykorzystany przez autora *Innego* zarówno w sensie metaforycznym – jako środek służący wyrażeniu rozterek egzystencjalnych, jak i dosłownym – skuteczny sposób uspokojenia skołatanych nerwów. Mamlejew jednak wyraźnie podkreśla, że celem malarki nie było upojenie alkoholowe, dające możliwość chwilowego „zapomnienia”, otumanienia umysłu. Przeciwnie, efekt ukojenia, jaki udało się Alonie osiągnąć po spożyciu zawartości szklaneczki, sprzyjał możliwości dokonania przez nią niezbędnej, niezwykle intymnej rewizji, dlatego okazał się pomocny w reorganizacji wnętrza dziewczyny, jej odczuć, obaw, pragnień:

Вдруг подошла к книжному шкафу и сняла со стены три известные фотографии, увеличенные, заключенные в рамки, – Достоевского, Гоголя и Блока.

Поставила их рядом, разогрела кофе, выпила, чтоб снять опьянение, и стала рисовать, вернее, ТВОРИТЬ наброски (I, 152)<sup>280</sup>.

<sup>277</sup> Rozweseliła się. Szalenie zachciało się jej żyć.

<sup>278</sup> B. Waligórska-Olejniczak, *Sacrum w drodze. „Moskwa–Pietuszki” Wieniedikta Jerofiejewa i „Pulp Fiction” Quentina Tarantino w kluczu montażowego czytania*, Poznań 2013, s. 161–162.

<sup>279</sup> Ibidem, s. 162–163.

<sup>280</sup> Nagle podeszła do regału z książkami i zdjęła ze ściany trzy znane, powiększone i oprawione w ramy fotografie przedstawiające Dostojewskiego, Gogoła i Błoka.

Wyduje się, że obecność wspomnianych fotografii zorientowana jest na podkreślenie szczególnej wrażliwości dziewczyny. Już sam fakt, że bohaterka jest artystką, sugeruje, że jej sposób percepcji świata nie ogranicza się do powierzchownego postrzegania zjawisk, co potwierdzają zresztą słowa Łochmatowa, stwierdzającego, iż to właśnie malarce udało się uchwycić na swoim obrazie prawdziwą naturę bandyty, jego oblicze. Właśnie dlatego chwilowa kontemplacja trzech zdjęć, jakiej oddaje się malarka, jawi się nie tylko jako inspiracja do poszukiwania, a następnie wyrażenia na płótnie Twarzy, która stanowiłyby integrujący środek wyrazu najgłębszych i najbardziej tajemniczych cech wspomnianych powyżej pisarzy, lecz także jako chęć obcowania z czymś nieuchwytnym, lecz ciągle obecnym, stanowiącym integralną część jej życia. Śladem naprowadzającym na odczytanie pragnienia Alony jako swego rodzaju etapu w procesie poszukiwania przez nią swego „ja” i jego miejsca w świecie są słowa Aleksandra Błoka, które autor *Innego* przytacza jako komentarz do ówczesnej kondycji artystki:

Страшный мир! Он для сердца тесен.  
В нем твоих поцелуев бред... (I, 152).

Powyższy dwuwiersz stanowi część większej całości – jest to fragment wiersza wchodzącego w zbiór zatytułowany *Straszny świat*. Odwołanie do tych dwóch konkretnych wersów, które w całościowej perspektywie odczytania twórczości symbolisty można uznać za *pars pro toto* wspomnianego wyżej cyklu, może być zorientowane na podkreślenie dycho-tomicznego rozdzwienku pomiędzy bezbrzeżnymi odczuciami napełniającymi duszę malarki a fizycznością otaczającego świata. „Straszny świat” jest bowiem tym, co przeraża bohaterkę pod względem skali jej odczuć. Samo określenie

---

Postawiła je obok. Podgrzała kawę, wypila ją, żeby otrzeźwieć i zaczęła malować, a w zasadzie szkicować.

„straszny” natomiast, niejako „wymusza” dwuaspektowe ujęcie tego pojęcia. Wydaje się, że fragment przytoczony przez Mamlejewa ma na celu podkreślenie „cielesności” i „fizyczności” życia w szalonym świecie, w jakim przyszło egzystować bohaterce. Biorąc pod uwagę, jakie wydarzenia przyczyniły się do rewizji stanowiska Alony względem siebie samej i otaczającej ją przestrzeni, można przypuszczać, że „straszny” jest świat, który napędnia człowieka ogromem uczuć. Z drugiej jednak strony, pewna doza (być może nie do końca uświadomionej) sympatii, jaką bohaterka odczuwa do Trofima Borysycz, a także głębokie zrozumienie jego punktu widzenia, powodują, że narzeczona Wadima przepełniona zostaje uczuciami o niezwykle silnym ładunku energetyczno-emojonalnym, z którymi nie do końca jest w stanie sobie poradzić. Przytoczony powyżej dwuwiersz staje się zatem znakiem zagubienia bohaterki, niemożności ostatecznego określenia się oraz próbą balansowania pomiędzy rzeczywistością, w której nastąpiło gwałtowne przemieszanie wielu porządków, gdzie sensualność, zmysłowość, materialność, fizyczność przeplatają się ze sobą tworząc nieznany jej wzór; a realnością metafizycznego świata, którego projekcje snuł Łochmatow.

Znamienny jest także fakt, że po wypiciu wspomnianej szklaneczki koniaku, Alonę ogarnęła szalona wręcz chęć życia połączona z rozczarowaniem, że bohaterka nie może jeszcze opuścić tego świata. Trwając w takiej dziwnej kompilacji nastrojów dziewczyna podjęła próbę naszkicowania Twarzy:

Цель была — изобразить Лицо, в котором были бы запечатлены самые глубинно-тайные черты всех троих, прозреть некое единство...

В таком исступлении провела два часа<sup>281</sup> (I, 152).

---

<sup>281</sup> Celem było przedstawienie Twarzy, w której zawierałyby się najgłębsze, najbardziej tajemne cechy wszystkich trzech; dostrzeżenie swego rodzaju jedności...

W takiej ekstazie trwała dwie godziny.

Stan, w jakim bohaterka usiłowała naszkicować tę Twarz, swym starogreckim źródłosłowem *ἐκστασις* („bycie na zewnątrz siebie”) wskazuje na taką sytuację, w której działania i władze duszy są tak zwrócone ku przedmiotowi poznania i pragnień, że osoba w mniejszym lub większym stopniu staje się niezdolna do odbierania i odczuwania zewnętrznych bodźców zmysłowych<sup>282</sup>. Skupia się zatem na tym co immanentnie sytuuje się po stronie wnętrza. Pragnienie namalowania Twarzy nie jest więc oznaką chęci przejawienia swego kunsztu malarskiego przez Alonę – taka interpretacja pozostałaby jedynie powierzchowną, podobnie zresztą jak postrzeganie tej czynności jako sposobu ekspresji nagromadzonych odczuć. W świetle poprzedzających ów *akt* wydarzeń, zasadnym wydaje się twierdzenie, iż symbolizuje on proces duchowego poszukiwania-przeobrażenia. Nie bez znaczenia wszakże jest fakt, że bohaterka sięgnęła po portrety tych pisarzy, którzy szczególnie zapisali się na kartach historii literatury rosyjskiej, a problematyka przez nich podejmowana jest aktualna po dziś dzień. To właśnie oni stanowili inspirację dla artystki poszukującej *Prawdy, Prawdziwego oblicza* – co zresztą wyeksponowane zostaje w tekście powieści poprzez zapis kluczowego, dla takiej odczytania tego aktu, wyrazu «Лицо» wielką literą. Wygląd (*Лицо*) to „natura w stanie surowym, nad którą dopiero pracuje portrecista, ale która jeszcze nie została przetworzona artystycznie”<sup>283</sup> – Alona stara się zatem uchwycić to *praoblicze*, które jeszcze nie zostało „skażone” przez artystyczną wizję malującej je osoby. Innymi słowy, bohaterka po raz kolejny stara się „przekroczyć” siebie: dąży do takiej perspektywy oglądu, do takiego charakteru działań, które tym razem nie będą zdeterminowane przez jej świadomość. Podkreślenie przez narratora *Innego* stanu, w jakim znajdowała się bohaterka, a także postrzeganie go jako swego rodzaju logicznego następstwa ustąpienia poczucia duchowego

---

<sup>282</sup> J. W. Gogola, *Ekstaza*, [w:] *Leksykon duchowości katolickiej*, pod. Red. M. Chmielewskiego, Lublin–Kraków 2002, s. 243.

<sup>283</sup> P. Florenski, *op. cit.*, s. 111.



zagrożenia, konotuje szereg odwołań do wyartykułowanej przez Martina Heideggera teorii różnicy ontologicznej. Ciało bohaterki byłoby w takiej perspektywie zarówno bytem (dasein), jak i byciem (sein), czy też bytem, który „w swym najbardziej własnym byciu niesie charakter niezamkniętości”<sup>284</sup>. Jest ono bowiem związane ze źródłowym doświadczaniem, a zmiana stosunku malarki do własnej cielesności wynika nie tylko z podmiotowego, ale i „procesualnego” charakteru postrzegania ciała. Ekstazy stan Alony stanowi zatem konsekwencję odczuwanej wcześniej trwogi, obnażającej nicość (w tym sensie w jakim pojmuje ją Heidegger<sup>285</sup>). W takiej perspektywie odrzucenie swej materialnej formy przez dziewczynę, jawi się jako niezbędny niemalże akt, który powoduje uświadomienie sobie przez nią wartości ciała oraz stymuluje do nieustannego namysłu. Dla Merleau-Ponty’ego z kolei, stany ekstazy są pełnym zdziwienia zatrzymaniem i utrzymaniem się w otwartej postawie wobec życia, a więc nieustannym wychodzeniem poza siebie, pojmowanym nie jako fizyczna eksterioryzacja, lecz jako ruch pomiędzy przeszłością i przyszłością, z punktem wyjścia osadzonym w „teraz”<sup>286</sup>. Ekstazy stan bohaterki zdaje się zatem wskazywać na jego mocną korelację z doświadczeniami malarki z niedalekiej przeszłości, których skutkiem była rewaloryzacja własnego ciała, tym razem „wydobytego” z reifikującego oglądu; także za sprawą zasugerowanego w tekście rozpoczętego procesu duchowego wzrastania, który paralelnie akcentuje podmiotowy stosunek dziewczyny do własnej cielesności. Ostatecznie Alona powraca więc do źródłowej formy, a zatem do tego, co zdaniem Merleau-Ponty’ego, powinno stanowić „centralny punkt, w którym jednostkowe, niepowtarzalne życie rozpoczyna stale na nowo

---

<sup>284</sup> Zob. M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 2013, s. 170.

<sup>285</sup> C. Woźniak, *Heideggera myślenie nicości*, „Argument” 2013, nr 2, s. 305.

<sup>286</sup> J. Migasiński, *op. cit.*, s. 35.

namysł nad sobą, jako tym, co nierefleksyjne i zmienia tym samym za każdym razem strukturę własnej egzystencji”<sup>287</sup>.

### 3.3. Problem dialogicznej natury podmiotu

Wprowadzenie postaci Nadieńki, jako *czarnego sobowtóra* bohaterki służy wyeksponowaniu dialogiczności natury Alony, w czym dostrzec można pewną sprzeczność: narieczona Wadima dążąc do odkrycia siebie, poznania swej tajemnej, acz prawdziwej istoty, dotarcia do tego jedyne prawdziwego obrazu samej siebie, w owym procesie paradoksalnie miast integrować kolejno odkrywane aspekty osobowości, uwytatnia ich kontrastowy wydźwięk, tym samym akcentując rizomatyczną dynamikę swego rozwoju. W takiej perspektywie „pochwycenie” jedności, do której zdaje się dążyć bohaterka, jest trudnym zadaniem. Aby dostrzec asymilacyjny charakter tego procesu należy zapytać o cel wyeksponowania dialektyki duszy bohaterki oraz funkcji, jaką w procesie konstituowania podmiotowości pełni ciało.

W czasach, które najczęściej określa się z użyciem przedrostka post-: postmodernizm, postscjentyzm, postindustrializm, posthistoryzm<sup>288</sup>, trudno mówić o spójności, jedności, jednej wykładni, dającej odpowiedzi na szereg zapytań. Mając do czynienia z wielością różnych, równouprawnionych, wyzwolonych z hierarchicznego porządku elementów; z wielością wartości, z których każda ulega rozplenieniu; z nadmiarem informacji i niedoborem znaczenia; z realnością o zamazanych konturach; z fikcją udającą rzeczywistość<sup>289</sup>; nie może dziwić, iż społeczna kondycja człowieka ulega rozchwianiu<sup>290</sup>. Nie może również zaskoczeniem być fakt, iż człowiek egzystujący w pluralistycznym i złożonym świecie końca XX – początku XXI wieku

---

<sup>287</sup> Ibidem, s. 33–34.

<sup>288</sup> K. Wilkoszewska, *Czym jest postmodernizm*, Kraków 1997, s. 62.

<sup>289</sup> Ibidem, s. 63.

<sup>290</sup> Ibidem, s. 62.

może mieć problemy z całościową orientacją w sytuacji, gdy sam sens „całościowości” zostaje podważony<sup>291</sup>.

Zrodzona przez myśl postmodernistyczną metafora kłacza, którą posłużyliśmy się dla najbardziej adekwatnego opisu dialogicznej natury bohaterki, jaki zarysowuje się na kartach powieści, obrazuje nie tylko możliwość wielopłaszczyznowego rozwoju jednostki, lecz także stanowi wyraz istotnego przesunięcia w sposobie percepcji *dezintegracji*, *rozproszczenia*, które przez wielu myślicieli i filozofów drugiej połowy XX – początku XXI wieku postrzegane są jako prymarny stan człowieka. Ponieważ, jak twierdził Jacques Derrida, prawda nigdy nie jest obecna jako *całość*, natomiast zawsze pojawia się w rozproszeniu, to tę grę inności, odmienności i różnicy należy wzmagać, bez zgubnej tęsknoty dotarcia do kresu<sup>292</sup>. Akcent w powyższej myśli francuskiego filozofa pada zatem przede wszystkim na procesualny charakter już niemalże *aktu* poszukiwania jedności, na czysty ruch, nie zaś cel sam w sobie. Ta gloryfikacja samego procesu stanowi swego rodzaju przeciwwagę dla takiego pojmowania postmodernizmu, będącego niejako formułą współczesnych czasów, w których wszystko, co mogło się zdarzyć, już się wydarzyło, jako fenomenowi zadowionemu na wielu gruntach, m.in. filozofii, architekturze, literaturze, etc., który postrzegany jest jako swego rodzaju zlepek, nierzadko chaotyczna kompozycja różnych, często niekompatybilnych myśli i sądów, stanowiących ponowoczesną wykładnię sensu. W takiej optyce zarówno mnożenie różnych, nie tyle sprzecznych, co jednak sytuujących się *obok* ścieżek interpretacyjnych, jak i propagowanie wielości oraz różnorodności form rzuconych na jedną płaszczyznę, powinno być rozumiane nie jako przejaw „zmęczenia materiału” i próba usilnego powołania do życia jakiegoś novum, lecz jako będące znakiem czasów przesunięcie w paradygmacie postrzegania *całości* i *wielości*, związane z odwrócenie relacji *od jedności – ku wielości*, na rzecz dążenia

---

<sup>291</sup> Ibidem, s. 62–63.

<sup>292</sup> Za: ibidem, s. 54.

*ku jedności, prawdzie, a wreszcie istocie*, przy czym sam proces zdążania, a nie cel, wysuwa się tu na pierwszy plan. Jeśli podążając za ponowoczesną myślą filozoficzną przyjąć, iż tekstualny charakter otaczającej nas rzeczywistości to swego rodzaju palimpsest, na którym coraz to nowsze pokolenia dopisują swój dorobek kulturowy, to niewątpliwie musi ta rzeczywistość (a tym samym ludzie i wszystkie inne byty – materialne bądź nie) immanentnie zawierać w sobie ten pretekst, który stanowił punkt wyjścia. Wspomniana zmiana orientacji, od rozgałęzionych pędów ku pniowi, z którego wszystko wyrasta (jeśli zachować botaniczną metaforę odniesień), od mnożenia nowych tekstów na rzecz konsekwentnego ich odzierania, w celu ukazania tych najstarszych, pierwotnych, stanowiących swego rodzaju zaczyn dla narosłych na tej bazie innych metatekstów, po raz kolejny konotuje odwołania do staroruskiej ikony, jako najdoskonalszego przykładu palimpsestu właśnie.

Jak już wyjaśnialiśmy na początku niniejszego rozdziału, na Rusi dwa przedmioty w szczególnie sposób pozostawały nierozdzielnie związane ze sferami *sacrum* i *profanum* – były to ikona i topór. Chociaż sam święty obraz nie jest wzmiankowany w powieści, to jednak zaangażowany czytelnik bez problemu dostrzeże aluzje do tego tekstu kultury staroruskiej, niejako „przechowującego” duchową spuściznę nacji. Nadmienić należy, iż mogące się w tym momencie nasunąć wrażenie pewnej sprzeczności, wynikającej z interpretacyjnych odwołań do kultury prawosławnej (jedynie peryferyjnie znajdującej się w polu percepcji narratora powieści z racji praktykowania przez bohaterów wedanty), nie wydaje się zasadne. Fakt, iż bohaterowie uprawiają filozofię Dalekiego Wschodu, w żadnym stopniu negować nie może wartości duchowej oraz kulturowej, jaką dla mieszkańców Rosji zdaje się w sobie zawierać ikona. Punktem wyjścia dla dalszych rozważań winno być zatem lapidarne przybliżenie głównych założeń nurtu filozoficznego, którego zasady próbuje stosować bohaterka.

Adwaita (od sanskr. अद्वैत वेदान्त – advaita vedanta, niedwoistość, niedualność, bezdwójność, bezdwójnia, jeden i jedyny, zaprzeczenie rozdzieleniu) jest monistycznym kierunkiem wedanty w filozofii indyjskiej<sup>293</sup>. W systemach niedualistycznych zadaniem mądrości jest przeniknięcie zasłony zróżnicowanych pozorów (albo pozornych zróżnicowań) po to, by odkryć jednoczącą rzeczywistość, z której wynikają, natomiast konkretne zjawiska w swojej różnorodności i wielości są jedynie pozorami, podczas gdy prawdziwa rzeczywistość jest Jednym albo istotowym Absolutem<sup>294</sup>. Warto nadmienić, iż adwaita nie oznacza Jedności w sensie wyeliminowania wszystkich różnic, odmienności czy rozróżnień; nie powinna również być mylona z solipsyzmem. Próba wprowadzenia się przez bohaterkę w stan turji, nie świadczy zatem, jak mogłoby się wcześniej wydawać, o ostatecznym odrzuceniu cielesności – stanowi raczej jeden z poszczególnych etapów zorientowanych na zbliżanie się do odczuwania integralnej jedności. Celem adwaity jako systemu monistycznego jest wzniesienie się ponad wszelkiego rodzaju dwoistości. Świadomościowy „powrót” bohaterki do cielesności, postrzegać należy jako przejaw powrotu do niedualizmu, jako wzniesienie się ponad podziały i osiągnięcie stanu, w którym rozproszenie (jak przez niektórych może być pojmowane nienobilitowanie jednej ze sfer: czy to duchowej, czy cielesnej) nie jest postrzegane jako opozycja harmonijnego ładu całości, lecz jako pierwotny stan człowieka. Fakt, iż bohaterka zaczyna się czuć dobrze z własnym ciałem, jest przejawem dojścia przez nią do pewnej pierwotnej prawdy, która z biegiem czasu ulegała zatarciu<sup>295</sup>. Waloryzacja

---

<sup>293</sup> *Adwaita – Filozofia Niedwoistości*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.himavanti.org/pl/c/himavanti/adwaita-filozofia-niedwoistosci> (3.06.2015).

<sup>294</sup> Ibidem.

<sup>295</sup> Taka interpretacja jest mocna osadzona w europejskiej tradycji mentalno-kulturowej. Z punktu widzenia adwaita-wedanty bohaterce nie udaje się bowiem wyzwolić od tego, co krępuje ją jako podmiot. Zdaniem współczesnego mistrza duchowego tego nurtu, Nisargadatt Maharaja: „Aby

cielesności jest swego rodzaju powrotem do *istoty rzeczy*, do pierwotnego stanu człowieka, który „nieobarczony” jeszcze bagażem doświadczeń związanych z funkcjonowaniem we współczesnym świecie, odczuwa wewnętrzną spójność. Ponieważ rutynowa kontrola ciała jest konieczna do zachowania kokonu ochronnego w sytuacjach codziennych interakcji, jego doświadczenie oraz sprawność będą decydować o tym, co jednostka będzie postrzegać jako zagrożenie<sup>296</sup>. W takiej perspektywie to poczucie własnej cielesności staje się dla bohaterki impulsem do podjęcia prób jej odrzucenia. Warto także pamiętać o tym, iż w domu Łochmatowa malarka starała się „oprzeć” swą podmiotowość na świadomości możliwości istnienia niezależnionej od materialnej formy, jednak w malarskim akcie dostrzec już można dążenie do wyrugowania tejże świadomości na rzecz postulowanego przez Deleuze’a czystego ruchu intensywności<sup>297</sup>, prymarnych impulsów, instynktownych, nieświadomościowych działań. Takie pragnienie postrzegać można także jako usiłowanie zrzucenia choćby części tego fatalistycznego „kulturowego” ciężaru, w obecnych czasach stanowiącego już immanentną część współczesnej kultury, a związanego z postępującym procesem globalizacji, technicyzacji i humanizacji; humanizacji, która – mimo iż z założenia powinna być przejawem rozwoju gatunku

---

przekonać się, czym jesteś, musisz najpierw zbadać i dowiedzieć się, czym nie jesteś. Odkryj wszystko to, czym nie jesteś – ciało, uczucia, myśli, czas, przestrzeń itp. Nic, co postrzegasz, czy to konkretnego, czy abstrakcyjnego, nie może być tobą, gdyż sam akt postrzegania wskazuje na to, że nie jesteś tym, co postrzegasz”. Nisargadatta Maharaj, *I am that. Talks with Sri Nisargadatta Maharaj*, tłum. M. Frydman, S.S. Dikshit, Bombay 1994. Cyt. za: M. Jakubczak, *op. cit.* Takie postrzeganie własnego ciała, jako „czegoś obcego” stoi w wyraźnej opozycji do ujęcia zaprezentowanego przez Maurice’a Merleau-Ponty’ego, którego zdaniem możliwość obserwacji własnego ciała (dysponowania „podwojonymi wrażeniami”) jest argumentem przemawiającym na rzecz jego istotnej roli w fundowaniu podmiotu. Za: J. Migasiński, *op. cit.*, s. 35.

<sup>296</sup> A. Giddens, *op. cit.*, s. 80.

<sup>297</sup> Takie odczytanie eksponuje rizomatyczny potencjał interpretacji danego aktu oraz towarzyszących mu stanów.

ludzkiego – coraz częściej przybiera swe antagonistyczne formy.

#### 4. Marzenie senne jako impuls do zmian

Wspominaliśmy już, że sen stanowić może swego rodzaju granicę między sferami duchowymi; próg z kolei, jako jeden z reprezentantów wyznaczania granic w przestrzeni, symbolizować może także granicę między jawą a snem<sup>298</sup>. Z tego też względu uprawnionym wydaje się przypuszczenie, że wydarzenia w domu Łochmatowa zaistniały jako oniryczne *zdarzenia*, jedynie w psychice bohaterki. Zgodnie z założeniami realizmu metafizycznego, nieć między tym, co realne, rzeczywiste, prawdopodobne a tym co fantastyczne, wymyślone i nierealne w powieściowej narracji ulega zatarciu, w rezultacie czego powstały obraz świata pozwala na syntetyczne wysublimowanie tych duchowych pokładów, które tają się w duszy człowieka. W związku z powyższym trudno jednoznacznie stwierdzić, czy mamy do czynienia z absorpcją (lepszym terminem byłoby angielskie słowo *inception*, które nie posiada normatywnego odpowiednika w języku polskim, ale zostało rozpowszechnione za sprawą filmu pod spolszczonym tytułem – *Incepcja*) jednego marzenia sennego przez inne na zasadzie *mise en abyme*, niemniej jednak taka możliwość interpretacji wydarzeń w willi Trofima Borysycza jedynie potwierdza doniosłość ich roli w procesie przemiany bohaterki. Sen Alony nie byłby jednak jednostkowym przykładem wykorzystania tego motywu dla ukazania stanów wewnętrznych postaci, „królewską drogą” prowadzącą do pokładów jej nieświadomości<sup>299</sup>. Najbardziej bodaj znaczącą reprezentacją tej idei w tekście *Innego* jest bowiem treść marzenia sennego Leonida.

Podróż, w jaką wybiera się bohater, początkowo nosi wszelkie znamiona realności – Lonia znajduje się w pociągu

---

<sup>298</sup> J.E. Cirlot, *op. cit.*, s. 331.

<sup>299</sup> Г. Нефедина, *op. cit.*, s. 166.

relacji Moskwa–Ułan Bator, a celem jego wyprawy jest wizyta u dalekich krewnych w Nowosybirsku. Zdawałoby się jednak, że na tej zdawkowej informacji narratora o kierunku i celu podróży kończy się to, co mogłoby potwierdzać jej realny charakter. Każde z następujących po sobie wydarzeń powoduje zacieranie granic pomiędzy tym, co mogłoby zdarzyć się w realnym świecie a tym, co pozostaje jedynie owocem wyobraźni bohatera.

Jednym z najbardziej znaczących momentów eksponujących nierzeczywisty charakter podróży Loni, jest chwila, w której spiker ogłasza nazwę kolejnej stacji:

Дорогие леди, джентльмены, товарищи и господа! Рады сообщить вам, что наш поезд изменил направление. Следующая остановка: Преисподняя (I, 9)<sup>300</sup>.

Odwołanie do motywu katabazy zdaje się nawiązywać do eksplorowania najbardziej odległych, być może mrocznych (albowiem niewyjawionych) pokładów duszy bohatera, który początkowo ze strachem, a następnie z nutą zaciekawienia uczestniczy w zaistniałych wydarzeniach. Uwagę znajdującego się w pociągu Leonida przykuwa podejrzany wręcz spokój współtowarzyszy podróży oraz fakt, iż wszyscy oni są:

очень разные, не сводимые к единому человеческому знаменателю (I, 8)<sup>301</sup>,

w samym pociągu zaś panuje niewytłumaczalnie dziwna atmosfera, która nasila się wraz z rozwojem sytuacji. W świadomości Loni istnieje jednak przeświadczenie o tym, iż to ponadnaturalne w swej naturze otoczenie nie jest niczym szczególnym, czymś, czego nie dałoby się pojąć rozumem. Bohater jest przekonany, że wszystko to, z czym teraz obcuje,

---

<sup>300</sup> Panie i Panowie, Towarzysze, Szanowni Państwo! Z przyjemnością informujemy, że nasz pociąg zmienił bieg. Następny przystanek: Piekło.

<sup>301</sup> Bardzo różni, nie da się ich sprowadzić do wspólnego, ludzkiego mianownika.



już niegdyś widział. Lonia zaczyna się zastanawiać, dlaczego ten nowo poznany świat wydaje mu się znajomy:

«Где я был до своего рождения? – подумал Одинцов. – Неужели здесь? Не поверю!» (I, 12)<sup>302</sup>.

Wraz z zagęszczaniem się atmosfery odrealnienia przestrzeni, nasilającej się w efekcie zmiany marszruty pędzącego pociągu, myśli podróżującego Leonida przestają jedynie „dryfować” na powierzchni otaczającej go rzeczywistości (co przejawiało się w biernym obserwowaniu krajobrazu za oknem – «Леня, ни о чем не думая, почему-то слегка пританцовывал на месте, глядя в окно» (I, 8)<sup>303</sup>). Aura dziwności działa na Odincowa stymulująco – zmiana trasy pociągu niejako zmusza Lonię do autorefleksji, instynktownego skierowania uwagi na siebie (swe wnętrze), co w następstwie wyrывa go z otępienia, w jakim tkwił, powodując jednocześnie zasianie ziarna wątpliwości, czy bohater przynależy do sfery, w którą „przeniósł” go środek transportu. Tak więc nieoczekiwana modyfikacja planu podróży rezonuje ze zmianą toku myślenia Leonida. Zaskakujące spostrzeżenie Odincowa zakładające, iż do momentu narodzin mógł on przebywać właśnie w takim „wymiarze”, do jakiego przeniósł go demonicznie-oniryczny środek transportu, świadczy nie tylko o tym, że bohater zgłębia pokłady swej świadomości, w efekcie czego jest przekonany o istnieniu jakiejś szczególnego rodzaju siły, swego rodzaju implicytnego pierwiastka, istniejącego już przed aktem jego narodzin. Uświadamia on sobie także możliwość wyjścia poza tę sferę, która w sposób ontologiczny warunkuje istnienie człowieka. Lonia zastanawia się, czy możliwe jest aby przed narodzeniem, w tak ujętej perspektywie pojmowanym jako akt pojawienia się ciała na świecie, on sam

---

<sup>302</sup> Gdzież ja byłem przed swoimi narodzinami? – pomyślał Odincow. – Czyżby tutaj? Nie wierzę!

<sup>303</sup> Patrząc przez okno i o niczym nie myśląc, Lonia, nie wiedząc czemu, podrygiwał w miejscu nogami.

przebywał w tej rzeczywistości, którą odczuwa jadąc pociągiem. Jeśli przyjąć tezę, iż wyprawa Odincowa jest podróżą w głąb jego istoty, której celem jest eksploracja świadomości, to wyprzedzając analizę dalszej części powieści stwierdzić można, iż ontologiczne pytanie o praformę, w jakiej funkcjonował bohater jeszcze przed swymi narodzinami, jest próbą „przywołania” tej pierwotnej jego energii, która niegdyś stanowiła immanentną część tegoż, jednak uległa rozproszeniu na skutek zmiany życiowych priorytetów i obranego paradygmatu postrzegania rzeczywistości. Nie może dziwić zatem to ledwie uchwytnie poczucie znajomości otoczenia, które wraz z narastaniem aury odrealnienia zdaje się „przebijać” do świadomości Loni.

Pragnienie bohatera, który stara się niejako dotrzeć do tego pierwotnego stanu, w jakim niegdyś się znajdował, powodowane jest wewnętrznym impulsem, nakazującym podjęcie takiego działania. Zresztą nie tylko Odincow zaczyna poddawać się tej odśrodkowo promieniującej energii – osoby przebywające w pociągu, a zatem współtowarzysze podróży Loni, kierowani siłą regulującą ich działania, zostają zmuszeni do opuszczania środka lokomocji na określonych stacjach, na których kolejno zatrzymuje się demonicznie-oniryczny pociąg:

Никто не сопротивлялся, ибо сила, влекущая их, была также и в них самих. И нельзя было не подчиниться своей потаенной сути (I, 12–13)<sup>304</sup>.

Ta wewnętrzna energia emanująca z podróżnych, *wprawia* w *ruch* każdego z nich oraz, w zależności od ich skrytej istoty (*потаенной сути*), decyduje o dalszym ich losie, nie pozwalając tym samym na to, aby ktokolwiek z podróżnych pozostał w pociągu wbrew swemu przeznaczeniu. Fakt ten znajduje potwierdzenie w tym, że bohaterowie opuszczają fatalistyczny środek transportu nawet wbrew własnej woli:

---

<sup>304</sup> Nikt się sprzeciwiał, albowiem przyciągająca ich siła, była także w nich samych. I nie wolno było nie podporządkować się swej tajemnej istocie.

из одного купе выскочил, [...], извивающийся человек и завизжал: «Не хочу в ад!», но уже не человеческим голосом, словно статус человека был для него потерян навсегда. Визг замер, и влекомый потоком судьбы человек в последние мгновенья вылетел наружу, и двери за ним захлопнулись (I, 14)<sup>305</sup>.

Szczególną uwagę w przytoczonym powyżej fragmencie zwraca fakt, iż pasażer opuszczający pociąg traci swoje człowieczeństwo wraz z wkroczeniem w inną sferę. Wehikuł, którym poruszają się podróżni, może być postrzegany jako strefa buforowa pomiędzy swobodą działania, dowolnością, potencjalnymi możliwościami, a definitywnością, ostatecznym losem, od którego nie ma ucieczki. Ponadto użycie określenia *челowieчек*, w odniesieniu do pasażera opuszczającego pociąg, w kontekście obranego sposobu partycypacji w rzeczywistości, w jakiej przyszło mu egzystować, eksponuje zarówno małostkowość samej postaci, jak i, w szerszym kontekstualnym aspekcie, regres humanizacji jako takiej. Można bowiem odnieść wrażenie, że pasażerowie pociągu poczytują *челowieczeńство* jako kategorię bezsprzecznie przynależną jednostce ludzkiej. Ich postawa sprzężona jest z brakiem pogłębionej refleksji o wartości „bycia człowiekiem” ale i zobowiązań, jakie ona na siebie nakłada. Współcześni Rosjanie z powieści Mamlejewa z szerokiego spektrum możliwości danych gatunkowi ludzkiemu, w przeważającej mierze wykorzystują jedynie te, które pogłębiają ich niedojrzałość emocjonalną, psychiczną, kontestują wartość relacji interpersonalnych na rzecz gloryfikacji jednostkowości i błędnie pojmowanego indywidualizmu; wreszcie dają wyraz postępującej dehumanizacji ludzkości. W tak ukazanej perspektywie zdarzeń użycie określenia *человек*, w stosunku do istot, które na takie miano zdają się nie zasługiwać, jawi się

---

<sup>305</sup> Z jednego przedziału wyskoczył [...] wykręcający się człowieczek i zapiszczał: "Nie chcę do piekła!", ale już nieludzkim głosem, jakby na zawsze utracił status człowieka. Pisk zamarł i ciągnięty potokiem losu człowieczek w ostatniej chwili wyleciał na zewnątrz i zatrzasnął się za nim drzwi.

jako nieadekwatne, toteż pasażer, którego przeznaczeniem jest opuszczenie pociągu na stacji „Piekło”, zostaje przez narratora nazwany *człowieczkiem*. A zatem deformacja ciał pasażerów opuszczających pociąg na demonicznych stacjach w kontekstualnym czytaniu utworu może być postrzegana jako akt transformacji, który świadczy o bezpowrotnie utraconym statusie człowieka.

Wypracowany przez dwudziestowieczną myśl filozoficzną dyskurs cielesności (zrywający z kartezjańskim paradygmatem postrzegania jej jako bytu odrębnego od duszy) w odniesieniu do kreacji artystycznej Jurija Mamlejewa pozwala odczytać ją jako przejaw wynaturzonej jedności zdegradowanej duszy i zdeformowanego ciała, nierozdzielnych w takim zespoleniu po odbyciu onirycznej podróży. Pozostając w kręgu intelektualnego dyskursu jako inspiracji do podjętego tropu interpretacyjnego warto przywołać koncepcję cielesnego perspektywizmu, której myśl przewodnią możemy odnaleźć zarówno w rozważaniach Jean-Paula Sartre’a, jak i Maurice’a Merleau-Ponty’ego. Wyraża się ona w stwierdzeniu, iż ciało warunkuje perspektywę oglądu otaczającego świata, poprzez relacyjny charakter odniesień i współzależności pomiędzy somą a tym, co wobec niej sytuuje się jako zewnętrzne. Zatem ciało będąc czymś, co utrzymuje się w relacjach z całością, jest w niej rozproszone, współ-rozciągle z nią<sup>306</sup>. Powyższą tezę zdaje się potwierdzać fakt, iż opuszczenie pociągu przez podróżnych, a tym samym niejako przejście do innego, jak wskazują nazwy stacji – eschatologicznego wymiaru, skutkuje transformacją ich ciał, co określa wartość cielesności jako pozostającej w nierozłącznej synergii z pozacielesną rzeczywistością (artystyczną realnością). Fakt treściowej zbieżności pozatekstowego dyskursu pisarza z jego omawianym utworem określa wektor odniesień wprost do współczesnej rzeczywistości.

Jednym z ważniejszych spotkań, jakie miały miejsce w demonicznym pociągu, którym podróżował Leonid, było

---

<sup>306</sup> Za: K. Gurczyńska-Sady, *op. cit.*, s. 133.

zawarcie przez Odincowa znajomości z osobliwym młodzieńcem opuszczającym pociąg na infernalnej stacji „Piekło”. Scena, w której cichy, młody chłopak podchodzi do Loni i wyciągając dłoń w jego kierunku prosi, aby ten mu z niej powróżył bez jakiejkolwiek kompozycyjnej progresji (bądź spadku napięcia), jawi się jako fantasmagoryczna. Ręka nieoczekiwanie zaczyna rosnąć, poszerzać się, a linie losu i życia przybierają krwawy odcień. Ta nienaturalna zmiana rozmiarów dłoni, zabarwienie linii na energetyczny kolor nierozdzielnie związany z zasadą życia, a przede wszystkim z niemalże sakralnym znaczeniem, jakiego nabierają ręce w twórczości Mamlejew<sup>307</sup>, nakazują uważną analizę tego motywu.

Zgodnie z przekonaniem chiromantów każda z dłoni obdarzona jest inną energetyką i inną sferą, dlatego muszą one być rozpatrywane oddzielnie. Prawa dłoń, zwana także dłonią wolnej woli, służy do ustalenia postawy i działania człowieka, natomiast lewa ma związek z tym, co ukryte – z przeznaczeniem jednostki<sup>308</sup>. Dla osób praktykujących chiromancję kluczową rolę odgrywa zatem, z której dłoni będą czytać, a także którą z nich „okażą” dla wróżby, albowiem, lapidarnie rzecz ujmując, na jednej „zapisana” jest przeszłość osoby, której los chcemy odczytać, na drugiej zaś przyszłość. W tak zarysowanym kontekście fakt, że Lonia nie potrafi odczytać linii znajdujących się na dłoni młodzieńca, może świadczyć o jego zamknięciu, wyalienowaniu ze sfery powiązanej z ezoteryką, mistyką, czy też z umiejętnością przynajmniej tymczasowego „oderwania się” od przyziemnego świata. Bohater natomiast widzi jedynie monstrualnych rozmiarów, demoniczną dłoń, nie jest jednak w stanie dostrzec żadnych znaków, na podstawie których mógłby przewidzieć jakiegokolwiek zdarzenie z losu młodzieńca:

---

<sup>307</sup> Г. Нефагина, *op. cit.*, s. 166.

<sup>308</sup> Н.М. Клементьева, *Правая и левая руки*, [w:] eadem, *Хиromanтия (Мини-энциклопедия)*, Москва 2007, s. 14–15.

– Я ничего не вижу, – пробормотал Леня (I, 12)<sup>309</sup>.

Fakt, iż Odincow nic nie widzi, zastanawia tym bardziej, że dłoń młodzieńca powiększa się do nienaturalnych rozmiarów, natomiast linie życia i losu zabarwiają się na czerwono, przez co powinny stać się jeszcze wyraźniejsze. Kolor ten konotuje odwołania do życiodajnej energii zawartej w substancji krwi, natomiast niemożność odczytania losu świadczy o pewnym *braku* w orientacji postrzegania (określenia) miejsca człowieka w świecie. Halina Chałacińska w swych merytoryczno-metodologicznych refleksjach poświęconych światu artystycznemu Dostojewskiego, pochylając się nad fenomenem krwi, zauważa że w próbie odniesienia mitologiczno-indywidualnej refleksji Junga-Toporowa (tożsamej z pojęciem współczesnej nam gnozy) do kulturowego kodu krwi w jej estetycznej metarealizacji określa się konfliktotwórczą cechą w sieci głębokich struktur rosyjskiego powieściopisarza. Wygenerowanie takiej korelacji jest możliwe za sprawą uświadomienia wartości tego, co było do narodzin, o zespoleniu pierwiastka psychofizycznego z kosmiczną sferą żywiołów i energii, jako immanentną emanacją, pozwalającą wyjaśnić zależność między syndromem psychosomatyczności a poetyką tekstu. Z punktu widzenia krążenia jako atrybutu krwi uobecnia się minusowe podstawienie tej istotowej właściwości, substytut: proces tarcia, dysfunkcji w relacjach między *niedowcielonymi* postaciami, będącymi na progu (niemożliwego) osobowego samookreślenia, traumatyczne multiplikacje nieszczelnego organiczno-duchowego istnienia – *sobowtóry*, wreszcie skarłale bestiarium<sup>310</sup>. Ta nośna treść uwydatnia także analogiczną możliwość odczytania symboliki krwawych linii w

<sup>309</sup> – Nic nie widzę, – wymamrotał Lonia.

<sup>310</sup> H. Chałacińska, *Syndrom krwi w świecie artystycznym Fiodora Dostojewskiego. Refleksje merytoryczno-metodologiczne*, [w:] *Krew – substancja, symbole, mitologia*, red. D. Oboleńska, K. Arciszewska, Gdańsk 2012, s. 12.

przypadku bohatera Mamlejewa. Twórczo asymilując przytoczoną powyżej myśl autorki *Kodu kulturowego*... stwierdzić możemy, że także w artystycznym świecie autora *Szatunow*, krew zdaje się eksponować *niedowcieleność* (недовоплощенность) Leonida, jego niemożność osobowego samookreślenia się, sygnalizowaną także za sprawą pojawienia się traumatycznej multiplikacji Odincowa – Akima Iwanycza. Potencjał owej życiodajnej substancji odsyła także do czasu sprzed narodzin, albowiem krew jawi się jako prazasada, toteż, by jeszcze raz w ślad za polską badaczką powtórzyć, zaświadcza ona o zespoleniu pierwiastka psychofizycznego z kosmiczną sferą żywiołów i energii, jako immanentnym wzorem. W takiej optyce postrzegania *integrującego* fenomenu krwi, niejako strukturującego charakter odczytania spotkania Leonida z młodzieńcem proszącym o wróżbę, wyeksponowany zostaje jeszcze jeden aspekt, albowiem czerwień jest nie tylko atrybutem śmierci, ale i stymuluje działanie<sup>311</sup> – bohater rozmyślając o tym, gdzie mógł znajdować się przed narodzeniem, dokonuje odemknięcia tej szczelnej pokrywy przyziemności, która skutecznie odgradzała go od niematerialnego świata, nie pozwalając mu na otwarcie się na to, co przejawia się w niesubstancjalnych atrybutach. Owo otwarcie skutkuje pojawieniem się szczeliny umożliwiającej kontakt bohatera z innymi sferami.

O tej „ograniczonej” (w swych ramach postrzegania) percepcji Loni, świadczy replika młodzieńca, odpowiadającego na konstatację Odincowa o niemożności ujrzenia czegokolwiek na wyciągniętej dłoni:

---

<sup>311</sup> B. Waligórska-Olejniczak, *Zmysły jako dekodek rzeczywistości. „Drzazga” Władimira Zazubrina i malarstwo René Magritte’a*, [w:] *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich. T. 11. Zmysły*, red. I. Malej, E. Tyszkowska-Kasprzak, Wrocław 2014, s. 251.

– А надо, надо видеть, – глаза обладателя вещей ладони сверкнули злым огнем. – Что же вы потеряли зрение ада? (I, 12)<sup>312</sup>.

Jeśli przyjąć przedłożoną wcześniej propozycję odczytania onirycznej podróży bohatera, jako metafory zgłębiania przez niego jego życia wewnętrznego, powyższą niemoc Loni, utratę możliwości dostrzeżenia piekła, postrzegać można jako zanik w nim samym umiejętności percypowania obiektywnej rzeczywistości. Zresztą sam bohater zastanawiając się nad tym, dlaczego nie widzi tego, co znajduje się poza pociągiem, konstatuje:

Куда несется этот поезд света [...] за его пределами ничего не видно, только нечто умопостигаемое, но у меня тупой ум, поэтому я почти ничего не вижу (I, 24)<sup>313</sup>.

Ta surowa samoocena zdaje się być trafnym komentarzem, mającym szersze, ogólnoludzkie zastosowanie. Stwierdzenie bohatera, iż posiada on „głupi umysł”, w doskonały sposób obrazuje postępującą „maszynizację” sposobu funkcjonowania ludzi, fakt iż sukcesywnie oduczani myślenia rozumują według utartych schematów, poddając się niosącej ich na powierzchni życia fali przyzwyczajęń i rutynowych działań. Użyte przez młodzieńca sformułowanie «вы потеряли зрение ада» zwraca szczególną uwagę na *utracenie* przez bohatera umiejętności dostrzeżenia piekła (a zatem wszystkiego, co immanentnie złe), jednocześnie podkreślając, iż niegdyś posiadał on taką zdolność. Jej zaprzepaszczenie, zgodnie z prowadzonym tropem interpretacyjnym, nierozdzielnie związane jest z charakterem czasów, w jakim przyszło żyć ludziom końca XX

---

<sup>312</sup> – А треба, треба widzieć, – oczy posiadacza proroczej dłoni błysnęły gniewnym ogniem. – Dlaczego utracił pan możliwość dostrzeżenia piekieł?

<sup>313</sup> Dokąd zmierza ten pociąg światła [...]. Za jego granicami nic nie widać, tylko coś dostępnego dla umysłu, ale ja mam głupi rozum, dlatego prawie nic nie widzę.



– początku XXI wieku, którzy, zdaniem Zygmunta Baumana, zdolni są zaledwie do podtrzymywania płaskich, pozbawionych nadwyżki emocjonalnej kontaktów międzyludzkich<sup>314</sup>. Nie dziwi zatem, iż egzystując w:

этот, запредельно-гнусный по своей антидуховности, циничный и бездушный период, который длится сейчас на земле [...] (I, 23)<sup>315</sup>

Lonia przestał dostrzegać szeroko pojęte zło tego świata, które nie tylko stało się jego nierozdzieloną częścią, ale nawet zaczęło w nim dominować. Bohater przesiąknięty konsumpcyjnym paradygmatem rzeczywistości, funkcjonujący jedynie na poziomie symulakrycznego uzewnętrzniania się rzeczy, nie jest w stanie dostrzec tego co ukryte. Piekło może zatem stanowić synonim współczesnego porządku świata. Lonia ściśle zespolony z materialną rzeczywistością nie jest w stanie percypować tego, co jest ponad<sup>316</sup> nią, a zatem nie potrafi również odczytać żadnej informacji, która jest „zapisana” w liniach dłoni młodego współtowarzysza podróży.

W kontekście chiromancji warto także odwołać się do symboliki tej części ciała, którą zajmuje się wspomniana dziedzina. U podstaw symboliki ręki leży jej rola sprawcza, nacechowana mocą wpływu na otaczający świat. Dodatkowo organ ten pełni również funkcję mediatora w procesie transferu

---

<sup>314</sup> Z. Bauman, *Więzi międzyludzkie w płynnym świecie*, [w:] idem, *Płynna nowoczesność*, przekł. T. Kunz, Kraków 2006, s. 248–255.

<sup>315</sup> ten, przechodzący wszelkie granice ohydności w swojej antyduchowości, cyniczny i bezduszny okres, jaki trwa teraz na ziemi [...].

<sup>316</sup> Używam tego słowa w znaczeniu figuralnym – nie usiłuję dokonać systematyzacji tego, co rzeczywiste i nierealne, tym bardziej nie staram się hierarchizować obu sfer. Przyimka *ponad* używam dla zaakcentowania tego wymiaru (wymiarów), które mogą istnieć (istnieją) obok rzeczywistości materialnej, albowiem semiotycznie przyimek ten konotuje treści związane z wysiłkiem *wznoszenia* (np. oczu), *wzrastania*, etc. Próba zmapowania tej niematerii, nie stanowi przedmiotu badań w niniejszej monografii, toteż nie zgłębiam tego aspektu pozostawiając kwestię wyższości jednej przestrzeni względem innej, czy też ich równoległości, otwartą.

duchowej i fizycznej energii<sup>317</sup>. Ręka w wymiarze symbolicznym funkcjonuje również jako instrument o potencjale kreacyjnym i destrukcyjnym binarnych opozycji w stosunku do czasu, obiektów i zjawisk<sup>318</sup>. W tak zarysowanym kontekście dłoń młodzieńca pełni funkcję mediatora w procesie przepływu energii zarówno wewnątrz Loni, jak i między bohaterem a otaczającą go przestrzenią. Organ ten przybiera zatem charakter bodźca zewnętrznego regulującego dysproporcję zaburzającą właściwą percepcję otoczenia przez Odincowa. Gest wyciągnięcia dłoni jest swego rodzaju impulsem stymulującym proces rewindykacji duchowości, umiejętności dostrzegania niematerialnej sfery. Przemiana ta wyeksponowana zostaje za sprawą życiodajnej symboliki krwi nawiązującej także do praistoty. Brak odnarratorskiej informacji odnośnie tego, którą dłoń okazuje młodzieniec dla wróżby, zdaje się pełnić funkcję *minus-chwytu*, sprzyjając holistycznemu odczytaniu symboliki wyciągniętej przez chłopca ręki, która jako parzysty organ, ze swej natury konotuje implikacje z opozycją prawego i lewego. Prawa dłoń związana jest z pierwiastkiem aktywnym, z przyszłą wiedzą i doświadczeniem, ze zmianą na lepsze, podczas gdy lewa odsyła do cech związanych zarówno z oszustwem, tymczasową władzą jak i dwoistością<sup>319</sup>. Tak więc akt okazania tej części ciała należy próbować odczytać wieloaspektowo: z jednej strony jako zapowiedź przyszłego duchowego rozwoju Odincowa, a także zerwania ze schematem biernego funkcjonowania w świecie; z drugiej strony symbolika lewej dłoni nawiązując do idei dualizmu, sygnalizuje początek walki wewnętrznej bohatera, ścierania się w nim żywiołów, a także otwarcie się przez niego na to, co dla niego nowe, nieznane (albowiem zapomniane, być może nawet wyparte z pamięci).

---

<sup>317</sup> Рука, [w:] *Энциклопедия символики и геральдики*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%A0%D1%83%D0%BA%D0%B0> (2.06.2015).

<sup>318</sup> Ibidem.

<sup>319</sup> Ibidem.

Dialogiczność przejawia się także w potencjalnych możliwościach bohatera: z jednej strony do pewnego momentu Lonia nie dostrzega tego, co może istnieć (istnieje) *ponad* oszukańczym światem, w którym do tej pory z powodzeniem funkcjonował, z drugiej natomiast temu immanentnemu pierwiastkowi możliwości dostrzeżenia niewyraźnego, mimo wszystko udaje się „przebić”, przeniknąć do świadomości Leonida. Tezę tę potwierdza pragnienie ponownego ujrzenia młodzieńca, które zawładnęło Odincowem w kilka chwil po ich pierwszym spotkaniu. Wydaje się zatem, iż okazana przez chłopaka *ręka Piekła*, która początkowo wprowadziła w konsternację Leonida, z jednej strony jest swego rodzaju przestrożą przed obojętnością oraz zamykaniem się na otaczający świat i ludzi, co (jak wskazuje los młodzieńca) w konsekwencji nieuchronnie prowadzi do fatalnego końca; z drugiej zaś stymuluje bohatera do podjęcia wysiłku, do ruchu, do ożywienia w nim pragnienia zetknięcia się z niewyraźnym.

Jeśli więc przyjąć zatem za Merleau-Pontym, iż ciało uznaje się za zasadę uobecniania świata<sup>320</sup>, jako przedosobową formę jego związku z człowiekiem<sup>321</sup>, to trzy pierwotne kolory związane z formułą cielesności (biel, czerwień i czern) implikujące odwołania do mleka, krwi oraz produktów ludzkiego ciała pojawiających się zazwyczaj w momentach wzmożonego napięcia emocjonalnego<sup>322</sup>, mogą podkreślać charakter analizowanej tutaj relacji. Barwa czerwona nierozdzielnie sprzężona z symboliką krwi, wypełnia linie znajdujące się na wewnętrznej stronie dłoni chłopca proszącego o wróżbę, a tym samym może być postrzegana jako swego rodzaju reprezentant współczesnego świata, wskazując na jego moralne okaleczenie. Tę interpretacyjną tezę potwierdza komentarz narratora:

---

<sup>320</sup> Za: K. Gurczyńska-Sady, *op. cit.*, s. 131.

<sup>321</sup> Ibidem, s. 132.

<sup>322</sup> B. Waligórska-Olejniczak, *Sacrum w...*, *op. cit.*

Лене до безумия захотелось увидеть того молодого человека, у которого на ладони образовалась черная пустота [wyróżnienie – A.P.] (I, 15)<sup>323</sup>.

Fakt, iż w planie fabularnym powieści wcześniej nie pojawiła się żadna wzmianka informująca o sposobie powstania owej czarnej pustki, uruchamia możliwość jej odczytania jako rezultatu modyfikacji krwawych dermatoglifów, bądź „nadbudowania” na ich bazie. Kolor czarny, z punktu widzenia chromatycznej percepcji organicznych substancji wydzielanych przez ludzki organizm, zdaje się być najbliższym związany z fekaliami, a także rozkładem martwiejących lub zaatakowanych przez bakterię komórek ciała<sup>324</sup> – by podać tu najbardziej bodaj obrazowy przykład tkanki gnijącej na skutek toczenia ją przez zgorzel, a przybierającej niepokojący, sino-czarny odcień. Symbolika tego koloru, ze względu na powieściowy kontekst *Innego* – wprost zorientowany na bezpośrednie asocjacje ze współczesną rzeczywistością pozaliteracką – staje się czytelna w kontekście opisu odsyłającego do wieloaspektowego rozkładu rzeczywistości pozatekstowej, terażniejszości XX–XXI wieku. Chodzi o wyrugowanie moralności; zanik wartościowych relacji interpersonalnych funkcjonujących na zasadzie dialogu czy polilogu, coraz częściej zastępowanych przez egotyzm; o duchową degradację, stymulowaną przez coraz to odważniejszą ekspansję konsumpcjonizmu; o dewaloryzowanie wartości człowieka i sprowadzanie go do roli zarabiającej na życie maszyny, której celem jest zwiększanie dóbr materialnych w swym bliskim otoczeniu. Plastyczność przekazu wizualizowana za pomocą czerni, implikującej somatyczne odwołania do ekskrementów i gnilnego rozkładu tkanki, spotęgowana zostaje za sprawą obecności *pustki*, która w swym przenośnym znaczeniu stanowi synonim martwoty, jałowości, apatii oraz beznadziejności.

---

<sup>323</sup> Lonia szaleńczo zapragnął ujrzeć tego młodzieńca, na dłoni którego powstała czarna pustka [wyróżnienie – A.P.].

<sup>324</sup> J.E. Cirlot, *op. cit.*, s. 185.

Przeciwwagą dla takiego sposobu ujęcia powieściowej *filozofii negacji*, jest *światłość* pociągu, którą intuicyjnie odczuwa Leonid:

Куда несется этот поезд света (I, 24)<sup>325</sup>.

Effekt światła, jasności w sztukach wizualnych najczęściej wyrażany jest za pomocą bieli, konotującej również odwołania do wiedzy, prawdy, poznania<sup>326</sup>, a więc atrybutów postrzeganych jako immanentnie pozytywne. Biel, związana także z życiodajną energią mleka, jako pierwotnej substancji odżywczej, warunkującej dalszą egzystencję istoty jeszcze niezdolnej do konsumpcji innych pokarmów w swym symbolicznym wymiarze utożsamiana ze sferą duchową, czystością, pozytywnie oddziałującymi imponderabiliami, wskazuje na doniosłość roli, jaką ten wymiar powinien pełnić w życiu człowieka. Środek transportu, którym podróżuje Odincow, jawi się zatem nie tylko jako osobiwa strefa buforowa, lecz także (również za sprawą wydarzeń, do jakich dochodzi w pociągu) źródło wiedzy o charakterze otaczającego świata i samopoznania. Duchowa podróż, której obrazową metaforą jest wyprawa kolejną, stanowi swego rodzaju *wewnątrzludzki* powrót do praformy, do pierwotnego stanu, do praorganizacji osobowości. Dialogowe relacje – zawieranie znajomości ze współpasażerami, rozmowy z nimi, możliwość poznania ich dalszych losów, a także nieuchronnego przeznaczenia – sprawiają, że Lonia niejako otwiera się na nowy, holistyczny sposób percepcji świata. Przestaje on postrzegać otaczającą go przestrzeń i funkcjonujących w niej ludzi, jako osadzonych jedynie w chwili obecnej – bohater poszerza swą perspektywę oglądu, a tym samym zaczyna pojmować człowieka nie jako jednostkę tkwiącą w jednym punkcie chronotopu, lecz istniejącą w zmiennym kontinuum

<sup>325</sup> Dokąd zmierza ten pociąg światła.

<sup>326</sup> Co znajduje wyraz chociażby w rosyjskim przysłowiu: *Ученье свет, а неученье тьма*.

czasoprzestrzennym. Tak więc te pękające granice jednolitego zaścianka, w jakim dotychczas funkcjonował bohater, stanowią wyraz inicjacyjnej zmiany sposobu *odczuwania* przez niego świata, który z ciasnego staje się przestronnym, również za sprawą odkrycia polifonii dotychczas szczelnie zasłoniętej przez jednostajny, wświdrowujący się w mózg i nie znoszący sprzeciwu monolog<sup>327</sup>. W powyższym sposobie uświadamiania bohaterowi jego ograniczeń, beznadziejności dotychczasowego sposobu funkcjonowania w świecie, w nieunikniony sposób nasuwa się analogia do *Opowieści wigilijnej* Karola Dickensa z jednej strony i *Boskiej Komedii* Dante Alighieriego z drugiej, których bohaterowie przekraczają granicę czasu i przestrzeni, by na podstawie rysującego się obrazu przyszłości krytycznym okiem spojrzeć na doczesność, a tym samym dostrzec błędy przeszłości oraz teraźniejszości.

Rozpoczęcie procesu przemiany bohatera wyeksponowane zostaje w tekście powieści również poprzez artystyczny chwyt chichotu, który ogarnia Odincowa niemalże natychmiast po rozmowie z młodzieńcem. Wkrótce po ujrzeniu ręki chłopaka (przypomnijmy, nie tylko pokrytej krwawymi liniami i powiększonej do nienaturalnych rozmiarów, lecz także niejako „zawierającej” w sobie czarną pustkę) bohater zaczyna chichotać. Uwagę podmiotu poznającego zwraca bliskie fabularne sąsiedztwo dwóch motywów: śmiechu Leonida i braku znaków na dłoni młodzieńca, którego przeznaczeniem jest *Piekło*. Kontrastowe wskazanie komponentów artystycznych uwydatnia szczególną rolę pierwszego z nich. *Śmiech i światło* to metafory narodzin i wzrastania<sup>328</sup>. Fakt, że bohater zaczyna chichotać, stanowi symboliczną przeciwwagę dla

---

<sup>327</sup> Niniejsze zdanie jest parafrazą myśli Zygmunta Baumana, który w ten sposób tłumaczył, czym jest postęp wolności. Stwierdzenie Baumana, jak sam podkreśla, jest zasadne jedynie w odniesieniu do człowieka pojmowanego w sposób bezcielesny, tzn. utkanego z przędzy myśli i uczuć. Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesne przygody ciała*, [w:] idem, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995, s. 69–70.

<sup>328</sup> Л.В. Карасев, *Мифология смеха*, «Вопросы философии» 1991, № 7, s. 69.

czarnej pustki na dłoni młodego pasażera, albowiem śmierć i ciemność można przewyciężyć za pomocą magicznego śmiechu – składanego w ofierze, regenerującego i dającego plony<sup>329</sup>. Chichotanie Loni jest więc przejawem wysiłku, oznaką duchowego odradzania się Odincowa, co niejako potwierdza tezę, iż w planie fabularnym dzieła mamy do czynienia z konsekwentną realizacją założenia tej linii powieściowej, która została zasygnalizowana już wcześniej, a w kontekstualnym poszerzeniu wskazuje na procesualność bytu. Śmiech, będący również jednym z niezaprzeczalnych *uniwersaliów* natury ludzkiej<sup>330</sup>, nierozdzielnie związany jest także z ideą *karnawału*, który zgodnie z twierdzeniem Bachtina, jest „wolnością i tylko wolnością”<sup>331</sup>. Można więc chichot Leonida postrzegać jako przejaw radości z odzyskiwania wolności, zrzućcia dojmującej iluzji jarzma, rozpoczęcie procesu metamorfozy, poszukiwania twardego fundamentu w grząskim świecie braku zasad. Ponadto śmiech jako „narzędzie” staroruskiego szuta jest wyrazem kontestowania zastanego porządku świata i służy wyśmianiu absurdałnych zachowań społecznych. Powszechnie znana jest również jego lecznicza funkcja. W takiej perspektywie fakt, iż Lonia zaczyna chichotać potwierdza tezę o tym, iż akt ten (o charakterze oczyszczająco-terapeutycznym), sprzyja wytrąceniu bohatera ze statycznego świata, w którym do tej pory egzystował. Uwagę zwraca również charakter wspomnianej czynności, przeradzającej się w swego rodzaju „stan”, który ustaje dopiero na skutek szturchnięcia Loni przez nieznanego:

Неизвестно, чем бы кончился этот хохот, если бы Лению наконец не толкнули в бок. Мимо него проплыл слегка невежественный человек, на взгляд неопределенно-

---

<sup>329</sup> Ibidem.

<sup>330</sup> Za: С.С. Аверинцев, *Бахтин и русское отношение к смеху*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.philology.ru/literature1/averintsev-93.htm> (2.06.2015).

<sup>331</sup> Ibidem.

среднего возраста. Его лицо было чем-то ошеломительно запоминающимся и светилось загадочностью (I, 15)<sup>332</sup>.

Pojawienie się nieznajomego, w planie fabularnym nierozdzielnie związane z chichotaniem bohatera, może implikować odczytanie przybycia gościa z zaświatów jako nastąpienie kolejnego (być może kluczowego) etapu w procesie zmiany optyki postrzegania świata i swego w nim miejsca przez Leonida. Nie(do)określoność dziwnego przybysza, aura tajemniczości, którą spowita jest jego twarz, dziwna niematerialność jego ciała nakazują baczniej przyjrzeć się tejże postaci, która już od pierwszego momentu pojawienia się w życiu Odincowa, zdaje się emanować nadnaturalną bliskością, swego rodzaju wewnętrzną łącznością z bohaterem, co z kolei powoduje zatarcie granicy między percypowanym przez Lonię otoczeniem a nim samym:

Человек незаметно шепнул, в одно дыхание: «Леня», – и подмигнул ему. А потом исчез (I, 15)<sup>333</sup>. [...] Леня приходил в себя после того как его окликнули. Ему показалось, что он узнал этот голос. Да, да, это был его собственный голос! Как же он не признал самого себя! (I, 16)<sup>334</sup>.

Przytoczone powyżej fragmenty uwydatniają osobowościową polaryzację bohatera, wyeksponowaną za sprawą pojawienia się tajemniczego nieznajomego, który sytuuje się w tym kontekście jako traumatyczno-terapeutyczna multiplikacja Odincowa – jego sobowtór. Zastosowanie środka artystycznego wyrazu sobowtóra – o modelowej zawartości

---

<sup>332</sup> Niewiadomo czym by skończył się ten śmiech, jeśli by Lonię w końcu nie szturchnęli w bok. Obok niego przepłynął nieco niematerialny człowiek, który z wyglądu był w średnim wieku. Jego twarz była czymś, co oszalałamiąco zapadało w pamięć i jaśniało tajemniczością.

<sup>333</sup> Człowiek niepostrzeżenie szepnął jednym tchem: „Lonia”, – i puścił do niego oko. A następnie zniknął.

<sup>334</sup> Lonia dochodził do siebie po tym, jak go zawołali po imieniu. Wydawało mu się, że poznał ten głos. Tak, tak, to był jego własny głos! Jak mógł nie rozpoznać samego siebie!



treściowej, wyróżniającej kategorii estetycznej w literaturze rosyjskiej – eksponuje rozbitcie nie tylko współczesnej jednostki ludzkiej (której czytelnym powieściowym reprezentantem jest Leonid), lecz także (w szerszej perspektywie oglądu) rozkład społeczeństwa rosyjskiego. Ta egzystencjalna problematyka analizowanego dzieła uwyraźniona zostaje poprzez ukazanie procesu zmagania się wybranych bohaterów z własną podmiotowością, ze złożonym procesem „stawania się”, ze sposobem przeżywania współczesnego kryzysu wartości, który, choć zdaniem wielu badaczy (z pozatekstowej literatury przedmiotu) został zrodzony przez zdeprawowaną kulturę Zachodu, dopadł również, niepotrafiący oprzeć się pokusie konformizmu i oportunistu, Wschód. Ten ważki aspekt epokowego myślenia w świadomości artystycznej Jurija Mamlejewa realizuje się poprzez losy bohaterów *Innego* ukazane na tle przełomowego momentu historyczno-kulturowego rozwoju, czy też raczej degradacji spowodowanej regresją moralności. Na tej kanwie rozgrywa się indywidualny dramat powieściowych postaci rozdartych pomiędzy dogodną, lecz symulakryczną rzeczywistością a pragnieniem dotarcia do pokładów duchowej głębi, zepchniętych w najodleglejsze krańce podmiotowości ludzkiej, immanentnie obecnej w każdym człowieku. Podejmowane przez bohatera próby samookreślenia się skutkując dojściem do głosu Innego, wewnętrznego głosu rozdwojonego Odincowa, kontekstualizują się jako syndrom dialogicznej natury tej postaci. Fakt ten mogą potwierdzać czyny samego Loni, który uświadomiwszy sobie, iż wypowiadający jego imię głos, należał do niego samego, ponownie, tym razem już świadomie, zwraca się do wnętrza samego siebie:

– Кто же здесь еще остался?!.. – крикнул он внутри себя  
вслед неведомому другу (I, 28)<sup>335</sup>.

---

<sup>335</sup> – Kto tu jeszcze został?!... – krzyknął on wewnątrz siebie w ślad za niewidocznym przyjacielem.

Bohater określa nieznajomego słowem „przyjaciół”. W kontekście wydarzeń, które były rezultatem zawarcia znajomości Odincowa z Akimem Iwanyczem, a przede wszystkim przemożnego lęku, ogarniającego Leonida na samą myśl o ponownym spotkaniu przybysza z zaświatów, pragnącego zabrać go ze sobą, na pierwszy plan tego zdarzenia wysuwa się dwubiegunowy sposób odbioru tajemniczego mężczyzny. Z jednej strony Lonia ze wszelkich miar starający się trzeźwo ocenić sytuację obawia się nieznajomego, postrzegając go jako bandytę próbującego go „uprowadzić”. Z drugiej jednak – wewnętrzne odczucia bohatera, choć niewyartykułowane w sposób świadomy, świadczą o postrzeganiu Akima Iwanycza jako kogoś bliskiego, znajomego, komu można zaufać. Zmagania wewnętrzne bohatera z tym, co konstytuuje jego tożsamość (w realizacji fabularnej warstwy dzieła przedstawione jako próba ucieczki, ukrycia się przed Akimem Iwanyczem, pokonania go) nie tylko stanowią wyraz ścierania się w nim dwóch postaw: racjonalistycznej i duchowo-mistycznej, lecz także prób dominacji jednej z nich. Na skutek wzmożonego wysiłku emocjonalnego, będącego rezultatem owej „próby sił”, bohater – pozornie uciekając przed swym przeznaczeniem – nieuchronnie się do niego zbliża.

Symbolika imienia, które nosi sobowtór Odincowa – Akim, zgodnie z jego hebrajską etymologią („Bóg wzmocni, pokrzepi, pocieszy, podniesie”<sup>336</sup>) zdaje się wskazywać na funkcję, jaką pełni pojawienie się tego bohatera w życiu Loni. Znajomość z Akimem Iwanyczem zmusza go do baczniejszego pochylenia się nad sprawami, które dotychczas nie stanowiły obiektu jego zainteresowania, otwarcia się na nadprzyrodzony wymiar rzeczywistości, reorganizacji swego życia – przewartościowania priorytetów, zmiany sposobu postępowania i, przede wszystkim, duchowego zmartwychwstania. Sobowtór Leonida pełni funkcję Innego jako dialogicznego głosu samego Odincowa; za sprawą (roz)mowy z nim, sobowtór ukazuje ograniczoność dotychczasowej egzystencji bohatera

---

<sup>336</sup> J. Grzenia, *Słownik imion*, Warszawa 2006, s. 171–172.

(którą strukturują w dziele także zewnętrzne pozorne osiągnięcia, w istocie przeszkody degradujące osobowość), jawi się jako podpora w procesie poszukiwania prawdziwego „ja”.

O tym, jak kuriozalne formy te zewnętrzne ograniczenia mogą przybierać (np. mercedes jako znak czasu) świadczy cytat znajdujący się na początku niniejszego rozdziału. Wspomniane przez jednego z uczestników kolacji u Łochmatowa dzieła sztuki sepulkralnej, które na tym etapie analizy można zaklasyfikować jako osobliwy przejaw rosyjskiego „dorobku kulturowego” lat najnowszych, ze względu na gabaryty, jakość materiałów, z których powstały, czy też na sam sposób ich wykonania, wyróżniają się, a w niektórych miejscach tak dominują w panoramie nekropolii, że fakt ten implikuje – opacznie, fałszywie – analogię do starożytnych piramid.

Te charakterystyczne monumentalne budowle nierzadko będące miejscem wiecznego spoczynku, w zależności od lokalizacji i wierzeń ludów, które je wznosiły, stanowiły wyraz wszechmocności władcy, jego potęgi lub też były miejscem umożliwiającym pośrednie obcowanie z bóstwem. Nie miały jednak charakteru świeckiego, często pełniły funkcję *axis mundi* – i chociaż geometrycznie nie były zorientowane jedynie wertykalnie, to ich kształt zdawał się immanentnie zawierać w sobie tę nadwyżkę, która pozwalała ludziom wierzyć w możliwość nawiązania kontaktu z bóstwem. Budowla ta, silna u swych podstaw, zdawała się obejmować swymi ramami cztery strony świata<sup>337</sup>, by doprowadzić na szczyt, z którego droga wiodła wprost do niebios. Nie dziwi zatem, iż piramidy często pełniły funkcję podbudowy dla świątyń, były miejscami, gdzie składano ofiary bogom, stanowiły swego rodzaju ołtarz. Ogromne marmurowe pomniki, o których opowiada jeden z bohaterów *Innego*, zdają się aspirować do roli, jaką niegdyś odgrywały piramidy, jednakże skojarzenia mogą dotyczyć tylko utylitarnej funkcji jako miejsca pochówku. I chociaż na wielu płytach nagrobnych przedstawiających „nowych

---

<sup>337</sup> J.E. Cirlot, *op. cit.*, s. 316.

Ruskich” dostrzec można odwołania do symboliki sakralnej – najczęściej cerkiewnej (prawosławne krzyże, wizerunki znanych soborów), to *conditio sine qua non* jest także obecność emblematu świadczącego o zamożności i statusie zmarłego, zazwyczaj samochodu (najczęściej wspomnianego już mercedesa), co z kolei wyklucza pojmowanie takiego nagrobka jako miejsca o charakterze hierofatycznym, w którym sacrum przejawiałoby się w najczystszej postaci. Taka płyta nagrobna nie pełni zatem roli substancjalnego pośrednika między tym co ziemskie a niebiańskie, tak jak niegdyś rolę tę przypisywano piramidom, a jest jedynie materialnym reprezentantem tych osób, które odeszły, co równocześnie dobitnie akcentuje zmianę w paradygmacie postrzegania życia i śmierci. Niegdyś wierzano, że złożenie swego życia na ołtarzu jest najwyższą z możliwych ofiar, a w niektórych kręgach kulturowych poczytywano dokonanie takiego czynu za zaszczyt. W obecnych czasach, wytwory kultury materialnej zorientowane są na „zatrzymanie” życia, uchwycenie i możliwie jak najdłuższe funkcjonowanie jednostki ludzkiej w świecie. Obnażanie tego rodzaju niuansowych, ale jakże istotnych zmian, jakie (zdaniem Mamlejewa) zaszły w mentalności społeczeństwa rosyjskiego, każe zadać pytanie o dalszą drogę duchowego bycia nacji.

Wspominaliśmy już, że sam Łochmatow, a także jego świta, jakkolwiek ich profesja przeczyłaby takiemu konotowaniu tych bohaterów, w perspektywie całościowego odczytania utworu mogą być postrzegani jako pozytywne postaci, które w świecie na opak aspirują do roli błaznów, starających się uświadomić ludziom miałość ich przekonań i absurdalność dążeń. Trofim Borysycz oraz jego poplecznicy jawią się także jako głos rozsądku kontestujący słuszność celów, stawianych sobie zarówno przez współczesne społeczeństwo rosyjskie, jak i ludzkość globalnej wioski. W rozmowie z Aloną bohater konstatuje:

А ведь здесь, в этом мире, в этом срезе, на этой планетке – убого ведь до смешного стало. Что они со своей технологией

носятся, что это дает, кроме тупого комфорта и смерти? [...] Нелепый мир – и я с ним не согласен (I, 201)<sup>338</sup>.

Łochmatow stawia pod znakiem zapytania celowość i zasadność dążeń współczesnego społeczeństwa rosyjskiego, które zdaje się zaprzepaszczać dorobek kulturowy nie tylko własnego kraju, ale osiągnięcia światowej kultury, skupiając swą uwagę jedynie na tym, co doczesne i materialne a stroniąc od wartości duchowych. Taka wizja realiów panujących we współczesnej Rosji koresponduje z myślą Hannah Arendt wyrażoną w *Kondycji człowieka*. Zdaniem badaczki ludzie zaprzepaścili to, co udało im się wypracować przez setki lat, począwszy od starożytności, na powrót stając się zwierzętami; jedyna różnica tkwi w tym, iż obecnie ludzie żyją wygodnie i bezpiecznie<sup>339</sup>. Apologizowanie materialności stało się nową zasadą określającą kierunek rozwoju współczesnego społeczeństwa. Mowa tu nie tylko o ugruntowującym swoją pozycję konsumpcjonizmie, który niemalże już na dobre zdomował się w Rosji, chodzi także, a może przede wszystkim, o zmianę orientacji postrzegania otaczającego świata. Niedysiejszy szacunek dla *sacrum* i doznania związane z obcowaniem z tą sferą, zostały wyparte przez percypowanie rzeczywistości li tylko na poziomie jej symulakrycznego przejawiania się. Konsumpcyjny styl życia, oceniony przez Arendt jako odczłowieczenie świata<sup>340</sup>, związany jest z dominacją sfery animalnej w człowieku. Tak więc paradoksalnie wraz z postępującym rozwojem technologicznym, ze stałym polepszaniem się warunków egzystencji, człowiek ulega regresji w aspekcie jego humanizacji. Michał Januszkiewicz analizując zjawisko reifikacji zauważa, że

---

<sup>338</sup> A przecież tutaj, na tym świecie, w tej części, na tej planecie zrobiło się tak nędznie, że aż śmiesznie. Cóż oni się tak miotają z tą swoją technologią, co ona daje, oprócz głupiego komfortu i śmierci? [...] Ten świat jest absurdalny i ja się z nim nie zgadzam.

<sup>339</sup> H. Arendt, *Kondycja ludzka*, przeł. A. Łagocka, Warszawa 2000, s. 139. Cyt. za: K. Gurczyńska-Sady, *op. cit.*, s. 127.

<sup>340</sup> Za: K. Gurczyńska-Sady, *op. cit.*, s. 128.

niweluje ono granicę między jednostką ludzką a rzeczą. Człowiek, będąc w posiadaniu jakiejś rzeczy, jest przez nią pożerany (za Gabrielem Marcellem), co może w rezultacie doprowadzić do autoreifikacji<sup>341</sup>. W takiej perspektywie im bardziej społeczeństwo z powieści Mamlejewa „pożerane” jest przez kulturą materialną, tym bardziej zatracą swoje „człowieczeństwo” ulegając uprzedmiotowieniu.

Jak zauważa jeden z bohaterów *Innego*:

Сейчас же эпоха не Возрождения, а вырождения. В том же масштабе. Повсеместно, везде, куда ни кинь, во всех сферах. А прежде всего в человеке (I, 244)<sup>342</sup>.

Nie bez powodu w niniejszym rozdziale wyróżnić można trzy główne linie tematyczne, wokół których rezonuje analiza interpretacyjna dzieła. Są to: kondycja duchowo-moralna współczesnego społeczeństwa rosyjskiego, sposób postrzegania (a zarazem odczuwania) własnej cielesności przez Alonę, a także proces pogłębiania samoświadomości wybranych bohaterów. Zarówno Łochmatow, jak i malarka podejmują świadome działania, które mają służyć ich zjednaniu ze Wszechświatem. W przypadku pierwszej z wymienionych postaci jest to zamierzenie, które planuje ona zrealizować dzięki zapewnieniu sobie odpowiednich warunków do wytworzenia sprzyjającej ezoteryczno-metafizycznej energii. Zamieszkanie w Tybecie, w miejscu odseparowanym od cywilizowanego świata, w przekonaniu bandyty ma pełnić funkcję katalizatora wyzwalającego dany proces. Nieco inną postawę prezentuje natomiast narzeczona Wadima. Po znamiennym spotkaniu, do jakiego doszło w podmoskiewskiej willi, malarka odczuwa dziwną tęsknotę za tym innym, w jej opinii lepszym światem,

---

<sup>341</sup> Zob. M. Januszkiewicz, *Człowiek jako rzecz albo oblicza reifikacji*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, pod red. S. Wysłouch, B. Kaniewskiej, Poznań 1999, s. 47.

<sup>342</sup> Obecnie nie mamy epoki Odrodzenia, a epokę zwyrodnienia. Na taką samą skalę. W każdym miejscu, wszędzie, gdzie byś się nie obejrzał, we wszystkich sferach. A przede wszystkim – w człowieku.

który czeka na nią po śmierci (jej «было обидно, что не может сейчас уйти туда, где нет этого мира» (I, 152)<sup>343</sup>), jednak wewnętrzny głos podpowiadał, że ma jeszcze na to czas. Jakkolwiek zatem nie byłoby postrzegane to pragnienie: czy jako chęć znalezienia się w innej rzeczywistości, czy funkcjonowania w innej formie, nie ulega wątpliwości, że ten upragniony przez nią akt zjednania z kosmosem bohaterka odsuwa w czasie, próbując wykorzystać okres życia doczesnego na jak najlepsze poznanie siebie oraz natury ludzkiej. Wiedza przez nią nabyta jest więc jednym z elementów stanowiących dopełnienie danego procesu upragnionej przemiany.

Zgoła odmienną postawę prezentuje Leonid. Bohater rozpaczliwie ucieka przed prześladowającym go Akimem Iwanczem. Obawia się opuszczenia tego świata, co postrzega jako gwałt na jego wolnej woli. Nie rozumiejąc pobudek, jakimi kieruje się zapoznany w pociągu mężczyzna, Lonia nie uświadamia sobie, że nieznajomy stanowi sobowtórą projekcję jego najskrytszych pokładów świadomości, które znalazły szansę na artykulację. Chęć zabrania męża Lery z tego świata jaką deklaruje przybysz, powoduje eskalację strachu Leonida, co skutkuje podjęciem przez niego rozpaczliwych działań mających na celu zlokalizowanie mężczyzny oraz znalezienie wyjścia z zaistniałej sytuacji. Jednakże wraz z sukcesywnym wyczerpywaniem możliwości dających szansę na ocalenie bohatera, wzrasta jego apatia względem otaczającej go przestrzeni – działania przez niego podejmowane mają bezrefleksyjny, mechaniczny charakter. Bohater powoli odseparowuje się od pozostałych:

Леонид окончательно потерял интерес к Лере и заодно ко всему окружающему миру (I, 215)<sup>344</sup>,

---

<sup>343</sup> Było przykro, że nie może odejść tam, gdzie nie ma tego świata.

<sup>344</sup> Leonid na dobre utracił zainteresowanie Lerą, a przy okazji i całym otaczającym światem.

a następnie niemalże oczekuje tego, co winno się zdarzyć:

Он был уверен: что-то произойдет с ним глобальное, и он уже чувствует дыхание этого глобального в своей душе (I, 215)<sup>345</sup>.

Wraz z pojawieniem Akima Iwanycza w bohaterze dojrzewa myśl o opuszczeniu obecnej rzeczywistości, dlatego też ostatecznie Lonia decyduje się dobrowolnie odejść do innego wymiaru. Początkowa, intuicyjna negacja zostaje ostatecznie zastąpiona przez świadomą afirmację.

---

<sup>345</sup> Był przekonany o tym, że przydarzy mu się coś globalnego i już czuł oddech tego czegoś w swojej duszy.



## ROZDZIAŁ II

### POWIEŚĆ *CZERWONY KOGUT LECI WPROST DO NIEBA*

#### MIODRAGA BULATOVICIA

#### Ku ekologicznej jedności

Każdorazowo podejmowana próba zdefiniowania stosunku człowieka (w tym przypadku bohatera literackiego) do własnego ciała, jak również chęć pochwycenia tej fundamentalnej sfery, na której niejako „osadza” on swą podmiotowość, nieuchronnie prowadzi do konkluzji, że na gruncie nauk humanistycznych zamierzenie sprobowania zagadnienia ciała coraz częściej wiązane jest ze specyfiką rzeczywistości społecznej i naturą systemu społecznego<sup>346</sup>. Trudno nie zgodzić się z takim spostrzeżeniem, zwłaszcza jeśli uwzględnić rosnącą w ciągu ostatnich lat popularność konstrukcjonizmu społecznego – koncepcji sformułowanej na bazie i w korelacji z myślą postmodernistyczną zakładającej, iż każda jednostka postrzega otaczający ją świat przez pryzmat nie tylko życiowych doświadczeń, ale i kultury, pod której wpływem formułowała się jej osobowość. Ciało w tak ujętej perspektywie pojmowane jest jako fenomen społeczny, podlegający organizacyjnym zasadom społeczeństwa, albowiem to właśnie w jego ramach jest kształtowane i kategoryzowane<sup>347</sup>. Na sposób odczuwania swej podmiotowości przez każde indywiduum wpływa zatem określony kanon zachowań, jak również strategii politycznych bezwiednie zaimplementowanych jednostce wraz z warstwą kulturową, jej imperatywami. Co więcej, wspomniane schematy nie muszą pod względem chronologicznym odpowiadać aktualnym ramom czasowym, czego potwierdzeniem jest chociażby teoria

---

<sup>346</sup>A. Dziuban, *Wstret i jego rola w określaniu granic cielesności*, [w:] źródło elektroniczne: [http://www.filozoficznie.pl/4/42\\_A\\_Dziuban\\_Wstret\\_i\\_jego\\_rola\\_w\\_okreslaniu\\_granic\\_cielesnosci.pdf](http://www.filozoficznie.pl/4/42_A_Dziuban_Wstret_i_jego_rola_w_okreslaniu_granic_cielesnosci.pdf) (18.10.2014).

<sup>347</sup> Ibidem.

intertekstualności<sup>348</sup>, zakładająca, iż niektóre z pojawiających się treści zdecydowanie wyprzedzają czas, w którym zostały wyartykułowane. Próba odczytania tekstu *Czerwonego koguta...* w tak nakreślonej optyce pozwala zauważyć, że charakter relacji pomiędzy biesiadnikami weselnymi a Muharem ewokuje subtelny analogię do metafory wewnętrznej kolonizacji<sup>349</sup>, trzeba bowiem przyznać, że kulturowo-historyczne zaplecze Bałkanów sprzyjało wytworzeniu szczególnego charakteru relacji, konstytuowaniu dyskursu Swój–Obcy, który równocześnie eksponował problemy mieszkańców tego obszaru z własną podmiotowością<sup>350</sup>. W tekście powieści chęć zamanifestowania swojej wyższości przejawia się chociażby w próbie zawłaszczenia przez tłum, a następnie podporządkowania sobie właściciela czerwonego koguta, eksponowaniu swej władzy, przejęciu kontroli nad życiem jednostki, zmuszeniu jej do postępowania zgodnie ze stawianymi oczekiwaniami, pozbawieniu resztek uczucia wolności warunkujących postrzeganie siebie i swego bycia-w-świecie, po heideggerowsku pojmowanego jako konglomerat materialnych i niematerialnych uwarunkowań determinujących punkt widzenia człowieka i jego apercpcji. Zanegowanie możliwości posiadania jakiegokolwiek własności, która niewątpliwie nie tyle ugruntowuje bohatera w przekonaniu o jego władzy (Muharem jako właściciel koguta może zadecydować o jego losie, pozostawić go lub sprzedać), co

<sup>348</sup> W jej najszerszym rozumieniu, gdzie zasada intertekstualności nie funkcjonuje jedynie na zasadzie palimpsestu, uprawniającego nowsze teksty (hiperteksty bądź metateksty) do derywowania z wcześniejszych, lecz gdzie każdy tekst odsyła do innych tekstów, nawet tych, które jeszcze nie powstały. Zob. H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, [w:] idem, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo*, Warszawa 1989, s. 207–210. Por. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, pod red. H. Markiewicza, t. 4, cz. 2, Kraków 1996, s. 316–366.

<sup>349</sup> Określenie Aleksandra Etkinda w odniesieniu do strategii kolonizacyjnej Rosji. Zob. A. Эткинд, Д. Уффельманн, И. Кукулин, *op. cit.*

<sup>350</sup> M. Koch, „My” i „Oni”, „Swój” i „Obcy”. *Balkany XX wieku z perspektywy kolonialnej i postkolonialnej*, „Porównania” 2006, nr 6, s. 75.

zakotwicza go w tej myśli, nie pozwalając na mentalną autodegradację i postrzeganie siebie jako „czegoś”<sup>351</sup> nieznaczącego. W takiej perspektywie próba brutalnego zaanektowania psychiczno-fizycznej przestrzeni bohatera może być rozumiana jako manifestacja władzy żadnego utwierdzenia się w swej sile kolonizatora kosztem stłamszonego kolonizowanego, zmuszonego tym samym do rewizji nie tylko swego miejsca w świecie ale i swej tożsamości.

### 1. Więź z kogutem jako *modus vivendi*

W celu uzasadnienia szczególnie doniosłej roli koguta w życiu bohatera, warto podjąć próbę nakreślenia nieco szerszej perspektywy oglądu. Przesycona warstwą symboliczną struktura utworu eksponuje rozliczne pola sensów konotujących kosmologiczne, ekozoficzne, mistyczne, metafizyczne, magiczne, a także mitologiczne odczytania ich znaczeń. Zwłaszcza postać koguta stanowi jeden z najbardziej nośnych znaczeniowo, ale i płodnych interpretacyjnie symboli, w sposób szczególny uwypuklający swój potencjał podczas eksponowanych w tekście powieści momentów pod-wyższonego napięcia każdorazowo nierozzerwalnie związanych z konsekwentnym podkreśleniem specyficznej korelacji kogut–Muharem.

Pojawienie się ptaka w warstwie fabularnej powieści jest uwarunkowane poprzez obecność w tym planie jego właściciela. Dostrzegalne jest wyraźne sprzężenie działań Muharema z losem jego zwierzęcia. Począwszy od pierwszej wzmianki narratora na temat bohatera udającego się na targ, aż do tytułowego *lotu czerwonego ptaka*, kogut znajduje się w nieustannym zmysłowym kontakcie z Muharem: jest przez

---

<sup>351</sup> Celowo używam sformułowania „czegoś” zamiast „kogoś”. Muharem nie postrzega się jako pełnowartościową jednostkę, co więcej z wypowiedzi samego bohatera wynika, iż nie uważa się on nawet za człowieka, mimo że bardzo tego pragnie, a sprzedaż koguta jest jednym z czynników, które w istotny sposób mogą go do tego przybliżyć.

niego bądź obserwowany, bądź dotykany. Niekiedy bohater angażuje kilka zmysłów naraz obejmując swego przyjaciela, patrząc na niego z miłością, czy też zanurzając nos w jego piórach. Wraz z rozwijaniem się fabuły utworu u podmiotu poznającego zdaje się narastać przeświadczenie o duchowo-fizycznej nierozdzielności pana i jego podopiecznego. Na kartach powieści z postacią Muharema po raz pierwszy mamy do czynienia, gdy bohater zamierza udać się pieszo do Białego Pola – miasta, w którym planuje sprzedać swego ukochanego koguta. Z dalszej opowieści czytelnik dowiaduje się, iż jest to swego rodzaju punkt zwrotny w życiu bohatera: biedak rozstanie się wkrótce ze swym jedynym prawdziwym przyjacielem<sup>352</sup> i powiernikiem, któremu może się zwierzyć ze swych najskrytszych pragnień. Na podstawie charakteru wypowiedzi Muharema skierowanych bezpośrednio pod adresem koguta, w których jednoznacznie można odczytać oznaki silnego przywiązania pana do swego zwierzęcia; ładunku emocjonalnego, jakim okraszona jest każda ze wspomnianych fraz; czułych gestów, którymi bohater niemalże manifestuje ciężar gatunkowy jego przyjaźni ze swym zwierzęciem, bez wątpienia można wnioskować, iż odczuwa on swego rodzaju mentalną więź z ptakiem, daleko wykraczającą poza przyjęte obyczajowo standardy definiujące relację gospodarz–zwierzę. Nie może zatem dziwić, iż postać koguta po raz pierwszy pojawiając się na kartach powieści zostaje ukazana w optyce Muharema: bohater obserwuje koguta, który „deptał kurę, szeroko rozpościerając swe męskie ciepłe

---

<sup>352</sup> Warto podkreślić, że nieustanne dążenie do wejścia w bliskie relacje z żywym stworzeniem, będące wyrazem tęsknoty bohatera za miłością i przywiązaniem, a więc tym, czego zostaje pozbawiony z powodu swej wrażliwości i odizolowania (zob. A. Szukalska, *Problematyka wizualizacji...*, *op. cit.*, s. 122), widoczne jest także w innych utworach pisarza, np. opowiadaniu *Placz za przyjaciółmi*, w którym bohater usiłuje zaprzyjaźnić się ze znalezioną żmiją. Zob. M. Bulatović, *Placz za przyjaciółmi*, przeł. M. Petryńska [w:] idem, *Największa tajemnica...*, *op. cit.*, s. 148–188.

skrzydła [...]”<sup>353</sup>. Warto w tym miejscu dodać, iż przypatrywanie się miłosnym igraszkom swego przyjaciela napawa Muharema wstydliwą radością (CzK, 30). Biorąc pod uwagę bagaż jego życiowych doświadczeń, chorobę oraz najprawdopodobniej będący jej skutkiem obecny wygląd zewnętrzny, a także dotychczas niezrealizowane, libidynalne pragnienie potwierdzenia własnej męskości, a przede wszystkim czystość uczuć, jakimi gruźlik darzy swoje zwierzę, można przypuszczać, że czerpie on swego rodzaju przyjemność z faktu, iż jego przyjaciel może nieskrępowanie zaspokajać swoje potrzeby. Oczywiście nie może tu być mowy o satysfakcji o charakterze seksualnym, chodzi raczej o transpozycję potrzeb Muharema i jego recepcję działań zwierzęcia, jako swego rodzaju częściową realizację własnych pragnień. To odczuwanie wstydlivej radości na skutek obserwacji działań koguta może także zostać odczytane jako przejaw procesu mentalnej transgresji bohatera, zacierania przez niego granic konstytuujących poczucie podmiotowości, a co za tym idzie – śladowe współodczuwanie stanów psychicznych koguta. Powyższe odczucia Muharema są więc skutkiem prawdziwej, szczerzej przyjaźni, nie skażonej zazdrością, a znajdującej potwierdzenie w pogłębionej empatii. Oczywiście fakt, że kogut po raz pierwszy pojawia się w powieści we wspomnianych wyżej okolicznościach można również próbować odczytać jako realizację najbardziej oczywistej, symbolicznej warstwy znaczeniowej przypisanej owemu zwierzęciu. Wszakże kogut jako symbol potencji seksualnej i płodności na stałe wszedł do kanonu kultury. Niemniej jednak taka interpretacja pierwszej sceny potwierdza tylko sublimację niezaspokojonych potrzeb bohatera w sferę aktywności koguta. Dochodzi tu zatem nie tylko do deterytorializacji pragnień bohatera, będących oznaką

---

<sup>353</sup> M. Bulatović, *Czerwony kogut leci wprost do nieba*, przeł. M. Krukowska, Warszawa 1979, s. 30. Pozostałe odwołania do tego tekstu oznaczone będą w tekście głównym w następujący sposób: (CzK, nr strony), np. (CzK, 30).

mentalnej ekspansji. Zdaje się, że mamy tu również do czynienia z fizycznym współodczuwaniem unii z czerwonym ptakiem, pogłębiającej się na skutek zmysłowego kontaktu obydwu bohaterów. Współodczuwanie z kogutem można także postrzegać jako metaforyczne przekraczanie formalnych granic ciała bohatera, tworzenie „jednej formacji” wraz ze zwierzęciem, wszakże ciało jest miejscem przyswajania świata i dookreślania w nim sytuacji podmiotu<sup>354</sup>, dlatego też cielesność nie powinna być w tak zaproponowanym ujęciu traktowana jako jednorodny i normatywny stan, lecz jako proces, który podlega ciągłym modyfikacjom i czynnie zmienia wymiary uczestnictwa. Ciało bowiem, podobnie jak podmiot, nie jest strukturą stałą, lecz procesem<sup>355</sup>.

Odebranie Muharemovi jego feniksa jest więc nie tylko przejawem zawłaszczenia przez rozjuszony tłum biednego zwierzęcia, lecz przede wszystkim brutalnym ograbieniem bohatera z części jego samego, z tej mentalno-fizycznej sfery, będącej dla niego depozytariuszem najskrytszych pragnień, które znajdują możliwość nieskrępowanej realizacji. Jest to więc przejaw psychicznego okaleczenia gruźlika a także usiłowanie stłamszenia jego poczucia tożsamości. Odebranie właścicielowi jego zwierzęcia jest dla niego dotkliwe w dwójnasób. Z jednej strony wspomniane zwierzę jest najlepszym przyjacielem bohatera, darzy on go ogromną sympatią, a wręcz miłością, a nawet do pewnego stopnia może postrzegać koguta jako swoje oswobodzone, nieskrępowane „ja”, które ma możliwość realizacji najśmielszych zamierzeń, nie będących w mocy samego Muharema. Z drugiej zaś – sprzedaż rudzielca, jakkolwiek ciężkim przeżyciem nie byłaby dla jego właściciela, niesie za sobą wyższą (w opinii gruźlika) ideę – ma pomóc mu „stać się człowiekiem”. Spłata finansowych zobowiązań, zakup niezbędnych towarów, a także hojność wobec przebywających w szynku mężczyzn, mają

---

<sup>354</sup> M. Sarnińska-Górecka, *Ciało jako ontyczny fundament podmiotowości*, Toruń 2012, s. 9.

<sup>355</sup> Ibidem, s. 9.

przyczynić się do zaakceptowania bohatera przez społeczność i sprawić, że przestanie on postrzegać siebie jako jednostkę wzgardzoną, wyalienowaną, a przede wszystkim niegodną miana człowieka. Tym samym planowana sprzedaż koguta jawi się jako swego rodzaju złożenie ofiary (co jednocześnie eksponuje subwersywny potencjał bohatera). Pozbawienie Muharema tej możliwości, dającej mu wszakże nadzieję na to, że łatwiej mu będzie wówczas znosić życie i chorobę (CzK, 31), przy jednoczesnym, barbarzyńskim wręcz odebraniu mu najwierniejszego kompana, burzy porządek, do jakiego przywykł bohater, odzierając jego życie z tych wartości, które dotychczas stanowiły dla niego oporę i motywację do dalszego istnienia. Tak więc wydarcie koguta gruzlikowi można interpretować jako próbą zanegowania jego tożsamości.

### **1.1. Korelacja kogut – Muharem jako trawestacja koncepcji „stawania się” zwierzęciem Gillesa Deleuze’a i Félix’a Guattariego.**

Koncepcję interpretacyjną o „scedowaniu” na koguta części odczuć, oczekiwań i pragnień przez Muharema, a więc dostrzeżenie w ich osobliwej relacji czegoś więcej, niż tylko bezpośredniego nawiązania do obrazów Marca Chagalla, gdzie czerwony ptak stanowiłby wizualną sublimację najintymniejszych marzeń jego właściciela<sup>356</sup>, potwierdza wyraźne komplementarne dopełnianie się obydwu postaci. Poza oczywistym faktem, iż kogut ma możliwość realizacji swoich popędów, co stanowi jedynie przedmiot wizualizacji i marzeń sennych bohatera, a nie znajduje pokrycia w rzeczywistości, uwagę czytelnika przykuwa również zaznaczająca się wyraźna opozycja w wyglądzie zewnętrznym pana i jego zwierzęcia: Muharem jest zgarbiony, „cienki i płaski” (CzK, 29), jego zwierzęcy przyjaciel natomiast – „duży, lśniący i dumny” (CzK, 30). Fizyczna bliskość, a nawet wręcz nierozdzielność obydwu postaci, powoduje, że kogut może być postrzegany

---

<sup>356</sup> A. Szukalska, *Problematyka wizualizacji...*, op. cit., s. 110.

jako swego rodzaju immanentna częśćka samego gruzlika, przy czym aspekt wizualny zdaje się tylko pełnić funkcję zewnętrznego potwierdzenia tej jedności. O wiele ważniejszy, w tak ukazanej perspektywie jest fakt, iż w marzeniach Muharema można dostrzec predylekcję do swego rodzaju „stawania się” kogutem, a co za tym idzie, nie tylko przyjmowania jego wyglądu zewnętrznego, lecz także modelu zachowania, nieskrępowanego żadnymi normami społeczno-kulturowymi, a pozwalającego na śmiało kierowanie się instynktem. W takim sposobie przedstawienia wyżej wspomnianego ptaka, można dostrzec tradycyjny dla sztuki modernistycznej chwyt, polegający na wykorzystywaniu zwierząt w celu przedstawienia ludzkich lęków i słabości, zwłaszcza tych pogłębianych przez cywilizację<sup>357</sup>.

Bohater krocząc po zakurzonej drodze wiodącej do miasta oddaje się rozmyślaniom, które z czasem przeradzają się w fantazje dotyczące Ivanki. Jednakże „pod wpływem ciepła wierącego się w jego objęciach koguta Muharem przypomniał sobie kurę i jej żalną sytuację: trudno ją było dostrzec spod czerwonych, rozpostartych skrzydeł koguta” (CzK, 33). Na skutek zaznaczenia swej obecności przez zwierzę, „grzeszne myśli” (CzK, 33), jak narrator nazywa rozmyślania bohatera na temat Ivanki, zostają na moment przerwane, po chwili jednak powracają ze wzmożoną siłą. Ciepło emanujące z koguta i jego ruch, można postrzegać jako siłę sprawczą wyzwalamą w Muharemie seksualny charakter myśli o swej ukochanej. Gruzlik widzi oczyma wyobraźni, jak zaspokaja tłumione do tej pory pragnienie stania się mężczyzną, na realizację którego nie ośmielał się nawet w sennych marzeniach. Ruch zwierzęcia ośmiela bohatera, powoduje, że przekracza on pewną niewidzialną barierę, a także niejako „wyzwala” jego libidynalny potencjał. Co ważne, zdaje się, że sam bohater mając świadomość swojej nadmiernej wstydlivosti i

---

<sup>357</sup> S. Baker, *Postmodern Animal*, Londyn 2000, s. 21–22. Cyt. za: M. Kotyczka, *Po cóż rozmawiać z psami? Wstęp do antropologii zwierząt*, „Studia Kulturowe” 2012, nr 3, s. 57.



niemożności realizacji swych popędów, nawet w bezpiecznej sferze snu przyjmuje w swych marzeniach postać pozwalającą mu na wyzwolenie się z jarzma „bycia stłamszonym sobą” – staje się kogutem:

[...] zaczynam zatracać ludzką postać. Tracę wszystko co ludzkie i zamieniam się w czerwonego koguta, a ty przywdziewasz piękne pióra kokoszy. A wtedy ganiam za tobą po chwastach i pokrzywach. Gdy zaś cię posiadę i budzę się ze snu – długo jeszcze wydaje mi się, że nie potrafię z powrotem zamienić się w człowieka (CzK, 34).

W tak ukazanej perspektywie zwierzę jawi się jako swego rodzaju animizowana hipostaza bohatera, stanowiąca jednocześnie inkarnację rozmaitych możliwości, realizację powziętych zamierzeń, niedostępnych dla Muharema „przebywającego” w jego własnym ciele. W przyjmowaniu przez bohatera postaci koguta można dostrzec pewne elementy koncepcji „stawiania się zwierzęciem” Deleuze’a i Guattariego, która w ostatnim czasie coraz częściej zaczyna być traktowana jako jeden z aspektów *animal studies* – dyscypliny zdobywającej coraz szerszą popularność w naukach humanistycznych, w tym literaturoznawstwie. Francuscy filozofowie, ustalając swą własną taksonomię, wyróżnili trzy kategorie, do których można zaklasyfikować poszczególne typy zwierząt. Pierwszą z nich stanowią zwierzęta udomowione, zedytalizowane (*oedipal animals*), które traktujemy sentymentalnie, w sposób indywidualny. Stworzenia te stanowią zachętę do regresu, wciągając ludzi w narcystyczną kontemplację, a także stanowią jedyny typ zwierząt, które mogą być zrozumiane za pomocą psychoanalizy. Drugą kategorię stanowią zwierzęta, które postrzegane są przez człowieka jako reprezentanci konkretnych cech czy atrybutów: symboli, archetypów, totemów. I wreszcie trzecią kategorię stanowią zwierzęta demoniczne, stadne, afektywne<sup>358</sup>. Autorzy

---

<sup>358</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *op. cit.*, s. 240–241.

powyższej systematyki w szczególnie przychylny sposób traktują tę ostatnią grupę, wiążąc ją z uwodzącym, chociaż trudno uchwytnym procesem stawania-się-zwierzęciem<sup>359</sup>. I chociaż myśliciele wyróżniają powyższe trzy kategorie, ustalając tym samym ramy ich funkcjonowania, nie wykluczają wszakże możliwości przemieszczania się zwierząt pomiędzy poszczególnymi typami, rozpatrywania jednego zwierzęcia przez pryzmat wszystkich trzech grup. W związku z powyższym, jakkolwiek nie deprecjonowaliby oni ustalonej przez siebie taksonomii kategorii zwierząt udomowionych, do której bez wątpienia można by zaklasyfikować powieściowego czerwonego koguta, to jednak dostrzegają oni możliwość nawiązania silnej więzi właściciela ze swym podopiecznym, a co za tym idzie – wytworzenia osobliwej relacji, swego rodzaju (mini)stada. Co więcej, zdaniem duetu Deleuze–Guattari, każde zwierzę może być stadem, jednakże w różnym stopniu odczuwającym skłonność, predyspozycję, pomagającą albo utrudniającą uchwycić tę wielość, czy też część wielości, którą zwierzę posiada w konkretnym momencie. Francuscy uczeni twierdzą, że zwierzęta stanowią istotę stada, które kształtują się, rozwijają i przekształcają za pośrednictwem infekcji<sup>360</sup>. Zaadaptowanie idei francuskich myślicieli na potrzeby interpretacji tekstu pozwala zauważyć, że fakt przeniesienia części uczuć bohatera na koguta powoduje nawiązanie między nimi szczególnego charakteru relacji: znamienne „zarażenie” rudzielca przez swego pana, a więc i „modyfikację” czerwonego ptaka polegającą nie tyle na upodobnieniu się przez niego do swego właściciela, co na nabyciu jego pewnych cech, co można odczytać jako swego rodzaju znak metaforycznie sygnalizujący ich śladową współistotność. Ponieważ (mini)stado stanowić miałyby zarówno rzeczywistość zwierzęcia i rzeczywistość „stającego się zwierzęciem”, to w

---

<sup>359</sup> M. Bakke, *Stawanie się (ze) zwierzętami. O projekcie „Ludzie/Zwierzęta” Grzegorza Kowalskiego*, [w:] *French Theory w Polsce*, red. E. Domańska, M. Loba, Poznań 2010, s. 138.

<sup>360</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *op. cit.*, s. 242.

takich warunkach, zdaniem postmodernistów, miałoby dochodzić do „zakażenia”, tj. równoczesnego „uczułowienia zwierząt” (*animal peopling*) i propagowania tegoż „zwierzęcego uczułowienia” wśród istot ludzkich<sup>361</sup>.

Warto w tak zarysowanej perspektywie zauważyć, że Maciej Duda podejmując próbę rekonstrukcji obrazu Bałkanów w literaturze polskiej stwierdza, że mieszkańcy tego obszaru nie są otoczeni zwierzętami (tak jak ma to miejsce w przypadku bohaterów Europy Andrzeja Stasiuka) a sami się nimi stają<sup>362</sup>. Ta konstatacja zdaje się jednak nieść za sobą ładunek o zabarwieniu pejoratywnym. Jak bowiem zauważa autor *Polskich Bałkanów*: „deformacja rzeczywistości, hiperbolizacja lęku, zezwierzęcenie [wyróżnienie – A.P.] niewątpliwie zestawień można z lekturą Bulatowicia, do której wcześniej przyznał się autor-podróżnik”<sup>363</sup>. W takim ujęciu między „stawianiem się zwierzęciem” a brutalnością i okrucieństwem, które stanowią synonimy słowa użytego przez polskiego badacza, zostaje postawiony znak równości. Mimo iż nie można odmówić częściowej słuszności powyższemu sądowi, zwłaszcza w kontekście całościowego ujęcia twórczości serbskiego pisarza, to dobór leksyki, a zwłaszcza zasadność posłużenia się powyższą metaforą w przypadku tekstu *Czerwonego koguta...* pozostaje kwestią dyskusyjną. Za sprawą symbolicznej nośności figury tytułowego zwierzęcia, Bulatović prowadzi osobliwą grę z czytelnikiem. Zachowania, wartości, postawy, które zwykliśmy postrzegać jako czysto ludzkie i dane jedynie naszemu gatunkowi, powieściowe postaci określają mianem „kogucika”, podczas gdy „zezwierzęcenie” staje się domeną ludzi. Kogut w swym symbolicznym wymiarze ukazany zostaje jako ta wartość, która stanowi o człowieczeństwie ludzi. Potwierdzają to słowa Mary:

---

<sup>361</sup> Ibidem.

<sup>362</sup> M. Duda, *Polskie Balkany. Proza postjugosłowiańska w kontekście feministycznym, genderowym i postkolonialnym. Recepcja polska*, Kraków 2013, s. 39.

<sup>363</sup> Ibidem.

- Byłoby źle, gdyby go [koguta – A.P.] schwytali – powiedziała Mara wariatka. – bardzo źle. Bo i coś by bez niego poczał nieszczęsny Muharem? Bardzo by to było brzydko...
- Ani ładnie, ani brzydko – odpowiedział Srećko ugniatając ziemię dłońmi.
- Dziwię się, że możesz tak mówić – powiedziała Mara wariatka.
- Mielście chyba i wy kiedyś koguta...
- To było dawno – powiedział Srećko i objął Ismeta ramieniem.
- Gdy byliśmy dziećmi.
- I teraz też macie koguta – powiedziała Mara wariatka, chwytając się za brzuch.
- A gdzież on jest, ty diablico? – mruknął Srećko.
- W piersi – uśmiechnęła się Mara wariatka (CzK, 196–197).

Bohaterka posługuje się figurą czerwonego ptaka, aby nazwać te uczucia, które człowiek postrzega jako czysto ludzkie, dane wyłącznie jego gatunkowi, albowiem, jak mogłoby się wydawać, tylko on jest w stanie przezwyciężyć instynkt będący domeną zwierząt i kierować się nie tylko racjonalnymi, ale i szlachetnymi pobudkami. W takim rozumowaniu pojawia się pewna aporia, jednakże eksponuje ona intuicyjne postrzeganie świata przez Marę. Bohaterka stanowi bowiem osobliwą formę bytu liminalnego. Z racji choroby umysłowej przez wiejskich mieszkańców nie jest ona postrzegana jako posiadający prawo do stanowienia o sobie podmiot, co w nazbyt oczywisty sposób zostaje wyeksponowane w tekście powieści za sprawą dokonania na niej zbiorowego gwałtu. Pozarozumowy sposób percepcji otaczającego świata, który niewątpliwie jest domeną szalonej kobiety, z racji immanentnej niemożności uwikłania w taką perspektywę oglądu, która reprezentowana jest przez zdrową na umyśle społeczność górskiej wioski, skutkuje szczególnym wyczuleniem bohaterki na to, co pozostaje w dostępnej dla niej sferze zmysłów i intuicji. Tak więc fakt, że zgodnie ze słowami Mary, w piersiach grabarzy znajduje się ich kogut, wskazuje na jednoznaczne nadanie temu zwierzęciu takiego znaczenia, które przypisywane jest sercu. Wolno zatem przypuszczać, że w odczuciu chorej psychicznie kobiety obecność ptaka stanowi

nieodzowny element warunkujący prawdziwie ludzkie istnienie, jest jego siłą napędową. Z kolei metaforyczne odczytanie pola sensów nadawanych wyżej wspomnianemu organowi, a ze względu na zarysowany kontekst pozwalające na przypisanie jego znaczenia także powieściowemu ognistemu feniksowi, wskazuje na to, że posiadanie koguta zostaje nacechowane tymi atrybutami, które utożsamiane są z człowieczeństwem w jego humanitarnym, a więc nobilitującym rozumieniu. W takiej perspektywie, odebranie Muharemovi koguta oznaczać musi także zmianę określonego statusu bohatera oraz „ram” organizujących jego podmiotowość, które w związku z utratą zwierzęcia domagałyby się aktualizacji.

W świetle powyższego przyjmowanie postaci koguta przez Muharema jest działaniem o charakterze demaskatorskim: bezlitośnie obnaża ograniczenia natury ludzkiej. Bohater stwierdza: „nawet we śnie nie ośmielałem się być mężczyzną i człowiekiem [...]” (CzK, 34). Fakt, że w ten prosty sposób mówi on o braku odwagi, świadczy oczywiście o jego nieśmiałości i obawach przed podejmowaniem zdecydowanych przedsięwzięć. Z drugiej jednak strony wyznanie to nadaje ciężar gatunkowy wypowiedzianym przez właściciela czerwonego ptaka słowom – *bycie człowiekiem* zostaje ukazane w optyce Muharema nie tyle jako spełnianie określonych kryteriów biologicznych, co jako odwaga i siła do podźwignięcia tego ciężaru zobowiązań, jakie immanentnie wpisane są w to miano.

Proces „stawania się zwierzęciem” w przypadku bohatera *Czerwonego koguta*... może być zatem postrzegany jako literacka reprezentacja idei wyartykułowanej przez Deleuze’a i Guattariego, a więc stanowi swego rodzaju inwolucję, pojmowaną wszelako nie jako regres, lecz jako nieustanne stawanie się. Przy czym zabieg ten nie miałby mieć charakteru linearnego, opierającego się na filiacji; jego dynamikę najbardziej obrazowo odzwierciedlałaby metafora kłacza<sup>364</sup>, którą wspomniani badacze stawiają w opozycji do koncepcji

---

<sup>364</sup> M. Kotyczka, *op. cit.*, s. 59.

drzewa jako przykładu orientacji wertykalnej, nie akceptującej silnego rozproszenia i decentralizacji. „Stawanie się” nie jest związane z udawaniem, historią lub wyobraźnią, lecz z poszukiwaniem sfery bliskości<sup>365</sup>. Przyjmowanie postaci koguta przez Muharema w jego sennych marzeniach<sup>366</sup> nie świadczy o jego predylekcji do atawizmu, pojmowanego zarówno jako biologiczna regresja, jak i dehumanizacja, a staje się wyrazem nomadycznych poszukiwań jego „ja”.

Ponadto warto także pamiętać o tym, że w proponowanym przez Deleuze’a i Guattariego dyskursie, właśnie deterytorializację ci filozofowie postrzegają jako konieczny warunek emancypacyjnego działania politycznego<sup>367</sup>. W takiej perspektywie przekraczanie przez Muharema formalnych granic własnego ciała oznaczałoby również próbę zakwestionowania narzuconego mu przez wiejską społeczność statusu. Pragnienie „stania się zwierzęciem”, nieświadomość podejmowanych działań (instynktowne odruchy oraz sen), a także społeczny status bohatera (po części narzucony mu przez grupę pijanych weselników, po części przez siebie samego), składają się na postawę, jaką ostatecznie reprezentuje. Pamiętać przy tym należy, że wszystkie trzy wymienione powyżej czynniki, w wykładni duetu Deleuze–Guattari, są jednymi z istotniejszych zagadnień dyskursu biopolityki<sup>368</sup>.

---

<sup>365</sup> A. Beaulieu, *The Status of Animality in Deleuze’s Thought*, „Journal for Critical Animal Studies” 2011, Vol. IX, Issue 1/2, s. 74.

<sup>366</sup> Deleuze i Guattari wykluczają możliwość „stawania się” zwierzęciem w marzeniach sennych bądź na skutek bogatej wyobraźni. Zob. Ibidem. Ponieważ sen jest jedynie jednym z aspektów, gdzie „stawanie się” ujawnia się w oczywistym stopniu, czujemy się uprawnieni do przywołania teorii francuskich myślicieli również w tym kontekście.

<sup>367</sup> Za: J. Bednarek, *Życie jako moc deterytorializacji (Pragnienie-produkcja i żywa praca I – Deleuze i Guattari)*, „Praktyka teoretyczna” 2011, nr 2–3, s. 162.

<sup>368</sup> Za: ibidem.

## 2. Muharem jako *homo sacer*

Proces „stawania się zwierzęciem” nierozdzielnie związany jest także z krytyczną oceną swego człowieczeństwa, jakiej dokonuje bohater. Pod wpływem wrodzonej skromności właściciel czerwonego koguta dezawuuje własną wartość, równocześnie waloryzując „status” otaczających go ludzi. Można odnieść wrażenie, że właśnie z tego względu, czuje się on wykluczony ze społeczności czarnogórskiej wioski. Taka autopercepcja nie jest związana z dyskursem kreowanym przez mieszkańców Białego Pola (przynajmniej przez ich część) – zaproszenie wystosowane przez mężczyznę spotkanego przez Muharema, kiedy ten zmierzał na targ, wyklucza traktowanie tej postaci, jako jednostki bezwzględnie deprecjonowanej i tłamszonej przez pozostałych. W poglądach Muharema pobrzmiewa więc charakterystyczna dla nowożytniej polityki postawa polegająca na dzieleniu istot ludzkich na bardziej i mniej wartościowe, lepiej i gorzej spełniające powyższe kryterium<sup>369</sup>, przy czym ostrze krytyki bohater kieruje na siebie. To cierpiący na gruźlicę mały, „przygarbiony człowieczek” (CzK, 28), sam sytuuje się nie tyle nawet na peryferiach grupy społecznej czarnogórskiej wioski, co poza nią, na zewnątrz tejże wspólnoty. W takim sposobie konstytuowania własnej podmiotowości, a także określania właściwego sobie miejsca (bez względu na to, czy zabieg ten jest konsekwencją świadomego, czy też nieświadomego działania ze strony bohatera) zarysowują się pewne inklinacje do teorii pozbawionego wszelkich określeń<sup>370</sup> *nagiego życia* wypracowanej przez Giorgio Agambena. Koncepcja ta, będąca owocem kontynuowania takiej wizji biopolityki, której elementy można dostrzec także w namyśle filozoficznym

<sup>369</sup> J. Bednarek, *Emancypacyjna obietnica posthumanizmu*, [w:] źródło elektroniczne: [http://www.praktykateoretyczna.pl/joanna-bednarek-emancypacyjna-obietnica-posthumanizmu/#\\_ftn3](http://www.praktykateoretyczna.pl/joanna-bednarek-emancypacyjna-obietnica-posthumanizmu/#_ftn3) (20.10.2014).

<sup>370</sup> B. Markowska, *Zwierzoczekoobywatel? O biopolitycznych założeniach praw człowieka i obywatela*, „Zoon politikon” 2010, nr 1, s. 121.

Foucaulta i Arendt, traktuje o zagadnieniu człowieka jako obywatela, poruszając przy tym kilka istotnych wątków, bez wątpienia dających się także odczytać w bardziej symbolicznym wymiarze. Włoski filozof w swoim bodaj najbardziej znanym dziele *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie* posługuje się figurą tytułowego człowieka wykluczonego, którą osadza w aktualnych realiach społeczno-politycznych. Wywód swój myśliciel rozpoczyna od przywołania greckiego ujęcia terminu *życie*, podkreślając jednocześnie, że w języku mieszkańców Hellady, istniały dwa pojęcia definiujące powyższe słowo i chociaż posiadały one wspólny etymologiczny rdzeń, to jednak różniły się pod względem semantycznym i morfologicznym: *zoē* wyrażało zwyczajny fakt istnienia, wspólny dla wszystkich żywych istot (zwierząt, ludzi, bóstw); *bios* z kolei wskazywało na sposób życia indywidualnych jednostek bądź wspólnot<sup>371</sup>. Brak jednego pojęcia dla określenia *życia*, zdaje się wynikać z faktu, iż istnienie ludzkie nie było dla Greków związane z jednostkowym ciałem, a z niematerialną sferą działania<sup>372</sup>. Co więcej pojęcie życia, *dobrego życia* należałoby dodać (w odróżnieniu od *zaledwie-życia*), nie polegało na niemalże desperackim eksponowaniu swej witalności i próbach ocalenia swego żywota za wszelką cenę. Immanentną jego częścią była godna, honorowa, a zatem piękna śmierć. To właśnie kategorii *życia*, a nie jak zwykle się powszechnie przyjmować uczuciu *wolności*, autor *Profanacji* przypisuje decydującą rolę w procesie kształtowania polityki<sup>373</sup>. Zdaniem myśliciela, z perspektywy życia naturalnego wyróżnić można trzy rodzaje wspólnot: zwierzęcą, ludzką i obywatelską, aczkolwiek granice między nimi są ruchome i ustalane na podstawie decyzji uwarunkowanych historycznie. Z punktu widzenia klasycznej myśli politycznej zwierzę jawi się jako byt podlegający

---

<sup>371</sup> G. Agamben, *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*, trans. D. Heller-Roazen, California 1998, s. 9.

<sup>372</sup> B. Markowska, *op. cit.*

<sup>373</sup> G. Agamben, *op. cit.*



absolutnej determinacji, obywatel jako twór polityczny z definicji przynależący do strefy całkowitej wolności, człowiek zaś traktowany jest jako twór odrębny, powstały na gruncie chrześcijaństwa, ale w pełni opisany dopiero przez „nauki o człowieku”<sup>374</sup>. *Nagie życie* nie reprezentowało sobą ani ludzkiej, ani zwierzęcej formy istnienia – nie powstawało w sposób naturalny, ponieważ było potwierdzeniem powzięcia suwerennej decyzji o określeniu pewnych ram, poza które, paradoksalnie, wyrzucano jednostkę, która wydawała się niepotrzebna<sup>375</sup>. Pozbawione politycznego znaczenia i wystawione na śmiercionośną przemoc, było zarazem drugą stroną i celem suwerennej przemocy<sup>376</sup>. I chociaż Agamben posługuje się tą kategorią w ramach dyskursu biopolityki, w celu wyekspozowania fundamentalnych pojęć polityki Zachodu, którymi nie są umowa społeczna, czy wróg i przyjaciel, lecz nagie życie i suwerenna władza<sup>377</sup> to powyższe pojęcie zdaje się stanowić trafny komentarz do charakteru relacji Muharem–goście weselni. Dążący do umocnienia swej pozycji, a nade wszystko żądni krwi gwarantującej ich otumanionym przez alkohol głowom rozrywkę, za wszelką cenę starają się pozbawić życia niewinne stworzenie. W postępowaniu biesiadników można zatem dostrzec osobliwą predylekcję do uprawiania tanatopolityki, przy czym skala tego zjawiska jest adekwatna do możliwości zebranych. Chęć zabicia koguta nie może być wszakże interpretowana jako próba ochrony społeczności przed zagrożeniem, jakie niesie za sobą zwierzę – jest to czyste, niezmaćcone pragnienie zaspokojenia nagłej potrzeby. W metaforycznym odczytaniu akt ten stanowi zamach na suwerenność bohatera, jego wolność, a także bolesną eksterminację jego części. Tak agresywne

<sup>374</sup> B. Markowska, *op. cit.*, s. 119–120.

<sup>375</sup> Ibidem, s. 121.

<sup>376</sup> E. Płonowska Ziarek, *Strajkujące nagie życie: uwagi o biopolityce rasy i gender*, przeł. K. Szadkowski, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.praktykateoretyczna.pl/ewa-plonowska-ziarek-strajkujace-nagie-zycie-uwagi-o-biopolityce-rasy-i-gender/> (22.11.2014).

<sup>377</sup> Ibidem.

zachowanie uczestników weselnej biesiady, za sprawą ich uporczywych starań o odebranie Muharemovi jego kompana, może również zostać odczytane, jak już sygnalizowaliśmy powyżej, jako przejaw bezwarunkowego dążenia pijanych gości do pozbawienia właściciela czerwonego koguta prawa do bycia podmiotem, poprzez zanegowanie wartości jego słowa i wynikające z tego faktu odebranie możliwości zajęcia określonego stanowiska, a zatem i delegitymizacji podejmowanych przez bohatera decyzji w zakresie posiadanych przez niego dóbr. Takie bezkarne „uśmiercenie” pewnej części Muharema przywodzi na myśl wspomnianą przez Agambena w kontekście *nagiego życia*, a funkcjonującą już w starożytnym Rzymie figurę *homo sacer*<sup>378</sup>. Jednostka ta, określana jednocześnie jako człowiek i nie-człowiek, pozbawiona była wszelkich praw, zarówno ludzkich, jak i boskich, co skutkowało tym, że można ją było zabić bez jakichkolwiek konsekwencji. Ponieważ nie należała ona już do żadnej wspólnoty, nie można jej było poświęcić w ofierze, albowiem akt ten „jest jeszcze figurą możliwą do przedstawienia w obrębie państwowego porządku prawnego”<sup>379</sup>. Była zatem elementem całkowicie odsuniętym na zewnątrz i z tą zewnętrżnością równoznacznym, a więc symbolem bytu pozbawionego znaczenia (poza sferą symboliczną)<sup>380</sup>. W takiej perspektywie odebranie właścicielowi jego koguta zostaje ukazane z nieco innej niż dotychczasowa perspektywy. Bez wątpienia jest to próba kreowania tego rodzaju rzeczywistości,

---

<sup>378</sup> Pojęcie to tłumaczone jest dwojako, jako „święty człowiek” lub „przeklęty człowiek”. Obszerność pola semiotycznego tego związku wyrazowego eksponuje nośny potencjał znaczeniowy komplementarnie dopełniających się biegunów sfer *sacrum–profanum*. Konotacje tego wyrażenia na gruncie kultury i literatury rosyjskiej zdają się bezwiednie odsyłać do takich kategorii jak *jurōdiwyj* czy *starzec*, ale też bardzo dobrze znany w kulturze nie tylko europejskiej motyw trickstera.

<sup>379</sup> E. Laclau, *Nagie życie czy społeczne nie wiadomo co?*, przeł. K. Szadkowski, [w:] Agamben. *Przewodnik krytyki politycznej*, Warszawa 2010, s. 36.

<sup>380</sup>B. Markowska, *op. cit.*

w której uciśnionej jednostce siłą narzucany jest paradygmat myślenia osób sprawujących władzę oraz przemocą legitymizowana jest wola kolonizatora<sup>381</sup>, co może skutkować mentalną autodegradacją kolonizowanego i dewaloryzacją jego osobowości sprowadzającą się do recepcji siebie jako pozbawionej wartości *rzeczy*. Nie jest natomiast jedynie wyłącznie brutalnym aktem ograbienia Muharema z najcenniejszej, a zarazem i najbliższej mu istoty. Próba oglądu bohatera z perspektywy koncepcji *homo sacer*, uwypukla szczególną, mentalno-fizyczną zależność koguta i jego pana. Na poziomie prowadzenia narracji mamy do czynienia z dwiema różnymi wizjami, czy też sposobami przedstawienia *ludzkości* właściciela czerwonego ptaka. Sam Muharem jest przekonany o tym, że ze względu na swą chorobę i ubóstwo nie jest godzien miana *człowieka*, o czym czytelnik dowiaduje się bezpośrednio z jego wypowiedzi. Subiektywna opinia chorego zostaje dodatkowo „okraszona” niektórymi detalami z jego życia, co stanowi swego rodzaju „podbudowę” dla przyjęcia zaproponowanej przez gruźlika perspektywy. Z kolei w odnarratorskiej warstwie tekstu sposób obrazowania tego bohatera nie pozwala na kontestowanie jego statusu w biosferze. Co więcej, użycie zdrobnienia w opisie wyglądu zewnętrznego „drobny, niepozorny i przygarbiony człowieczek” (CzK, 28) nie pomniejsza jego rangi z biologicznego punktu widzenia, a stanowi raczej przejaw sympatii narratora. Ta ambiwalencja w ukazaniu danej postaci jako *człowieka* racjonalizuje optykę jego oglądu z perspektywy wspomnianej już koncepcji. Bohater za sprawą dwubiegunowej polaryzacji przedstawień jego *ludzkości* jawi się równocześnie jako człowiek i nie-człowiek. Sam określa swe miejsce poza grupą społeczności wiejskiej, a tym samym skazuje się na swego rodzaju ostracyzm oraz pozbawia się wszelkich praw, by raz jeszcze przytoczyć tu najbardziej obrazowy przykład odebrania sobie prawa do mianowania się *istotą ludzką*. Jest zatem banitą wiodącym życie w świecie poniżej i upodleń, na

---

<sup>381</sup> Chodziłoby tu o wspomniany już proces wewnętrznej kolonizacji.

który skazuje go jego wyobraźnia, świadomość, czy też sposób interpretacji wydarzeń, co ostatecznie znajduje potwierdzenie w zachowaniu gości weselnych. Bez wątplenia przejawia więc on niektóre z cech, które przypisywano także *homo sacer* – jednostce „lokowanej” w specyficznym obszarze prawa rzymskiego, tzw. „włączającego wyłączenia”. Z perspektywy oglądu gruźlika (cały czas bowiem pozostajemy w sferze jego percepcji) pozbawienie go życia mogłoby zostać uznane za czyn niewymagający ukarania winnego. Co więcej, ponieważ sam Muharem nie ośmiela się aspirować do uczestnictwa we *wspólnocie* mieszkańców (nie chodzi oczywiście o sam fakt formalnej przynależności, ponieważ ten pozostaje bezsprzeczny, zdaje się także, że żaden z mieszkańców nie podaje w wątpliwość partycypacji bohatera w wiejskiej społeczności), to i pozbawienia go życia nie można byłoby rozpatrywać w kategorii złożenia ofiary. Warto w tym miejscu jeszcze raz powrócić do koncepcji *nagiego życia*. Zdaniem włoskiego myśliciela nie jest ono reprodukcyjnym życiem naturalnym, *zoē* czy też *bios*, stanowi natomiast strefę nierozróżnialności i ciągłego przechodzenia między człowiekiem i dzikim zwierzęciem, między naturą i kulturą<sup>382</sup>. W takim ujęciu widoczne jest znoszenie pewnej konstytutywnej granicy między tym, co przyjęto uważać za ludzkie i zwierzęce. Myśl o zacieraniu tego podziału widoczna jest także w *Otwartym*, w którym Agamben przywołuje pojęcie *nagiego życia* w kontekście prawnych kryteriów śmierci klinicznej, stwierdzając, iż w pewnym sensie nie jest ono związane z podmiotem<sup>383</sup>. Włoski filozof podkreśla także, że podział życia na wegetatywne i relacyjne, organiczne i zwierzęce, zwierzęce i ludzkie, jest ruchomą granicą przebiegającą wewnątrz

---

<sup>382</sup> G. Agamben, *op. cit.*, s. 65.

<sup>383</sup> Określenie to pojawia się w *Otwartym* jako synonim życia wegetatywnego. Zob. G. Agamben, *Otwarte*.

*Fragmenty*, [w:] źródło elektroniczne: <http://pl.scribd.com/doc/150517768/Giorgio-Agamben-Otwarte-fragmenty#scribd> (28.11.2014).

każdego żyjącego człowieka<sup>384</sup>. Fakt, że ta osobliwa linia demarkacyjna przebiega wewnątrz a nie na zewnątrz istoty ludzkiej, zmusza tym samym do głębokiego namysłu a także redefinicji pojęcia „humanizm”<sup>385</sup>. Agamben postuluje zerwanie z dotychczasowym postrzeganiem człowieka jako połączenia ciała i duszy, żywego organizmu i *logosu*, pierwiastka naturalnego (lub zwierzęcego) oraz pierwiastka nadnaturalnego, społecznego bądź boskiego na rzecz namysłu nad rozłączeniem, albowiem człowiek jest rezultatem nieustanych podziałów<sup>386</sup>. Wprowadza on pojęcie *maszyny antropologicznej*, której celem jest wytwarzanie tego, co ludzkie, z pomocą opozycji człowiek–zwierzę, to, co ludzkie—to, co nieludzkie, tak więc z konieczności wykorzystuje ona mechanizm wykluczenia (będącego jednocześnie pochwyceniem) i włączenia (będącego równocześnie wyłączeniem). Maszyna wytwarza pewnego rodzaju stan wyjątkowy, tworzy sferę nieokreśloności, w której zewnętrzne jest tylko wykluczonym wnętrzem, a wnętrze włączonym do środka zewnątrz<sup>387</sup>. W takiej perspektywie duet Muharem–kogut, ze względu na nierozdzielność obydwu postaci definiowaną poprzez ich emocjonalne przywiązanie i fizyczną bliskość w wymiarze metaforycznym urasta rangą do wspomnianej maszyny antropologicznej. Cieleśna nierozłączność przyjaciół w trakcie drogi na targ oraz walka ze strony Muharema o zachowanie życia zwierzęcia, a także lot ptaka będący próbą ocalenia swego żywota, a zatem wspólny cel eksponujący jednakowość zamierzeń i „wagę” znaczenia życia czerwonego koguta, pozwalają na postrzeganie tego tandemu jako integralną całość. Co więcej, zgodnie z teorią Agambena, maszyna antropologiczna wyklucza poza siebie jako (jeszcze) nieludzkie to, co już jest ludzkie, a więc animalizując to, co ludzkie<sup>388</sup>. W

---

<sup>384</sup> Ibidem.

<sup>385</sup> Ibidem.

<sup>386</sup> Ibidem.

<sup>387</sup> Ibidem.

<sup>388</sup> Ibidem.

takiej perspektywie relacyjność pana i jego pierzastego kompana, obydwu niezmiennie funkcjonujących na kartach powieści jako jedna istota, w której wizualnie widoczny jest podział na to co wewnętrzne (człowiecze) i zewnętrzne (zwierzęce), po raz kolejny potwierdza wysuniętą wcześniej tezę o tym, że kogut stanowi zwierzęcą formę istnienia Muharema, która postrzegana jest jako nieludzka, natomiast naprawdę stanowi osobiwą formę reprezentacji bohatera. W takiej optyce myśl włoskiego filozofa eksponuje „otwartość” podmiotowości bohatera.

Wydaje się zatem, że w przypadku Muharema, głównie za sprawą reprezentowanej przez tę postać określonej wizji podmiotowości, mamy do czynienia nie tyle z entuzjastycznie głoszoną przez postmodernistów koncepcją *śmierci podmiotu*, co z *podmiotem nomadycznym*<sup>389</sup>, również będącym owocem wspomnianej wyżej tradycji. Jak wskazuje samo określenie, podmiot ten nie opiera się na żadnej stałej, a skazany jest na ciągły ruch, nieustanne stawanie się (może być zatem reprezentantem Deleuzjańskiego czystego ruchu intensywności). Tym samym jest on uwikłany w sieć powiązań i nieustannie dryfuje pomiędzy tym, co go ogranicza (np. wspomniane już normy społeczno-kulturowe) a tym, co daje mu poczucie nieskrępowanej wolności i życia. „Stawanie się” zasadza się zatem na niekończącym się procesie, którego celem jest uprawomocnienie takiego typu podmiotowości, w której nie ma nostalgii za trwałością a idea stałości zostaje odrzucona; tożsamość jest konstruowana na kanwie zmian, udanych

---

<sup>389</sup> Pamiętać należy, że Rosi Braidotti – autorka przywoływanego pojęcia, stosuje go w odniesieniu do kobiet, wskazując na potrzebę ugruntowania ich podmiotowości, której dotychczas nie dawano szansy na uprawomocnienie. Właśnie z tego względu twórcze zaadaptowanie myśli feministki na potrzeby interpretacji tekstu pozwala na dostrzeżenie wielu paraleli pomiędzy jej spostrzeżeniami a postawą reprezentowaną przez Muharema.

przemian, skoordynowanych przeobrażeń<sup>390</sup>. Rozdarcie spowodowane nieustanną obserwacją i partycypacją bohatera w świecie, w którym ścierają się dwie siły: ta prymarna, odwieczna, nieustannie będąca obiektem podejmowanych przez człowieka prób jej „oswojenia” – *natura* oraz wypracowana przez ludzkość *kultura*, będąca w zamierzeniu owocem i równocześnie poświadczeniem prymatu człowieka w otaczającym świecie, pełni funkcję istotnego impulsu, sprzyjającego nomadycznej wędrowności właściciela czerwonego feniksa po meandrach własnej podmiotowości. Z jednej strony bohater desperacko łaknie aprobaty społeczności wiejskiej i gotów jest poświęcić w tym celu najbliższego przyjaciela, z drugiej – w obliczu możliwości wyrządzenia krzywdy jego kogutowi usiłuje przeciwstawić się rozjuszonemu tłumowi. W dotychczas spokojnym, wyalienowanym, nieśmiałym, a przede wszystkim pokornym bohaterze, pod wpływem zaistniałej konfrontacji dochodzi do głosu tłumiony dotąd sprzeciw, eksponujący inne oblicze tej postaci. Tak więc labilne stany emocjonalne wywoływane zarówno przez naturalną, instynktowną potrzebę ocalenia swego kompana, jak i chęć stania się pełnoprawnym członkiem społeczności, skutkują osobiwą *niedookreślonością* Muharema, eksponując tym samym dialogiczny potencjał jego natury. Próba przeciwstawienia się gościom weselnym jest zatem aktem stymulującym bohatera do redefinicji jego postrzegania świata i swego w nim miejsca. W osobliwej współzależności Muharema i jego ptaka dostrzec można predylekcje do metaforycznej transgresji, deterytorializacji człowieczego „ja” na rzecz poszukiwania dopełnienia.

---

<sup>390</sup>A. Derra, *Rosi Braidotti zaproszenie do nomadyzmu*, [w:] R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, tłum. A. Derra, Warszawa 2009, s. 10.

### 3. Osmotyczno-duchowa integracja ze światem

Zaproponowana powyżej perspektywa oglądu niejako definiuje także stosunek Muharema do własnego ciała. Bohater nie ma śmiałości, aby być beneficjentem danych mu przez naturę możliwości, dlatego nieświadomie usiłuje „przyłączyć się”, wstąpić w osobliwą unię ze swobodnymi w swoich działaniach i nieskrępowanymi bytami/siłami. Warto podkreślić, iż to nie deprecjonowanie ciała, pomniejszanie jego istotności, a świadomość jego ograniczeń są wynikiem takiego jego ujęcia. Właściciel czerwonego koguta od lat bowiem cierpi na gruźlicę, która poczyniła widoczne spustoszenie w jego organizmie. Przejawia się ono przede wszystkim w niewielkiej wadze bohatera i charakterystycznym pochyleniu jego sylwetki. Fakt, że Muharem nieustannie się garbi niewątpliwie wynika z charakteru jego choroby, jednakże poszerzenie perspektywy oglądu pozwala na poczynienie nieco dalej idących konstatacji.

Niejednokrotnie przywołując koncepcję Agambena, mówiliśmy o tym, że włoski myśliciel rozproszenie postrzega jako naturalny stan człowieka. Wspominaliśmy także, iż Muharem z wielu względów: chociażby z uwagi na chęć „stania się człowiekiem”, a zatem konieczność sprzedania koguta, przy jednoczesnym silnym przywiązaniu do tego zwierzęcia, ukazany zostaje jako jednostka niespójna wewnętrznie, rozdarta. Bohater niezaprzeczalnie stanowi jeden z modelowych przykładów postaci niejednoznacznej, skomplikowanej, ambiwalentnej w swojej naturze, to jest takiego typu kreacji artystycznej, który dominuje w powieściach Bulatovicia<sup>391</sup>. Zdaniem autora *Nagości* rozdźwięk jednostki ludzkiej

---

<sup>391</sup> Warto także zaznaczyć, iż wielość możliwych odczytań zachowania bohaterów Bulatovicia możliwa jest przede wszystkim dzięki warsztatowi artystycznemu pisarza, jego „potencji kombinatorycznej, otwierającej ku nieskończoności skalę wyobraźni”. Jak zauważa Jan Wierzbicki: „Bulatović wchodził w rolę najzarliwszego z kapłanów religii wyobraźni”. Pisarz otwiera przed czytelnikiem szerokie pole do interpretacji, tworzy „piorunujące koktajle”. Zob. J. Wierzbicki, *Pożegnanie z Jugosławią*, Warszawa 1992, s. 115–117.



może być spowodowany jej próbą balansowania na linii dwóch walczących o prymat żywiołów: natury i kultury. O ile w tekście *Czerwonego koguta...* kultura (przejawiająca się jako wszelkiego rodzaju „zdobycze” wypracowane dzięki postępowi cywilizacyjnemu, a zatem: pieniądze, broń, alkohol, czy wreszcie władza większości) zostaje przedstawiona jako siła o charakterze destrukcyjnym, wprowadzającym chaos i skłaniającym silne jednostki do narzucenia swojego paradygmatu myślenia słabszym, o tyle natura jawi się jako sprzymierzeniec, obserwator oraz „komentator” wydarzeń rozgrywających się w Białym Polu. Przed oczami czytelnika wyłania się bowiem zadziwiający, malowniczy, i barwny świat wsi ukazany na tle natury i w powiązaniu z nią<sup>392</sup>. Co więcej, sposób konstruowania świata przedstawionego powieści wskazuje na zasadność postrzegania przyrody jako bohatera<sup>393</sup> choć nieosobowego (choć zabieg antropomorfizacji jest dosyć wyraźny), to jednak odgrywającego istotną rolę, albowiem towarzyszącego postaciom w ważnych, a nierzadko przełomowych dla nich momentach (*теневой персонаж*). Szczególny charakter więzi łączącej Muharema z naturą zostaje wyeksponowany za sprawą podkreślenia interakcji, do jakich dochodzi między nim i reprezentantem świata zwierząt – kogutem oraz ziemią. Szczególnie w przypadku tej ostatniej wyeksponowana zostaje nośność znaczeniowa toposu drogi: z jednej strony jest to bowiem szeroko stosowany w literaturze motyw podróży utożsamianej z życiem; z drugiej zaś bezpośrednio odwołanie do „formy”.

Wydaje się, iż dychotomiczny rozdzwiek pomiędzy światem natury i kultury rozgrywa się na poziomie pragnień (dążeń) bohatera i podejmowanych przez niego działań. Jego czyny w zdecydowany sposób zdradzają chęć dołączenia przez

<sup>392</sup> A. Ilić, *op. cit.*, s. 257.

<sup>393</sup> Takie ujęcie koresponduje ze stanowiskiem etyki ekologicznej, proponującej postrzeganie świata przyrody nie jako rzeczy, lecz autonomicznego, pozaludzkiego bytu. Zob. J. Tymieniecka-Suchanek, *Zwierzę jako podmiot. Próba rekonesansu badawczego z omówieniem „Lwa świętego Hieronima” Zofii Kossak*, [w:] *Z dziejów...*, *op. cit.*, s. 153.

właściciela czerwonego ptaka do wiejskiej wspólnoty. Bolesna decyzja o sprzedaży koguta artykułuje gradację potrzeb pozostających w sferze świadomości bohatera. Z kolei działania niemalże zautomatyzowane, bezwarunkowe, jak gładzenie kogucich piór czy nieskoordynowane z dynamiką ciała Muharema, zdawałoby się, niezależne od niego samego wyginanie i pochylanie się ku ziemi, jednoznacznie wskazują na silną potrzebę obcowania z inną materią, co w symbolicznym wymiarze może zostać odczytane jako przejaw dążeń bohatera do nieustannego kontaktu ze światem, zjednienia się z nim<sup>394</sup>.

Na zasadność takiego odczytania wskazują już pierwsze słowa tekstu powieści. Początek lektury *Czerwonego koguta*... to opis wydawania na świat nowego życia<sup>395</sup> przez jedną z głównych bohaterek – kobietę o imieniu Mara:

Mara wariatka leżała na łące bosa, pólnaga i rozczochrana. Leżąc na wznak, czarnymi kudłami spleciona z trawą i kwiatami – patrzyła wiecznie zapłakanymi oczyma w otchłań nieba; wydawało jej się, że jest ono bezkresne, tak jak bezkresną była twarda ziemia pod jej plecami (CzK, 5).

---

<sup>394</sup> Współczesność podmiotu i świata, obejmująca idee współlucznictwa w tym samym cielesnym losie człowieka z kosmosem lub Ziemią, wyrastająca z wzajemnego oddziaływania człowieka na zamieszkiwaną przestrzeń oraz otoczenia na osobę, dostrzegalna jest także w innych bałkańskich utworach, np. współczesnej poezji chorwackiej. Zob. K. Pieniążek-Marković, *Współczesność podmiotu lirycznego i świata we współczesnej poezji chorwackiej*, [w:] *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*. T. 9. *Ciało*, red. A. Matusiak, Wrocław 2011, s. 211–230.

<sup>395</sup> Na takie odczytanie początku utworu naprowadza nieustanne podkreślanie przez narratora wzmagającego się bólu w okolicach podbrzusza Mary oraz jej pozycja („Pragnęła zawsze tak leżeć na wznak, z rozłożonymi nogami i głową odrzuconą do tyłu” (CzK, 7). Ponieważ w samym tekście brak jednak szczegółowych informacji, dlaczego cierpiąca dziewczyna leży na ziemi, zabieg ten zdaje się pełnić funkcję *minus-chwytu*, eksponując artystyczno-interpretacyjną nośność dzieła. Aleksandra Ilić interpretuje przywoływaną tu scenę jako monolog wewnętrzny dziewczyny, która właśnie padła ofiarą zbiorowego gwałtu. Zob. A. Ilić, *op. cit.*, s. 259.

Dziewczyna w wyjątkowo trudnych momentach chwytła dłońmi żdzbla trawy, kępki kwiatów a także dmucha w główki mlecza, obserwując jak jego nasiona wirują w powietrzu, co ma za zadanie zaabsorbować nieco jej uwagę i choćby w najmniejszym stopniu uśmierzyć bóle. Akt narodzin, pomimo nacisku kładzionego na podkreślenie fizycznego cierpienia bohaterki, ukazany zostaje w sposób statyczny i naturalny. Pomimo spazmów przeszywających ciało szalonej kobiety wydarzenie to zdaje się emanować jej nadzwyczajnym spokojem, podporządkowaniem wobec rytmu natury, a także nieuchronnego losu. Mara nie walczy ze stanem, w jakim się znajduje, nie sprzeciwia się swemu cierpieniu, nie krzyczy, nie złorzeczy, z niezwykłą wręcz dla takiej sytuacji i odczuć łagodnością oraz pokorą obserwuje niebo, próbując w ten sposób odwrócić uwagę od nabierających intensywności skurczów. Kobieta całkowicie poddaje się tej sytuacji, jest w niej jakieś osobliwe, wewnętrzne zrozumienie procesu, w jakim bierze czynny udział, niemalże świadomość, a przecież bohaterka działa instynktownie. Co więcej, można przypuszczać, iż jako miejscowa wariatka, nie do końca zdaje sobie sprawę z tego, w jaki sposób powinna się zachowywać podczas porodu, jednakże kierując się intuicją, a nawet gnana wewnętrzną potrzebą, impulsem, pozwala siłom natury, aby to one przejęły władzę nad jej organizmem. Dziewczyna niejako „oddaje się” we władanie przyrody. Pokornie leżąc, jedynie momentami ściska swe piersi, biodra, brzuch, a także wyrывa z ziemi żdzbla trawy. Jej dłonie wykonują tym samym nieustanny ruch pomiędzy własnym ciałem a ziemią, jakby dotyk ten był dla niej źródłem potrzebnej mocy. Akt ten może stanowić nieświadomą kontynuację prastarego zwyczaju – motyw czerpania życiodajnej siły z ziemi był mocno zakorzeniony w dawnej tradycji słowiańskiej, a w szczególności na Rusi. Bohaterowie bylin, którzy bronili ziem przed najeźdźcą, w poszukiwaniu wsparcia pochylali swe ciała ku ziemi, by zaczerpnąć ją w garść i pokrzepić się jej dotykiem, przywracając utraconą energię. Działania bohaterki można

zatem odczytać jako chęć uzyskania duchowo-fizycznej pomocy. Warto także zwrócić uwagę na fakt, że kobieta leży na niczym nie zasłanej ziemi, dotykając plecami bezpośrednio podłoża, a więc niejako integruje się z nim. Jej włosy są splecione z trawą i kwiatami, co pozwala przypuszczać, iż Mara leży w swego rodzaju objęciach Matki-Ziemi<sup>396</sup>, która dodaje jej otuchy. Nie wolno zatem zgodzić się ze stwierdzeniem, iż nieszczęście dziewczyny „rozgrywa się na tle ahumanistycznej, obojętnej przyrody”<sup>397</sup>. Istotnym jest także fakt, że dziewczyna uchodzi za miejscową wariatkę. Narrator nie podaje żadnych informacji na temat jej przeszłości, rodziny, czy przyczyn takiego stanu. To, w jaki sposób traktują ją inni, pozwala przypuszczać, iż nie posiada ona ani bliskich krewnych ani przyjaciół, którzy mogliby się nią zaopiekować albo za nią wstawić. Nie może zatem dziwić, że w tym trudnym i bolesnym dla niej momencie, jakim jest wydawanie na świat nowego życia, szuka ona ukojenia w ramionach pramatki przytulając się do niej całym ciałem. Ten akt osobliwego „zawierzenia się” Ziemi konotuje szereg odwołań do jej symboliki, zwłaszcza w tradycji słowiańskiej, gdzie postrzegana była jako spersonifikowany emblemat płodności, macierzyństwa i żeńskiego pierwiastka. Przez dawnych Słowian uważana była wszakże za żywą, humanoidalną istotę. Ziola, kwiaty, krzewy, trawa, drzewa, a więc wszelkiego rodzaju roślinność, z racji wielości źdźbeł, łodyg, czy gałęzi ewokowały analogię do ludzkich włosów; twarde skały identyfikowane były ze szkieletem<sup>398</sup>, przy czym tego typu transpozycji sprzyjało fonetyczne podobieństwo tychże słów (skała-szkielet); korzenie drzew ukryte głęboko pod powierzchnią przywodziły

---

<sup>396</sup> Zob. Н.И. Толстой, *Покаяние земле*, [w:] idem, *Очерки славянского язычества*, Москва 2003, s. 507. Por. В.Н. Топоров, *К реконструкции балто-славянского мифологического образа Земли-Матери*, [w:] *Балто-славянские исследования 1998—1999. XIV. Сборник научных трудов*, ред. Вяч. Вс. Иванов, Москва 2000, s. 239—371.

<sup>397</sup> A. Ilić, *op. cit.*, s. 260.

<sup>398</sup> M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1999, s. 192.

na myśl żyły, natomiast życiodajną substancją krążącą wewnątrz każdej żywej jednostki ludzkiej, a więc swego rodzaju krwią ziemi, były płynące pod jej powierzchnią wody. Ziemia była zatem postrzegana jako żywa istota, co więcej, zwykło się także określać jej płeć. Nie bez powodu w wielu językach słowiańskich dodaje się epitet waloryzujący jej rolę w życiu człowieka, ale i jednocześnie stygmatyzujący z punktu widzenia płciowości, by przytoczyć tu chociażby polską kolokację Matka-Ziemia czy też rosyjską Мать-Сыра Земля bądź serbską Земљо Богомајко<sup>399</sup>. Ziemia zatem w wierzeniach przodków jest kobietą i tak jak ona wydaje na świat nowe życie (w postaci swych plonów), urasta zatem do swego rodzaju symbolu macierzyństwa i płodności. Jako centralny element w trójpodziale Wszechświata (niebo–ziemia–piekło) brała ona także udział w akcie dawania życia i przyjmowania śmierci. Stanowiła zatem osobliwe medium pośredniczące między pozostałymi dwiema strefami. Zresztą nie tylko w wierzeniach słowiańskich można dostrzec osobliwy status przypisywany temu żywiołowi. Głoszoną przez część badaczy hipotezę, że wizerunek Matki-Ziemi swymi korzeniami sięga do czasów praindoeuropejskich, może potwierdzać obecność tego motywu w mitologiach ludów indoeuropejskich: w mitologii greckiej – Demeter, irańskiej – Anahita, litewskiej – Žemyna, pewnych elementów można także doszukać się w rzymskiej bogini vegetacji i urodzajów – Ceres. Warto podkreślić, że wraz z rozpowszechnianiem się chrześcijaństwa, które za cel obrało sobie między innymi walkę z pogańskimi wierzeniami, a tym samym nawoływało do zaprzestania wiary w dawne bóstwa, status ziemi nie uległ gwałtownemu zdezwauowaniu. Wraz z szerzeniem się nowej religii popularnością zaczęło cieszyć się utożsamianie jej z

<sup>399</sup> Jak zauważa Nikita Tolstoj, archetyp Matki-Ziemi jest szczególnie mocno związany z kulturą słowiańską. Wybitny etnolingwista podkreśla, iż w folklorze (badacz skupia się przede wszystkim na serbskiej i rosyjskiej kulturze ludowej) ziemia funkcjonuje jako życiodajna matka, co w warstwie leksykalnej znalazło odzwierciedlenie w funkcjonowaniu utartych zwrotów. Zob. Н.И. Толстой, *op. cit.*

Bogurodzącą. Ponadto zgodnie z wieloma różnymi wierzeniami, w tym chrześcijańskimi właśnie, ciało człowieka zostało ulepione z ziemi (gliny lub prochu), dlatego też po śmierci jest w niej grzebane, aby powrócić do łona matki:

W pocie więc oblicza twego będziesz musiał zdobywać pożywienie, póki nie wrócisz do ziemi, z której zostałeś wzięty; bo prochem jesteś i w proch się obrócisz (Rdz 3,17–19).

Ziemia zatem utożsamiana była z pramatką, w której ramionach wszystko się zaczyna i wszystko się kończy. Osobliwym dopełnieniem zakorzenienia praobrazu (czy też archetypu) *Terra (Tellus) Mater* w kulturach wielu krajów, było *humi positio* – urodzenie dziecka na gołej ziemi<sup>400</sup>. Jak zauważa Mircea Eliade: „łatwo pojmujemy religijne znaczenie tego zwyczaju: poród i połóg to mikrokosmiczne wersje wzorcowego aktu spełnionego przez Ziemię; każda matka ludzka jedynie naśladuje i powtarza ten pierwotny akt pojawienia się Życia w łonie Ziemi, dlatego każda matka powinna być w bezpośrednim kontakcie z Wielką Genetrix, aby dać się prowadzić przez nią w spełnianiu tego misterium, jakim są narodziny życia, aby otrzymać jej dobroczynne energie i znaleźć w niej matczyną opiekę”<sup>401</sup>. W takiej perspektywie akt narodzin dziecka bezpośrednio na ziemi, jaki staje się udziałem bohaterki powieści Bulatowicia, zdaje się świadczyć o jej ponadzmysłowej więzi z uniwersum, o naturalnym, intuicyjnym, immanentnie tkwiącym w niej zaufaniu do świata przyrody, a także mistycznym doświadczeniu autochtonizmu. W przypadku Mary zatem, w odróżnieniu od bohaterów *Innego*

---

<sup>400</sup> M. Eliade, *op. cit.*, s. 203.

<sup>401</sup> Zob. Ibidem, s. 204. Rumuński religioznawca odwołuje się również w tym kontekście do pracy Marcela Graneta stwierdzającego, że także umierających kładziono bezpośrednio na ziemi, ponieważ „Aby rodzić się lub umierać, aby wejść do rodziny żywych lub przodków (i aby wyjść z jednej lub drugiej), zawsze trzeba przejść przez ten sam próg – rodzimą Ziemię”. Zob. M. Granet, *Études sociologiques sur la Chine*, Paris 1953, s. 192–193, 197–198. Cyt. za: ibidem, s. 205.

Jurija Mamlejewa, proces „poszukiwania” dopełnienia nie jest działaniem świadomym, wynika z jej wewnętrznego rozumienia świata, z jej światoodczucia (*мироощущение* – za Bachtinowskim rozumieniem tego pojęcia) i szacunku dla sił nim rządzących. Owa bezgraniczna ufność w mądrość Matki Natury przejawia się także za sprawą „zawierzania” przez szaloną dziewczynę swych dzieci innemu żywiołowi – wodzie. Podczas brutalnego, zbiorowego gwałtu dokonanego na kobiecie, za sprawą jej sugestywnego monologu wewnętrznego, czytelnik dowiaduje się, że bohaterka topi „owoce” tych licznych, bezlitosnych przejawów przemocy:

Powiedz, że nie są pierwszymi, którzy zadają ci ból i mękę. Powiedz im, że inni robią to z tobą od szeregu lat. Schwytają cię i pięścią powalą na ziemię. A kiedy uderzysz o murawę potylicą – rzucają się na ciebie i żywym ogniem palą twoje ciało. Po niedługim czasie, wiecznie głodna i obszarpana Maro, spostrzegasz, że ci zaczyna rosnąć brzuch. Potem dusisz niemowlę albo wrzucasz je żywe do Lesznicy i dalej chodzisz po wsiach zebrząc i błogosławiąc ludzi (CzK, 161).

Można odnieść wrażenie, że w przytoczonym powyżej fragmencie powieści działania podejmowane przez Marę zostają ukazane jako zautomatyzowana reakcja na zaistniałe okoliczności. Wątek topienia dzieci poruszony zostaje bowiem niejako mimochodem, będąc jednym z elementów powtarzającego się procesu: bohaterka zostaje zgwałcona, zachodzi w ciążę, rodzi niemowlę, a następnie je topi. Obojętny ton, w jakim zostaje utrzymana informacja o zabijaniu przez nią własnych dzieci, nie pozwala na dostrzeżenie w tej wypowiedzi śladów macierzyńskiej troski, czy miłości. Emilian Prałat analizując postać Mary z perspektywy psychologii głębi Junga, zauważa, że w dzieciobójstwie, jakiego dokonuje bohaterka

objawia się [...] zerwanie więzi z archetypem wielkiej Matki, objawiające się odwrotem od praw naturalnych

[wyróżnienie – A.P]. Mara, nie posiadając łączności z tym archetypem, traci szacunek dla życia, nie odczuwa kontaktu emocjonalnego (a więc instynktownego) ani psychicznego z własnym potomstwem. Nie odczuwa współczucia wobec bezbronnego dziecka. Ciężko ją popycha ku morderstwu. Nie odczuwa z tego powodu wyrzutów sumienia, sfera id dominuje nad ego, podczas gdy superego – utożsamione ze społecznością wioski, pełni rolę stymulatora: nie piętnuje, nie ogranicza i nie zabrania<sup>402</sup>.

Jakkolwiek cennymi nie byłyby spostrzeżenia autora *Summum malum Miodraga Bulatovicia. Zło a psychologia głębi*, w zakresie podejmowanych przez niego prób wyjawienia treści (pod-/nad-)świadomych bohaterki, trudno wszakże byłoby się całkowicie zgodzić z wszystkimi poczynionymi przez niego uwagami. Wydaje się, iż najbardziej sporną kwestią, byłby w tym przypadku deklarowany przez badacza odwrót od praw naturalnych, dokonywany przez bohaterkę. Sam Prałat bowiem zaledwie stronicę wcześniej, przed przytoczonymi powyżej obserwacjami, zauważa: „Mara zachowuje się jak dziewczynka. Przydomek «wariatka» odczytywać należy jako wyraz formy kompensacyjnej psychiki – najpowszechniejszy i najpierwotniejszy zabieg, jaki nieświadomość dziewczyny mogła zastosować – zachowanie magiczne (bliskość semantyczna obłądu i «oczarowania»)»<sup>403</sup>. Powyższa konstatacja stanowi doskonały komentarz do działań podejmowanych przez dziewczynę, które w tak zarysowanej perspektywie są przejawem najbardziej instynktownej formy zachowań ludzkich. Można bowiem przypuszczać, że obłąkana kobieta nie rozumie spoczywającej na niej odpowiedzialności, dostrzega jedynie pewien powracający z niezmienną regularnością schemat. Topienie dzieci ukazane zostaje jako punkt pewnego cyklu, stanowiącego część życia bohaterki. Jednymi z najbardziej znaczących jego elementów, swego rodzaju *mise en abyme*, są narodziny oraz zabójstwo dziecka.

<sup>402</sup> E. Prałat, *op. cit.*, s. 68.

<sup>403</sup> Ibidem, s. 67.



Udział żywiołów w powyższych aktach nie tylko stanowi osobliwą klamrę kompozycyjną, ale i po raz kolejny wskazuje na bogactwo elementów magicznych, fantastycznych oraz okultystycznych, pojawiających się w świecie przedstawionym powieści Bulatowicia<sup>404</sup>, co z kolei niejako „wymusza” poszerzenie optyki oglądu zarówno w odczytaniu symbolicznych treści całego utworu, jak i konkretnych czynów dokonywanych przez poszczególnych bohaterów, by zasygnalizować możliwość innej ich interpretacji.

Mara swoje nowonarodzone dzieci topi w odmętach Lesznicy, jednakże jej czyn, przestępczy z punktu widzenia moralności, odznacza się znaczną relatywnością, albowiem jest ściśle skorelowany z warunkami egzystencji bohaterki. Co więcej, symboliczny wydzźwięk wrzucania potomstwa do rzeki akcentuje ambiwalencję jego odczytań. Jak bowiem zauważa eksplorujący znaczenie zakorzenionych w kulturze symboli Jung, motyw zanurzenia w wodzie stanowi swego rodzaju archetyp, jawiący się jako rozwiązanie jakiegoś problemu poprzez przeniesienie w ciemności prapoczątku<sup>405</sup>. Zdaniem Eliadego z kolei, woda, w jej metaforycznym odczytaniu, oznaczać może ogólną sumę potencjalności. Akt zanurzenia symbolizuje więc regres do tego co pierwotne, przedkształtne, powtórne włączenie w nie zróżnicowaną modalność przedistnienia<sup>406</sup>.

Zanurzenie równa się w płaszczyźnie ludzkiej śmierci, a w płaszczyźnie kosmicznej katastrofie [...], która okresowo rozpuszcza świat w pierwotnym oceanie. Wody, rozkładając każdą formę i przekreślając wszelką „historię”, posiadają właściwości oczyszczenia, regeneracji i odrodzenia, ponieważ to, co jest zanurzone w wodzie, „umiera”, a wynurzając się z wody, jest podobne do dziecka bez grzechu i bez „historii”,

<sup>404</sup> Ibidem, s. 104.

<sup>405</sup> C.G. Jung, *Psychologia przeniesienia*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1993, s. 103, 104.

<sup>406</sup> M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993, s. 136.

zdolne do otrzymania nowego objawienia i rozpoczęcia nowego „własnego” życia<sup>407</sup>.

Symbolika wód (poprzez wynurzenie i zanurzenie) implikuje zarówno narodziny, jak i śmierć, przy czym warto zaznaczyć, że sam kontakt z wodą daje możliwość regeneracji, ponieważ „[...] zarówno w planie kosmicznym, jak w planie antropologicznym zanurzenie w wodę jest równoznaczne nie z ostatecznym zgaśnięciem, ale z przejściowym powtórnym włączeniem się w to, co nieokreślone, po czym następuje nowy akt stworzenia, nowe życie lub «nowy człowiek»”<sup>408</sup>. W takiej perspektywie wrzucanie dzieci do rzeki w wymiarze metaforycznym można odczytać jako nadawanie im nowego (nie naznaczonego żadnym stygmatem) życia. Racjonalne przesłanki wskazują bowiem na to, że bohaterka nie potrafiłaby właściwie zatroszczyć się o swoje potomstwo, albowiem nie jest w stanie zadbać nawet o siebie. Skazana na nieustanne poniżenia i upodlenia przyjmuje niejako to brzemię, kontynuując chaotyczną wędrówkę po okolicach i błogosławiąc swoich oprawców. Wydaje się, że szaleństwo bohaterki w znacznej mierze polega również na bezbrzeżnej wierze w człowieka i umiejętności wybaczenia. Ponadto sposób kreowania tej postaci, jej uległość i brak chęci odwetu za wyrządzone krzywdy wskazują na to, że nie jest ona osobą, która gotowa jest na celowe skrzywdzenie innej istoty. W wielu podejmowanych przez siebie działaniach Mara kieruje się instynktem, dlatego też popełnioną przez nią zbrodnię w wymiarze symbolicznym można postrzegać jako zawierzenie swego potomstwa życiodajnej wodzie, aby powtórnie włączyć je w to, co nieokreślone i nadać mu nowe życie. Pogłębiona analiza tekstu pozwala także na utożsamianie wspomnianych powyżej działań dziewczyny z ponownym zanurzeniem jej

---

<sup>407</sup> M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 191.

<sup>408</sup> M. Eliade, *Sacrum, mit, ..., op. cit.*

dzieci w prawodach<sup>409</sup>, a więc ich powrotem do bezpiecznego łona Matki Natury. Morderstwa, jakich dokonuje szalona kobieta, w zaproponowanym powyżej ujęciu stanowiłyby więc instynktownie podejmowaną przez nią próbę ocalenia godności swych dzieci<sup>410</sup>. Takie odczytanie czynu dokonywanego przez Marę zdecydowanie kontrastuje z jego symboliką podejmowaną w innych utworach pisarza – motyw wrzucania dzieci do rzeki nie stanowi wszakże jednostkowego przypadku

---

<sup>409</sup> Możliwość takiego odczytania sygnalizuje także sposób strukturyzowania intuicyjnie wyczuwanej przez podmiot poznający, a jednak niewartykułowanej wprost przez narratora, sceny porodu. Analiza tekstu artystycznego wskazuje na istotną rolę braku jednoznacznego zdefiniowania rozgrywających się na łące wydarzeń. Przesłanie zostaje zakodowane w utworze na poziomie komunikacji niewerbalnej, co „pracuje” na kontekst jego odczytania, jako wydawania na świat nowego życia. Narrator nie precyzuje jednak, dlaczego bohaterka leży na ziemi zwiłając się z bólu. W takiej perspektywie zaakcentowany zostałby fakt, iż Mara nie ma świadomości, że właśnie rodzi (abstrahując od tego, że jest wariatką). Z tego względu akt topienia własnych dzieci w rzece można postrzegać jako ich „powrót” do wód płodowych. Brak świadomości swych działań (zarówno w odniesieniu do porodu, jak i wrzucania potomstwa do rzeki) niejako odsuwa tym samym od bohaterki oskarżenie o dzieciobójstwo.

<sup>410</sup> Oczywiście zaproponowana powyżej interpretacja związana jest przede wszystkim z rozległą magiczno-mityczną sferą utworu, ale warto pamiętać, że motyw pozbawienia życia, jako próba choć częściowego ocalenia godności i złagodzenia katuszy, pojawia się także w innych tekstach kultury. Za przykład może posłużyć chociażby *Spartakus* w reżyserii Stanleya Kubricka, będący ekranizacją powieści Howarda Fasta, w którym dwaj przyjaciele zmuszeni do walki na śmierć i życie, pragną zabić w boju swego przeciwnika, aby zapewnić mu godną i szybką śmierć, a także ustrzec przed hańbiącym ukrzyżowaniem, będącym udziałem zwycięzcy. Ponadto wspomniany powyżej wątek, pojawia się także w utworze należącym do literatury faktu: w reportażu Hanny Krall *Zdążyć przed panem Bogiem*, stanowiącym zapis wywiadu dziennikarki z Markiem Edelmanem. Reportaż ten mnoży przykłady sytuacji, w których konkretne przypadki pozbawienia kogoś życia nie były postrzegane jako bestialski czyn, lecz akt miłosierdzia, zapewniający godną śmierć. Jako przykład można podać między innymi historię dzieci, przebywających w szpitalu, które zostały otrute przez learkę, zanim hitlerowcom udało się do nich dotrzeć, a także historię uduszonego przez pielęgniarkę noworodka. Zob. H. Krall, *Zdążyć przed Panem Bogiem*, [w:] eadem, *Zdążyć przed Panem Bogiem; Hipnoza; Biała Maria*, Warszawa 2013, s. 46.

w twórczości Bulatovicia. W *Ludziach o czterech palcach* serbski pisarz wprowadza wspomniany wątek, aby ukazać zgubne skutki, do jakich może doprowadzić wiara w rozliczne ideologie:

Około tysiąca członków naszej sekty czekało na nie w pewnym ciemnym wąwozie, w pobliżu miasteczka Braunau am Inn w zachodniej Austrii [...]. Stałem po kolana w rzece, wśród rodziców podtrzymujących wystraszone kalekie dzieci, gdy nagle nad wąwozem ukazały się krwawe wąsy Josephine. Ogarnął nas piekielny strach. Rodzice porzucali ślepe, wolate, sparaliżowane dzieci w rzece Inn, która na naszych oczach porywała je i zatapiała<sup>411</sup>.

W przytoczonym powyżej fragmencie powieści czyn ten demaskuje infantylną wiarę w systemy polityczne oraz religijne, drwiąc z ludzi, którzy doszukują się przyczyn zła w świecie zewnętrznym, całkowicie uniewinniając własne jestestwo i nie dostrzegając skłonności do zaprzeczania dobru wpływających z nich samych<sup>412</sup>. Akt topienia własnych dzieci w rzece pojawiający się w *Ludziach o czterech palcach* zostaje zatem ukazany w zdecydowanie negatywnym świetle, jako gorzki, moralizatorski komentarz do świata zdominowanego przez zło, podczas gdy kontekstualne osadzenie takiego działania podejmowanego przez Marę, eksponuje możliwość jego odczytania, jako wartości dodatniej.

W symbologeniczno-antropologicznej optyce, którą staraliśmy się nakreślić, bezwarunkowe zaufanie do sił przyrody, „oddanie” jej swego ciała i dzieci, z jednej strony podkreśla wiernopoddańczy charakter relacji Mara–otaczający świat, z drugiej zaś jest wyrazem niewyartykułowanego zrozumienia procesów w nim zachodzących. Andrzej Szczeklik zauważa:

---

<sup>411</sup> M. Bulatović, *Ludzie o...*, op. cit., s. 127.

<sup>412</sup> E. Prałat, op. cit., s. 85.

„Kore to po grecku dziewczyna. A także – żrenica. Grecy mówili, iż duszę, w postaci maleńkiej dziewczynki, zobaczyć można przez oka żrenicę. Skąd mogli wiedzieć, że żrenica to jedyne okienko z widokiem na mózg, na jego nerwy wzrokowe? Obraz dziewczynki zrósł się na trwałe ze żrenicą, odkąd lekarze zaczęli ją nazywać *pupilla* (po łacinie: dziewczynka)”<sup>413</sup>.

Myśl ta zdaje się eksponować instynktowne, osmotyczne doświadczanie otaczającego świata przez wariatkę. Mara, ze względu na swe szaleństwo, nie może być postrzegana jako osoba dojrzała, a tym bardziej świadoma swych działań. Na stronicach powieści bohaterka ukazana zostaje jako swego rodzaju byt liminalny, choć bliżej jej oczywiście do dziecka, do małej dziewczynki właśnie, niżli do kobiety. Tak więc Mara jako dziewczynka-żrenica poprzez swoje postępowanie, a właściwie bycie-w-naturze<sup>414</sup>, umożliwia wgląd w głębsze warstwy utworu, pozwalające dostrzec szczególny charakter więzi bohaterów z otaczającym ich światem. Dzięki temu skonstatować można, że w porównawczej asocjacji tekstu *Czerwonego koguta...* z utworem Mamlejewa wyostreza się skala wartościowania w relacji ja–świat. O ile bowiem bohaterowie *Innego* nieustannie dążą do poznania innej, równoległej rzeczywistości oraz podejmują w tym celu konkretne działania, niejako będąc przekonanymi, że realność, w której egzystują (dystansując się od niej), to dla nich za mało, o tyle stosunek względem otaczającej przestrzeni jaki reprezentują postaci z dzieła Bulatowicia, wskazuje na ich zespolenie z otaczającym światem, co zostało wyeksponowane już na poziomie fabuły tekstu.

W przypadku Jovana i Petra, dwóch włóczęgów będących w nieustannej podróży, zjednanie z ziemią zostaje uwydatnione za sprawą nieodłącznie towarzyszących im tumanów kurzu:

---

<sup>413</sup> A. Szczeklik, *Kore. O chorych, chorobach i poszukiwaniu duszy medycyny*, Kraków 2007, 57–58.

<sup>414</sup> Zapis w tej formie nawiązuje do przywoływanej już heideggerowskiej kategorii bycia-w-świecie.

Wędrowcy brodzili w kurzu jak w błocie (CzK, 17).

W pewnej chwili Petrowi się wydało, że runie w kurz drogi (CzK, 17).

Petrowi kręciło się w głowie: oczy wypełniły się kurzem (CzK, 17).

Leżąc przy drodze włóczędzy nie widzieli nic

prócz oślepiającego światła, karłowatych cierniaków przy drodze, stromych pól i kurzu, który unosił się tumanem w miejscu, gdzie Ismet i Srećko utknęli (CzK, 22).

Leżącego w kurzu przydrożnym Petra dręczył głód (CzK, 54).

Twarde jak drewno podeszwy [Petra – A.P.] wyzierały z kurzu (CzK, 122).

Ziemia, w postaci kurzu nieustannie towarzyszy wędrowcom, bez względu na to, czy znajdują się w podróży, czy spokojnie odpoczywają nie generując żadnego ruchu. Ta bezwiedna integracja bohaterów z danym żywiołem niejako „zakodowana” została na poziomie fizycznego (ale dzięki temu również i mistycznego) postrzegania przestrzeni:

Bezpowrotnie upływający czas, który zostawiał go [Petra – A.P.] na pustej drodze bez odrobiny nadziei i pocieszenia, był [...] kurzem, w który zamieniło się wszystko co widzialne i niewidzialne; był ziemią pod jego plecami, był tym wszechobecnym pyłem, który osiadał na twarzy jak mierzwa i wypełniając szeroko otwarte usta wysuszał podniebienie i język, przenikając do krtani szybciej od powietrza (CzK, 123).

Bohater porównuje upływający czas do kurzu, co można odczytać jako nadawanie wirującym w powietrzu ziarnom piasku uniwersalnej wartości. Czas jawi się bowiem jako perspektywa postrzegania świata i swego w nim miejsca, jest ściśle skorelowany z dojrzałością człowieka, jego wiedzą o sobie samym i o otaczającej przestrzeni. Porównywanie tego zjawiska do kurzu eksponuje przeniesienie jego sfery znaczeniowej na rolę wartości ziemi w konstruowaniu postaci

bohaterów. Zostaje ona ukazana jako odwieczna, prymarna wartość, dlatego też bohaterowie powieści Bulatovicia nie kwestionują jej ważności, traktując ją z najwyższym szacunkiem. Ponadto nośność znaczeniowa tego osobliwego zestawienia (czas–kurz), zdaje się niezbiec wynikać z owego wizualizacyjnego potencjału „kreślonego” przed oczami czytelnika obrazu. Nacisk zostaje bowiem położony na nadrealny sposób percepcji, polegający na udzielaniu szczególnej uwagi detalom, które eksponują nowe sensory. To metaforyczne obrazowanie czasu za pomocą kurzu dokonywane przez Petra przywołuje na myśl fotografię *Wielkiej Szyby* Marcela Duchampa zatytułowaną *Karmienie kurzu* (*Dust breeding*) wykonaną przez Mana Raya. Osiadający na szklanej tafli pył przedstawiony zostaje jako fizyczny sposób indeksowania czasu<sup>415</sup>. Podobną analogię można także zauważyć w stwierdzeniu bohatera powieści Bulatovicia. Dla niego również unoszące się w powietrzu ziarna piasku niejako organizują otaczającą przestrzeń. O ile jednak w dziele Raya nacisk kładziony jest na nieuchronny upływ czasu, odmierzany grubością warstwy kurzu pokrywającej niegdyś czystą tafłę szkła, o tyle w przypadku *Czerwonego koguta...* zaakcentowany zostaje pierwotny wydzźwięk więzi łączącej człowieka z ziemią. Bohater stwierdza, że pokrywa ona wszystko to, co widzialne i niewidzialne, że przenika do krtani szybciej niż powietrze. Spostrzeżenie to może zatem kontestować dogmatyzację świadomych odczuć człowieka oraz jego wiedzę, eksponując jednocześnie tę pierwotną, nienaruszalną więź z pramatką, niejako zakodowaną w człowieku jeszcze wtedy, kiedy nie wiedząc, jak świat jest zorganizowany, postrzegał on go intuicyjnie. Porównanie, do jakiego ucieka się Petar, eksponuje więc także silną korelację powieściowych postaci z danym żywiołem. Za jedne z bardziej wymownych przykładów okazywania ziemi należnej jej czci mogą posłużyć wielokrotnie pojawiające się w tekście powieści potknięcia bohaterów,

---

<sup>415</sup> R.E. Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, Gdańsk 2011, s. 207.

przyklęknienia, utrata równowagi, skutkująca zbliżaniem ciała do twardego, owianego tumanem kurzu gruntu. Muharem po raz pierwszy pojawia się na kartach powieści właśnie w trakcie drogi na targ, gdzie zamierza sprzedać swego przyjaciela, aby spłacić finansowe zobowiązania wobec gazdy. Ta brzemenna w skutki podróż, o czym, dzięki antycypacyjnym komentarzom narratora, czytelnik dowiaduje się już rozpoczynając lekturę powieści, nie tylko eksponuje niezwykłą wręcz współzależność pana i jego zwierzęcia, co znajduje swój najbardziej dramatyczny przejaw w scenie odebrania a następnie egzekucji koguta. Topos *drogi*, ze względu na pojemność treściową pozwalający na dostrzeżenie zarówno jego symbolicznego potencjału (*podróż*), jak i bardziej dosłownego odczytania (*ziemia*), zostaje wykorzystany także w celu naturalnego wyeksponowania silnej, organicznej więzi łączącej bohatera z otaczającą przestrzenią. Na stronicach *Czerwonego koguta*... wielokrotnie zostaje podkreślony fakt, że Muharem stale się garbi, gest zwieszenia głowy i pochylenia ciała ku ziemi może zostać odczytany jako ruch wykonany w jej kierunku, chęć zetknięcia z nią ciała. Ziemia, w postaci pyłu i kurzu, otacza całą sylwetkę bohatera:

w pewnej chwili starzec spostrzegł wylaniającego się z tumanów kurzu Muharema. Szedł zgarbiony i zakurzony [wyróżnienie – A.P.], stąpając na palcach, szybko, ale uważnie [...] (CzK, 67),

co po raz kolejny eksponuje silny związek bohatera ze światem żywołów. Więcej, *akt* pochylania ciała ku ziemi nie ma charakteru jednostkowego, dostrzegalna jest jego pewna powtarzalność:

Odepchnięty człowiek chyli się ku ziemi, nie mając sił utrzymać się na nogach. Długo jednak stoi i nie może upaść (CzK, 92).



Znamienny jest także fakt, że kiedy wreszcie Muharemovi zabraknie sił, by utrzymać się na nogach, dotknie on ziemi w osobliwy sposób:

Goście widzieli jak Muharem się zachwiał. Przez chwilę usiłował utrzymać się na nogach, po czym zgiął się wpół i ruszył przed siebie niepewnie jak po belce. Zanim jednak zdążył się wyprostować – osłabł i runął na kolana dotykając czołem pyłu drogi (CzK, 117).

Zdaje się, że w opisanym powyżej geście zakodowany jest wielokierunkowy, symboliczny potencjał jego odczytań. Wielokrotne upadki bohatera w bezpośrednim ujęciu traktować należy jako oznakę jego słabości fizycznej, w szerszym kontekstualnym aspekcie natomiast jako akt okazania szacunku wyższym siłom, chęć zjednoczenia z uniwersum. Cykliczne pochylanie ciała bohatera (odwrócony ruch wahadłowy w kierunku podłoża) można interpretować jako składanie swego rodzaju pokłonu, oddawanie hołdu Matce-Ziemi, a zatem oznakę afirmacji przyrody. W tak zarysowanej perspektywie, niemalże rytualny gest czołobicia urasta do rangi aktu o charakterze teurgicznym<sup>416</sup>.

[Bohater – A.P.] czuł, że serce mocno mu bije. Waliło o ziemię, do której przyłgnął jak kleszcz. Krew sączyła się ze skaleczeń i ranek na czole i skroniach, z łokci, kolan i pachwin mieszając się z kurzem (CzK, 118).

Muharem „zespaja się” z ziemią w osobliwy sposób. Porównanie przywarcia ciała bohatera do podłoża do sposobu, w jaki przytwierdzają się kleszcze do swych ofiar, zdaje się legitymizować interpretację tego aktu jako osobliwą artykulację więzów krwi. Specyfika działania wspomnianego przez narratora stawonoga polega bowiem na wysysaniu z ofiary płynu, którym następnie się żywi. Zespolenie właściciela

---

<sup>416</sup> O magiczno-religijnej funkcji składania pokłonu ziemi w kulturze słowiańskiej zob. Н.И. Толстой, *op. cit.*, s. 506–512.

czerwonego koguta z ziemią można zatem postrzegać jako osobliwy przejaw czerpania życiodajnej energii, przy czym nie jest to zjawisko o charakterze jednokierunkowym. Krew sącząca się z licznych ran bohatera miesza się z kurzem, co za sprawą obustronności nawiązanej relacji eksponuje całkowitą fuzję rozmywającą granicę podmiotu.

Akt zawierzenia się ziemi, zjednania z nią, powierzenia swoich sekretów staje się także udziałem ojca Muharema – gazdy Iliji. Kiedy starzec, skrajnie wyczerpany na skutek bezowocnych poszukiwań swego syna zostaje sam, gdyż odwracają się od niego nawet miejscowi żebracy, którym znudziło się wysłuchiwanie monotonnie powtarzanej opowieści o zbiegłym parobku, pada on na ziemię i wyjawia swój sekret:

Potykał się, łykał kurz i kaszlał. A gdy zniknęli mu z oczu, runął na drogę. Myśląc, że są przy nim, opowiadał szeptem, dlaczego opuścił go Muharem i dlaczego musi go odszukać (CzK, 104).

W przytoczonym powyżej fragmencie uwagę czytelnika przykuwa pewna, zdawałoby się alogiczna niekonsekwencja: bohater pada na ziemię dopiero wtedy, kiedy pozostali *znikają mu z oczu*, jednak nie jest świadom tego, iż pozostał sam. Z jednej strony fakt ten odczytywać można jako brak fizycznej obecności innych ludzi. Ilija pozostaje sam, porzucony nawet przez żebraków, natomiast odczuwanie przez niego bliskości związane byłoby z emanacją życiowej energii ziemi, a zatem nadanie jej przez bohatera statusu żywej istoty. Wyjawienie przez starca swych sekretów i okazanie skruchy oznaczałoby odczuwanie pewnej duchowej jedności z żywiołem, postrzeganie go jako bratniej duszy, a także przywodziło na myśl czyn Raskolnikowa ze *Zbrodni i kary* Dostojewskiego, gdzie pokłon i ucałowanie ziemi staje się między innymi świadectwem duchowego ewoluowania zabójcy. W tradycji słowiańskiej ziemia była bowiem swego rodzaju okaziciełką prawdy i sprawiedliwości, dlatego też nie wolno było jej

skłamać<sup>417</sup>. Wyznanie swych grzechów właśnie temu żywiołowi nie miało znaczenia spowiedzi kanonicznej, lecz ludowej, świadczyło o szacunku i wierze w jej duchową siłę<sup>418</sup>. Z drugiej zaś strony fakt, że ludzie *zniknęli z oczu* starca, można także interpretować jako całkowitą integrację bohatera z ziemią, która w postaci pyłu i kurzu „zawłaszcza” jego ciało, przejmując nad nim władzę, a więc momentami pozbawiając go kontroli nad własnymi zmysłami. Ta inkluzja zostaje także wyeksponowana w momencie, kiedy Iliję dopada udar:

Z wielkim wysiłkiem utrzymał się na nogach. Jakaś nieznana siła ciągnęła go ku ziemi. [...] Z trudem utrzymywał się na nogach. Nie zauważył, że pistolet, jego czarnogórski pistolet, wysunął mu się z dłoni w pył drogi. [...] Walił się na ziemię, płót pod jego ciężarem trzeszczał. [...] Zbliżał się do ziemi wyciągając w górę rękę. [...] Leżał w pyle z rozrzuconymi rękoma i nogami (CzK, 88, 89).

Na skutek porażenia bohater sukcesywnie traci kontrolę nad swoim ciałem, aby ostatecznie bezwolnie runąć na twarda glebę. Pomimo iż cieszy się on szacunkiem pozostałych – jest wszakże jednym z najbardziej zamożnych chłopów we wsi, ponadto każdy z weselników pragnie do niego przepić – nikt nie próbuje pochwycić jego bezwładnego ciała zanim zetknie się ono z zakurzonym gruntem. Upadek starca zostaje ukazany na stronicach powieści jako sekwencja poszczególnych gestów, „zmontowanych klatek filmowych” jeśli posłużyć się filmową metaforą. Pierwszy „obraz” przedstawia zmagania Iliji z tajemniczą siłą przyciągającą go ku ziemi, nacisk zostaje położony na walkę. W kolejnym „kadrze” bohater nie dostrzega wysłizgnięcia broni z jego dłoni. Pistolet symbolizujący w utworze zdobycze techniki, postęp cywilizacyjny, który doprowadza człowieka do upadku, zmusza do nieludzkich zachowań, do wynaturzenia (a więc działania przeciwko

<sup>417</sup> Н.И. Толстой, *op. cit.*

<sup>418</sup> *Ibidem*, s. 511.

przyrodzie) jawi się jako reprezentant kultury. W obliczu utraty kontroli nad własnym organizmem Ilija nie czuje nawet, że broń, której posiadanie wskazuje wszakże na zajmowanie określonej pozycji społecznej, a więc stanowi element konstruowania określonego wizerunku starca, wyślizguje się z jego dłoni i, jak wolno przypuszczać, pokrywa się kurzem. Metaforyczny wydźwięk tego aktu eksponuje niezmierzony potencjał natury, podkreśla jej moc, a także miałość wypracowanego przez człowieka dorobku, który w konfrontacji z żywiołem pozostaje bez szans. Potwierdzeniem takiej interpretacji staje się kolejna scena, w której bohater ostatecznie upada na ziemię, nadwerężając przy tym płot, o który się wspierał, co odczytać można jako manifestację znoszenia granic wytyczonych przez człowieka. I wreszcie bohater upada, rozrzucając przy tym ramiona i nogi, niemalże w prostracyjnym geście, a więc nie tylko zwiększając obszar, jakim przylega do ziemi, ale i okazując jej należny szacunek, „jednocząc” się z uniwersum<sup>419</sup>.

#### **4. Próba mapowania podmiotowości bohatera z perspektywy religijno-antropologicznej. Obrzęd przejścia**

Poszerzenie perspektywy oglądu podróży Muharema, a w szczególności jej fatalnego w skutkach finału sprawia, że z punktu widzenia antropologii religii (lecz także socjologii kultury) wydarzenia, do jakich dochodzi w trakcie przebytej drogi, można postrzegać jako osobliwą realizację *obrzędu przejścia*, co po raz kolejny zdaje się eksponować brak konkretnych ram ostatecznie definiujących (domykających) podmiotowość i status bohatera. Na wspomniany powyżej trzyetapowy rytuał składają się następujące fazy: faza

---

<sup>419</sup> W tym przypadku utożsamianie ziemi z uniwersum powodowane jest chęcią wyeksponowania kategoriałnego, choć prawdopodobnie nieuświadomionego, jej znaczenia w życiu mieszkańców wiejskiej społeczności, dla których jest ona „całym światem”, co eksponuje również opozycyjność względem uniwersum Mamlejewa, „obejmującego” równoległe rzeczywistości.

wylączenia (inaczej preliminarzna lub separacji) polegająca na pozbawieniu jednostki statusu, odebraniu jej miejsca w grupie; faza marginalna (inaczej liminalna, bądź okres przejściowy), podczas której jednostka nie ma określonego statusu, nie przynależy do żadnej ze społeczności, tkwi w stanie zawieszenia; oraz faza włączenia (inaczej postliminalna lub integracji), podczas której nadawany jest jej nowy status. Co więcej, zdarza się, że podczas wspomnianego obrzędu może dojść do rytualnej „śmierci”, co niejako waloryzuje doniosłość procesu przemiany. Sam rytuał natomiast zazwyczaj wiązany jest z przekroczeniem pewnego terytorium w sensie dosłownym bądź przenośnym<sup>420</sup>.

W świetle powyższego, wydarzenia, do jakich dochodzi podczas wesela Ivanki i Kajicy – które (z racji symbolicznego wydźwięku wkraczania przez świeżo zaślubionych w nowe życie) już samo w sobie stanowić może realizację powyższego obrzędu – pozwalają na konstatację, że faza *preliminalna* zdefiniowana zostaje poprzez odebranie Muharemovi koguta. Biesiadnicy nie tylko podważają w ten sposób pozycję bohatera wśród wiejskiej społeczności, ale i przyczyniają się do zadania mu psychicznego bólu, wskazującego na uśmiercenie pewnej jego części:

– Prawdę mówię – powiedział Muharem. – Bez niego [koguta – A.P.] nie wyżyję ani dnia, ani godziny (CzK, 140).

Jak wynika ze słów samego właściciela, obecność ptaka w jego życiu ma dla niego wartość fundamentalną. Już zatem samo wydarcie zwierzęcia stanowi przyczynek do symbolicznej śmierci bohatera. Rozjuszony tłum weselny niejako „wyrzuca” Muharema poza dotychczas zajmowane przez niego terytorium,

---

<sup>420</sup> Swoje sądy opieramy przede wszystkim na spostrzeżeniach Victora Turnera, który kontynuował tradycyjną wizję tego ujęcia zaproponowaną przez francuskiego etnografa Arnolda van Gennepa. Zob. V. Turner, *Between and between: The liminal period in „rites of passage”*, [w:] W.A. Lessa, E.Z. Vogt, *Reader in Comparative Religion: An Anthropological Approach (4th Edition)*, New York 1979, s. 234–243.

odmawia mu pełnoprawnego korzystania z otaczającej przestrzeni:

– Diabeł cię skusił tędy przechodzić – powiedział Mrkoje. –  
Lepiej byś przeszedł bokami (CzK, 141).

Dyskurs narzucony przez weselników powoduje, że bohater zostaje wpędzony w poczucie winy z powodu ośmielenia się na to, by przejść drogą, a nie przemykać opłotkami. Tak więc za zaistniałą sytuację, jak również konieczność oddania koguta, goście próbują obciążyć winą jego właściciela, albowiem to on ośmielił się wkroczyć w obszar, który ich zdaniem powinien był ominąć. Odebranie gruzlikowi jego rudzielca, jak również bezpardonowy akt wirtualnego nakreślenia granic terytorium, których Muharem nie powinien był przekraczać, stanowi o wyrugowaniu mężczyzny ze społeczności wiejskiej<sup>421</sup>, co może jednocześnie zostać odczytane jako realizacja pierwszego etapu w rytuale przeobrażenia i wkroczenie w kolejny – *liminalny*, w którym jednostka tkwi w stanie „zawieszenia”.

Z racji wielokrotnie już artykułowanej współzależności właściciela i jego koguta, integralności obydwu stworzeń, a także charakteru ich relacji, bycie *po między (betwixt and between)* w doskonały sposób eksponuje wielość zakodowanych w tekście powieści możliwych odczytań. Stan afektu, w jakim znajduje się bohater, nie pozwala mu na racjonalną ocenę sytuacji i rewizję swego statusu. Co więcej, ciągle wierzy on, że jego przyjaciela uda się ocalić, mimo nieuchronnego przeczcucia rozłąki:

Zabiorą cię i już nigdy nie zechcą mi cię oddać. Widzę to. Teraz jest gorzej niż przed chwilą, żebyś wiedział. Ale ty się pilnuj i

---

<sup>421</sup> Sam Muharem niejednokrotnie odmawiał sobie prawa do postrzegania siebie jako pełnoprawnego członka wiejskiej społeczności, jednakże w zaistniałej sytuacji po raz pierwszy to pozostali narzucają mu ten paradygmat myślenia o sobie.

wymknij im się z rąk. Pofruń nad olszyną w zarośla, a stamtąd prosto do naszej chałupy (CzK, 142).

Pomimo iż bohater intuicyjnie wyczuwa, że nie uda mu się uchronić swego kompana przed atakiem rozsierzonego tłumu, nie potrafi on również wyzbyć się nadziei na ocalenie koguta. Redefinicja jego stanowiska jest bowiem ograniczona poprzez niemożność „dookreślenia się”. Przygniatające przeczucie tego, co niechybnie się wydarzy, a przed czym nie ma ucieczki, w umyśle gruzlika zostaje złagodzone za sprawą ufności w pomyślną rejteradę czerwonego ptaka. Dwa silne odczucia powodują nie tyle wzajemną neutralizację, co eskalację wątpliwości, obaw i nadziei. Do tego wewnętrznego „rozdarcia” dodać należy również „zawieszenie” w sensie dosłownym, albowiem kilka chwil po tym, jak Mrkoje brutalnie wydarł koguta z ramion jego pana:

Jacyś ludzie porwali Muharema [...] dźwignęli go na ramiona i ponieśli. Muharem rozwierał swe chude ramiona i z wysiłkiem utrzymując równowagę, wymachiwał nimi jak niedobita wrona skrzydłami. [...] jego wydeptane nogi sterczały nad tłumem czerwonych głów, a lekkie ciało waliło się w dół na ramiona, które podtrzymywały je, aby znowu podrzucić ku górze (CzK, 144).

Bohater zatem dryfuje w powietrzu, tkwiąc „pomiędzy” dwiema przestrzeniami: niebem a ziemią. Rozpościera on przy tym ramiona, które imitują ruch skrzydeł. Autor porównuje nieudolne działania gruzlika do trzepotania niedobitej wrony – ptaka, należącego wraz z krukiem i gawronem do kategorii *Corvus*, która w kulturze europejskiej utrwaliła podobne wzorce interpretacyjne<sup>422</sup>. Kruk i wrona jako ptaki żywiące się

---

<sup>422</sup> Ptaki z rodzaju *Corvus* na gruncie kulturowym przynależały do tej samej kategorii, co mogło być związane z dawnymi przesunięciami semantycznymi ich nazw, np. ros. *ворон* i chorw. *gavran* na określenie kruka; ang. *crow* (kruk, wrona; obok *raven* – kruk); niem. *Kräh*e (wrona, gawron). Świadczy to o łączeniu ptaków z rodzaju *Corvus* w jedną kategorię

padliną, nierozzerwalnie związane były z kategorią śmierci<sup>423</sup>. W rozlicznych mitologiach oba gatunki nacechowane były również symboliką solarną i profetyczną. Warto także pamiętać o tym, iż zdaniem Claude'a Lévi-Straussa kruk, a zatem i wrona, zyskały status mityczny, będąc pośrednikami między życiem i śmiercią. Wydaje się więc, iż pod warstwą pierwszych, powierzchownych skojarzeń niemalże bezwiednie nasuwających powszechnie utrwalony obraz wspomnianego wyżej ptaka jako pospolitego, przeciętnego i wydającego nieprzyjemne odgłosy stworzenia, skrywa się ta głębia przekazu, w której zakodowane zostały dalsze losy tytułowego czerwonego feniksa. Ponadto w mitologii amerykańskiej krukowi (a także kojotowi) przypisywana była rola trickstera<sup>424</sup>, a więc postaci uczestniczącej w cyklu niszczenia i tworzenia, np. nowego porządku. Odnarratorska „wskazówka” sugerująca przebieg dalszych losów koguta, może waloryzować w ten sposób jego (zapowiadaną) śmierć. Poza tym na uwagę zasługuje również odczytywanie symboliki kruka w kluczu samotności<sup>425</sup>. Fakt, iż ruch ciała bohatera tuż po ostatecznym odebraniu mu koguta (pod wpływem działań zebranego tłumu) przypomina trzepotanie skrzydeł niedobitej wrony po raz kolejny podkreśla (za sprawą mitycznych odniesień) wagę obecności koguta w życiu Muharema oraz dojmujące osamotnienie i alienację bohatera będące rezultatem ich separacji. Za sprawą silnego przywiązania pana do jego zwierzęcia i ich fizycznej unii uśmiercenie ptaka jawi się jako równoczesne pozbawienie życia części jego właściciela,

---

semantyczną. Ponadto wizerunek kruka pojawia się często w heraldyce, która nie rozróżniała kruka, wrony czy gawrona. Zob. J.C. Cooper, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, przeł. A. Kozłowska-Ryś, L. Ryś, Poznań 1998, s. 133.

<sup>423</sup> W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003, s. 172.

<sup>424</sup> C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Warszawa 1970, s. 306.

<sup>425</sup> J.C. Cooper, *op. cit.*, s. 132.



dlatego też kluczową dla całego utworu scenę uśmiercenia czerwonego ptaka warto poddać baczniejszej analizie.

Jednym z wielu elementów przykuwających uwagę zaangażowanego czytelnika w opisie prób ucieczki koguta przed rozjuszonym tłumem weselników jest gatunek drzewa, jakie ten „obiera” sobie w charakterze tymczasowego azylu:

Wreszcie wśród wielkiego hałasu, rechotania i wrzawy koguta wypuszczono.

Kogut wskoczył na płot i zapiał (CzK, 181).

Kogut zapiał jakoś dziwacznie i ukośnym lotem pofrunął na stóg siana. [...] Stóg siana był jednak za niski, ptak poleciał więc w stronę sąsiedniej czereśni, bijąc skrzydłami i skrzecząc (CzK, 182).

Ponieważ w toku narracji wielokrotnie podkreślona zostaje dominacja olch w wiejskim krajobrazie fakt, iż ptak salwuje się ucieczką na czereśnię po raz kolejny podkreśla zacieranie pewnych umownych granic – niekoniecznie w sensie terytorialnym, rozmyciu ulegają także wirtualne, czy też ontologiczne linie demarkacyjne – wszak wspomniane wyżej drzewo symbolizuje ulotną naturę życia. Wydaje się, iż symboliczna warstwa utworu nie tylko sprzyja generowaniu nowych sensów, lecz jest także pomocna w odczytaniu profetycznego wymiaru obecności niektórych obiektów topograficznych pojawiających się w powieściowej przestrzeni. Sama przestrzeń zaś, obok całej plejady ludzkich postaci, jest jednym z najciekawszych i zarazem najważniejszych bohaterów prozy pisarza<sup>426</sup>, natomiast każdy z przywoływanych w jej opisie elementów poza funkcją symboliczną staje się równocześnie sygnałem wewnętrznego doznawania świata<sup>427</sup>. W tak zarysowanym kontekście warto pamiętać o tym, iż w mitologii Słowian drzewo jako przykład naturalnie występującej figury o orientacji wertykalnej związane było z

---

<sup>426</sup> A. Szukalska, *Problematyka wizualizacji...*, op. cit., s. 33.

<sup>427</sup> Ibidem, s. 36.

kategorią *axis mundi*<sup>428</sup> – *osią świata*. Wierzono, iż będąc jednym z najdoskonalszych przykładów struktury łączącej trzy wymiary: to co w *ziemi*, na *ziemi* i w *powietrzu*, stanowiło jednoczesną reprezentację odpowiednio: świata zmarłych, żywych oraz bóstw. Tym samym było miejscem, w którym harmonijnie koegzystowały rozliczne porządki, a zatem przestrzenia, gdzie przejawiało się sacrum w najczystszej postaci, a więc nosło za sobą silny ładunek teofaniczny. Stanowiło zatem locus, który ze względu na charakter funkcjonowania (również w sensie biologicznym<sup>429</sup>) nie tylko umożliwiał, ale i warunkował łączność wspomnianych powyżej sfer. Ze względu na ten mistyczno-magiczny potencjał interpretacyjny powieściowa czereśnia, stając się ostatnim schronieniem koguta, zdaje się urastać do rangi miejsca o charakterze niemalże hierofatycznym, eksponując jednocześnie ważkość uśmiercenia czerwonego ptaka. Fakt, iż zwierzę tuż przed tytułowym *lotem wprost do nieba* wskakuje kolejno na płot, stóg siana, a następnie czereśnię nie tylko eksponuje sublimacyjny wymiar jego śmierci, lecz także implikuje asocjacje do wznoszenia się, wspinania po kolejnych „stopniach”, „szczeblach” coraz wyżej, na podobieństwo drabiny (np. Jakubowej) umożliwiającej łączność pomiędzy trzema światami: piekielnym, ziemskim oraz niebiańskim (bądź, adekwatnie, przełamanie poziomów pomiędzy grzechem, biernością i cnotą)<sup>430</sup>.

Okolice drzewa wraz z rozpoczęciem prób schwywania, a następnie pozbawienia życia niewinnego ptaka, w planie fabularnym powieści zostają ukazane jako przestrzeń, w której zaczyna dominować iście karnawałowa atmosfera, natomiast samo Białe Pole, ze względu na nieciągly charakter lokalnej

---

<sup>428</sup> Zob. M. Eliade, *Sacrum, mit..., op. cit.*, s. 74.

<sup>429</sup> Pobieranie wody i soli mineralnych z *ziemi* dzięki korzeniom; liście, a zatem, w dużym uproszczeniu, korona drzewa, która uczestniczy w procesie fotosyntezy, wykorzystując zawarty w *powietrzu* dwutlenek węgla; oraz pień drzewa zarówno gwarantujący stabilność, jaki i umożliwiający transport składników odżywczych w swoim *wnętrzu*.

<sup>430</sup> J.E. Cirlot, *op. cit.*, s. 113.

topografii, zyskuje teatralny wymiar<sup>431</sup>. Ograniczenie terytorium, w granicach którego rozgrywa się akcja utworu, za pomocą naturalnych linii demarkacyjnych (rzeka, droga) bądź płotu (na którym zresztą szukał schronienia kogut) sprzyja wytworzeniu specyficznego rodzaju przestrzeni, która została zdefiniowana przez Jurija Łotmana (w odniesieniu do prozy Gogola) w następujący sposób: „przede wszystkim akcja koncentruje się na stosunkowo niedużym obszarze scenicznym. Przy tym na danym terytorium pojawia się nadmierna ilość bohaterów i tutaj ześrodkowuje się cała akcja. Z tego względu tekst dość często upodabnia się do konstrukcji dramaturgicznej, dzieląc się na monologi, dialogi i polilogi. Ruchy bohaterów również przekłada się na język teatru – nie wykonuje się tu ruchów nieznaczających”<sup>432</sup>. W tak specyficznym obszarze każdy, zdawałoby się nawet błahy gest, nie jest pozbawiony znaczenia. Jako, iż w *Czerwonym kogucie...* mamy do czynienia z wyraźnie zaakcentowaną antropomorfizacją przyrody, która przejawia się nie tyle na poziomie warstwy leksykalnej organizującej tekst, co w interpretacyjnej nośności symboliki jej ożywionych i nieożywionych reprezentantów, warto w bardziej szczegółowy sposób pochylić się nad znaczeniem jej konkretnych elementów pojawiających się w steatralizowanej przestrzeni okolic Białego Pola, a zwłaszcza miejsca, gdzie został pochwycony czerwony ptak.

Zastosowanie przez autora *Ludzi o czterech palcach* zabiegu literackiej fokalizacji powoduje przesycenie niewielkiego obszaru, na terytorium którego tłum podejmuje próby uśmiercenia koguta, tak specyficznymi emocjami, reakcjami i dążeniami, że czytelnik może odnieść wrażenie, iż w danym chronotopie dochodzi do wytworzenia szczególnego rodzaju rzeczywistości rządzącej się własnymi prawami. Za

---

<sup>431</sup> A. Szukalska, *Problematyka wizualizacji...*, op. cit., s. 39.

<sup>432</sup> J. Łotman, *Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola*, [w:] *Semiotyka kultury*, wybór i oprac. E. Janus, M.R. Mayenowa, przed. S. Żółkiewski, Warszawa 1975, s. 254. Cyt. za: A. Szukalska, *Problematyka wizualizacji...*, op. cit., s. 39.

sprawą sposobu konstruowania fabuły tego fragmentu powieści, który eklektycznie nawiązuje ni to do baśni, w której pojawiają się złowieszczy bohaterowie, ni to do biblijnej przypowieści, to, co sprawiałoby wrażenie niemożliwego do zaistnienia w realnym świecie, staje się w naturalny sposób możliwe, a wręcz oczekiwane. Ponadto w *Czerwonym kogucie...* pojawiają się także motywy swą konstrukcją przypominające typowe dla bajek alegorie, a ich obecność można próbować odczytać jako zabieg, który ma na celu poruszenie problematyki egzystencjalnej<sup>433</sup> w tekście. Dlatego też wydarzenia, które do momentu pochwycenia czerwonego ptaka przedstawiane były jako realistyczna opowieść o życiu mieszkańców czarnogórskiej wioski w kluczowej dla odczytania całości utworu scenie nabierają magiczno-mistycznego rytmu. To częściowe odrealnienie opisu lotu ptaka i nieustannych prób zabicia koguta związane jest z nadaniem temu wydarzeniu odpowiedniego znaczenia, a w ślad za tym – waloryzacją jego śmierci.

Jako iż w osobiwej, nabierającej teatralnego wymiaru przestrzeni powieściowej wioski, by jeszcze powtórzyć za Łotmanem: „nie wykonuje się ruchów nieznaczających”, warto zwrócić szczególną uwagę na symbolikę wybranych atrybutów (przedmiotów) pojawiających się „w polu widzenia” czytelnika-widza. Przede wszystkim poza nośnością interpretacyjną tego rodzaju schronienia (czereśnia), jakie „obrał sobie” kogut tuż przed lotem w niebiosa, uwagę zaangażowanego czytelnika przykuwają pozostałe dwa elementy, które partycypują w próbie pozbawienia go życia: woda i kamień. Fakt ten wydaje się szczególnie ważny, albowiem wymienione elementy (wraz z drzewem) zdefiniowane zostały przez religioznawstwo porównawcze, jako trzy czynniki warunkujące istnienie *sakralnego* mikrokosmosu<sup>434</sup>, a zatem ich „obecność” na kartach powieści,

<sup>433</sup> A. Szukalska, *Problematyka wizualizacji...*, op. cit., s. 120.

<sup>434</sup> M. Eliade, *Histoire des croyances et de idées religieuses*, T. 1–2, Paris, 1976–1978, s. V–VIII. Cyt. za: A. Gieysztor, op. cit., s. 216.

a w szczególności w tak ważkim momencie, eksponuje wyjątkowy charakter wydarzenia. Co więcej, woda i kamień pełnią funkcję narzędzi tortur:

Rzucali w niego kamieniami (CzK, 202);

Baby-megiery przytaszczyły kociołki z wrzątkiem (CzK, 203),

co nie tylko sprzyja eskalacji apokaliptyczno-karnawałowej atmosfery, ale i implikuje odwołania do wieloznacznej symboliki samego koguta. Wszak z jednej strony jego obecność (i pianie) postrzegane były jako magiczna formuła odganiająca złe moce oraz ciemność, z drugiej zaś strony motyw tego ptaka był także wykorzystywany w ikonografii jako jedno z narzędzi Arma Christi. Podobna ambiwalencja uwypukla się także podczas każdorazowo podejmowanej próby odczytania nośności znaczeniowej *kamienia* oraz *wody*.

Spośród wielu tropów interpretacyjnych, jakimi nacechowany jest pierwszy ze wspomnianych wyżej elementów, warto zwrócić szczególną uwagę na ten, zgodnie z którym był on jednym z narzędzi wykorzystywanych w obrzędach ofiarnych<sup>435</sup>. Co więcej, nieociosane kamienie (a, jak wolno przypuszczać, właśnie takimi tłum rzucał w kierunku koguta), w odróżnieniu od tych obrobionych, symbolizowały wolność i niezależność<sup>436</sup>. W takiej perspektywie fakt, iż weselnicy ciskali w zwierzę kamieniami powoduje, iż z jednej strony wyeksponowany zostaje rytualny charakter tego czynu, z drugiej zaś akt ten za sprawą metaforyki używanego przedmiotu może zostać odczytany jako ponowne (a zarazem zwielokrotnione) podkreślenie swobody działań nie skrępowanego normami społeczno-kulturowymi koguta. Taka interpretacja wydaje się zasadna z uwagi na fakt, że rzucane przez weselników kamienie nie dosięgają czerwonego ptaka:

---

<sup>435</sup> W. Kopaliński, *op. cit.*, s. 139.

<sup>436</sup> Ibidem, s. 140.

on sam [pan młody – A.P.] celował do koguta z procy, ale kamień, wyrzucony z niewielką siłą, nie dolatywał do celu i spadał wśród ogólnego rechotu tuż przy pniu czereśni (CzK, 202–203)

a zatem nie wyrządzają mu krzywdy. Uduje się to dopiero broni, będącej wytworem ludzkich rąk i owocem postępu technicznego.

Rytualny charakter aktu, jakim było pozbawienie życia podopiecznego Muharema, podkreśla także obecność kociołków z wrzątkiem przytaszczonych przez kobiety (aby w nim żywcem ugotować zwierzę) oraz ich metaforyczne znaczenie. Woda bowiem postrzegana była jako symbol przeobrażenia, oczyszczenia, życia i śmierci<sup>437</sup>, jednak cel, w jakim została przyniesiona, jednoznacznie wskazywał na chęć wykorzystania jej w niegodziwy sposób. Jak wynika z wypowiedzi samych bohaterów, uczestniczący w biesiadzie goście potrzebowali koguta, a w zasadzie pragnęli go uśmiercić, jedynie dla własnej rozrywki. Zatem pozbawienie życia zwierzęcia, nie miało nieść za sobą wyższego celu, a było jedynie przejawem chwilowego kaprysu weselników, których umysły zostały zmaćnione rakiją:

- Goście sobie życzą, abyśmy go żywcem wrzucili do wrzątku
- powiedział pijany Mrkoje (CzK, 208).

Po raz kolejny zatem to, co zostało stworzone (wyna-lezione) przez człowieka, w zamyśle świadcząc o jego rozwoju i wyższości nad innymi gatunkami, staje się w powieściowym świecie przyczynkiem do proliferacji zła. Ponownie także natura, tym razem reprezentowana przez wodę, nie przyczynia się do wyrządzenia krzywdy tytułowemu bohaterowi, jak gdyby nie pozwalając tym samym na bezkarne znęcanie się nad zwierzęciem, a więc „zajmując” określone stanowisko.

---

<sup>437</sup> Ibidem, s. 475.

Ciekawy w nakreślonej powyżej optyce wydaje się problem intencjonalności działań powieściowego rudzielca. Oczywiście rozważania te na gruncie nauk humanistycznych mają charakter czysto teoretyczny i z gruntu patowy, jeśli bowiem wziąć w nawias pozycję, jaką w tej sprawie zajmują różne dyscypliny powiązane z biologią, to okaże się, iż racja leży po stronie tych, którzy umiejętniej posługują się sofistyką, co zresztą potwierdza szereg publikacji na gruncie *animal studies*, gdzie każda z nich prezentuje nierzadko opozycyjny względem pozostałych punkt widzenia. Potraktujmy więc zaproponowane poniżej ujęcie jedynie w charakterze tropu interpretacyjnego<sup>438</sup>.

Jak już wielokrotnie wspominaliśmy, bohater zdradza predylekcję do inkorporacji z innymi bytami/silami. Jako jednostka wyobcowana, wzgardzona i okaleczona psychicznie szuka oparcia w świecie natury. W rezultacie pragnie być kogutem i „staje się zwierzęciem”, aby pod jego postacią nie tylko mieć możliwość zaspokojenia swoich potrzeb, ale także, aby poczuć się wolnym i niezależnym. „Stawanie się kogutem” staje się metaforą swobody działań i osiągania szczególnego rodzaju przyjemności. Kategoria *jouissance* pojawia się w tym kontekście nieprzypadkowo. To francuskie określenie, które przez humanistów wiązane jest przede wszystkim z lacanowską psychoanalizą, stosowane jest w celu określenia szczególnego rodzaju przyjemności, np. uczucia sytości wynikającego z zaspokojenia głodu, ale także orgazmu, jako efektu zniwelowania napięcia seksualnego. Francuski myśliciel posługuje się także określeniem *jouissance* jako przeciwwagą dla „zwyczajnej” przyjemności, która ma swoje granice określone przez jej zasadę. Ponad tą zasadą jest ból, który staje się źródłem naszej satysfakcji<sup>439</sup>. Ten rodzaj przyjemności nieuchronnie prowadzi do pragnienia śmierci immanentnie

---

<sup>438</sup> Choćby dlatego, iż po części podważa ono zaproponowaną powyżej interpretację.

<sup>439</sup> *Jouissance*, [w:] D. Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London, New York 2006, s. 93–94.

zakodowanego w każdym z naszych pragnień. W takim ujęciu fakt, iż kogut może być postrzegany jako osobliwa „forma” realizacji dążeń Muharema sprawia, że śmierć ptaka oznaczać mogłaby zaspokojenie odwiecznego jej pragnienia zakodowanego w każdym człowieku, a zatem stanowiłaby także rodzaj ofiary złożonej przez feniksa na rzecz swego właściciela. Choć taka interpretacja śmierci czerwonego koguta może budzić pewne kontrowersje, warto zauważyć pewne paralele nasuwające się między samym procesem „nadawania znaczenia” temu wydarzeniu, a kategorią *jouissance*. Jak zauważa Derrida: „skutkiem dekonstrukcji, jeśli nie misją, jest wyzwalanie zakazanej *jouissance* [...] niemożliwa jest skuteczna dekonstrukcja bez największej możliwej przyjemności. [...] Przyjemność wiąże się z grą rozgrywaną na [...] granicy, z tym, co ulega zawieszeniu na tej granicy”<sup>440</sup>. Powyższe stwierdzenie eksponuje zatem nie tylko heterogeniczny potencjał odczytań dzieła autora *Ludzi o czterech palcach*, ale i niejako uprawnia do zniesienia wyraźnych opozycji cielesne-wewnętrzne, pozacielesne-zewnętrzne, na rzecz rozmycia tychże granic. Śmierć koguta można zatem interpretować jako dwuaspektową formę ofiary. Z jednej strony oddaje on swe życie za pana (w czym przejawiają się chrystologiczne inklinacje), z drugiej zaś daje mu możliwość zrealizowania swego pragnienia. W każdym z tych przypadków śmierć zwierzęcia stanowi wyraz jego ofiarowania się na rzecz Muharema, co koresponduje z utrwalonymi w kanonie kulturowym wzorcami, zgodnie z

---

<sup>440</sup> Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacquesem Derridą rozmawia Derek Attridge, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12, s. 203, 204. Cyt. za: E. Kuźma, *Dekonstruowanie i rekonstruowanie granicy. Jacques Derrida: “La dissemination”*, Niklas Luhmann: *“Die Kunst der Gesellschaft”*, „Nowa Krytyka” 2004, nr 16, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article229> (20.02.2015).



którymi kogut stanowił jeden z typów zwierząt, które wolno było uśmiercić, a następnie złożyć w darze bóstwom<sup>441</sup>.

Ponadto należy zważyć na to, że jeśli każde społeczeństwo ustanawia, legitymizuje i sankcjonuje własne sposoby kategoryzowania aktów społecznych, przypisując im zestawy cech cielesnych i sposobów działania, które uznawane są za typowe i naturalne, to specyfika i charakter działania ciała staje się medium komunikacji międzyludzkiej i konstrukcji społecznych tożsamości w ramach przestrzeni publicznej; ciało stanowi zatem niewerbalne medium komunikacji społecznej, za pomocą którego jednostki przekazują sobie informacje dotyczące zajmowanych przez siebie pozycji i związanych z nimi społecznych oczekiwań<sup>442</sup>. Zacieranie granicy między zwierzęciem i jego panem, powoduje tym samym, iż zastrzelenie koguta za sprawą uczuciowo-odczuciowej transpozycji pozwala na postrzeganie tego aktu nie tylko jako swego rodzaju ofiary złożonej przez ognistego feniksa na rzecz Muharema, ale eksponuje także jego sublimacyjny wymiar. Jeśli bowiem w wyglądzie zewnętrznym bohatera zakodowane są dane, które na poziomie niewerbalnym dają się odczytać przez innych mieszkańców Białego Pola, to współodczuwalność z kogutem powoduje, iż wraz z pozbawieniem go życia, uśmierceniu uległy także potencjał i nadzieja bohatera. W tak zarysowanym kontekście winno się zatem postawić znak zapytania po tytułowym sformułowaniu, ale by rościć sobie ku temu prawo, należałoby najpierw przynajmniej spróbować odczytać symboliczny wymiar przytoczonej poniżej sceny.

Oto w jaki sposób Bulatović opisuje ostatnie minuty życia koguta:

---

<sup>441</sup> D. Sztých, *Kogut w kulturze magicznej*, „Wiadomości Zootechniczne” 2012, nr 4, s. 79.

<sup>442</sup> A. Dziuban, *op. cit.*

[...] chłop stojący obok Muharema wziął koguta na cel i wystrzelił. [...] Muharem spostrzegł, że kogut strząsnął pióra, a potem uniósł się w powietrze. Nie wiadomo tylko, czy zerwał się przed wystrzałem, czy dopiero gdy go trafiła kula (CzK, 208).

Stary spostrzegł, że Mrkoje podnosi fuzję, a potem poczuł zapach prochu. [...] Kogut drgnął po wystrzale i na chwilę znieruchomiał. Muharemowi się wydało, że już na wieki pozostanie w tym miejscu, ale kogut zapiał i oderwawszy się od niewidzialnej ziemi pofrunął jeszcze wyżej. [...] Ponad ich [tłumu – A.P.] szerokimi twarzami, przed rakiją zmaconymi oczyma leciał kogut niby czerwona kometa. I kto wie, jak długo staliby tak zadzierając rozczochrane głowy i jak daleko leciałby kogut ukośnym, gwiżdżącym lotem, gdyby nie rozległ się trzeci wystrzał (CzK, 209).

[...] ten ostatni wystrzał również był celny. [...] po tym ostatnim wystrzale kogut się na chwilę zatrzymał, jakby sprawdzał, kto się z niego śmieje i sypie za nim ogniem i ołowiem. Długo trwał tak w miejscu z przekręconą głową, opuszczonymi nogami i rozpostartymi skrzydłami. A gdy przepuścił przez swoje pióra trzeci płomienny pocisk – drgnął i poleciał prosto w górę.

Może by spadł, gdyby nie nowe wystrzały i kule dosięgające go w locie. [...] Trafiony niezliczoną ilość razy kogut leciał coraz szybciej. Był już tak daleko od ziemi i tłumu, że nikt – nawet przerażony Muharem – nie mógł odróżnić nóg od skrzydeł ani szyi z głową od ogona i upierzenia. To, co Muharem widział – to był kłębek ognia, płomienna kula, która nabierając coraz większej szybkości znikła w błękicie niebios. [...] A kiedy kogut przesłonił słońce, Muharem spostrzegł, że czerwone światło opromieniło twarze gości weselnych. Zaczzerwieniło się niebo i góry, które je przebijały szczytami, i nagie zbocza, i droga, i rzeka, wijąca się wśród olch i zarośli wikliny. Z czerwonego punkcika kapą krew, a Muharemowi lzy spływały po policzkach. Purpurowe pióra leciały na wszystkie strony, było ich zaś tyle, że przesłoniły wszystko i wszystkich; ludzie otrząsali się, jak mogli, ale pióra zasypywały ich całych. [...] kogut leciał coraz szybciej, nie odsłaniając słońca, i nie myślał spadać. Pruł niebo z szybkością spadającej gwiazdy, aby po chwili zniknąć z oczu zaskoczonego tłumu. Istny nosiciel ognia (CzK, 210–211).

Fakt, iż w powyższym opisie autor *Ludzi o czterech palcach* wielokrotnie stosuje leksykę wprost i pośrednio związaną z ogniem (co można odczytać jako zamiar wizualizacji tekstu artystycznego skutkujący intensyfikacją odczuć czytelnika oraz jego emocjonalnym zaangażowaniem) sprawia, że podobnie jak w przypadku *wody* i *kamienia*, pojawiających w wydzielonej przestrzeni zdominowanego przez odrealnioną atmosferę karnawałowego obszaru, należy postarać się przeniknąć pod powierzchnię zwykłego, błahego zdawałoby się zjawiska, a więc odrzucić zwyczajne postrzeganie, by dotrzeć do ukrytego sensu, będącego rodzajem zmysłowego wtajemniczenia<sup>443</sup>. „Zwykłej obserwacji” bowiem, nierzadko towarzyszą istotne konsekwencje metafizyczne<sup>444</sup>.

W nakreślonej powyżej optyce wykorzystanie metafory ognia (nierozzerwalnie związanej także z kategorią światła) wskazuje na szereg cennych wskazówek interpretacyjnych aktywizujących się wraz ze zgłębieniem symboliki tego żywiołu. Ogień traktowany był przez alchemików (w ślad za Heraklitem) za „sprawcę przemian”, jako że wszystkie rzeczy rodziły się z ognia i do niego powracały<sup>445</sup>. Był więc postrzegany jako załączek odradzający się w kolejnych żywotach, a zatem pełnił funkcję pośrednika między formami ginącymi i powstającymi, symbolizując przemianę i odrodzenie. Porównanie postrzelonego koguta do „kłębka ognia”, a także zastosowana w tym celu specyficzna forma kreowania tej części tekstu artystycznego, implikuje odczytanie śmierci czerwonego ptaka jako wydarzenia, którego skutki nie są ostatecznie zdefiniowane w planie fabularnym. Co więcej, kilkukrotne porównywanie rudzielca do feniksa podczas opisu

---

<sup>443</sup> Jest to nieco zmodyfikowana myśl Aleksandra Fiuta, zob. A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998, s. 21. Za: A. Szukalska, *Problematyka wizualizacji...*, *op. cit.*, s. 59.

<sup>444</sup> A. Szukalska, *Problematyka wizualizacji...*, *op. cit.*

<sup>445</sup> Jeśli nie podano inaczej symbolika ognia została zaczerpnięta z: J.E. Cirlot, *op. cit.*, s. 281–283.

drogi Muharema na targ (a więc przed schwyтaniem zwierzęcia), niejako antycypacyjnie sygnalizuje jego dalsze losy oraz ich immanentną „niedomykalność”, „niezakończoność”, procesualność. Tę interpretację potwierdza taki sposób deskrypcji wydarzeń, który mimo racjonalnych przesłanek, nie pozwala na jednoznaczną konstatację śmierci koguta. Dokonując szczegółowego opisu prób zabicia zwierzęcia, narrator stwierdza, że wystrzał (tak jak poprzednie) był celny, a gdy ptak „przepuścił przez swoje pióra [wyróżnienie – A.P.] trzeci płomienny pocisk – drgnął i poleciał prosto w górę”. Taki dobór leksyki powoduje, że treść komunikatu ulega rozmyciu: ptak bez wątplenia został trafiony, jednak kule zostały przepuszczone przez pióra, a on poleciał jeszcze wyżej. Fakt, iż kogut leci wprost do nieba urasta w nakreślonej powyżej percepcji do rangi klucza interpretacyjnego wskazującego należyte odczytanie treści symbolicznych utworu jako całości. Jak zauważa Eliade, symbolika wznoszenia zawsze dotyczy niezwykle ważnego przejścia ze stanu, który był zablokowanym bądź „osadzonym”, do pęknięcia powierzchni, umożliwiającej transformację w inne formy, a więc swobodę „ruchu”, wolność pozwalającą na odrzucenie określonego systemu<sup>446</sup>.

Witalność słońca postrzegana była jako zwycięstwo nad potęgą zła (ciemnością), od którego mogła także wybawić oczyszczająca moc ognia (zabieg ten był stosowany w technikach ofiarnych). Marius Schneider wprowadził jednak rozróżnienie wspomnianych wyżej postaci tego żywiołu. Ze względu na jego intencjonalność niemiecki badacz wyróżnił dwa kierunki ognia: ten na osi ogień-ziemia (wiązany był z erotyką, ciepłem słonecznym i energią fizyczną) oraz drugi – na osi ogień-powietrze (jego pojawianie skorelowane było z mistyką, oczyszczeniem, sublimacją i duchową energią). Żywioł ten jako wyobrażenie energii mógł zatem funkcjonować na poziomie namiętności zwierzęcej lub siły duchowej. Ponadto ciepło i ogień w sferze mistycznej fizjologii wskazują na

---

<sup>446</sup> M. Eliade, *Mity, sny..., op. cit.*, s. 147.

przebudzenie magiczno-religijnej mocy<sup>447</sup>. Jak zauważa Anselme Stolz, w nauce chrześcijańskiej przejście przez ogień stanowi niezbędny warunek osiągnięcia raju, albowiem oczyszczenie jest elementem poprzedzającym mistyczne zjednoczenie<sup>448</sup>. Eliade dokonując porównania powyższego przekonania z władzą szamana nad wspomnianym żywiołem, zauważa pewną wspólną cechę: bezkarne przejście przez ogień staje się oznaką tego, iż człowiek niejako przekracza „ramy” swego ludzkiego funkcjonowania<sup>449</sup>, jest więc symbolem transcendowania ludzkiej kondycji.

Wydaje się zatem, że wykorzystanie metafory ognia służy także ponownej artykulacji jedności ptaka i jego właściciela oraz zacierania granic konstytuujących ich podmiotowość. Fakt ten podkreśla także osobliwa współistotność symboliki obydwu bohaterów. Powyższe określenie nie jest zresztą przypadkowe: w tekście powieści pojawia się szereg motywów o biblijnej proveniencji, natomiast sam Muharem uważany jest za prefigurację postaci Chrystusa<sup>450</sup>. Zasadność takiej interpretacji została również zakodowana na poziomie narracji:

Patrzyła na niego [Muharema – A.P.] ze zdziwieniem. Jego chorobliwie błada twarz, otoczona miękką bródką, była ładna. Wydało się jej, że widzi na jego wargach łagodny uśmiech. Ten uśmiech nie był ani złośliwy, ani podły; ledwo można go było zauważyć. Był raczej cieniem uśmiechu. Spojrzała mu uważnie w oczy. Coś się w nich iskrzyło. Coś jak ciepły odbłask nieba. Taką uśmiechniętą, płaską, wydłużoną twarz widziała na ścianie cerkwi Św. Piotra w Białym Polu. Była to postać jakiegoś świętego apostoła, pustelnika czy kogoś w tym rodzaju (CzK, 62).

---

<sup>447</sup> Ibidem, s. 180.

<sup>448</sup> A. Stolz, *Théologie de la mystique* (przekład francuski, wydanie II:) *Éditions des Bénédictins d'Amay, Chevetogne* 1947, s. 104. Cyt. za: ibidem, s. 85.

<sup>449</sup> Ibidem, s. 86.

<sup>450</sup> A. Szukalska, *Problematyka wizualizacji...*, *op. cit.*, s. 110.

Fakt, iż Ivanka – jako jedna z dwóch powieściowych postaci – dostrzega Chrystusowe oblicze bohatera<sup>451</sup>, jego zewnętrzne podobieństwo, może pełnić funkcję chwytu artystycznego zorientowanego na wyeksponowanie pewnych wewnętrznych paraleli, które zarysowują się między nimi, np. koincydencja ich losów, sposób postrzegania świata. W planie całościowego odczytania utworu jednym z bardziej wyrazistych przykładów koherencji pewnych elementów żywota Muharema i Chrystusa jest wykorzystany przez Bulatowicia topos podróży, której punktem docelowym jest śmierć, co bez wątpienia stanowi trawestację motywu Misterium męki Pańskiej, w czym utwierdzają także pojawiające się kilkakrotnie w trakcie wędrówki syna Iliji na targ, wzmianki o jego utracie równowagi, potykanii, pochylaniu ciała ku ziemi, jak gdyby pod wpływem niewidocznego ciężaru, korespondujące z upadkami Syna Bożego w trakcie drogi krzyżowej. Ponadto sam opis wyglądu zewnętrznego Muharema, udręczonego odebraniem ptaka i bestialskim pobiciem jego właściciela, wskazuje na podobieństwo do ukrzyżowanego Zbawiciela:

Leżąc okrwawioną twarzą w kurzu, z rozrzuconymi nogami i rozkrzyżowanymi [wyróżnienie – A.P.] ramionami, Muharem patrzył na zabawę (CzK, 246).

Za sprawą reprezentowanej postawy, a także nieustającej wiary w człowieka, w jego dobroć, wiejska społeczność, niebędąca w stanie znieść konfrontacji z własnymi słabościami, przypisuje bohaterowi rolę kozła ofiarnego<sup>452</sup>. Właściciel czerwonego koguta staje się wzorem nowego pomazańca bożego, męczennikiem współczesności<sup>453</sup>, pełni zatem funkcję, która w wymiarze metaforycznym nadawana jest również

---

<sup>451</sup> Ibidem, s. 169.

<sup>452</sup> Ibidem, s. 168.

<sup>453</sup> E. Prałat, *op. cit.*, s. 67.

kogutowi, także symbolizującemu Chrystusa i jego zmartwychwstanie<sup>454</sup>.

W ten sposób uwydatniona zostaje zbieżność w statusie nadanym przez biesiadników Muharemovi i jego podopiecznemu (ofiara) oraz symbolicznemu wydzźwiękowi tego aktu. W opisie lotu ptaka Bulatović podkreśla, że z koguta początkowo *kapala krew* (CzK, 211), natomiast kiedy spadał pozostawiał za sobą *stokrotny krwawy ślad* (CzK, 247). Ponadto Muharem:

Widział, że całe niebo tonie we krwi koguta. I słońce też ledwo było widoczne – przesłaniały je chmury czerwonych piór (CzK, 252).

Zmętniałe oczy z bólem i udręką śledziły koguta. Zraniony i poszarpany krążył po niebiosach, piejąc donośnie. Był chwilami na jednym, to znów na drugim krańcu białej przestrzeni, w której bezpowrotnie tonęło wszystko co ludzkie (CzK, 253).

Wyeksponowanie przez Bulatovicia utraty przez czerwonego ptaka życiodajnej substancji – nośnika siły witalnej, staje się kolejnym elementem budującym „ofiarny” kontekst jego śmierci, a zarazem potwierdza niemożność rozdzielenia losów oraz odczuć właściciela i jego zwierzęcia, pomimo ich fizycznej separacji. Jednak krwawa obecność ptaka zostaje zaznaczona na kartach powieści dopiero po metaforycznej śmierci samego Muharema, jaką stanowić może dotykanie przez niego ciała martwej dziewczyny.

Bohater zdruzgotany faktem zabicia przez pijanych gości jego przyjaciela, w rozpaczliwych próbach nawiązania z pozostałymi jakiejkolwiek formy fizycznego kontaktu („Pragnął, aby go ktoś dotknął; nie miałby żalu, gdyby go trącił albo popchnął” (CzK, 213)) postanawia pójść do włóczęgów i grabarzy, aby złagodzić nieco dojmujące uczucie osamotnienia:

---

<sup>454</sup> A. Szukalska, *Problematyka wizualizacji...*, op. cit., s. 168.

Najgorzej to być samotnym. Dlatego najlepiej uciec od jednych do drugih. Bo moje miejsce jest wśród ludzi, jacykolwiek oni są. Tylko to wiem na pewno (CzK, 214).

Przerażony własną alienacją zmierza w kierunku Jovana i Petra dając wewnętrzną zgodę na swe poniżenie i upodlenie:

Niech robią ze mną, co chcą, byleby mi pozwolili patrzeć sobie w oczy i słuchać swego głosu, myślał. Niech mnie dręczą, niech mnie poniżają. Nie szkodzi. Ivanka tego nie zobaczy. Niech mi dokuczają – byleby tylko chcieli mnie dotykać (CzK, 215).

Bohater gotów jest niemalże na kenotyczne poświęcenie swego ciała za cenę fizycznego kontaktu z Innymi. W takim obcowaniu widzi on ratunek przed przerażającym widmem samotności. Potrzeba dotyku ze strony drugiego człowieka po raz kolejny potwierdza nieustanne odczuwanie przez Muharema łaknienia bliskości, które nie stanowi zaspokojenia jego prymarnych, fizycznych potrzeb, a przekłada się na poczucie względnego komfortu psychicznego związanego z aprobatą.

Wydaje się, iż nieobecność pierzastego kompana zmusza bohatera do poszukiwań nowych przyjaciół, w których towarzystwie choć przez chwilę mógłby na powrót cieszyć się uczuciem obcowania z żywą istotą. Jednak zbliżywszy się do włóczęgów i ujrzawszy ich oblicza, zaczyna on odczuwać strach przed ich spojrzeniami, a jedyne, czego pragnie w tym momencie, to skryć się przed nimi. Chęć ucieczki spowodowana jest niewłaściwym odczytaniem niemych komunikatów Petra i Jovana:

Podejdz, powiedział Petar w duchu, podejdz. Wiem, że ci zabrali koguta i że jesteś z tego powodu nieszczęśliwy. [...] Gdybym nie czuł się tak podle, wstałbym, podszedłbym do ciebie i uściśnął cię. Sądzę, że mógłbym ci szepnąć do ucha jeszcze sporo pięknych, nie pocieszających rzeczy (CzK, 216).



Czego się tak boisz, człowieku? – szepnął do siebie Jovan. [...] Chciałbym ci przygładzić rozczochrane włosy, nauczyć, jak masz zdobyć nowego koguta. Chciałbym cię też nakarmić; obiecuję, że pierwszy zdobyty kawałek chleba oddam tobie. Wydaje mi się, że jesteś bardziej głodny ode mnie i chory też chyba jesteś, nieboraku. I dlatego podejdź do mnie. Nie bój się (CzK, 217).

Słowa, jakie w myślach wypowiadają włóczędzy, pomimo iż nacechowane są dużym ładunkiem emocjonalnym, mają łagodny, uspokajający ton, który może nieco przypominać kojące słowa rodzica, próbującego uspokoić swoje dziecko. Bez wątpienia jednak pełen jest czułości i bezwarunkowego oddania. Takie zabarwienie wypowiedzi wędrowców, a w szczególności ogromna dawka życzliwości i empatii, kontrastuje z dotychczasowymi uszczypliwościami, które padały z ich ust podczas wzajemnych przepychanek słownych:

- Głodny jestem! – krzyknął Petar.
- Ja też – rzekł Jovan.
- Ale ja jestem bardziej głodny! – krzyknął Petar nie przestając dygotać.
- Nieprawda – powiedział Jovan prostując się. – Nieprawda.
- Jakim prawem mówisz, że nie jestem bardziej głodny – powiedział Petar – skoro wiesz...
- Nic nie wiem – zaśmiał się Jovan. – Zupełnie nic.
- Jeśli nic innego, to wiesz przynajmniej, że nie wolno mi się sprzeciwiać, gdy mówię – rzekł Petar.
- No dobrze, jesteś więc bardziej głodny – powiedział trzeźwo Jovan wysuwając brzuch do przodu. – I cóż z tego?
- Jak długo zamierzasz kpić ze mnie?
- Z trudem hamując śmiech Jovan wzruszył ramionami.
- Najlepsze lata mi zniszczyłeś, ty gruby diable – powiedział Petar. – Przyszłość i karierę mi zmarnowałeś. Od kiedy przestaję z tobą, spotykają mnie same niepowodzenia. Prawdziwy z ciebie pechowiec (CzK, 14).

Mimo iż wkrótce po przytoczonej powyżej wymianie zdań następuje pojednanie przyjaciół, nie sposób nie zauważyć, że

obydwaj bohaterowie skrywają swe najgłębsze uczucia pod warstwą szorstkich słów, złośliwych komentarzy i wzajemnych uszczypliwości. Wydaje się, że jest to ich recepta na życie włóczęgi, która pomaga im znosić znoje podróży. Immanentne przekonanie o braterskim wsparciu, a także wspólny bagaż życiowych doświadczeń powodują, że znaczenie ich przyjaźni nie wymaga artykulacji. Co więcej, doskonała znajomość charakteru drugiej osoby uprawnia ich do wzajemnej opryskliwości, nie stanowiącej zagrożenia dla ich przyjaźni.

Zupełnie inny ton natomiast przybierają wewnętrzne monologi wędrowców skierowane pod adresem Muharema. W ich słowach pobrzmiwa współczucie i troska. Pojawia się także szczególnie rodzaj wrażliwości oraz wyczulenia na los bliźniego. Specyfika narracji tego fragmentu tekstu *Czerwonego koguta...*, znacznie odbiegająca od dotychczasowej manieri wypowiedzi włóczęgów, wskazuje na zabieg, który polega na przejściu przez nich takiej postawy oraz optyki oglądu, która cechuje Muharema, a związana jest z jego quasi-religijną ekstatycznością (hiperwrażliwością) i rozbudzoną duchowością<sup>455</sup>. Jovan i Petar pragną objąć właściciela zwierzęcia, pocieszyć go po stracie, okazać swoje wsparcie. W obliczu nieszczęścia jakie spotkało go na ich oczach, umniejszają oni wagę swych problemów (przede wszystkim dotkliwego głodu oraz spiekoty, przed którą nie ma schronienia) rozumiejąc ważność obecności koguta w życiu jego pana. W ich niewyartykułowanych wypowiedziach, w których dostrzec można także pewne elementy intropatii, zakodowane zostaje osobliwe pokrewieństwo dusz z synem Iliji, które zacieśnia i eksponuje wspólny status całej trójki: wszak wędrowcy, z racji nieustannego przemieszczania się, również nie posiadają swego miejsca na ziemi, nie przynależą do żadnej wspólnoty.

Wydaje się jednak, że w tak ważnym dla głównego bohatera momencie, kiedy szczególnie potrzebuje on wsparcia, Muharema opuszcza charakterystyczna dla niego otwartość na

---

<sup>455</sup> E. Prałat, *op. cit.*, s. 55.

drugiego człowieka, pokora i gotowość na przyjęcie wszystkiego, co spotka go ze strony innych – z przestachem postanawia on nie zabiegać o kontakt z włóczęgami i odejść w kierunku grabarzy, zaprzepaszczać tym samym otrzymaną szansę. Jest to odwrócenie dotychczasowego powieściowego porządku: kiedy wreszcie znalazł się ktoś, dla kogo życie właściciela czerwonego ptaka nie jest postrzegane jako bezwartościowe<sup>456</sup>, bohater (do tej pory łaknący nawet najbardziej brutalnej formy kontaktu z innymi) strwożony samymi spojrzeniami wędrowców, odchodzi. Dodatkowo traci on realną możliwość usłyszenia słów aprobaty, o którą tak długo zabiegał i dla której gotów był poświęcić swego przyjaciela.

Mijając bez słowa Jovana i Petra, zdąża on w kierunku śpiewających nieprzyzwoitą piosenkę grabarzy, pragnąc do nich dołączyć. Po wspólnym wypiciu kilku łyków rakiji i odśpiewaniu paru pieśni, Srećko dopytuje Muharema o jego doświadczenie z kobietami, a otrzymawszy negatywną odpowiedź prosi go o zamknięcie oczu i podanie ręki, którą grabarz bierze w swą dłoń, by obiema przesunąć po ciele martwej kobiety. Wydaje się, że w rezultacie doświadczonej straty, bohater definitywnie traci wiarę w możliwość „stania się człowiekiem” i ulegając namowom towarzysza Ismeta dotyka zwłok. Jednak fala moralnych wątpliwości jaka go ogarnia, toczy w umyśle gruźlika walkę z chęcią „nabycia statusu”:

To, co robię, na pewno nie jest piękne, ale nie mogę przecież sprzeciwiać się Srećkowi. Odpędzi mnie i znowu będę musiał wrócić do domu jako nieczłowiek [wyróżnienie – A.P.] (CzK, 228).

---

<sup>456</sup> Z oczywistych względów w tym aspekcie należy wykluczyć Marę wariatkę oraz ojca Muharema – Iliję.

Aczkolwiek, kiedy:

dłoń jego dotknęła najwstydlivszego wzgórka i na nim się zatrzymała, Muharemovi zabrakło tchu. [...] Usiłował cofnąć rękę (CzK, 228).

Widok swej dłoni na ciele martwej kobiety sprawił, że bohatera ogarnął wstyd i wyrzuty sumienia z powodu dokonanego czynu. Ta profanacja, jakiej jego zdaniem się dopuścił, paradoksalnie staje się punktem zwrotnym, niejako przywracając poprzedni porządek świata, w jakim żył bohater. Jest to także moment, w którym znika karnawałowa atmosfera rzeczywistości „na opak”. Muharem dostrzega bowiem, że to, co zrobił, było niewłaściwe i żałuje swojego czynu. Wkrótce po tym postanawia udać się do biesiadników weselnych, by prosić ich o przebaczenie za swoje haniebne postępowanie i ponownie zabiegać o aprobatę wiejskiej społeczności. Jest to więc przejaw antecedenencji uprzedniego sposobu organizacji powieściowego świata i postrzegania swego w nim miejsca przez Muharema, zapowiedziany przez Marę tuż po zabiciu (?) koguta:

To dlatego, że byłeś dobry, powiedziała głośno kobieta. Diabły wchodzą tylko w dobrych. Ale ty się nie martw – zamienisz się znowu w człowieka, gdy tylko pierwsza zła myśl powstanie w twym sercu (CzK, 163).

Właściciel czerwonego ptaka ponownie udaje się w drogę:

Doszedł do niedużego rozdroża. Stąd mógł pójść w kilku kierunkach: z powrotem do miasta, na lewo przez rzekę albo na prawo w góry. Ruszył jednak prosto w kierunku ludzi i wesela (CzK, 235).

Po raz kolejny wybiera on więc tę ścieżkę, która prowadzi do ludzi, przy czym w podjęciu takiej decyzji dostrzegalne są także przejawy chrystologicznego soteriologizmu<sup>457</sup>.

---

<sup>457</sup> E. Prałat, *op. cit.*, s. 67.

Wizualnym potwierdzeniem przywrócenia poprzedniego porządku, staje się powrót koguta, który wedle wszelkich przesłanek winien być już martwy:

Nagle nie wiadomo skąd pojawił się czerwony kogut. Wznosił się ku niebu na podobieństwo płomienia ciśniętego w otchłań. Muharem pomyślał, że ten jego kogut-feniks [wyróżnienie – A.P.] leci do Ivanki (CzK, 247).

Bez wątpienia przywołanie metafory feniksa służy wyeksponowaniu niespodziewanego pojawienia się czerwonego ptaka, co z racji asocjacyjnego pola sfery symbolicznej nasuwa czytelnikowi myśl o jego wskrzeszeniu. Śmierć koguta i następujące po niej wydarzenia stanowiłyby przyczynek do rewizji pozycji Muharema w społeczności wioski i określenia ram definiujących jego podmiotowość. W takiej perspektywie rekonstrukcja, czy też restauracja przeszłości potrzebna jest do uzyskania integralności podmiotu<sup>458</sup>. Bohater niejako powraca do swego „pierwotnego stanu”, kiedy odczuwał silną korelację z kogutem, jednakże teraz nie jest to kwestia instynktownej, psychiczno-fizycznej potrzeby obcowania z ptakiem, a świadoma werbalizacja ich nie tylko współzależności, ale i współlistotności:

koguciku mój chłopcze, to, co z ciebie spływa – to jest moja krew, a to, co bucha z mego gardła – to twoja. Wiesz o tym. Bo my jesteśmy od dawna tym samym: dwa ciała o jednym jedynym sercu. Dlatego się nie dziw, że umrzemy w tej samej chwili. Gdy już ostatecznie dotrzesz do nieba i żadne ziemskie oko nie będzie cię mogło dosięgnąć, gdy się rozplyniesz w tej przeklętej jasności – wtedy i ja uderzę czołem o ziemię i na zawsze przestanę oddychać i jęczeć (CzK, 248).

---

<sup>458</sup> J. Lacan, *Le seminaire de Jacques Lacan, livre 1, Les ecrits techniques de Freud*, texte etabli par J.-A. Miller, Seuil, Paris 1975, s. 27. Cyt. za: M. Loba, *op. cit.*, s.138.

Zastosowanie przez serbskiego artystę opisu zjawisk ewokujących doznania wzrokowe, sprawia, że motywy te można odczytać jako przejaw literackiej epifanijności<sup>459</sup>. Za jej najbardziej charakterystyczny wyznacznik przyjąć można znieruchomienie, które Aleksander Fiut, odnosząc się do poezji Czesława Miłosza, nazywa „momentem wiecznym”, „przecięciem się osi czasu z osią wieczności”<sup>460</sup>. To utrwalenie chwili zorientowane jest na wyeksponowanie zintensyfikowanej percepcji i podkreślenie zaangażowania zmysłów. Widok „przywróconego do życia” ptaka niejako intuicyjnie uświadamia bohaterowi siłę i charakter więzi łączących go z kogutem, co pozwala mu na ostateczną „identyfikację” źródła swej podmiotowości, a następnie jej artykulację<sup>461</sup>. Epifania w tak zarysowanej perspektywie służyłaby zatem wyeksponowaniu zniesienia granicy pomiędzy inherentnym życiem psychicznym podmiotu a światem, którego doświadcza on z pozycji zdystansowanego obserwatora, a tym samym pełniłaby funkcję środka wyrażającego emocjonalną turbulencję wobec dialogicznego, inwazyjnego doświadczenia innego bytu<sup>462</sup>.

*Uświadomienie sobie przez Muharema współistotności ze swoim zwierzęciem w szerszej perspektywie może zostać odczytane jako realizacja ostatniego etapu obrzędu przejścia. Faza włączenia (postliminalna) wiązana jest bowiem z nadaniem jednostce nowego statusu. Wydaje się, iż w tym przypadku byłaby to utrata zdystansowanego stanowiska wobec*

---

<sup>459</sup> Terminu tego, pomimo jego religijnej proveniencji, używamy w znaczeniu zaimplementowanym przez literaturoznawstwo. Zob. A. Szukalska, *Problematyka wizualizacji...*, *op. cit.*, s. 59.

<sup>460</sup> A. Fiut, *op. cit.*, s. 38. Cyt. za: *ibidem*, s. 60.

<sup>461</sup> Oczywiście, w zaprezentowanym powyżej ujęciu dostrzegalna jest pewna aporia: wszak epifaniczna wizja wyłania się z asocjacyjnej koincydencji prozaicznych obrazów lub sytuacji, przy czym język dyskursywno-pojęciowy okazuje się niewystarczający, „pochwyca” on bowiem tylko stałe i ogólne cechy przedmiotu, zniekształcając tym samym to, co w bycie jednostkowe, procesualne i chwilowe.

<sup>462</sup> P. Kozłowski, *Poetyka epifanii Jamesa Joyce'a na przykładzie „Modlitwy”*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2014, nr 8, s. 33.

świata empirii, co doprowadza Muharema do desubstancjalizacji jego autonomicznego podmiotu, a jest przejawem doświadczenia nowoczesnej świadomości<sup>463</sup> (za Ryszardem Nyczem) lub nomadycznej podmiotowości (za Rosi Braidotti). Ostatni etap powyższego rytuału polegałby zatem nie tyle na zmianie w korelacji kogut–właściciel, co *uświadomieniu* sobie jej istoty przez Muharema. Podróż bohatera i wydarzenia, do jakich dochodzi w jej trakcie, są zatem metaforą wewnętrznych poszukiwań, obrazem wędrówki po meandrach własnej podmiotowości, która ostatecznie doprowadza go do asymilacji jej dialogiczności, dotychczas jedynie intuicyjnie wyczuwanej, natomiast nie artykułowanej. Afektowane wyznanie Muharema ma zatem kluczowe znaczenie: mówienie bowiem jest tym, co ustanawia i funduje relację między podmiotami, przy czym jego celem nie jest to, aby oba te podmioty po prostu razem umieścić. Założycielska funkcja mówienia w relacjach międzyludzkich<sup>464</sup> polega na tym, iż konstytuuje ono podmioty w samej relacji, dając im tym samym dostęp do nowego wymiaru<sup>465</sup>.

Wербalizacja odczuć, jakiej dokonuje właściciel czerwonego ptaka, może także zostać odczytana jako przejaw rekonyliacji dwóch bytów dokonującej się na linii ziemia–powietrze. Wielokrotne podkreślanie przez narratora pochylania ciała ku ziemi przez Muharema, kroczenia w tumanach kurzu, czy wreszcie upadków zdaje się budować kontekst, który pozwoli na „lokalizację” tej postaci w dolnych rejestrach wspomnianej wyżej osi. Z kolei kogut, ze względu na swe biologiczne uwarunkowania i całe spektrum symboliczno-metaforycznych odczytań, które staraliśmy się nakreślić, a

---

<sup>463</sup> R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 104 i n. Cyt. za: ibidem, s. 31.

<sup>464</sup> Ze względu na zarysowany symboliczny kontekst postrzeganie koguta jako podmiotu uprawnionego do zajęcia określonej pozycji w relacjach definiowanych jako „międzyludzkie” wydaje się uprawnione.

<sup>465</sup> J. Lacan, *O symbolu i jego funkcji religijnej*, [w:] idem, *Mit indywidualny neurotyka, albo Poezja i prawda w nerwicy*, przeł. T. Gajda, J. Kotara, J. Waga, Warszawa 2015, s. 51.

zwłaszcza tytułowy *lot wprost do nieba*, bez wątpienia związany jest ze sferą powietrza i niebios, a więc warstwą górną. Fakt, że bohater wyznacza dwa punkty w przestrzeni, jednocześnie przypisując im obecność swoją („ja uderzę czołem o ziemię”) bądź koguta („Gdy już ostatecznie dotrzesz do nieba”) określa kierunek tej orientacji i wektor działania. Ten wertykalny zwrot od właściciela ku jego zwierzęciu może zostać odczytany nie tylko jako przejaw duchowego zjednoczenia, ale niewątpliwiej sublimacji Muharema, co potwierdzałyby przywoływana wcześniej teza Schneidera o tym, iż pojawienie się ognia (a zatem i jasności) w powietrzu związane było właśnie z sublimacją, mistyką i oczyszczeniem. Tak więc pomimo ponizeń, upodleń i niecnych działań (także jego własnych) bohaterowi udaje się zdefiniować ramy tego specyficznego dysjunktywnego obszaru, który pozwala na „osadzenie” w nim jego własnego bytu. Przestrzeń ta ma charakter nieciągły, nie może być zdefiniowana terytorialnie. Jest to osobliwe terytorium bez mapy, a więc znaczeniowe odwrócenie figury *mapy bez terytorium (simulacrum)*, co eksponuje nie-pozorny charakter konkluzji, do jakiej dochodzi Muharem, a przeciwnie, świadczy o jej „ugruntowaniu”.

Podjęta w niniejszym rozdziale próba analizy podmiotowości bohaterów, wskazuje na ich silny związek z otaczającą przestrzenią. Powieściowe postaci są niemalże „zanurzone” w naturze, stanowi ona integralną część ich życia. Związek ten artykułowany jest zarówno za sprawą podejmowanych przez nich działań, jak i rozległej magiczno-symbolicznej warstwy utworu. Znamienny jest także fakt, iż bez względu na status poszczególnych bohaterów (Mara – wariatka, Muharem – parobek, Jovan i Petar – wędrowcy, Ilija – gazda), każdy z nich w sposób nieuświadomiony (choć wynikający z wewnętrznej potrzeby, impulsu), nieustannie dokonuje aktu okazania czci przyrodzie oraz „zjednuje się” z otaczającą przestrzenią.



### ROZDZIAŁ III

#### KONTEKSTUALIZACJA UTWORÓW *INNY JURJIA MAMLEJEWA* I *CZERWONY KOGUT LECI WPROST DO NIEBA* MIODRAGA BULATOVICIA W KLUCZU KOMPLEMENTARNEJ OPOZYCJI

Kompozycja przedłożonej monografii zorientowana jest w taki sposób, aby każdy z poszczególnych jej rozdziałów dawał możliwość asocjacyjnego przywoływania, odsyłania do pozostałych, wskazując tym samym na celowość sieciowego czytania<sup>466</sup> obydwu utworów łącznie. W procesie dwuwektrowej lektury, podwyższona konceptualizacja wzajemnego przenikania się tekstów obydwu dzieł sprawia, że wygenerowany zostaje nowy kontekst, pozwalający na postrzeganie powstałej w ten sposób nadwyżki sensu w kategorii metadzieła. Z tego właśnie względu w niniejszym rozdziale poddamy syntetycznemu, komparatystycznemu zestawieniu podejmowaną dotychczas problematykę, a także postaramy się zaakcentować nowe komplementarnie dopełniające się ujęcia wybranych zagadnień w obydwu utworach.

W poprzednich rozdziałach określiliśmy te kompozycyjno-treściowe aspekty, za sprawą których można przybliżyć się do konceptualizacji problemu podmiotowości wybranych bohaterów powieści *Inny* (Alona) i *Czerwony kogut leci wprost do nieba* (Muharem). Zaproponowana (w poprzedzającej analizie) perspektywa oglądu, której znaczna część została ufundowana na gruncie rozważań filozoficznych, w nieunikniony sposób wskazuje na to, że powyższe zagadnienie, w tym proces jego konstruowania oraz percepcji, każdorazowo związane jest z definiowaniem stosunku konkretnej jednostki do własnego ciała, które pełni aktywną i fundamentalną rolę w konstytucji podmiotu<sup>467</sup>. Skierowanie uwagi na jego źródłową cielesność pozwala bowiem na scalenie wszystkich treści

---

<sup>466</sup> Por. Л. Геллер, *О комплексной сложности, или на пути к экологии литературы*, «Slavic Almanac» 2006, Vol. 11, № 1, s. 2–24.

<sup>467</sup> M. Sarnińska-Górecka, *op. cit.*, s. 6.

ludzkiej egzystencji, a więc: rozumienia, doświadczania, działania w integralną całość, równocześnie uzmysławiając granice poznawalności ciała, które za sprawą swojej otwartości jest ciągle ewoluującym procesem, transgresją, stawaniem się<sup>468</sup>. Inspirując się przytoczonym wywodem podkreślić należy, że zamierzeniem niniejszej monografii nie jest paradygmatyczne przedstawienie wizji ucieleśnionej natury podmiotu i to, jakim przekształceniom ulegała ona w ciągu wieków. Nie jest nim także dążenie do przedstawienia postmodernistycznej recepcji tego zagadnienia, choć bez wątpienia wpływ ponowoczesnej myśli na zaproponowany w przedłożonej publikacji sposób interpretacji tekstu odegrał istotną rolę. Bazując na oswojonej w poprzednich rozdziałach teorii dotyczącej zagadnienia intertekstualności, staramy się pokazać, kontynuując wyeksplikowaną wcześniej myśl, jak poszczególne zagadnienia czy też koncepcje filozoficzne (przede wszystkim te, które wyartykułowane zostały w ciągu minionego półwiecza) znajdują swój oddźwięk w wybranych utworach dwóch wielkich pisarzy tworzących w nurcie realizmu metafizycznego – Jurija Mamlejewa i magicznego – Miodraga Bulatovicia. Zresztą, jak zauważa serbski artysta: „Dobry pisarz musi wyprzedzać swoje czasy...”<sup>469</sup>. Szczególny nacisk w zaproponowanej interpretacji kładziemy na „płynność” granic ciała i zmiany w sposobie jego postrzegania, albowiem bez względu na podejmowane przez bohaterów próby zdefiniowania swego stosunku wobec niego, należy pamiętać o tym, że zawsze pozostaje ono bytem otwartym, fluidalnym, zmiennym<sup>470</sup>, a zatem wymyka się wszelkim ostatecznym dookreśleniom.

Przypomnijmy, że w syntetyzującym ujęciu przeprowadzonej analizy biegunowo-opozycyjne wartości reprezentatywne dla sposobu konstruowania bohaterów utworów Mamlejewa i Bulatovicia, posłużyły jako baza dla

---

<sup>468</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>469</sup> Za: D. Cirić-Straszyńska, *op. cit.*, s. 247.

<sup>470</sup> A. Dziuban, *op. cit.*

wyeksplikowania nadwyżki sensu; określenia „rdzenia” w stającym się metatekście (jednoczesnej, łącznej percepcji powieści *Inny i Czerwony kogut leci wprost do nieba*). Wspólną osią staje się między innymi postawa, jaką reprezentują bohaterowie względem własnego ciała. W przypadku Alony jest to próba zapanowania nad nim, natomiast postaci *Czerwonego koguta*... fizycznie „oddają się” we władanie przyrody. W obydwu przypadkach określony stosunek do ciała sprawia, że staje się ono wyznacznikiem granic ich własnej przestrzenności, które ulegają wyraźnemu rozmyciu, co zarazem eksponuje znaczące przesunięcie w sposobie percepcji tego, co niegdyś postrzegano jako definiowalne, zamknięte. Malarka usiłuje powołać do życia własną przestrzeń poza swym ontycznym fundamentem, dążąc do redefinicji siebie jako podmiotu. Podjęta przez nią próba autosugestii zorientowana jest na zaimplementowanie pejoratywnego postrzegania własnej cielesności i marginalizację jej roli w procesie erygowania podmiotowości, co skutkuje chęcią przekroczenia materialnych ram i ukonstytuowania nowej, pozacielesnej przestrzeni. W takiej perspektywie chęć „opuszczenia” swego ciała przez Alonę można także postrzegać jako pragnienie stworzenia nowego porządku ontologicznego, w którym ontyczne elementy nie odgrywałyby znaczącej roli. Wydaje się, że bohaterka w momencie zagrożenia „odrzuca” swą cielesność, ponieważ, mimo iż jest ona swego rodzaju rdzeniem, osią bycia-w-świecie, a więc stanowi w strukturze osobowości i istnienia to, co najtrwalsze, najpewniejsze, najbardziej stabilne i przewidywalne, jest równocześnie przyczyną niepokoju, lęków egzystencjalnych, chaosu i niejasności<sup>471</sup>, które osadzone są w teraźniejszości. Soma dana jest bowiem człowiekowi jeszcze przed jego uświadomionym istnieniem. Powodem, dla którego Alona próbuje zapanować nad swoim ucieleśnionym „ja”<sup>472</sup> i zdezwuować jego wartość,

---

<sup>471</sup> M. Sarnińska-Górecka, *op. cit.*, s. 162.

<sup>472</sup> Bardziej adekwatnym określeniem byłoby tu użycie stosowanego np. przez Rosi Braidotti słowa corpor(e)ality, które tworzy nie przetłumaczną

jest lęk przed skalaniem lub utratą prymarnej (z punktu widzenia istnienia) formy – malarka obawia się, że może zostać zgwałcona lub zabita. Obawiając się profanacji fizycznej przestrzeni, cierpienia, czy też utraty życia swymi rozpaczliwymi próbami deterytorializacji ciała bezwiednie eksponuje wartość jaką ono dla niej stanowi i jak ważną rolę odgrywa w konstytuowaniu jej jako podmiotu. Wizja zadawanego bólu, który nie byłby skutkiem przemocy psychicznej, lecz nierozzerwalnie wiązałby się z dotkliwym pobiciem lub okaleczeniem, bez wątpienia przeraża bohaterkę i jawi się jako siła sprawcza podejmowanych działań. Desperackie starania, mające na celu fingowanie nowej przestrzeni, świadczą o chęci ocalenia siebie, a więc przeniesienia funkcji, którą dotychczas pełniło materialne ciało, w wirtualną rzeczywistość. Choć bohaterka jest przekonana o możliwości istnienia poza swą cielesną formą, to wraz ze zniknięciem zagrożenia uświadamia sobie, że percepcja rzeczywistości jedynie przez pryzmat intelektu pozbawiona byłaby tej przyjemności, jaką niesie za sobą jej fizyczne odczuwanie. Wszakże ciało jest miejscem, za którego pośrednictwem człowiek doświadcza świata, jednocześnie doświadczając samego siebie, natomiast każdy ubytek cielesności to bezpowrotnie zerwany kontakt ze światem<sup>473</sup>. Dlatego uzmysłowienie sobie integralności ciała i świata pozwala bohaterce na jego rewaloryzację, a następnie dalszy duchowy rozwój. W takiej postawie zdają się pobrzmiwać echa fenomenologicznej percepcji zaproponowanej przez Merleau-Ponty'ego. Jak bowiem zauważa francuski filozof: „mówiąc, że mam ciało, oznajmiam więc w pewien sposób, że można mnie zobaczyć jako przedmiot i że dążę do tego, by widziano we mnie podmiot [...]”<sup>474</sup>. W takiej perspektywie ciało bohaterki

---

na język polski grę słów, gdzie czytane bez nawiasu oznacza „cielesność”, natomiast z nawiasem „rzeczywistość ciała”. Zob. R. Braidotti, *Organy bez ciała*, [w:] eadem, *Podmioty nomadyczne...*, op. cit., s. 71.

<sup>473</sup> M. Kowalska, op. cit., s. 51.

<sup>474</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 188.

oraz nadanie mu przez nią odpowiedniej wartości, winno się rozpatrywać jako fundament jej indywidualnego doświadczania świata. Alona stwierdza, iż „nie jest ono wcale takie brzydkie”, ocenia go zatem z perspektywy potencjalnego obserwatora, co świadczy zarówno o umiejętności zdystansowania się wobec swojej aparycji, jak i jej finalnej aprobachie z jednej strony, a także o takim sposobie doświadczania ciała, które zarysowuje „wertykalną strukturę odczuwania” otaczającej przestrzeni<sup>475</sup>. Ponadto podjęta wcześniej przez dziewczynę próba deterytorializacji, stanowi w takim ujęciu wyraz jej pragnienia bycia postrzeganym podmiotowo, a nie przedmiotowo. Taki sposób interpretacji stosunku malarki do własnego ciała, pozwala na dostrzeżenie pewnej wspólnej nici, swego rodzaju filtra, który, w konstruowanym metakontekście, pozwala na dostrzeżenie analogicznej postawy w dziele Bulatowicia (jednakże przy zupełnie innej metodzie konstruowania postaci). Muharem widzi swą sylwetkę w zabrudzonej szybie domu, jednakże wizualny (a zarazem fizyczny) dowód na to, że jest człowiekiem, to dla niego zbyt mało, aby się nim czuć. Właściciel koguta gotów jest na szereg wyrzeczeń, w tym to największe i najbardziej bolesne – sprzedaż swego przyjaciela, aby, w swojej opinii, zasłużyć na miano człowieka. Walczy on zatem o zmianę swego statusu, przy czym wizualne dowody obnażające bezzasadność obranej przez bohatera pozycji w takiej perspektywie nie mają racji bytu. Nieustannie kwestionując swą wartość, dąży on do bycia postrzeganym przez wiejską społeczność jako autonomiczny podmiot, uprawniony do podejmowania samodzielnych decyzji, a przede wszystkim zasługujący na uwagę i szacunek pozostałych mieszkańców.

Próba interpretacji działań bohaterów w psychologiczno-socjologicznym kluczu pozwala na spostrzeżenie, że postawy prezentowane zarówno przez Alonę, jak i Muharema mogą być związane ze znaczącymi zmianami w postrzeganiu siebie przez jednostkę, do jakich doszło w ciągu ostatniego pięćdzie-

---

<sup>475</sup>Zob. J. Migasiński, *op. cit.*, s. 35.

sięciolecia. Zasygnalizowanie możliwości wbudowania reprezentowanych postaw we współczesne nam dylematy kultury eksponuje fakt wyprzedzającego kodowania problemu przez dzieło artystyczne, tutaj: tekst Mamlejewa–Bulatowicia. Jak (dla przykładu) twierdzi Kazimierz Obuchowski w swym dziele poświęconym kształtowaniu się osobowości nowego typu ludzi:

Są podstawy do tego, aby sądzić, że historia ludzkości weszła w okres, w którym człowiek nie tylko nie powinien, ale i nie może już poprzestać na osiągnięciu pozycji jednostki ludzkiej usytuowanej w określonej roli społecznej. Musi podjąć ryzyko uzyskania statusu osoby lub zejść na margines historyczny, do czyśćca ludzi niedoczłowieczonych. Stało się to w wyniku „rewolucji” podmiotów, która upowszechniła przekonanie, że swoje podstawowe odniesienia do siebie i do świata człowiek powinien tworzyć sam, a współuczestniczą w tym procesie jego pragnienia i wypracowana koncepcja świata. Pogląd ten wyraża koncepcję *człowieka—podmiotu*<sup>476</sup>.

Powyższe spostrzeżenie zdaje się pełnić adekwatne podsumowanie problematyki podmiotowości nie tylko narzeczonej Wadima, ale i pozostałych bohaterów *Innego* oraz *Czerwonego koguta...*, stanowiąc jednocześnie osobliwą klamrę eksponującą spolaryzowaną, aczkolwiek wzajemnie się dopełniającą, wizualizację powyższego zagadnienia w obydwu utworach. Nieustanne poszukiwanie swojego miejsca, własnej przestrzeni i „siebie samej” staje się wyrazem prób zdefiniowania siebie jako podmiotu, podejmowanych przez Alonę. W takiej perspektywie chęć deterytorializacji ciała, jaką wcześniej zdradzała bohaterka, jest jednym z przejawów pragnienia redefinicji swego „ja”, „przystankiem” na drodze nomadycznych poszukiwań. Warto jednak pamiętać, że powodem, dla którego Alona usiłuje dokonać tego aktu jest próba ocalenia siebie, swej istoty. Z kolei akt ten w wydaniu Muharema powodowany jest chęcią realizacji jego

---

<sup>476</sup> K. Obuchowski, *Od przedmiotu do podmiotu*, Bydgoszcz 2000, s. 11.

libidynalnego pragnienia tudzież uwolnienia się od norm społeczno-kulturowych. Malarka zatem za sprawą deterytorializacji próbuje zrezygnować z dotychczasowej „części” siebie, natomiast właściciel czerwonego koguta w procesie tym poszukuje osobliwego „dopełnienia”, zapewniającego zarówno możliwość fizycznego spełnienia, jak i zrzucenie choć części doskwierającego mu ciężaru. Każde z nich, w tak konstruowanym metakontekście, wychodzi „poza siebie”, aby mieć możliwość „istnienia” w taki sposób, który jest zgodny z ich oczekiwaniami.

Zarówno Alona, jak i Muharem ukazani zostają na kartach powieści jako jednostki zbłąkane, wątpliwe, *niedookreślone*, jednak świadomie bądź instynktownie „poszukujące” swego statusu. O ile jednak dla właściciela czerwonego koguta stan ten jest niejako immanentnie „wpisany w postać”, o tyle w przypadku malarki zostaje on „wyzwolony”. Spotkanie z Łochmatowem ukazane zostaje jako ten czynnik, który zmusza ją do namysłu nad swoimi dalszymi losami, co w rezultacie doprowadza do pogłębionej refleksji nad ciałem, a także tym, co determinuje jej istnienie jako konkretnej jednostki ludzkiej. Chociaż Alona pod wpływem sytuacji, w jakiej się znalazła i związanego z nią zagrożenia „wyrzeka się” ciała, usiłując nie wiązać swego istnienia z materialną otoczką, to po szczęśliwym powrocie do domu ponownie docenia walory swej fizycznej „formy”. Początkowa negacja ustępuje więc miejsca świadomej afirmacji. Nieco inaczej natomiast zabieg deterytorializacji ciała wygląda w przypadku bohatera *Czerwonego koguta*... Owszem, bez wątpienia, tak jak ma to miejsce w przypadku Alony, jest ów chwyt oznaką chęci „dookreślenia” swej istoty. O ile jednak działania podejmowane przez artystkę mają charakter w pełni intencjonalny, o tyle Muharem niejako organicznie nawiązuje szczególny rodzaj więzi z kogutem, stając się wraz z nim jednym podmiotem w sposób nieuświadomiony. Współodczuwalność pana i jego zwierzęcia zakodowana jest na poziomie duchowo-osmotycznej więzi (lepszym określeniem, oddającym głębię tej relacji, byłoby

rosyjskie słowo *осязаемой*), co podkreśla fakt, że syn Iliji nie podejmuje żadnego wysiłku, nie musi starać się przekroczyć fizycznych ram swego ciała, aby wstąpić w substancjalno-duchową unię z innym bytem. Osiągnięcie takiego efektu wynika z wewnętrznych predyspozycji bohatera, a zatem może stanowić wyraz Deleuzjańskiej koncepcji „ciała bez organów”, rozumianej zarówno jako realizacja wirtualnych (potencjalnych) możliwości jednostki, jak i pokonywanie somatycznych ograniczeń. Może być zatem postrzegane jako immanentna umiejętność Muharema, która nie wymaga wypracowywania przy pomocy specjalnych technik, tak jak czyni to Alona. Postawa bohatera powieści Bulatowicia wypływa z jego wnętrza, powodowana jest instynktem, w przypadku postaci z *Innego* wiązana jest natomiast ze znacznym wysiłkiem i wyraźnie artykułowanym pragnieniem, będącym *spiritus movens* podejmowanych prób. Tak więc zarówno w dziele serbskiego, jak i rosyjskiego pisarza wyraźnie dostrzegalne jest dążenie bohaterów (instynktowne, intelektualne) do przekroczenia granic związanych z cielesnością, co w szerszym kontekstualnym aspekcie prowadzi do łączliwego odczytania tego pragnienia-impulsu jako chęci ich integracji z ziemią, uniwersum. Choć zabieg ten przejawia się w tekstach obydwu pisarzy w diametralnie różny sposób, to bez wątpienia elementem scalającym jest fakt, że odgrywa on istotną rolę w procesie konstituowania podmiotowości bohaterów. W obydwu tekstach dostrzec można pytanie o charakter funkcjonowania podmiotu z poznawczej perspektywy posthumanizmu. W przypadku dzieła Mamlejewa mamy do czynienia z usilnymi próbami oparcia swojej podmiotowości na wyrugowaniu ciała, podczas gdy w powieści Bulatowicia z „zakotwiczeniem” jej w więzi ze zwierzęciem. Wzajemne dopełnianie się tekstów poprzez *nieobecność znaczącą* wskazuje na potrzebę (tymczasowego?) odejścia od klasycznej, antropocentrycznej wizji na rzecz podmiotu będącego bytem otwartym. W takiej perspektywie próba narzucenia sobie przez Alonę negatywnego stosunku do własnej cielesności, a następnie jej waloryzacja;



decyzja Loni o odejściu z Akimem Iwanyczem; deklarowana przez Łochmatowa chęć przeprowadzenia się do Tybetu, w celu mentalnego eksplorowania Wszechświata z jednej strony i z drugiej – szereg nieświadomych zabiegów ze strony Muharema, które miały na celu duchowo-fizyczne zjednanie z kogutem; bezwiedna integracja z ziemią, jaką prezentują Mara, Jovan i Petar, gazda Ilija, zdają się świadczyć o „niedomykalności” podmiotowości bohaterów, o ich rozwoju i nieustannej redefinicji swego postrzegania w świecie, a także o braku wyraźnych granic konstytuujących każdego z nich jako samodzielny byt, co wyeksponowane zostaje za sprawą korespondencji w powyższych postaciach komplementarnie dopełniających się sfer: *sacrum*, w wymiarze duchowouniwersalnym zapewniającej ugruntowanie w wieczności oraz *profanum*, „zakorzeniającej” człowieka w wymiarze partykularno-cielesnym, co należy odczytać jako sfunkcjonalizowaną praktyczność zwykłego przetrwania<sup>477</sup>. To współlistnienie powyższych jakości, przejawiające się w sposobie bycia, postrzegania otaczającego świata przez każdego ze wspomnianych wyżej bohaterów akcentuje zarazem dwupłaszczyznowość ich „osadzenia” w świecie (aspekt temporalny i ponadczasowy).

W wieku XX kategoria cielesności pełni rolę matrycy służącej dla opisu współczesnego społeczeństwa<sup>478</sup>. Zakwestionowany (a przez niektórych myślicieli nawet radykalnie odrzucony) zostaje kartezjański paradygmat cielesności. Dwudziestowieczny dyskurs, kreowany przez takich myślicieli jak Jean-Paul Sartre i Maurice Merleau-Ponty, wskazuje na desubstancjalizację ciała przy jednoczesnym docenieniu (przywróceniu) jego wartości. Ciało, w ujęciu wyżej wymienionych filozofów, nie zamyka się w ramach relacji podmiotowo-przedmiotowej, a stanowi swego rodzaju zasadę,

---

<sup>477</sup> B. Banasiak, „*Sacrum*”, czyli *utopia uniwersalna*, [w:] źródło elektroniczne: [http://bb.ph-f.org/teksty/bb\\_sacrum\\_utopia.pdf](http://bb.ph-f.org/teksty/bb_sacrum_utopia.pdf) (5.06.2015).

<sup>478</sup> K. Gurczyńska-Sady, *op. cit.*, s. 126.

w czym też tkwi jego niesubstancjalność<sup>479</sup>. Zatem, jeśli przyjąć za Martinem Heideggerem, iż samopoznanie ma pierwotnie kształt wiedzy fałszywej, której modyfikacja polegająca na uświadomieniu sobie wyjściowego fałszu prowadzi do właściwej autowykładni<sup>480</sup>, to próba świadomościowego odrzucenia przez bohaterkę swej cielesności w momencie zagrożenia jest koniecznym, choć kreującym nieprawdziwy obraz, etapem w odkrywaniu jej jestestwa. Próba deprecjonowania elementów mogących warunkować podmiotowość Alony, wynikająca z przeświadczenia, iż jednostka ludzka może funkcjonować poza ciałem, byłaby zatem postrzegana jako wspomniana „wiedza fałszywa”, która stanowi punkt wyjścia do weryfikacji wyżej postawionej tezy, a w efekcie zrozumienia błędności poprzednich założeń; ponownej akceptacji ciała związanej z uświadomieniem sobie jego wartości, co w ostatecznym rozrachunku pozwala bohaterce na rewaloryzację tej sfery i dostrzeżenie jej uroku. Warto również podkreślić, że ponowne zaaprobowanie swego ciała przez Alonę, w optyce całościowego odczytania utworu, nie świadczy o triumfie w niej strony animalnej, utracie „człowieczeństwa”. Przeciwnie, zaakcentowany zostaje syntetyzujący potencjał bohaterki, która za sprawą wieloaspektowej perspektywy oglądu swej osoby w świecie (próba bezcielesnej integracji z kosmosem zakończona powrotem do ciała), dokonując licznych prób samookreślenia związanych z poszukiwaniem punktu oparcia dla „ja”, dociera do istoty rzeczy pojmowanej w sensie niesubstancjalnym, albowiem ciało, stanowiąc przedosobową formę kontaktu ze światem, jawi się nie tylko jako biologiczna materia, lecz również jako *przasada*.

W tak zarysowanej perspektywie zwraca uwagę fakt, że obecność zarówno substancjalnego, jak i niesubstancjalnego ciała w utworze Mamlejewą zostaje zaledwie zasygnalizowana.

---

<sup>479</sup> Za: ibidem, s. 132.

<sup>480</sup> Za: K. Gurczyńska, *Samopoznanie na gruncie "Bycia i czasu" Martina Heideggera*, „Nowa Krytyka” 2006, nr 10, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article380> (12.03.2015).

Alona jest w zasadzie jedyną postacią, która próbuje się do niego w jakikolwiek sposób ustosunkować. Pozostali bohaterowie fakt cielesności swego istnienia niemalże pomijają milczeniem, traktując go jako naturalny stan rzeczy wpisany w charakter funkcjonowania w świecie. W procesie konstytuowania podmiotowości tych bohaterów (Łochmatow, Leonid) nacisk kładziony jest na ich stan wewnętrzny oraz stosunek do otaczającej przestrzeni, a także sposób jej doświadczania, jednak ciało zdaje się nieobecne. Stwierdzenie, że jego rola w akcie pogłębiania samoświadomości jest deprecjonowana niewątpliwie będzie pewnym nadużyciem, zgodzić się jednak należy, że obecność ciała i jego wpływ na apercpcję stanowią zaledwie jeden z wielu wątków. Z tego właśnie względu szczególnie inspirującą z punktu widzenia stosunku do własnej cielesności jest postawa reprezentowana przez Alonę oraz Marę. Pomimo zaznaczającej się opozycji w sposobie percypowania otaczającego świata, jaki reprezentują bohaterowie wybranych dzieł Mamlejewa i Bulatowicia, nie sposób nie dostrzec pewnego uderzającego wręcz duchowego pokrewieństwa pomiędzy dwiema głównymi żeńskimi postaciami omawianych utworów. Obie kobiety wyróżnia bowiem specyficzny sposób funkcjonowania w świecie i przekładania tego, czego doświadczają, na ich niezwykle czułe wnętrze. Pierwsza z nich jako artystka posiada umiejętność odczuwania i projekcji (np. w postaci obrazów) tego, co niewidoczne dla pozostałych; podobne cechy zdradza także Mara. Wariatka potrafi wejrzeć w głąb człowieka i w każdym dostrzec pokłady dobra, choć inne powieściowe postaci gotowe są zakwestionować ich istnienie. Cechą wspólną obydwu bohaterek jest więc wyjątkowy rodzaj intuicji, a nawet instynktu, który w relacjach z innymi osobami ekspozuje szczególne uwrażliwienie wspomnianych wyżej kobiet na otaczający świat. Zarówno w postać Alony, jak i Mary wpisana zostaje także wielopłaszczyznowa gra obydwu pisarzy z konwencją Innego, dosyć swobodne żonglowanie tą kategorią dające możliwość dostrzeżenia rozmaitych poziomów

odczytania oraz interpretacji teksów, co uzależnione zostaje od intelektualnego zaplecza czytelnika. W przypadku malarki na ten stymulujący interpretacyjnie ludyczny charakter powieści, a także sposób konstruowania postaci wskazuje sam tytuł utworu, pełniący funkcję wytrycha interpretacyjnego. Tymi „innymi”, a jednak stanowiącymi immanentną część bohaterki w przedkładanej propozycji staje się jej własne ciało oraz postać Nadieńki. W odniesieniu do Mary natomiast kluczowe staje się określenie „wariatka”. „Szaleństwo”, podobnie zresztą jak kategorie „jurdostwa”, czy „choroby” w dyskursie krytycznoliterackim postrzegane były jako reprezentacje pewnych stanów o charakterze liminalnym, których odpowiednikiem była przywoływana powyżej figura Innego. Ponadto sama płeć bohaterek, zwłaszcza w kontekście jej odczytań zaproponowanych przez szeroko pojmowaną krytykę feministyczną (a także na gruncie filozoficznym<sup>481</sup>), sytuuje je jako reprezentantki wspomnianej kategorii. Co więcej, bohaterki ze swej natury mają skłonność do przyjmowania i wchłaniania innej energii, co odczytywać należy jako przejaw ich otwartości na Innego, uczestnictwa w nawiązanej relacji, co stanowi zresztą jeden z aspektów fundamentalnej charakterystyki kobiecej podmiotowości<sup>482</sup>. Warto jednak pamiętać, że bohaterka *Innego* w momencie zagrożenia deprecjonuje własne ciało, próbuje się w stosunku do niego zdystansować, będąc przekonaną, iż to mentalne odseparowanie stanowi jedyną możliwość ocalenia nie tylko jej godności, ale i tego, co stanowi o niej jako o podmiocie. Z kolei szalona kobieta z tekstu Bulatowicia, pomimo faktu, że wielokrotnie zostaje zgwałcona,

---

<sup>481</sup> Lévinas uważał na przykład, że w przypadku kobiet ich „inność” stanowi ich istotę. Zob. Э. Левинас, *Время и Другой, Гуманизм другого человека*, пер. А.В. Парибка, Санкт-Петербург 1998, s. 93–94. Cyt. za: М. Цимборска-Лебода, *Женщина и/как Другой в философском и художественном дискурсах (предварительные тезисы)*, [w:] *Кobieta i/jako Inny. Mit i figury kobiecości w literaturze i kulturze rosyjskiej XX–XXI wieku (w kontekście europejskim)*, red. М. Cymborska-Leboда, А. Gozdek, Lublin 2008, s. 18.

<sup>482</sup> Ibidem, s. 14.

sponiewierana oraz zbrukana, zdaje się emanować wewnętrzną czystością. Brutalne potraktowanie jej ciała przez mężczyzn nie wpływa na jej sposób postrzegania świata. Dziewczyna nadal błąka się po wioskach i (mimo regularnie doznawanego bólu) błogosławi swych oprawców. Zatem to, co dzieje się z jej zewnętrzną „formą”, nie zmienia radykalnie sposobu zachowania kobiety, powodując, że nadal pozostaje ona czystą, niewinną istotą. Warto podkreślić, iż Mara również stara się zdystansować względem własnego ciała, jednakże w odróżnieniu od działań podejmowanych przez malarzkę nie jest to próba mająca na celu ukonstytuowanie nowego porządku, w którym byłoby możliwe istnienie poza materialną formą, lecz chęć złagodzenia dojmującego bólu podczas porodu. Jest to więc taki sposób odseparowania, który polega na „oddaniu” swego ciała we władanie przyrody, integracji z otaczającym światem. Mara czyni ze swego ciała ołtarz, na którym składana jest ofiara, nie ośmiela się nim „zarządzać”. Pokora bohaterki oraz brak walki o zachowanie własnej godności zdecydowanie kontrastują więc ze śmiałymi działaniami podejmowanymi przez malarzkę.

Mimo iż dla Alony, Trofima Borysycza oraz Loni proces zjednania z uniwersum ma w przypadku każdego z powyższych bohaterów nieco inną formę i wydźwięk, to wspólną osią organizującą tę nieznaną im przestrzeń jest jej postrzeganie jako metafizycznego bezmiaru, w którym nie istnieją problemy natury świadomościowej, a więc wszelkiego rodzaju rozterki duchowe czy wątpliwości natury moralnej. Jest tylko bezkres, w którym jednostka może się „rozpłynąć”, osiągając stan nirwany<sup>483</sup>. Na przeciwnym biegunie takiej wizji integracji ze Wszechświatem sytuują się z kolei bohaterowie *Czerwonego koguta*.... Ich działania, w odróżnieniu od tych podejmowanych przez powieściowe postaci *Innego*, stanowią realizację wewnętrznej, nieuświadomionej potrzeby obcowania z siłą wyższą, którą w danym przypadku nie są równoległe

---

<sup>483</sup> Asocjacyjne przywołanie stanu nirwany może w przyszłości zaowocować poszerzeniem pola kontekstualizacji.

rzeczywistości, lecz ziemia, a także pozostałe żywioły. Zjednanie z uniwersum dokonywałoby się zatem za sprawą nawiązania silnej, niemalże nierozzerwalnej więzi z elementami przyrody. Wyeksponowanie związku bohaterów *Czerwonego koguta...* z ziemią zorientowane jest na podkreślenie ich łaknienia szczególnej formy kontaktu ze światem. To w oparciu o relację z żywiołem ustalają oni swą tożsamość i miejsce w kosmosie. Taka postawa dosyć wyraźnie koresponduje ze stanowiskiem reprezentowanym przez nurt tzw. „głębokiej ekologii”, powstałej jako oznaka kryzysu naszych czasów, w których współczesna kultura postrzegana jest jako obszar deprawacji i zagubienia człowieka odciętego od środowiska naturalnego<sup>484</sup>. Wyznawcy ekologicznych poglądów twierdzą bowiem, że współczesny człowiek zmuszony do porządkowania tego, co go otacza, negocjując definicję rzeczywistości, eliminuje ze swojej antroposfery przyrodę. W kulturze zdominowanej przez konsumpcję i materializm ciało staje się autoteliczne, jest wartością docelową. Wewnątrz technopolu, w nieustannym otoczeniu symulakrami, pytanie o naturę nabiera innego wymiaru: już nie tylko przyroda zostaje wyalienowana – problematyczny staje się status samej rzeczywistości fizycznej i człowieka<sup>485</sup>. Wydaje się, że to właśnie z tego względu zarówno obecność świata natury jak i silniejsze zaakcentowanie roli ciała w procesie konstituowania podmiotowości zostają pominięte w dziele rosyjskiego twórcy. Nieobecność przyrody ma w tym wypadku tak duże znaczenie, jak podkreślanie nieustannego z nią związku bohaterów powieści Bulatowicia. Poszukiwanie kontaktu z naturą staje się dla nich szansą na samookreślenie. Skoro rzeczywistość jest tym, co „spowija” człowieka, to zajmując w niej określone

---

<sup>484</sup> M. Sztandara, *Ciało i „powroty do natury”*. *Perspektywa ekologiczna w kulturze współczesnej*, [w:] *Doświadczone, opisywane, symboliczne. Ciało w dyskursach kulturowych*, pod red. K. Leńskiej-Bąk, M. Sztandary, Opole 2008, s. 358.

<sup>485</sup> Ibidem, s. 358, 361.

miejsce, człowiek jest przez tę rzeczywistość definiowany<sup>486</sup>. Wyznawcy alternatywnego stylu życia z przyrodą są przekonani, że cielesny z nią kontakt ma pomóc w odczuwaniu własnego miejsca w porządku szeroko rozumianego kosmosu, a także w rozumieniu potęgi działających w nim sił, oferując wolność<sup>487</sup>. Choć trudno by się było zgodzić ze stwierdzeniem, że postaci z dzieła serbskiego pisarza dokonują świadomego wyboru na korzyść natury, nie sposób nie zauważyć, że ich dążenie do integracji z ziemią powodowane jest właśnie pragnieniem znalezienia swego miejsca w świecie. Nawiązując oni z przyrodą szczególny charakter więzi – życiodajna energia ziemi (po każdorazowym upadku, nawet tym, zdawałoby się ostatnim, następuje jednak podźwignięcie) jawi się jako osobliwa siła oddziałująca na nich homeostatycznie. Takie definiowanie relacji z otaczającą przestrzenią zdecydowanie kontrastuje z brakiem „zakorzenienia” (szukających oparcia dla swej labilnej podmiotowości poza sferą chtoniczną) bohaterów *Innego*. Komparatystyczne zestawienie tekstów rosyjskiego i serbskiego pisarza uwydatnia odmienny stosunek bohaterów ich powieści do natury. Wydaje się, że w dziele rosyjskiego twórcy fakt jej istnienia zostaje celowo przemilczany, tak jakby jej obecność w życiu człowieka nie pełniła fundamentalnej roli w konstytuowaniu jego „ja”. Proces zgłębiania siebie i odkrywania świata w sobie został bowiem ukazany jako świadome działania podejmowane przez Alonę i Łochmatowa. Także Lonia, nie rozumiejąc, iż ucieka przed swą sobowtórą projekcją, podejmuje pewne środki, które finalnie sprawiają, że decyduje się on na dobrowolne odejście z tego świata. Zatem w przypadku bohaterów *Innego* akt konstytuowania podmiotowości wiązany będzie z ich indywidualnymi pragnieniami i zamierzeniami, przy czym nacisk zostaje położony na działanie, wysiłek umysłowy, a więc nieustanną pracę nad swym „ja”. Z kolei bohaterowie *Czerwonego koguta...* stanowią przykład takiego typu postaci, u podstaw

---

<sup>486</sup> Ibidem, s. 359.

<sup>487</sup> Ibidem.

których leży intuicyjna percepcja otaczającej przestrzeni, co również determinuje określone postrzeganie siebie jako podmiotu. Bohater powieści Mamlejewa dąży do zjednania z kosmosem, układa w tym celu misterny plan, po czym z mozołem zamierza go realizować, wydając w tym celu ogromne pieniądze, dokonując selekcji odpowiedniej lokalizacji, planując stworzenie konkretnego ugrupowania etc., podczas gdy integracja z ziemią, jakiej bezwiednie doznają bohaterowie Bulatowicia, wynika z ich bezwarunkowych działań, leży więc poza sferą świadomościową, niemniej jednak umożliwia osiągnięcie efektu, o którym marzy Łochmatow. Stwierdzić można, że w powieści serbskiego pisarza mamy do czynienia z realizacją takiej wizji postrzegania świata, która zaprzeczalaby charakterystycznemu dla współczesności podziałowi na naturę i kulturę<sup>488</sup>. Człowiek zostaje bowiem ukazany jako immanentny element świata przyrody i w oparciu o tę relację, konstruuje on swą tożsamość.

Wprowadzenie przez Mamlejewa nieznaczącego zdawałoby się wątku, w którym Alona próbuje ustosunkować się do własnej cielesności, w całościowym odczytaniu powieści staje się kontrapunktem dla głębi metafizycznych rozważań snutych przez bohaterów. Dopiero „uporanie się” malarki ze sobą, a więc zdefiniowanie tego, co stanowi fundamentalną wartość w konstytuowaniu jej podmiotowości, pozwala bohaterce na surową rewizję nie tylko swego miejsca w świecie, ale i praw nim rządzących. Spotkanie z Łochmatowem, które stało się przyczynkiem do zmiany jej pozycji i sposobu bycia, jawi się jako impuls, który otwiera jej oczy na miałość i ulotność tego, co osadzone jest w teraźniejszości, a zatem uchwytnie jedynie tu i teraz. W zmianie dotychczasowego sposobu postrzegania świata nie pobrzmiewa jednak pogarda dla materii *sensu stricto*, co potwierdza chociażby rewaloryzacja ciała, jakiej ostatecznie dokonuje malarka. Rozmowa z Trofimem Borysyczem uświadamia Alonie uwikłanie współczesnego człowieka w dominujące w dzisiejszych czasach wzorce konsumpcyjne,

---

<sup>488</sup> Zob. Ibidem, s. 365.



zaślepienie doczesnością zorientowane na maksymalizację własnego komfortu oraz celebrowanie swego szczęścia i przyjemności bez względu na konsekwencje, a więc działanie na poziomie niemalże instynktownym. Zabiegi obliczone na stworzenie jak najlepszej przestrzeni do życia, szafowanie uczuciami innych osób w celu osiągnięcia własnej wygody wskazują w takim ujęciu na głęboką dehumanizację społeczeństwa rosyjskiego, którego wizję snuje Mamlejew. Spotkanie z Łochmatowem urasta zatem do rangi wydarzenia o charakterze epifanijnym – w ślad za rozumieniem tego pojęcia w kluczu filozoficzno-antropologicznej ontologii Michaiła Bachtina, gdzie stanowi ono wyraz egzystencjalnej koncepcji indywidualnego podmiotu, który dopiero „staje się” w relacjach z innymi ludźmi<sup>489</sup>. Bohaterka natychmiast po powrocie do domu podejmuje zdecydowane działania, które można postrzegać jako chęć zaprowadzenia nowego ładu w swoim życiu. Oczyszczanie życiowej przestrzeni ukazane zostaje w dwóch wymiarach: dosłownym, który zobrazowany zostaje poprzez wyrzucenie dwóch książek do pojemnika na śmieci oraz symbolicznym, którego manifestację stanowi zakończenie długoletniego romansu, o który podejrzewał ją narzeczony. Motywem organizującym odczytanie tekstu utworu w zaproponowanym powyżej kluczu, mimowolnie wskazującym na podjęcie w powieści Mamlejewa głębokiego, krytycznego namysłu nad kondycją społeczeństwa rosyjskiego, a także niejako uzasadniającym socjalno-kulturowe uwikłanie bohaterki, stanowiące istotny czynnik partycypujący w procesie wzrostu jej samoświadomości, wydają się służyć pierwsze stronie tekstu powieści, informujące czytelnika o przebiegu

---

<sup>489</sup> Rosyjski myśliciel wykorzystuje nieprzetłumaczalną na język polski grę słów, gdzie wyraz *событие* tłumaczony jest jako „wydarzenie”, natomiast rozdzielenie go dywizem *со-бытие* powoduje zmianę znaczenia na „współistnienie”, „współbytność”, co eksponuje fundamentalną rolę dialogu i spotkania z *Innym* w procesie kształtowaniu osobowości jednostki (*становление личности*). Zob. М.М. Бахтин, *Автор и герой в эстетической деятельности. Проблема автора*, [w:] źródło elektroniczne: <http://mmbakhtin.narod.ru/probl.html> (31.05.2015).

podróży Loni. Atmosfera panująca wewnątrz pociągu ulega bowiem odrealnieniu wkrótce po zaanonsowaniu nazwy kolejnej stacji – *Piekło*. W niedługim czasie na zmianę przerażającemu milczeniu zdziwionych podróżnych, którzy po początkowej konsternacji podejmowali nieśmiało działania mające na celu wyjaśnienie sytuacji, przychodzi bierna zgoda na nowy, zaimplementowany przez obsługę pociągu porządek rzeczy. Po pewnym czasie tylko Leonid pozostaje świadomy absurdalności danych okoliczności. Pozostali pasażerowie zostają naturalnie wtłoczeni w nowy wzór rzeczywistości, porzucając myśl o kwestionowaniu racjonalności jej zaistnienia. Ta wielowymiarowa metafora podróży, którą posłużył się Mamlejew, oprócz sygnalizowanego w pierwszym rozdziale poszukiwania sensu życia, (za sprawą zachowania pasażerów) może także bezlitośnie obnażać model funkcjonowania ludzi we współczesnym społeczeństwie, dla których bezrefleksyjne działania, stanowiące powielanie schematu zachowań większości, sprzyjają wytworzeniu dogodnej przestrzeni do ich funkcjonowania. Podobną postawę reprezentują również bohaterowie *Czerwonego koguta*.... Mrkoje, zmuszony przez tłum do odebrania Muharemovi jego zwierzęcia, mimo wewnętrznych wątpliwości przejmuje postawę pijanych weselników:

– Wierzę ci – powiedział. – Ale ludzie mi przykazali[wyróżnienie – A.P.], żebym ci go odebrał. Potrzebny jest nam wszystkim [wyróżnienie – A.P.] (CzK, 140).

Bohater asymiluje stanowisko biesiadników, wierząc że to, czego domaga się tłum, stanowi reprezentację także jego potrzeb. Brak w nim więc zdecydowania i chęci stanowienia o sobie, to postać podatna na wpływy otaczających go ludzi i w oparciu o ich sądy bezrefleksyjnie formułująca własne zdanie, co eksponuje znaczenie presji wywieranej przez grupę osób na działania podejmowane przez jednostkę. Właśnie z tego względu podjęta w niniejszej monografii próba oglądu

podmiotowości-cieleśności bohaterów musi zostać ukazana na tle perspektywy społeczno-politycznej przestrzeni, w jakiej oni funkcjonują, aby uwypuklić przesunięcie znaczenia nadawanemu ciału w dzisiejszych czasach. Nie pełni już ono tylko i wyłącznie funkcji biologicznej, jest natomiast kreowaną społecznie rzeczywistością kulturową, co skutkuje jego bezpośrednim związkiem z egzystującym w świecie i budującym relacje społeczne podmiotem<sup>490</sup>. Postawa Mrkoja wyraźnie kontrastuje ze zdecydowaną pozycją właściciela czerwonego ptaka. Mimo iż był on gotów sprzedać swego podopiecznego, co w jego mniemaniu miało stanowić impuls ku temu, by wiejska społeczność wreszcie uznała go za pełnoprawnego członka, w momencie konfrontacji swych oczekiwań z rzeczywistością próbuje jednak oprzeć się woli tłumu. Podobnie rzecz ma się z bohaterem dzieła rosyjskiego twórcy – Leonidem. Ucieczka Odincowa przed Akimem Iwanyczem staje się wyrazem poszukiwań przez bohatera prawdziwego „ja”, jednakże w odróżnieniu od szczegółowej wizualizacji tego procesu w przypadku Alony, w wydaniu Loni akt ten zostaje ukazany na zasadzie *nieobecności znaczącej*.

Warto także zaznaczyć, że w obydwu analizowanych w niniejszej monografii utworach zmagania poszczególnych bohaterów z ich cieleśnością i podmiotowością (bez względu na to, czy są to działania uświadomione, czy nie) ukazane zostają w optyce, która implikuje asocjacje z rytuałem przejścia. Analiza tekstu *Czerwonego koguta...* pozwala na dostrzeżenie realizacji konkretnych etapów wspomnianego procesu przez Muharema. W utworze rosyjskiego twórcy natomiast, idea aktu inicjacyjnego oraz następująca po nim przemiana powieściowej postaci, związana jest z wydarzeniami, do jakich dochodzi w domu Łochmatowa i dotyczy przede wszystkim Alony, co zaakcentowane zostaje w *Innym* poprzez odwołania do symboliki takich kategorii jak *maska, próg, spotkanie*.

Podjęta próba komparatystycznego oglądu kondycji moralnej środowisk, w jakich funkcjonują bohaterowie obydwu

---

<sup>490</sup> M. Samińska-Górecka, *op. cit.*, s. 61.

utworów, wskazuje na komplementarne dopełnianie się zasygnalizowanej powyżej problematyki. Wspólnym punktem wyjścia jest stan głębokiego kryzysu moralnego, który zdaje się stanowić rezultat zgubnej, zarozumiałej wiary człowieka w słuszność podejmowanych przez niego sądów i działań, doprowadzającej do aprobaty przemocy, nieuczciwości oraz utwierdzania silniejszych w ich prawie do decydowania o innych. Zdaniem Jeana-François Lyotarda, podejmującego się próby analizy kondycji ponowoczesnej, zdezwuowanie wiarygodności wielkich narracji<sup>491</sup> za sprawą wydarzeń drugiej wojny światowej, rozkwitu systemów totalitarnych, pojawienia się obozów koncentracyjnych etc., bezlitośnie obnażyło potrzebę delegitymizacji starego porządku oraz ponownego namysłu nad miejscem i rolą człowieka we współczesnym społeczeństwie. Pragmatyczny charakter nauki sprzyjał bowiem obaleniu dotychczasowego podejścia decydentów, którzy w swej pysze i zaślepieniu ignorowali potrzeby jednostek, narzucając im własną wizję zorientowaną na najbardziej efektywny charakter jedności<sup>492</sup>. Obfitość i różnorodność naukowych poglądów wyeksponowała potrzebę legitymizacji wielu małych opowieści, pod warunkiem możliwości ich uargumentowania i dowiedzenia<sup>493</sup>, co uwidoczniło konieczność odejścia od takiego charakteru narracji, który aspirował do rangi wszechogarniającej wiedzy, na rzecz wielu pomniejszych dyskursów, w których autor *Kondycji ponowoczesnej* upatrywał szansę na ukonstytuowanie nowych, tym razem lokalnych porządków, sprzyjających emancypacji jednostek w zakresie ich stanowienia o sobie. Realia światów przedstawionych *Innego* oraz *Czerwonego koguta...* wskazują na podejmowaną przez poszczególnych bohaterów tych utworów próbę oporu wobec paradygmatu postępowania narzuconego przez społeczeństwa, w jakich egzystują oraz pragnienie zachowania oraz dowiedzenia

---

<sup>491</sup> J.-F. Lyotard, *op. cit.*

<sup>492</sup> Ibidem, s. 168–169.

<sup>493</sup> Ibidem, s. 171.

słuszności własnych, niekompatybilnych ze zdaniem ogółu przekonań. Na tej wspólnej kanwie odmiennie natomiast prezentuje się sam charakter działań podejmowanych przez poszczególne postaci.

W utworze Mamlejewa można wskazać dwie postawy moralne: stanowisko większości oraz pozytywnie wyróżniające się na jej tle poszczególne jednostki, jakimi są główni bohaterowie *Innego*. Kreślona przez autora wizja ogólnego stanu moralnego społeczeństwa ukazana jest w zdecydowanie defetystycznej optyce. Krótkie wypowiedzi postaci na temat bieżących wydarzeń, dotyczących zarówno sytuacji w całym kraju, jak i bezpośrednio życia ich, bądź znanych im osób, wskazują na stale pogłębiającą się dehumanizację mieszkańców Moskwy, praktykowanie nieetycznych działań, stosowanie przemocy. Niejednokrotnie wzmiankowane są skutki bandyckiej działalności oraz mafijnych porachunków, pojawia się wątek nielegalnej fabryki leków (ofiara ich produktów niemalże stał się Lonia), handlu organami, a także uśmiercania w tym celu żywych osób. Jak zauważa żona Leonida – Lera:

– Кругом одни беды и катастрофы. Везде. Словно нас хотят уничтожить (I, 58)<sup>494</sup>.

Powszechną skalę powyższych zjawisk potwierdza ponadto nieustanny napływ nowych informacji:

Каждые десять минут звонил телефон, и все одно и то же: кого-то обидели, кому-то набили в подъезде морду, кто-то пережил гипертонической криз... И так без конца (I, 59)<sup>495</sup>

oraz charakter ogłoszeń zamieszczanych w prasie:

---

<sup>494</sup> Dookoła same nieszczęścia i katastrofy. Wszędzie. Tak jakby chcieli nas zniszczyć.

<sup>495</sup> Co dziesięć minut dzwonił telefon i cały czas to samo: kogoś skrzywdzili, komuś obili głowę w bramie, ktoś miał atak nadciśnienia złośliwego. I tak bez końca.

«Снимаю муки совести. Возвращаю душевное равновесие даже в самых безнадежно жутких случаях, звонить по телефону...»<sup>496</sup> (I, 60);

«Потенциальный убийца ищет подругу жизни. Главное – родство душ. Звонить только ночью», «Обучаю практике энергетического вампиризма. Один курс – 15000 долларов»<sup>497</sup> (I, 60);

«Обучаю технике перманентного обмана в сфере предпринимательства. Беру дорого»<sup>498</sup> (I, 60);

«Пожилая дама мечтает о совместной смерти с молодым человеком. Желающих просьба прислать фотографию»<sup>499</sup> (I, 60);

«Оживляю трупы в обмен на интимную связь»<sup>500</sup> (I, 61).

Przeciwagą dla tej wszechobecnej degrengolady jest stanowisko reprezentowane przez jednostki, które cechuje krytyczny namysł nad rzeczywistością i chęć wyrażenia swej dezaprobaty dla postępującej demoralizacji społeczeństwa. Warto jednak dodać, że nie wszyscy mający świadomość proliferacji amoralności, na którą nie dają swej zgody, jawią się jako postaci jednoznacznie pozytywne. Poza Łochmatowem, który ze względu na swą działalność aktywnie przyczynia się do kreowania negatywnego wizerunku etycznego moskwan, uwagę czytelnika przykuwa także postać reprezentowana przez Lerę. Żona Leonida z jednej strony pragnie zemsty na ludziach, którzy omal nie uśmiercili jej męża, z drugiej natomiast – punktu oparcia poszukuje w literaturze:

---

<sup>496</sup> „Likwiduję wyrzuty sumienia. Przywracam równowagę duchową w nawet najbardziej beznadziejnych i strasznych przypadkach. Dzwonić na numer...”

<sup>497</sup> „Potencjalny morderca szuka towarzyszkę życia. Najważniejsze jest pokrewieństwo dusz. Dzwonić tylko w nocy”, „Szkolę z praktyki energetycznego wampiryzmu. Jeden kurs – 15000 dolarów”.

<sup>498</sup> „Szkolę ze sztuki permanentnego oszustwa w sferze przedsiębiorczości. Drogo biorę”.

<sup>499</sup> „Starsza pani marzy o wspólnej śmierci razem z młodzieńcem. Zainteresowani proszeni są o przysłanie fotografii”.

<sup>500</sup> „Ożywiam nieboszczyków w zamian za stosunki seksualne”.

Интеллигенция наконец должна научиться себя защищать [...]. Почитай опять Гомера, это успокаивает<sup>501</sup> (I, 61).

W takim stanowisku nie byłoby nic dziwnego gdyby nie fakt, że narrator przedstawia obydwie działania w negatywnym świetle. Chęć odwetu eksponuje nieludzkie oblicze Lery, co zaakcentowane zostaje w tekście powieści za pomocą charakterystycznego dla metody twórczej autora *Innego* chwytu polegającego na nadawaniu ludziom cech zwierząt konotujących w kontekście, w jakim się pojawiają, zdecydowanie negatywne asocjacje:

Садись рядом и смотри. Я хочу начать с моей тетушки, с Софьи Петровны. Она экстрасенс, как ты знаешь, – со змеино-ласковой [wyróżnienie – A.P.] улыбкой проговорила Лера<sup>502</sup> (I, 60).

Zwrot ku literaturze w przypadku żony Leonida obnaża z kolei jej brak umiejętności adekwatnego dostosowania się do rzeczywistości:

Но он [Leonid – A.P.] порой сетовал про себя, что иногда даже во время соития Лера умудрялась читать французские романы<sup>503</sup> (I, 61).

Taka postawa może być związana z brakiem pogłębionej autorefleksji oraz dopatrywaniem się wszechobecnego zła wyłącznie poza sobą. Bezkompromisowy sposób, w jaki bohaterka dąży do ukarania ludzi zajmujących się nielegalną

---

<sup>501</sup> Inteligencja powinna w końcu nauczyć się bronić [...]. Poczytaj znowu Homera, to uspokaja.

<sup>502</sup> Siadaj obok mnie i patrz. Chcę zacząć od mojej ciotki – Sofii Pietrowny. Jak wiesz, ona jest medium – powiedziała Lera z wężowo-czułym [wyróżnienie – A.P.] uśmiechem.

<sup>503</sup> Ale on [Leonid – A.P.] niekiedy narzekał w duszy na to, że czasami nawet podczas stosunku Lera wpadała na pomysł, aby czytać francuskie powieści.

produkcją medykamentów sprawia, iż jedynie w dokonaniu aktu zemsty widzi ona możliwość przywrócenia względnej równowagi w życiu jej i męża. Z kolei pomimo sugerowanych przez narratora predyspozycji intelektualnych, bohaterka nie jest w stanie (bądź nie chce) ich wykorzystać, widząc w literaturze sposób na oderwanie się od przygnębiającej, a miejscami przerażającej codzienności. Lektura nie jest w tym przypadku procesem świadczącym o umiejętności przetwarzania informacji, nadawaniem im sensu w akcie interpretacji, lecz jedynie bezrefleksyjną czynnością będącą gwarantem osiągnięcia tymczasowego spokoju. Postać Lery cechuje się więc ambiwalencją: bohaterka pomimo niekwestionowanego potencjału nie wykorzystuje swoich możliwości w celu osobistego rozwoju, lecz pozostaje uwikłana w narzucony dyskurs i podejmuje walkę zgodnie z jego zasadami.

Najjaśniejszym punktem w tej mrocznej wizji rosyjskiej rzeczywistości kreowanej przez Mamlejewą jest bez wątpienia postać Alony oraz Loni. Przemiana malarki jest bezdyskusyjna. Chociaż (podobnie jak żona Loni) ma ona świadomość okrutnych realiów, w jakich się znalazła, to postawa przez nią reprezentowana różni się od pozycji obranej przez Lerę – ostrze krytyki narzeczonej Wadima zwrócone jest bowiem na nią samą. Bohaterka rezygnuje z wieloletniego romansu i postanawia skupić się na eksplorowaniu głębi swej duszy, proces zmian rozpoczyna zatem od siebie. Podobnie rzecz ma się z Leonidem, w przypadku którego na zmianę początkowej, intuicyjnej chęci ucieczki przed przeznaczeniem uosobionym w postaci jego sobowtóra – Akima Iwanycza, przychodzi głęboki namysł, a następnie akceptacja swego losu.

Odminną relację można z kolei dostrzec w przypadku *Czerwonego koguta*... O ile bowiem intuicyjne działania podejmowane przez część postaci *Innego* ukazane są jako zgubne, albowiem są rezultatem jedynie powierzchownej refleksji lub jej całkowitego braku, o tyle w przypadku postaw reprezentowanych przez bohaterów tekstu serbskiego twórcy mamy do czynienia z gloryfikowaniem intuicji, instynktu oraz



pogardą dla stanowisk dyktowanych przez racjonalne przesłanki (np. powszechnie poważany Ilija nie przyznaje się do ojcostwa Muharema, ponieważ obawia się zdania innych). Warto jednak podkreślić, że kondycja moralna mieszkańców wioski uzależniona jest od stopnia ich bezrefleksyjnej partycypacji w narzuconych realiach, co stanowi integrującą klamrę w sposobie problematyzacji tego zagadnienia z tekstem Mamlejewa. „Rozkład sił” wygląda zresztą podobnie jak w *Innym*: postawa większości zostaje zdominowana przez ich chęci i żądze, przy jednoczesnym braku poszanowania nie tylko cudzej własności, ale przede wszystkim drugiego człowieka. Najbardziej wymownymi przykładami tego typu zachowań są wielokrotne, nierzadko zbiorowe gwałty popełnione na Marze, pobicie Muharema, czy wreszcie zabicie koguta. Oczywiście pojawia się także szereg „pomniejszych” wątków składających się na całościowy obraz kondycji moralnej, jakimi są choćby zmagania grabarzy z ciałem niesionej przez nich dziewczyny; stosunek Iliji do własnej żony, a następnie do Nidżary; odebranie Nidżarze dziecka oraz wygnanie jej; czy okradanie przez Kajicę gości przybyłych na jego wesele:

[...] rozkoszne poczucie popełnionego grzechu przeniknęło każdą komórkę jego wątłego ciała. Dotknął łokciem portfela i ucieszył się. Przez chwilę jego ręka mdlała z rozkosznego ciepła i Kajica zapragnął do końca swojego życia pozostać złodziejem. Szczęśliwy jestem, że cię zdobyłem, powiedział do portfela, szczęśliwy jestem. Jesteś od rana piąty, najmilszy i prawdopodobnie najgrubszy. Ty jesteś moim szczęściem i rozkoszą, czarny grubasku (CzK, 169).

Pozytywnie na tak zarysowanym tle ukazane zostają postaci z marginesu społecznego, niewykształcone, nieposiadające dachu nad głową, ubogie bądź szalone, co stoi w dosyć wyraźnej opozycji do propozycji wystosowanej w swym tekście przez Mamlejewa. Intuicyjność, czy też nawet instynktowność działań podejmowanych przez bohaterów sytuuje ich jako jednostki niewypaczone moralnie, z

wroczonym wręcz poczuciem zasadności podejmowanych sądów czy działań. Zarówno Muharem, Mara, jak i Jovan i Petar (później także Ilija) gotowi są dostrzec winę w sobie, jednak (w odróżnieniu od bohaterów *Innego*) skłonność ta nie wynika z ich umiejętności autoanalizy, a podyktowana jest raczej wewnętrzną potrzebą miłości oraz szacunku do bliźniego. Właściciel czerwonego ptaka daruje winy swoim oprawcom i postanawia do nich wrócić, prosząc o wybaczenie; Mara błogosławi swoich prześladowców i gwałcicieli; zarówno Jovan, jak i Petar potrafią się opamiętać i w chwilach, kiedy towarzyszowi podróży jest szczególnie trudno, pozwalają na to, aby im złorzeczono, wierzą bowiem, że przykrości, jakich doznają ze strony kompana, nie są przejawem wrodzonej złośliwości, lecz jedynie chwilowej niemocy. Wiara w drugiego człowieka, gotowość do znoszenia cierpień i upodzeń oraz brak chęci rewanżu za wyrządzone krzywdy sytuuje te postaci jako reprezentantów głęboko humanistycznej postawy, przy czym nie jest ona rezultatem „wypracowania”, a naturalnie wypływa z wnętrza bohaterów.

Głównymi postaciami swojej powieści Mamlejew uczynił ludzi, którzy choć z pozoru zdają się diametralnie od siebie różnić, to jednak wolno przypuszczać, że wszyscy oni posiadają wykształcenie oraz wiedzę na temat świata. Ponadto cechuje ich pewien rodzaj artystycznej świadomości oraz duchowa otwartość – w przeciwnym razie zarówno Alona, Lonia, jak i Łochmatow nie byłiby w stanie podjąć zmagania z własnym „ja”. Tego typu wysiłek związany jest niewątpliwie z trudem intelektualnym oraz nieustannym zgłębianiem pokładów własnej świadomości, jest więc procesem, który choć nie przebiega w sposób zaplanowany, to jednak z racji swego potencjału oraz wiedzy bohater mógłby mieć (Lonion) lub ma (Łochmatow) jego świadomość (Alona sytuuje się pomiędzy). Nieco inaczej sytuacja wygląda w przypadku bohaterów *Czerwonego koguta...* Choć gradacja społeczna jest dosyć wyraźnie zaznaczona (gazda, weselnicy, parobek, włóczędzy, wariatka, etc.), to jednak dostrzegalny jest pewien dysonans

między zajmowaną pozycją a zdolnością wychodzenia poza własne ograniczenia. O ile w *Innym* główni bohaterowie cechują się umiejętnością dostrzeżenia marności otaczającego świata pogrążonego w konsumpcyjnej kulturze, czym wyróżniają się na tle pozostałych mieszkańców powieściowej Moskwy (a co jednocześnie sprzyja ich rozwojowi), o tyle w utworze Bulatowicia to osoby zepchnięte na margines społeczny jawią się jako te, które zdradzają predylekcję do samorozwoju. Ponadto Jovan i Petar, Mara oraz Muharem, to postaci, które działają w sposób intuicyjny, niemalże instynktowny, a więc nieświadomiony, w związku z czym potrzeba nieustannego przekraczania siebie oraz narzuconych przez otoczenie ram musi wpływać z wnętrza postaci, podczas gdy ta sama chęć w przypadku bohaterów Mamlejewa związana jest ze znacznym wysiłkiem z ich strony, partycypacją intelektu i przede wszystkim świadomym działaniem.

Inspirującym z punktu widzenia komparatystycznej lektury obydwu utworów jest także wybór i sposób przedstawienia powieściowej przestrzeni. Pytanie do jakiego stopnia podmiotowość i tożsamość jednostki wiązana jest z miejscem, przestrzenią i wspólnotą stanowi wszakże przedmiot badań i refleksji studiów kulturowych akcentując wpływ otoczenia na charakter kształtowania się podmiotu<sup>504</sup>. Akcja utworu rosyjskiego pisarza toczy się we współczesnej Moskwie. Miasto, będące największą europejską stolicą oraz jedną z bardziej znanych światowych aglomeracji, liczącą według oficjalnych danych ponad 10 milionów mieszkańców, zostaje ukazane na stronicach powieści z dbałością o uwzględnienie poszczególnych elementów jego topografii. I tak na przykład pojawia się szereg informacji na temat aktualnej lokalizacji bohaterów: podawane są nazwy ulic, stacje metra, przywoływane bardziej znane miejsca bądź obiekty, co powoduje, że czytelnik nie tylko zapoznaje się z losami

---

<sup>504</sup> E. Rybicka, *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, [w:] *Kulturowa teoria...*, *op. cit.*, s. 471–473.

bohaterów, ale i ma możliwość osadzenia ich w rzeczywistej przestrzeni. Częste przemieszczanie się jest więc naturalnie wpisane w rytm życia powieściowych postaci, staje się znakiem tego, jak wygląda ich codzienność, a za zapowiedź tej intensywnej egzystencji uznać można metaforę mknącego pociągu z pierwszych stroniec utworu. Muzea, szpitale, podmiejskie dachy, cmentarze, parki, place, mieszkania znajomych oraz nowo poznanych osób – bohaterowie nieustannie pojawiają się w tego typu miejscach. Choć nie są oni z nimi emocjonalnie związani, to jednak lokalizacje te są naturalnie wpisane w ich sposób doświadczania świata, co zdaje się wskazywać na otwartość powieściowych postaci oraz ich gotowość do wyjścia naprzeciw temu, co nowe i nieznane. Żaden z głównych bohaterów nie odczuwa lęku przed samym faktem znalezienia się w innym miejscu. Ich obawa powodowana jest ewentualnymi konsekwencjami, jakimi może skutkować zmiana tejże lokalizacji, nie z punktu widzenia partycypacji w otaczającej przestrzeni, lecz zmian w sposobie postrzegania bohatera jako podmiotu. Leonid boi się, że zostanie zabrany przez Akima Iwanycza, jednakże strach nie jest związany z odejściem, z opuszczeniem zamieszkiwanego i „oswojonego” terytorium, a ze zmianą jego statusu, wydaniem osobliwego wyroku, który „zaklasyfikuje” Lonię według odgórnie narzuconych prawideł, nie dając mu możliwości zaprotestowania. Podobnie rzecz ma się z Aloną – dziewczyna nie obawia się fizycznego wkroczenia w nieznaną przestrzeń, a jedynie nieodwracalnych zmian, jakie ten czyn mógłby za sobą nieść dla niej jako jednostki. Powyższe spostrzeżenia pozwalają na konstatację, że bohaterowie *Innego* są otwarci na eksplorowanie otaczającej ich przestrzeni jako procesu immanentnie wpisanego w charakter prowadzonego stylu życia, jednakże gotowość ta zostaje natychmiast zakwestionowana, kiedy do głosu dochodzi świadomościowa próba oceny skutków wkroczenia w nową, nie tyle terytorialnie, co emocjonalnie, sferę. Warto w tym kontekście pamiętać, że w badaniach kulturowych opis miasta pozwala w pewnym stopniu

na diagnozę współczesnej kultury, tym bardziej że „utrata centrum, heterogeniczność, fragmentacja oraz podatność na zamienianie się w przedmiot konsumpcji uznawane są za najbardziej znamienne cechy ponowoczesności”<sup>505</sup>, co zostaje również zaakcentowane w tekście *Innego*. Powieściowi mieszkańcy metropolii, jak wolno przypuszczać przyzwyczajeni do nieustannego pędu miejskiego życia i naturalnie mu ulegający (nawet zdystansowanemu od zgiełku i pogoni za dzisiejszym dniem Trofimowi Borysyczowi początkowo nie udało się pozostać niewikłanym w narzucony przez życie w największej z europejskich stolic dyskurs), nie postrzegają otaczającej przestrzeni jako „wyzwania”, które należy ośwoić lub do partycypacji w którym można jedynie aspirować, traktując ją jako terytorium, w naturalny sposób im należne i podległe. Wiązanie wkraczania w nowy obszar z refleksją i zadumą na temat konsekwencji takiej zmiany, a więc działanie nie impulsywne, intuicyjne, a świadome, powoduje głęboki namysł bohaterów nad ewentualnymi skutkami intruzji oraz widoczne zawahanie gotowości poznania nowej przestrzeni, która odtąd nie jest już „podporządkowanym” terytorium lecz stanowi swego rodzaju „wyzwanie”.

Odwrotną z kolei obserwację można poczynić podczas lektury tekstu *Czerwonego koguta*..., którego akcja toczy się w zacofanej wsi<sup>506</sup>. Działania podejmowane przez powieściowe postaci zawsze zostają ukazane na tle otaczającej ich przestrzeni, co więcej, są w niej mocno osadzone, by przypomnieć zaciągnięcie Mary przez mężczyzn do zagajnika, istotną rolę czereśni, na którą ucieka kogut tuż przed lotem w niebiosy, czy wydarzenia rozgrywające się na cmentarzu. Akcja utworu w głównej mierze toczy się w wiosce zdominowanej przez naturalną architekturę krajobrazu, zaburzoną jedynie obecnością przywoływanego już cmentarza i cerkwi pojawiającej się we wspomnieniach postaci. Brak tu także oznak chęci ingerowania w charakter tego miejsca – na próżno

---

<sup>505</sup> Ibidem, s. 472–473.

<sup>506</sup> A. Ilić, *op. cit.*, s. 255.

doszukiwać się w tekście informacji na temat planowanych bądź już wdrażanych zmian (np. budowy szkół, szpitali, dróg), a więc jakichkolwiek sygnałów świadczących o nieustannie zmieniającym się charakterze przestrzeni, w jakiej funkcjonują bohaterowie. Brak tu zatem elementów świadczących o dynamicznym rozwoju tego miejsca – ukazane ono zostaje jako statyczne siedlisko wiejskich mieszkańców, które z wszelkim prawdopodobieństwem nie podlegało i w najbliższym czasie nie będzie podlegać gwałtownym zmianom, co zdecydowanie sytuuje taki sposób kreowania powieściowej przestrzeni na przeciwnym biegunie wizji obranej przez Mamlejewa. Czarnogórska wioska z utworu Bulatowicia oraz jej okolice są dosyć swobodnie „osadzone” zarówno w przestrzeni, jak i czasie. Oczywiście w samym tekście nie brakuje informacji wskazujących na przybliżony czas trwania akcji (bohaterowie dysponują fuzją, naftą, etc.), jednak trudno jednoznacznie określić ramy czasowe rozgrywających się w powieści wydarzeń. I chociaż dostrzec można pewien wspólny element łączący obydwa utwory, jakim jest chęć osadzenia wydarzeń w realnie istniejącym miejscu – w przypadku rosyjskiej powieści jest to Moskwa, natomiast serbskiej – okolice Białego Pola (Bijelo Polje), gdzie spędził swą młodość Bulatović – to zastosowanie tego chwytu artystycznego w przypadku tekstu *Czerwonego koguta...* zdaje się niczym więcej, jak elementem ludycznym, trudno bowiem stwierdzić, czy wykreowany w powieści obraz wioski jest zgodny z rzeczywistością, czy jest jedynie owocem wyobraźni autora, realizującego w ten sposób dosyć popularny zabieg stosowany przez pisarzy tworzących w nurcie realizmu magicznego, stanowiący wiarygodną podbudowę dla magicznej rzeczywistości. Ten brak szczegółowej, a przede wszystkim konkretnej informacji na temat czasu i wiarygodności miejsca akcji, nadaje dziełu Bulatowicia uniwersalny charakter. Wydarzenia rozrywające się w czarnogórskiej wiosce są jak gdyby „wyjęte” z kontinuum czasoprzestrzennego, co eksponuje ponadczasową aktualność zawartych w nim treści. Bohaterowie powieści serbskiego

pisarza od początku traktują otaczającą ich przestrzeń z należytym jej szacunkiem, próbując przynajmniej częściowo poznać ją i obłaskawić. To osobliwe „zapoznanie” terytorium, w odróżnieniu od krótkich, faktograficznych odnarratorskich informacji pojawiających się w tekście Mamlejewa (gdzie czytelnik zostaje jedynie lapidarnie poinformowany o aktualnym miejscu pobytu bohaterów, zdających się dyskryminować miejsce na rzecz rangi rozgrywanych wydarzeń), ukazane zostaje jako nieustanny *proces*, w którym otaczająca przestrzeń bierze aktywny udział. Najbardziej wyrazistym przykładem takiego sposobu osławiania przestrzeni są oczywiście postaci dwóch włóczęgów od kilkunastu lat przemierzających bezkresne, najróżniejsze drogi, powodowanych nieświadomym, szalonym pragnieniem, aby dojść na koniec świata (CzK, 10). Jovan i Petar stale dążą do ostatecznego „oswojenia” przestrzeni, gruntownego jej poznania, przy czym działanie to ponownie ma charakter nieświadomy. O ile więc bohaterowie Mamlejewa bezwiednie postrzegają przestrzeń jako podległą sobie, natomiast w momentach krytycznego namysłu traktują ją jako wyzwanie, o tyle w przypadku wędrowców z powieści Bulatowicia akt eksplorowania nowego terytorium, przemierzania nowych dróg jest w pełni uświadomiony (wszakże kilkunastoletnia wędrówka nie może być dziełem przypadku), natomiast nieuświadomione staje się pragnienie ich „pochwycenia”, „wszechobjęcia”. Zatem w *Innym* problemowi otaczającej przestrzeni bohaterowie nie poświęcają uwagi, traktując ją jako oczywisty i „zwasalizowany” aspekt ludzkiego życia, podczas gdy dla bohaterów *Czerwonego koguta...* zawsze pozostaje ona nieuchwytnym fenomenem:

- Kiedy szliśmy tędy po raz ostatni? – zapytał Petar melancholijnym głosem.
- Nie pamiętam, żebyśmy tu kiedykolwiek byli – powiedział Jovan poważnie, obejmując Petra w pól (CzK, 15).

W *Czerwonym kogucie*... przestrzeń nacechowana jest więc pewnym pierwiastkiem tajemnicy, podlega nieustannym zmianom, co tym bardziej dziwi w zestawieniu z „miejską dżunglą”, jaką jest powieściowa Moskwa z utworu Mamlejewa. Poruszanie się po stolicy Rosji oraz orientacja w terenie nie sprawia powieściowym bohaterom problemu, podczas gdy niespecjalnej jakości wiejska droga nastrecza bohaterowi utworu Bulatowicia sporo trudności. Nie sposób bowiem ocenić na podstawie przytoczonej powyżej wymiany zdań, czy Jovan nie potrafi odnaleźć w pamięci wspomnień związanych z tym miejscem, co wskazywałoby na to, że wędrowcy jednak tędy nie przechodzili, czy po prostu zawodzi go pamięć. Zdaje się, iż jest to związane z potencjałem tejże przestrzeni, jej oporem wobec podejmowanych prób „mapowania” terytorium, a przede wszystkim z jej charakterem: nie poddaje się ona wpływowi człowieka, jednocześnie sama istotnie na niego oddziałując.

Zestawienie przytoczonych powyżej dwóch wizji powieściowej przestrzeni w tekstach rosyjskiego i serbskiego twórców eksponuje opozycyjny względem siebie sposób ujęcia danego zagadnienia: bohaterowie *Innego* prezentują bierną postawę, która ulega zmianie jedynie w momentach zagrożenia sprzężonych z pogłębioną refleksją, niemniej jednak środek ciężkości zawsze pozostaje nie po stronie miejsca, lecz po stronie tego, co się w tym miejscu wydarzy. Z kolei bohaterowie powieści Bulatowicia waloryzują otaczającą ich przestrzeń, z jednej strony traktując ją jako wyzwanie (wędrowcy), z drugiej zaś samemu miejscu przypisując określoną rangę (np. strofowanie Muharema za to, że nie przemykał opłotkami, tylko ośmielił się iść drogą).

Interesująco przedstawia się także sposób ujęcia śmierci w obydwu utworach. W *Innym* motyw ten pojawia się w tekście powieści za sprawą wielokrotnych, choć, jak mogłoby się początkowo zdawać, nie tak znaczących informacji o znikaniu bez śladu poszkodowanego w wypadku; handlu organami<sup>507</sup>;

---

<sup>507</sup> Pojawienie się w *Innym* wątku umyślnego uśmiercania ofiar wypadków w celu pobrania od nich zdrowych organów a następnie ich



bandyckich porachunkach; czy wreszcie za sprawą dyskusji na temat nagrobków „nowych Ruskich”. Wątek śmierci w powieściowej Moskwie przywoływany jest więc zazwyczaj w kontekście postępującej dehumanizacji społeczeństwa rosyjskiego, jego wynaturzenia oraz bestialstwa. Ogromne marmurowe pomniki na moskiewskim cmentarzu stanowią więc pewną formę reprezentacji śmierci będącej rezultatem młodzieńczej butności, zbytnej pewności siebie, czy nieprzemyślanych działań. Przepych i rozmach, z jakim zostały wykonane, obnaża także koncentrowanie uwagi powieściowego społeczeństwa na wartościach *stricte* materialnych, podkreślając jednocześnie nadawanie ludzkiemu życiu znaczenia jedynie drugorzędnego. Świat w powieściach Bulatowicia również ogarnięty jest przez gwałt, przemoc, pieniądze. Nierzadko pojawiają się motywy bójek, kradzieży, kieszonkowych napadów, a pozytywne emocjonalne związki między ludźmi są nadzwyczajną rzadkością<sup>508</sup>. Zdrada oraz permanentne oszustwo należą do kodeksu etycznego bohaterów<sup>509</sup>. Jednakże w tekście *Czerwonego koguta...* śmierć w swym symbolicznym wymiarze ukazana zostaje jako wartość pozytywna: dowód ufności w siłę i dobroć natury (dzieci Mary) oraz wyraz złożenia najdroższej i najpiękniejszej ofiary:

sprzedaż na czarnym rynku eksponuje jeszcze jeden ważny aspekt fundamentalnej roli ciała w procesie konstituowania podmiotowości, stanowiący przedmiot namysłu na stronicach literatury rosyjskiej. Przeszczepianie organów związane jest bowiem z postępowaniem nauki oraz dążeniem człowieka do choćby tymczasowego wyrwania się ze szponów śmierci, kosztem wymiany „niesprawnych” elementów. W antyutopii Aleksandra Zinowjewa *Globalny człowiecznik* (Глобальный человек) powyższy problem pojawia się w kontekście pytania o to, co w człowieku jest ośrodkiem tożsamości. Pisarz sugeruje bowiem, że wraz z postępowaniem medycyny może nadejść taki moment, kiedy lekarze będą skutecznie potrafili dokonać wymiany wszystkich organów w ludzkim ciele, nie pozostawiając zadnego z tych, z którym pierwotnie narodził się człowiek. Taka praktyka, zdaniem pisarza, może doprowadzić do zwyrodnienia gatunku ludzkiego. Eugenika nie powinna wszakże pozbawiać człowieka możliwości samoidentyfikacji. Zob. I.S. Skoropanova, *Modele człowieka...*, *op. cit.*, s. 97.

<sup>508</sup> W. Chołodowski, *Gdy stracisz ...*, *op. cit.*, s. 289–290.

<sup>509</sup> Ibidem, s. 290.

własnego życia (kogut). I choć również w tym przypadku (mowa tu jedynie o kogucie, gdyż trzeba przyjąć, że Mara działa w sposób nie do końca uświadomiony) pozbawienie życia jest rezultatem nadmiernej, nieuzasadnionej agresji i okrucieństwa, to pomimo nieustannego akcentowania krwawości tego wydarzenia, w istocie rzeczy jest ono piękne, albowiem (w myśl naszej interpretacji) niesie za sobą wyższy cel.

Eksponowana w niniejszej monografii różnica w charakterze podejmowanych przez powieściowe postaci działań, zasadzająca się na stopniu partycypacji świadomości (bądź jej braku) w powyższym procesie, akcentuje także odmienny stosunek bohaterów względem składanych przez siebie deklaracji. W trakcie lektury *Innego* można odnieść wrażenie, że Mamlejew sam wskazuje czytelnikowi właściwą interpretację zawartą w niej problematyki<sup>510</sup>. Bohaterowie artykułują swój punkt widzenia na zasadzie kwantyfikatorów ogólnych, co sprawia, że podmiot poznający może przyjmować opinie powieściowych postaci za wykładnię rzeczywistości, w której funkcjonują. Rozmowy, jakie toczą się pomiędzy bohaterami, aspirują do rangi intelektualnych dyskusji, w których krytycznej refleksji poddane zostają zarówno dzieje ludzkości, jak i kondycja moralna współczesnego człowieka. Trzeba jednak przyznać, że wyraźnie są one „podporządkowane” pewnej idei: w dysputach przywoływane zostają wątki apoteozy trudnej historii własnej ojczyzny, a także kultury i religii, które jawią się jako wartości pozytywnie oddziałujące na żądnych krwi ludzi. Ponadto bohaterowie kreują wokół siebie dyskurs „wybrańców” – jako świadome i twórcze jednostki przekonani są o swojej wyższości nad innymi, szczycą się swą prawością i nieprzekupnością, a także chętnie demonstrować sposobność do analizy otaczającej rzeczywistości:

---

<sup>510</sup> Jak zauważa Kiriłł Reszetnikow: „Nie ma tu [w *Innym* –A.P.] żadnych, tak zwanych chwytów literackich – Mamlejew ma na myśli to, co mówi”. Zob. К. Решетников, *Мир, готовься*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.gzt.ru/topnews/culture/-mir-gotovjsya-/74221.html> (10.05.2015).

— Недавно мне звонил мой бывший друг, — и сделав ударение на слове «бывший», она [Alona – A.P.] украдкой взглянула на Вадима. [...] На этот раз он объездил нашу провинцию, говорит, что у него осталось тяжелое впечатление. Как выживают люди — непонятно. В общем, чего говорить:

«Все расхищено, предано, продано.

Черной смерти коснулось крыло...»

Точнее не скажешь, чем когда-то Ахматова.

— Да, это все известно, — вмешался Филипп, — фальшивые лекарства и убогие больницы, нечеловеческое неравенство. Всего не перечислишь. Но все-таки в последнее время стало полегче... Медленно, постепенно, пусть только в некоторых сферах, — но становится, по-моему, лучше.

— Да, слишком медленно. Так медленно, что волосы дыбом встают, — вспыхнула Лера. — Конечно, в 90-х годах было омерзительно и позорно.

— Это уже не дикий капитализм, а капитализм ада, — подхватила Алена.

— Ха-ха-ха! — засмеялась Лера.

— Подождите, девочки, подождите. Давайте немножко спокойней, — вмешался Вадим, сам будучи не очень спокойным. — Да, социальные вампиры, моральные дегенераты... Все верно. Но нам-то какое дело до них? Нам, людям творчества. Никто из нас не обменяет свой талант на все сатанинское золото мира (I, 101–102)<sup>511</sup>.

---

<sup>511</sup> – Niedawno dzwonił do mnie były przyjaciel, – zaakcentowawszy słowo „były”, ona ukradkiem zerknęła na Wadima. [...] Tym razem objeździł naszą prowincję i mówi, że było to dla niego trudne doświadczenie. Niewiadomo jak ludzie są w stanie przeżyć. Ogólnie, co tu dużo mówić:

„Wszystko rozgrabione, zdradzone, sprzedane.

Czarnej śmierci dotknęło skrzydło...”

Dokładniej nie da się tego ująć, niż zrobiła to kiedyś Achmatowa.

– Tak, to wszystko wiadomo, – wtrącił się Filip, – fałszywe lekarstwa i nędzne szpitale, nieludzka niesprawiedliwość. Wszystkiego nie da się wymienić. Jednak mimo wszystko w ostatnim czasie zrobiło się lepiej... Powoli, sukcesywnie, choćby tylko w niektórych sferach – ale, moim zdaniem, robi się lepiej.

– Tak, zbyt powoli. Tak powoli, że włosy stają dęba, – wybuchnęła Lera. Oczywiście, w latach 90. było obrzydliwie i haniebnie.

– To już nie dziki kapitalizm, a kapitalizm piekła, – wtórowała Alona.

Warto podkreślić, iż pomimo niekwestionowanie pozytywnej optyki, w jakiej zostaje ukazana postać Alony, trudno oprzeć się wrażeniu, że autor *Innego* manipuluje wątkami intertekstualnymi w celu literackiej „podbudowy” powieściowej rzeczywistości, a czyni to między innymi kosztem wizerunku głównej bohaterki, cytującej fragment wiersza Anny Achmatowej. Całościowa lektura utworu poetki eksponuje jego pozytywny wydźwięk. Podmiot liryczny kładzie bowiem nacisk na wieloaspektowe wyniszczenie narodu rosyjskiego (spowodowane wydarzeniami rewolucji październikowej, a następnie wojny domowej), jednakże dzięki swej otwartości na otaczający świat oraz dzięki pokładowi wewnętrznej, duchowej siły, dostrzega on nadzieję na lepsze jutro. Taka wizja doskonale koresponduje z postawą reprezentowaną przez świadomych bohaterów *Innego*. Chociaż zdają oni sobie sprawę z tego, że lata dziewięćdziesiąte ubiegłego wieku przyczyniły się do znacznej demoralizacji społeczeństwa, to jednak wierzą, że Rosja nie znajduje się w stanie ostatecznego moralno-duchowego upadku. W obydwu utworach dosyć wyraźnie pobrzmiewa zatem nadzieja oraz optymizm. Tym bardziej w tak wartościowym i, jak się wydaje, uzasadnionym przywołaniu wiersza Achmatowej, razi jego kontekstualne osadzenie, jakiego dokonuje Alona. Bohaterka przywołuje bowiem wybrane wersy utworu poetki w celu skomentowania obecnej kondycji społeczeństwa rosyjskiego. Posługuje się ona słowami Achmatowej w celu wyeksponowania trudnej sytuacji swej ojczyzny, wyrażenia ubolewania nad jej stanem, jednocześnie zapominając (?), że wiersz autorki ma przecież pozytywny wydźwięk.

Ponadto, pomimo szumnego manifestowania swojej wiedzy i świadomości, bohaterom nie udaje się pozostać

---

– Ha-ha-ha! – zaśmiała się Lera.

– Zaczekajcie, zaczekajcie dziewczyny. Uspokójmy się nieco – wtrącił się Wadim, sam będąc nie bardzo spokojnym. – Tak, socjalne wampiry, moralni degeneraci... Wszystko się zgadza... Ale co my do nich mamy? My – twórczy ludzie. Nikt z nas nie zamieni swego talentu na całe szatańskie złoto tego świata.

nieuwikłanymi w panujące realia, albowiem deklarowana umiejętność nabrania dystansu nie zawsze znajduje potwierdzenie w ich czynach. Ratunku przed światem pogrążonym w materializmie i kapitalizmie powieściowe postaci upatrują w „wertykalnych duchowych kanałach”:

— Когда человечество выбросит все эти игрушки высокой технологии и индустрии, обнаружив их опасность и бессилие разрешить что-либо действительно существенное, то это уже будет хороший знак, — заключил Вадим. — Одно дело проникать в другие миры и воочию видеть бессмертие своей души, другое дело — жить среди роботов.

— Да просто наличие вертикальных духовных каналов поможет выжить в этом мире, — добродушно добавил Вадик (I, 106)<sup>512</sup>.

„Pionowość” kanałów przywoływanych przez Wadima można pojmować dwojako: z jednej strony jako chęć poszukiwania innych rzeczywistości, a więc nie jako działania osadzone na powierzchni, lecz jako eksplorowanie, dążenie do wnętrza istoty; z drugiej natomiast strony sformułowanie to konotuje szereg odwołań do prawosławnego pojmowania wiary. Spostrzeżenie bohatera pozwala zatem w nowym świetle spojrzeć na realizację idei szeroko pojmowanej duchowości w tekstach *Innego* i *Czerwonego koguta*... Warto pamiętać, że akcja obydwu utworów rozgrywa się na terytorium, na które tradycja bizantyńsko-prawosławna miała istotny wpływ, a w samych tekstach mamy do czynienia z bezpośrednimi odwołaniami do wyznawanej konfesji. W utworze Mamlejewa pojawiają się nawiązania do rosyjskiej duchowości czerpiącej

---

<sup>512</sup> – Kiedy ludzkość wyrzuci wszystkie te zabawki wysokiej technologii i przemysłu, zdawszy sobie sprawę z ich niebezpieczeństwa i bezsilności w obliczu czegoś naprawdę istotnego, to będzie to już dobry znak – stwierdził Wadim. – Czym innym jest przenikanie do innych światów i zobaczenie na własne oczy nieśmiertelności swojej duszy, a czym innym życie pośród robotów.

– Po prostu obecność wertykalnych duchowych kanałów może pomóc przetrwać w tym świecie, – dobrodusznie dodał Wadik.

swe źródła z myśli prawosławnej, natomiast wiara bohaterów zostaje zasygnalizowana za sprawą lakonicznych informacji – przerażona i zasmucona wiadomościami o nieszczęściu w zaprzyjaźnionej rodzinie Lera postanawia iść do cerkwi pomodlić się w ich intencji; Alona dzieli się informacją o planowanym przez nią ślubie cerkiewnym z Wadimem. Z kolei w *Czerwonym kogucie...*, którego bohaterowie są bardziej zróżnicowani pod względem wyznawanej wiary (pomimo wzajemnych złośliwości wymienianych przez Srećka i Ismeta, przyjaźń ich łącząca wskazuje na względnie homeostatyczne funkcjonowanie muzułmanów i chrześcijan w powieściowym świecie), pojawia się szereg wątków wskazujących na rodzaj wyznawanej przez bohaterów religii. Nie ma ona jednak istotnego wpływu na charakter relacji pomiędzy nimi: Muharem nie deprecjonuje Ivanki ze względu na wyznawaną przez nią wiarę („Ty, Muharemie – powiedział do siebie – nie tykałbyś jej Chrystusa, a ona twojego Mahometa. I wszystko byłoby dobrze i pięknie”) (CzK, 33), z kolei Ivanka dostrzega w Muharemie podobieństwo do świętego („Taką uśmiechniętą, płaską, wydłużoną twarz widziała na ścianie cerkwi św. Piotra w Białym Polu”) (CzK, 62). Żadne z wyznań nie zostaje w tym tekście w znaczący sposób faworyzowane bądź deprecjonowane – bohaterowie postrzegają innych przez pryzmat własnej wiary i doświadczeń, co w ostatecznym rozrachunku składa się na ich obraz świata.

Paradoksalnym wydaje się fakt, że choć duchowość powieściowych postaci jest bardziej zaakcentowana w powieści *Inny*, z dwóch utworów znajdujących się w kręgu oddziaływań kultury bizantyńsko-prawosławnej, to jednak dzieło Bulatowicia, osadzone w bardziej heterogenicznej pod względem wyznaniowym przestrzeni, pełniej realizuje ideę prawosławnej duchowości. Praktykowanie wiary, pomimo doskonałego pojmowania jej teologicznych podwalin, zostaje ukazane w rosyjskim utworze jako „doraźny środek”, działanie powodowane konkretną potrzebą. Jak zauważa wybitny teolog-myśliciel Paweł Florenski, istota prawosławnej kościelności nie

zasadza się na czymś, co można by zdefiniować w sposób rozsądkiowy bądź abstrakcyjny, lecz na nieustannym doświadczaniu<sup>513</sup>, rozum ludzki nie jest bowiem w stanie pojąć prawdy-istiny (*истины*)<sup>514</sup>, stanowiącej filar i podporę wiary. Wspomniane wcześniej kanały, w których Wadim upatruje ratunku przed zgubnym wpływem materialnej kultury, ze względu na podkreślanie ich specyfiki, w tym pionowej orientacji charakterystycznej także dla filaru, jako podpory prawdy (istiny!), zdają się eksponować ogromny duchowy potencjał mieszkańców Rosji ufundowany w znacznej mierze na kulturze prawosławnej. „Wertykalne duchowe kanały” miałyby zatem symbolizować dążenie powieściowych postaci do transcendencji (meta)/fizycznej oraz do duchowego wzrastania. Sposób ukazania powyższych procesów na kartach powieści, w myśl ich prawosławno-duchowego osadzenia, wskazuje jednak na brak „ugruntowania” czynów bohaterów oraz ich postaw, brak tej absolutnej realności, która winna stanowić fundament samo-tożsamości<sup>515</sup>. W symbolicznym wymiarze brak twardej i stabilnej podstawy ukazany zostaje za sprawą (*znaczącej*) nieobecności ziemi (*беспочвенность*) w tekście powieści. To, co w *Czerwonym kogucie* ... realizuje się poprzez nieustanne pokłony, jakie bohaterowie składają ziemi, wskazuje na ich zwrot ku źródłowości, ku istocie rzeczy stanowiącej punkt wyjścia do dalszej nadbudowy. Sam charakter „pokłonu do ziemi” (*земной поклон*) jest wszakże

---

<sup>513</sup> P. Florenski, *Filar i podpora prawdy. Zarys prawosławnej teodycei w dwunastu listach kapłana Pawła Florenskiego*, przeł. H. Paprocki, Białystok 2009, s. 10.

<sup>514</sup> „Rosyjskie słowo «istina» («prawda») lingwistycznie jest bliskie czasownikowi «jest» (istina – jestina). Tak więc «istina» zgodnie z jej rosyjskim rozumieniem zawiera w sobie pojęcie absolutnej realności: Istina – «będąca», autentycznie istniejąca [...] w odróżnieniu od pozornego, nierzeczywistego, zdarzającego się. Język rosyjski podkreśla w słowie «istina» ontologiczny moment tej idei. Dlatego «istina» oznacza absolutną samo-tożsamość i, tym samym, samo-równość, dokładność, autentyczność”. Zob. Ibidem, s. 17.

<sup>515</sup> Zob. poprzedni przypis.

mocno osadzony w tradycji prawosławnej<sup>516</sup> i nadal praktykowany jest przez wiernych podczas konkretnych, szczegółowo omówionych w typikonie rodzajów liturgii bądź czynienia znaku krzyża, stanowiąc zewnętrzną manifestację wewnętrznego stanu człowieka. Ta transpozycja, za sprawą przekuwania gotowości człowieka w działanie, jest więc ważnym elementem świadczącym o nieustannym duchowym wzrastaniu. W przypadku *Innego* aspekt ten zostaje pominięty: bohaterowie „uciekają od ziemi”, skupiają całą swą wiedzę i energię na rozwoju, jednakże nie posiadają stabilnego fundamentu, na którym mogliby bazować. Źródłowy brak silnych podstaw niechybnie prowadzi także do utraty podstawowych punktów odniesienia. Trofim Borysycz dąży do eksplorowania równoległych rzeczywistości, marzy o zjednaniu się z kosmosem, pragnie więc całkowitej integracji, objęcia całego uniwersum. Z pozycji podmiotu poznającego działania Łochmatowa (choć nie tylko jego), pomimo butnie deklarowanej przez niego skali, nie są postrzegane jako środek prowadzący do uczestnictwa we wszechogarniającej całości, lecz zaledwie jako „liniowe” próby. „Wertykalne duchowe kanały” można także próbować osadzić w kontekście filozofii buddyjskiej. W tym wypadku chodziłoby o obecność czakramów, jako energetycznych centrów znajdujących się w ludzkim ciele lub skorupie ziemskiej<sup>517</sup>, które dają możliwość samodoskonalenia oraz duchowego wyzwolenia. Ciało oraz ziemia (!) jawiłyby się w takiej perspektywie jako te wartości, które stanowią gwarant pomyślnego rozwoju duchowego. Taka interpretacja potwierdziłaby wszelko powyższą myśl, iż brak ziemi (zarówno jako wartości, jak i materii) w świecie powieściowych postaci, uniemożliwia im pełną realizację powziętych zamierzeń. Ponadto „pionowość” wspomnianych kanałów może także zostać odczytana w kontekście samej

---

<sup>516</sup> *Вера православная. Поклоны*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.verapravoslavnaya.ru/?Poklony-alf> (2.04.2015).

<sup>517</sup> *Czakra*, [w:] *Słownik współczesnego języka polskiego*, pod red. A. Sikorskiej-Michalak, O. Wojniłko, t. 1, Warszawa 1998, s. 137.



możliwości realizacji ich zamysłu. Taka interpretacja w pełni korespondowałoby także z ideą znakomitego polskiego reżysera teatralnego Jerzego Grotowskiego, który pracując nad stworzeniem bardzo precyzyjnych struktur performatywnych, powiązał je z archaicznymi strukturami wertykalnymi, obecnymi w różnych tradycjach, a mającymi za zadanie doskonalenie energii osoby działającej. Reżyser zastosował „afrykańskie i afro-karaibskie pieśni i działania rytualne, stanowiące fizyczną i wokálną strukturę, wokół której konstruowane były bardziej ulotne elementy pracy. Praca ta zakładała doskonalenie energii, począwszy od energii niższych, cielesnych i witalnych ku energii bardziej subtelnej. Ta subtelniejsza energia miała być następnie ponownie łączona z energią gęstą i witalną”, co wiązało się z walką o „wstąpienie z poziomu czysto fizycznego na poziom psychofizyczny i, ostatecznie, duchowy”<sup>518</sup>. Zatem bazowanie na elementach *stricte* fizykalnych, dzięki nadaniu im za sprawą odpowiedniego warsztatu potencjału transcendującego, umożliwiało osiągnięcie wyższego poziomu – duchowego. W takiej perspektywie brak uwagi poświęconej ciału oraz ziemi przez Łochmatowa pozbawia go stabilnej podstawy, „ugruntowania” jawiącego się jako gwarant pomyślnego duchowego rozwoju.

Warto także nadmienić, że sama postawa reprezentowana przez bohaterów z punktu widzenia etyki (w przypadku *Innego* także związana z wyznawaną wiarą) znacznie się od siebie różni w powieściowych światach rosyjskiego i serbskiego twórcy. Przede wszystkim w utworze Mamlejewa nierzadko mamy do czynienia ze znacznym dysonansem pomiędzy deklaracjami bohaterów, a podejmowanymi przez nich działaniami. Za przykład może tu posłużyć żona Leonida, która na wieść o tragedii w zaprzyjaźnionej rodzinie wykazuje się wzorcową

---

<sup>518</sup> D. Laster, *Drabina Grotowskiego: nawiązywanie archaicznego połączenia wertykalnego*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.grotowski.net/performer/performer-4/drabina-grotowskiego-nawiazywanie-archaicznego-polaczenia-wertykalnego> (27.05.2015).

chrześcijańską empatią i postanawia udać się do cerkwi, aby pomodlić się w jej intencji. Jednakże już większość podejmowanych przez nią działań zorientowana jest na dokonanie (niezgodnego z nowotestamentową nauką) aktu zemsty. Łochmatow deklaruje chęć duchowego wzrastania, jednak aby osiągnąć ten cel kontynuuje bandycką działalność. Trudno zatem oprzeć się wrażeniu, że bohaterowie powieści Mamlejewa nie tyle nie do końca realizują idee stanowiące immanentną część prawosławnej wiary, co z racji poczucia przynależności do „lepszego” części społeczeństwa, czują się uprawnieni do krytykowania innych, nie dostrzegając przy tym amoralności własnego postępowania.

Warto także podkreślić, iż z epilogu dowiadujemy się o tym, że Alona decyduje się na cerkiewny ślub z Wadimem. Informację tę można byłoby postrzegać jako swego rodzaju oznakę dojrzałości bohaterki, zamknięcie przez nią pewnego etapu i chęć rozpoczęcia nowego rozdziału w swoim życiu. Pamiętając jednak o stosowaniu przez nią technik *adwaita-wedanty*, a więc praktyk związanych z filozofią indyjską, decyzja małarki w takiej perspektywie eksponuje jej religijną labilność. Alona dosyć swobodnie traktuje wyznawaną przez siebie wiarę:

Хорошо, допустим, древние йогы, великие из них, могли делать со своей душой все что угодно, входить и путешествовать в любые миры, но именно потому, что они соблюдали тайные законы творения... [...] И она стала молиться, молиться за всех, кто был с ней в этом вагоне (I, 233)<sup>519</sup>.

Bohaterka w trakcie podróży metrem rozmyśla na temat planów duchowej ekspansji i dochodzi do wniosku, iż

---

<sup>519</sup> Dobrze, założmy, że ci najwięksi starożytni jogini mogli robić ze swoją duszą to, co chcieli, wchodzić i podróżować po dowolnych światach, ale właśnie dlatego, że przestrzegali oni tajnych zasad stwórczych... [...] I zaczęła się modlić, modliła się za wszystkich, którzy byli z nią w tym wagonie.

Trofimowi Borysyczowi nie uda się zrealizować jego zamierzeń. Jest bowiem przekonana, że tylko jogini przestrzegający określonych zasad są w stanie dokonywać transformacji swej duszy. Alona wierzy zatem w możliwość ekspansji innych światów, jaką daje praktykowanie buddyzmu, jednakże chwilę później obawiając się ataku terrorystycznego, zaczyna się modlić. To swobodne „żonglowanie” rozmaitymi wierzeniami świadczy o problemach bohaterki z ostatecznym zdefiniowaniem własnego „ja” i brakiem stabilnej podstawy, która stanowiłaby punkt odniesienia oraz właściwą „bazę” dla wspomnianych przez jej narzeczonego „duchowych kanałów”.

Z kolei w utworze Bulatowicia sposób postępowania bohaterów nie zostaje uzależniony od wyznawanej przez nich wiary, jasno natomiast zostają określone ich działania z punktu widzenia etyki. Powieściowe postaci albo postępują niemoralnie: kradną, gwałcą, biją etc.; albo cechują się bezbrzeżną wiarą w człowieka, nawet w obliczu dotyczących ich nieszczęść. Jeżeli już pojawia się moment zwątpienia i zejścia na złą drogę – jak w przypadku Muharema dotyczącego ciała martwej dziewczyny – bohater uświadamia sobie swój błąd i żałuje dokonanych czynów. Wyraźnie widoczna polaryzacja postaw moralnych powieściowych postaci nie jest w żaden sposób wiązana z wyznawaną konfesją – wynika z wewnętrznego przekonania o słuszności podejmowanych przez nich decyzji i osądów.

Komparatystyczna lektura dzieł Mamlejewa oraz Bulatowicia zgodnie z wyartykułowanym w tytule niniejszej monografii kluczem interpretacyjnym sugerującym możliwość odczytania obydwu utworów jako komplementarnie opozycyjnych, eksponuje, za sprawą nakreślonej powyżej percepcji, niezwykle wręcz aktualność tekstu Bulatowicia. Niezamierzone bogactwo *Czerwonego koguta...* jawi się jako wyraźny kontrast względem „zaplanowanej” obfitości nawiązań *Innego*. Rosyjski pisarz w wywiadach niejednokrotnie podkreślał, iż inspirację do swych utworów czerpie ze znakomitej spuścizny literackiej klasyków. Jednak nawet bez

znajomości tej informacji trudno oprzeć się wrażeniu, iż „intelektualne zaplecze” utworu jest dosyć mocno manifestowane za sprawą nieustannego nawiązywania do kulturowego dziedzictwa kraju (przypomnieć wystarczy chociażby fotografie Błoka, Gogola oraz Dostojewskiego, będące swego rodzaju symbolem duchowych poszukiwań Alony), podczas gdy w dziele Bulatowicia pole asocjacyjne uruchomione zostaje w naturalny sposób w akcie pogłębionego czytania. Podkreślić również należy komplementarnie opozycyjny sposób realizacji poszczególnych idei we wspomnianych powieściach. W obydwu utworach ciało staje się wyznacznikiem granic przestrzenności, które ulegają rozmyciu. Zabieg ten tak w przypadku Alony, jak i Muharema związany jest z chęcią bycia postrzeganym podmiotowo, a nie przedmiotowo. Bohaterowie „przekraczają” granice własnej cielesności, aby choć po części móc istnieć w odpowiadającej im „formie”, jednakże działania podejmowane przez właściciela czerwonego ptaka są powodowane instynktem, podczas gdy starania malarki są silnie skorelowane z pragnieniem. Muharem dokonuje transgresji cielesności w sposób nieświadomy i naturalny, Alona natomiast próbuje osiągnąć ten efekt stosując określone techniki medytacyjne. Niemniej jednak zarówno w dziele rosyjskiego pisarza, jak i serbskiego twórcy postawione zostaje pytanie o status i charakter funkcjonowania podmiotu z poznawczej perspektywy posthumanizmu. W powieści Mamlejewa podmiotowość jednostki i rola ciała w procesie jej konstituowania zostają jedynie zasygnalizowane. Wydaje się, że jest to związane przede wszystkim z całkowitym brakiem obecności natury, co stoi w jawnej opozycji do sposobu konstruowania świata przedstawionego *Czerwonego koguta...*, gdzie przyroda pełni niemalże rolę bohatera. Kultura, świadomość, uduchowienie, a więc elementy dane człowiekowi, bądź przez niego wypracowane, przeciwstawione zostają naturze, nieświadomości i intuicji oraz ekologicznej duchowości. Patetyczny ton wypowiedzi Łochmatowa podczas artykułowania jego

planów na przyszłość kontrastuje ze skromnym pragnieniem Muharema, aby „stać się człowiekiem”. I wreszcie deklaracje o zjednaniu się z kosmosem, padające z ust bohaterów *Innego*, stoją w jawnej opozycji do działań podejmowanych przez powieściowe postaci *Czerwonego koguta*...

## ZAKOŃCZENIE

Celem niniejszej monografii była próba analizy problemu podmiotowości ciała wybranych bohaterów powieści *Inny* Jurija Mamlejewa oraz *Czerwony kogut leci wprost do nieba* Miodraga Bulatowicia w kluczu ich komparatystycznej lektury tutaj, adekwatnie do zawartości treściowej dwóch oddzielnych tekstów, rozumiana jako komplementarna opozycja. Za punkt wyjścia przyjęliśmy perspektywę antropologiczną, zgodnie z założeniami której człowiek nie poznaje sensu świata, siebie i swego w nim miejsca za sprawą faktów, ani nawet poza nimi w sferze transcendentnego ich uzasadnienia, lecz dzięki „zanurzeniu” w otaczającej przestrzeni, jej nieustannym doświadczaniu<sup>520</sup>. Z tego względu cielesność powieściowych postaci rozpatrywaliśmy w odniesieniu do charakteru otaczającej ich rzeczywistości, kondycji społeczno-moralnej, a przede wszystkim do sposobu postrzegania przez bohaterów własnego ciała i stopnia partycypacji ich świadomości w procesie konstituowania podmiotowości.

Za szczególnie nośny uznaliśmy wpływ metody artystycznej obydwu pisarzy na sposób problematyzacji zagadnienia podmiotowości ciała w ich utworach. W przypadku dzieła Mamlejewa uznaliśmy, że stosunek bohaterów do własnego ciała oraz charakter postrzegania siebie jako podmiotu, jest ściśle skorelowany z deklarowaną przez pisarza chęcią ukazania najgłębszych pokładów duszy człowieka oraz wnikliwego przedstawienia procesu „poszukiwania prawdziwego siebie”. Realizm metafizyczny, jako artystyczna dominanta twórczości rosyjskiego pisarza, istotnie wpłynął na sposób przedstawienia problematyki jego dzieł. Tekst Mamlejewa dosyć swobodnie łączy wątki mistyczne, ezoteryczne oraz fantastyczne. Zabieg ten pozwala pisarzowi na taki sposób strukturalizacji konkretnych postaci oraz przedstawienia realności w jakiej funkcjonują, który, zdaniem

---

<sup>520</sup> M.P. Markowski, *Antropologia, humanizm, interpretacja*, [w:] *Kulturowa teoria...*, op. cit., s. 140–141.

badaczy jego twórczości, daje możliwość uchylecia zasłony metafizycznej przestrzeni i wypreparowania głębokich, ukrytych, podświadomych sensów istnienia.

W przypadku metody twórczej Bulatowicia uwagę ześrodkowaliśmy na tych jej aspektach, które pozwalają dostrzec wiele elementów łączących ją z poetyką ibero-amerykańskiego realizmu magicznego, stanowiącego w danej publikacji określającą literaturę przedmiotu. Świat przedstawiony w powieści serbskiego pisarza to rzeczywistość artystyczna ufundowana na bazie głębokiego przenikania się pierwiastka realnego z fantastycznym. Historyczne fakty ukazane zostają przez pryzmat artystycznej wyobraźni pisarza, określanej przez literaturoznawców mianem *dzikiej*, o nieskończonym potencjale<sup>521</sup>. Autor zrywa z obiektywnym sposobem przedstawiania świata na rzecz jego demonicznej wizji, oddając pierwszeństwo poetyce szoku oraz wieloznaczności kreowanych obrazów. Ponadto w jego twórczości często obecna jest rytualizacja oraz pierwiastek magiczności. Dosyć wyraźnie dostrzegalne są także zabiegi zorientowane na sakralizację powieściowej przestrzeni, a także nieustanne, wielopoziomowe operowanie symbolami. Zatem, pomimo rozległej skali (z-)różnicowania poetyckiej wizji i, adekwatnie, jej dwu odmiennych realizacji, metoda artystyczna Mamlejewa i Bulatowicia zasadza się na tworzeniu osobliwego obrazu świata przedstawionego, w którym elementy fantastyczne i realistyczne, mityczne, magiczne oraz mistyczne ściśle ze sobą korespondują, a zabieg ten zorientowany jest na taki sposób psychologizacji powieściowych postaci, który pozwala wyeksponować wieloaspektowy, dialogiczny potencjał ich natury.

Za punkt wyjścia dla rozważań na temat problemu podmiotowości ciała bohaterów *Innego* przyjęliśmy ocenę kondycji moralnej społeczeństwa rosyjskiego, uznając ją za istotny czynnik mający wpływ na sposób identyfikowania jednostki z własnym ciałem oraz otaczającym światem.

---

<sup>521</sup> J. Wierzbicki, *op. cit.*

Mamlejew w swej powieści snuje wizję Rosji jako państwa, które w rezultacie przemian społeczno-gospodarczych spowodowanych upadkiem Związku Radzieckiego zmagą się z głębokim duchowo-moralnym kryzysem. Autor niejednokrotnie podkreśla postępującą demoralizację powieściowych mieszkańców Moskwy oraz ich uwikłanie w przedmiotowy sposób postrzegania świata, który czerpie swe źródła w bezrefleksyjnej apoteozie kultury materialnej. Taki stan rzeczy staje się przyczynkiem do rewizji podmiotowości, jakiej dokonują bohaterowie. Zmagania z własną cielesnością oraz tożsamością każdej z powieściowych postaci ukazane zostają w odmienny sposób. Dla Łochmatowa bolesna świadomość miałości świata w jakim egzystuje stanowi wystarczający powód, aby dążyć do jego opuszczenia na rzecz całkowitej integracji z kosmosem. Postęp techniczny wraz z rozwojem wirtualizacji powodują, że rzeczywistość traci dla bohatera swą prawdziwość, a więc nie może już dłużej pełnić roli pewnego punktu referencyjnego. Stąd też dążenie do poszukiwania nowego, stabilnego punktu oparcia i uwolnienie się od stanu antropologicznej niepewności, w jakim obecnie tkwi powieściowa postać. Trofim Borysycz ukazany zostaje na kartach powieści jako jednostka niejednoznaczna, o skomplikowanej osobowości. Bohater, przebywając w towarzystwie różnych osób, niemalże nieustannie dokonuje procesu multiplikacji własnego „ja”, jednak nadal pozostaje sobą. Ten element różnicujący jest tym, co stanowi o jego wewnętrznym bogactwie. Sposób bycia bohatera oraz składane przez niego deklaracje pozwalają na konstatację, że stanowi on przykład takiego typu podmiotu, który Baudrillard określił mianem „fraktalnego”. Nieustanne „zanurzenie” w rzeczywistości, w której nawet możliwość autoreferencyjności zostaje zakwestionowana, powoduje zaburzenia zarówno w postrzeganiu siebie, jak i otaczającej przestrzeni, co z kolei sprawia, że granice definiujące prawdziwość, ulegają rozmyciu. Bohater przekonany jest o swoim duchowym potencjale, który pozytywnie go wyróżnia na tle pozostałych mieszkańców Moskwy. To



świadomość rzeczywistości, w jakiej funkcjonuje, stanowi asumpt do podjęcia działań mających na celu eksplorowanie równoległych światów. Co ciekawe, ostatecznie czytelnik nie dowiaduje się, czy Łochmatowowi udało się w pełni zrealizować swój plan – wiemy jedynie, że Trofim Borysycz wyjechał, a jego wyjazd na wszystkim położył się cieniem.

Nieco inaczej natomiast wygląda sytuacja w przypadku bohaterki zaproszonej do siebie przez Trofima Borysycza – Alony. Spotkanie, do którego doszło pomiędzy powieściowymi postaciami, uznaliśmy za wydarzenie o charakterze fundamentalnym dla przebiegu konstytuowania podmiotowości artystki. Tezę tę wyeksponowaliśmy odwołując się do symbolicznej warstwy utworu poprzez zaakcentowanie takich nośnych semiotycznie kategorii jak *spotkanie*, *próg*, *maska*, *inny*. Za istotny czynnik warunkujący możliwość samopoznania bohaterki przyjęliśmy jej skłonność do introspekcyjnej analizy; umiejętność wyrażenia emocjonalnych stanów na płótnie, świadcząca o szczególnym rodzaju wrażliwości artystycznej oraz gotowość do duchowego wzrastania. Spotkanie bohaterki z Zabłudową można z kolei odczytać jako impuls do eksternalizacji eksponującej dialogiczną naturę postaci. Redefinicję własnej podmiotowości Alona (przekonana o czyhającym na nią zagrożeniu) rozpoczyna od prób deprecjonowania własnego ciała w przekonaniu, iż nie pełni ono istotnej roli w procesie konstytuowania jej „ja”. Dążenie do transgresji cielesności zostaje silnie sprzężone z pragnieniem, w którym bohaterka upatruje szans na „zakotwiczenie” swej podmiotowości. Wraz z odzyskaniem poczucia bezpieczeństwa dokonuje ona redefinicji swego dotychczasowego życia oraz ponownie, tym razem świadomie, docenia wartość swego ciała. W tekście powieści artystka zostaje ukazana jako postać skłonna do podjęcia dekonstrukcji własnej osobowości; będąc otwartą na otaczający świat, choć nie do końca gotową na wprowadzenie diametralnych zmian w swoim życiu.

Zgoła inne stanowisko prezentuje natomiast Leonid. O ile bowiem Łochmatow oraz Alona w eksplorowaniu równoległych światów widzą dla siebie szansę samorozwoju, o tyle Odincow początkowo wzbrania się przed opuszczeniem obecnej rzeczywistości. Przyczynkiem do rewizji życia bohatera staje się jego podróż pociągiem, a właściwie sen o tej podróży. Nagła zmiana trasy pociągu zmusza Lonię do namysłu nad sobą oraz własnym życiem. Bohater zastanawia się nad formą swego pierwotnego istnienia, uświadamiając sobie możliwość wyjścia poza tę sferę, która w sposób ontologiczny warunkuje istnienie człowieka. Duchowa podróż, której metaforę stanowi wspomniana wyprawa, powoduje, że Lonia otwiera się na nowy sposób percepcji świata. Przestaje on postrzegać otaczającą go przestrzeń i funkcjonujących w niej ludzi jedynie w perspektywie przedmiotowej. Bohater poszerza horyzonty swego myślenia uświadamiając sobie, że to, przed czym ucieka, w istocie stanowi projekcję jego świata wewnętrznego. Dzięki temu, pomimo początkowego sprzeciwu, Odincowowi udaje się „sfinalizować” swą duchową przemianę.

Śladem Łotmanowskiego rozumienia pojęcia „eksploracji”<sup>522</sup>, licząc na implicytne wysublimowanie „treści naddanych” związanych z określonym charakterem lektury, postanowiliśmy „zderzyć” proces duchowego przeobrażenia oraz samopoznania bohaterów *Innego* z postawami reprezentowanymi przez powieściowe postaci z utworu Bulatowicia. Stosunek bohaterów *Czerwonego koguta...* do własnej podmiotowości rozpatrywaliśmy w ich korelacji z zajmowaną przez nich pozycją społeczną oraz percepcją własnej osoby. Przyjęliśmy, że charakter więzi Muharema z jego kogutem stanowi klucz pomocny w zdefiniowaniu problematyki podmiotowości-cielesności właściciela czerwonego ptaka. Bohater nawiązuje szczególną mentalno-fizyczną więź ze swoim podopiecznym. W trakcie lektury utworu

---

<sup>522</sup> Zob. Ю.М. Лотман, *Культура и взрыв*, [w:] idem, *Семiosфера*, Санкт-Петербург 2001, s. 12–148.

podmiot poznający zostaje niemalże utwierdzony w duchowej nierozdzielności pana i jego zwierzęcia. Nieustanny fizyczny kontakt oraz śladowe współodczuwanie stanów psychicznych koguta mogą zostać odczytane jako przejaw procesu mentalnej transgresji bohatera, zacierania przez niego granic konstytuujących poczucie jego podmiotowości. Z kolei wyrażnie sygnalizowaną na kartach powieści predylekcję Muharema do przybierania postaci koguta, swego rodzaju tworzenie „jednej formacji” wraz ze zwierzęciem, w ślad za koncepcją „stawania się zwierzęciem” Deleuze’a i Guttariego, uznaliśmy za wyraz metaforycznego przekraczania formalnych granic ciała bohatera, a więc przejaw nomadycznych poszukiwań jego „ja”. Odebranie Muharemovi jego ukochanego ptaka stanowi zatem brutalny akt ograbieniem bohatera z części jego samego. Tym samym jest przejawem psychicznego okaleczenia gruźlika, zamachem na jego suwerenność, a także próbą zanegowania jego tożsamości. Z kolei agresywne zachowanie uczestników weselnej biesiady jawi się w takiej perspektywie jako przejaw bezwarunkowego dążenia pijanych gości do pozbawienia właściciela koguta prawa do bycia podmiotem, w czym pobrzmiwają silne echa koncepcji *nagiego życia* Giorgio Agambena, której twórcze asymilowanie po raz kolejny eksponuje szczególny charakter relacji pomiędzy właścicielem a jego zwierzęciem. Związek Muharema z kogutem, ze względu na emocjonalne przywiązanie pana do jego czerwonego ptaka oraz ich fizyczną bliskość (co zdaje się wskazywać na niemożność ich odseparowania), w wymiarze metaforycznym urasta rangą do miana *maszyny antropologicznej*. Jej celem jest wytwarzanie tego, co ludzkie przy wykorzystaniu mechanizmu „włączającego wyłączenia”, co podkreśla otwartość statusu bohatera jako podmiotu. Właściciel koguta to postać *niedookreślona*, o dialogicznej naturze. W osobliwej współzależności Muharema i jego ptaka dostrzec można predylekcję do metaforycznej transgresji humanizmu, deterytorializacji człowieczego „ja” na rzecz poszukiwania

dopełnienia. Bohater nie mając śmiałości, aby być beneficjentem danych mu przez naturę możliwości, nieświadomie usiłuje wstąpić w swego rodzaju „unię” z elementami przyrody. Szczególny charakter więzi łączącej Muharema z naturą zostaje wyeksponowany za sprawą podkreślania interakcji, do jakich dochodzi między nim i reprezentantem świata zwierząt – kogutem oraz ziemią. Nieskoordynowane z dynamiką ciała bohatera, zdawałoby się niezależne od niego samego, pochylenie się ku ziemi jednoznacznie wskazuje na potrzebę obcowania jego ciała z innym bytem (żywiółem), co odczytywać można jako przejaw dążenia Muharema do całkowitej integracji ze światem. Podobne cechy zdradza także Mara. Bohaterka instynktownie zawiera się przyrodzie, w szczególnie trudnych momentach pozwala jej przejąć władzę nad organizmem, czerpiąc z niej życiową energię, co konotuje szereg odwołań do archetypowej postaci Matki-Ziemi. Ponadto wydawanie na świat dziecka bezpośrednio na ziemi świadczy o jej ponadmysłowej więzi z uniwersum, o naturalnym, intuicyjnym, immanentnie tkwiącym w niej zaufaniu do świata przyrody, a także mistycznym doświadczaniu autochtonizmu. W przypadku bohaterki utworu Bulatovicia, w odróżnieniu od postaci z *Innego*, proces „poszukiwania” dopełnienia nie jest działaniem świadomym, natomiast wynika z jej wewnętrznego, organicznego rozumienia świata i szacunku dla sił nim rządzących.

Akt „zjednania” z ziemią staje się także udziałem dwóch wędrowców. Ich bezwiedna integracja z owym żywiółem „zakodowana” została na poziomie ich fizycznego, zmysłowego (dzięki temu również i mistycznego) postrzegania przestrzeni. Ziemia przedstawiona zostaje jako odwieczna, prymarna wartość, dlatego też bohaterowie powieści Bulatovicia nie kwestionują jej ważności. Petar porównuje upływający czas do kurzu, co można odczytać jako nadawanie wirującym w powietrzu ziarnom piasku uniwersalnej wartości. Ponadto takie spostrzeżenie kontestuje niejako dogmatyzację świadomych odczuć człowieka oraz jego wiedzę, eksponując

jednocześnie tę pierwotną, nienaruszalną więź z pramatką immanentnie tkwiącą w każdej jednostce.

Dążenie do integracji z ziemią oraz okazywanie należnej jej czci wyeksponowane zostaje w tekście powieści za sprawą wielokrotnych potknięć oraz przyklęknęć bohaterów, w szczególności Muharema. Cykliczne pochylanie ciała bohatera można interpretować jako składanie swego rodzaju pokłonu, oddawanie hołdu Matce-Ziemi, a zatem oznakę afirmacji przyrody, co sugeruje, że rytualny gest czołobicia ma także charakter teurgiczny. Co więcej, osobliwe „przywieranie” bohatera do twardego gruntu legitymizuje interpretację tego aktu jako artykulację więzów krwi. Zespolenie właściciela czerwonego koguta z danym żywiołem postrzegać należy jako przejaw ich całkowitej fuzji rozmywającej fizyczne granice definiujące podmiotowość postaci. Ponadto akt zjednania z ziemią oraz powierzenie jej swoich sekretów i okazanie skruchy staje się także udziałem ojca Muharema – gazdy Iliji.

Podjmując próbę oglądu powieściowych wydarzeń z perspektywy ich symbolicznego znaczenia w antropologii religii stwierdziliśmy, że można je odczytać jako osobliwą realizację *obrzędu przejścia*. W związku z tym, iż rytuał ten wiązany jest z przekroczeniem pewnych umownych granic, partycypację bohatera w tej symbolicznej przemianie uznać należy za oznakę jego otwartości – zarówno w sensie fizycznych, jak i duchowych ram definiujących jego podmiotowość. Ostatnia faza tego procesu (postliminalna) wiązana jest z nadaniem jednostce nowego statusu. W rezultacie zaistniałych wydarzeń bohater doprowadza do desubstancjalizacji swego autonomicznego podmiotu, co można traktować jako przejaw doświadczenia nowoczesnej świadomości (za Nyczem) lub nomadycznej podmiotowości (za Braidotti). Podróż bohatera jest więc metaforą wewnętrznych poszukiwań, które ostatecznie doprowadzają go do asymilacji dialogiczności jego podmiotowości, dotychczas jedynie intuicyjnie wyczuwanej, natomiast nie artykułowanej.

Lektura obydwu tekstów, ze zwróceniem szczególnej uwagi na metodę artystyczną twórców i jej wpływ na sposób wizualizacji poszczególnych zagadnień, pozwala na wyeksponowanie tej nośności powyższego zestawienia, która uprawnia do postrzegania obydwu powieści jako wzajemnie dopełniających się stron opozycji. W obydwu utworach mamy do czynienia z podejmowaniem problematyki egzystencjalnej oraz krytycznym namysłem nad kondycją moralną społeczeństwa. W komplementarnym zorientowaniu analizowanych tekstów Jurija Mamlejewa i Miodraga Bulatovicia widoczne jest przede wszystkim (odmiennie ewokowane) zamierzenie „zjednania się ze światem” i, adekwatnie ujawniające się w każdym z dwóch przypadków, dążenie do jego artystycznego wcielenia: w życie przez bohaterów *Innego* i bezwiednej samorealizacji przez powieściowe postaci *Czerwonego koguta*... Analiza problemu odmienności postaw postaci wobec własnego ciała w przenikających się artystycznych ustrukturuowaniach obydwu pisarzy odsłania wspólny ich tekstom rdzeń: to ciało, w dialogowym zderzeniu odmiennej estetyki jego ukształtowania określa się każdorazowo w technice postaciowania jako wyznacznik granic własnej, podmiotowej przestrzenności oraz fundament indywidualnego doświadczania świata. Podjęta przez bohaterkę powieści Mamlejewa próba opuszczenia swego ciała jest przejawem starań w zakresie redefinicji jej „ja”. Podobne zamierzenie dostrzegalne jest także w działaniach podejmowanych przez Muharema, który dąży do bycia postrzeganym jako autonomiczny podmiot uprawniony do podejmowania samodzielnych decyzji. Trzeba jednak pamiętać, że o ile Alona dokonując deterytorializacji próbuje zrezygnować z dotychczasowej „części” siebie, to właściciel czerwonego koguta w tym samym procesie poszukuje osobliwego „dopełnienia”. Oboje natomiast usiłują wyjść/wychodzą „poza siebie”, aby mieć możliwość „istnienia” w taki sposób, który jest zgodny z ich oczekiwaniami. Choć Alona oraz Muharem ukazani zostają na kartach powieści jako

jednostki zbłąkane, wątpliwe, *niedookreślone*, a więc „poszukujące” swego statusu, to dla właściciela czerwonego koguta stan ten jest niejako immanentnie „wpisany w postać”, podczas gdy w przypadku malarki zostaje on „wyzwolony”. Postawa bohatera powieści Bulatowicia wypływa z jego wnętrza, powodowana jest instynktem, natomiast w przypadku postaci z *Innego* związana jest z wysiłkiem oraz pragnieniem. Tak więc zarówno w dziele serbskiego, jak i rosyjskiego pisarza wyraźnie dostrzegalne jest dążenie bohaterów do przekroczenia granic związanych z cielesnością, co pozwala na odczytanie tego pragnienia jako przejawu chęci integracji z ziemią, uniwersum. W obydwu tekstach pojawia się także pytanie o status podmiotu z poznawczej perspektywy posthumanizmu. W przypadku dzieła Mamlejewa mamy do czynienia z usilnymi próbami oparcia swojej podmiotowości na wyrugowaniu ciała, w *Czerwonym kogucie*... natomiast z „zakotwiczeniem” jej w osobliwej relacji, emocjonalnym przywiązaniu do zwierzęcia, co wskazuje na otwartość podmiotowości bohaterów, ich rozwój oraz nieustanną redefinicję granic konstytuujących ich jako samodzielny byt.

Komparatystyczna lektura tekstów rosyjskiego i serbskiego pisarza eksponuje spolaryzowany sposób problematyzowania także innych znaczących zagadnień. Tak oto w dziele rosyjskiego twórcy fakt istnienia natury zostaje celowo przemilczany, jak gdyby jej obecność w życiu człowieka nie pełniła fundamentalnej roli w konstytuowaniu jego „ja”, podczas gdy bohaterowie serbskiego utworu właśnie na więzi z przyrodą „osadzają” swą podmiotowość. Znamienne przedstawia się także stosunek powieściowych postaci do otaczającej ich przestrzeni. Bohaterowie *Innego* są otwarci na eksplorowanie nowego terytorium jako procesu immanentnie wpisanego w charakter prowadzonego stylu życia. Gotowość ta zostaje jednak zakwestionowana kiedy wkroczenie w nowy obszar (niekoniecznie pod względem terytorialnym) wiąże się z refleksją. Z kolei bohaterowie powieści Bulatowicia traktują otaczającą ich przestrzeń z ogromnym szacunkiem, jest ona dla

nich nieuchwytnym fenomenem – jest nacechowana pewnym pierwiastkiem tajemnicy. Ponadto w odmienny sposób została także w obydwu powieściach podjęta problematyka śmierci. W utworze rosyjskiego twórcy wątek ten przywoływany jest zazwyczaj w kontekście postępującej dehumanizacji społeczeństwa rosyjskiego oraz jego wynaturzenia (handel organami, zabójstwa etc.), natomiast w tekście *Czerwonego koguta...* śmierć jawi się jako dowód ufności w siłę i dobroć natury oraz wyraz złożenia najdroższej i najpiękniejszej ofiary, jaką jest własne życie. Ważny wydaje się także fakt, że choć duchowość narodu rosyjskiego zostaje mocno zaakcentowana w tekście *Innego*, to jednak dzieło Bulatowicia pełniej eksponuje niemanifestowany, nieuświadomiony duchowy potencjał swych postaci. Wynika to przede wszystkim ze sposobu przedstawienia procesu dekonstrukcji własnej osobowości, który w rosyjskim tekście został ukazany jako świadome działania podejmowane przez powieściowe postaci, podczas gdy bohaterowie *Czerwonego koguta...* reprezentują intuicyjną percepcję otaczającej przestrzeni. To, co w *Innym* ujęte zostaje w duchu emfatycznej duchowości, w utworze serbskiego pisarza ujmuje swą niewymuszoną naturalnością i spontanicznością. Wysiłek, trud, świadomość oraz intelekt, na których zostaje zaakcentowana uwaga w dziele Mamlejewa kontrastują z wewnętrzną predylekcją, nieświadomością i emocjonalnym zaangażowaniem postaci Bulatowicia.

Przeprowadzona analiza pozwala postawić tezę, że pomimo znaczących różnic w sposobie strukturywania obydwu utworów, to właśnie próba komparatystycznego czytania tej odmienności, wręcz opozycyjności, ukierunkowuje dalsze badania na wyjawienie jeszcze nierozszyfrowanej potencji obydwu tych tekstów razem i każdego z nich oddzielnie. Wolno zatem zasadnie przypuszczać, że niniejsza monografia, stanowiąca jedynie pewną propozycję interpretacyjną, może stać się przyczynkiem do dalszych literaturoznawczych dociekań.



Tytułem otwartego podsumowania stwierdzić należy, że teza o możliwości sieciowego, ekologicznego podwyższenia przeprowadzonej analizy w kluczu wspomnianego antropologicznego „zanurzenia” jako metodologicznej opcji poznawczej, wydaje się niemal w pełni zasadna. Taka mikrorealizacja, zorientowana immanentnie na rezultat w makroskali, jawi się jako osiągalny cel i zadanie. Za sprawą wyeksponowania nieobecności znaczącej jako tropu interpretacyjnego pozwoliłaby (pozwoli) uzyskać tę nadwyżkę sensu, za sprawą której kulturotwórczy ekwiwalent uzmysłowi, w skali wielkiego optymizmu, nie tylko odzyskanie utraconego, ale wysublimowanie (wyeksplikowanie) takiej terapeutycznej wartości naddanej, która w procesie kontekstualnego przyrostu określa się jako cel i zadanie współczesnej humanistyki<sup>523</sup>.

---

<sup>523</sup> Według rozważań Haliny Chałacińskiej dotyczących zagadnienia procesualności kodu kulturowego wyartykułowanych zarówno w jej monografii (zob. X. Халациньска-Вертеяк, *Культурный код в литературном произведении: Интерпретации художественных текстов русской литературы XIX и XX веков*, Poznań 2002), jak i w trakcie licznych dyskusji na temat problematyki niniejszej rozprawy.

## РЕЗЮМЕ

Главной целью настоящей монографии являлось желание изучить проблему субъектности тела в произведениях *Другой* Юрия Витальевича Мамлеева и *Красный петух летит прямо в небо* Миодрага Вулатовича. Предпринятая попытка чтения вышеприведенных произведений в компаративистском ключе была направлена на выявление их комлементарно-опозиционного потенциала, активизирующегося в процессе сравнительного анализа обоих романов. Исходной точкой исследования стала антропологическая перспектива, поэтому проблема телесности героев рассматривалась с точки зрения их взаимоотношений с окружающим миром, влияния морального состояния общества на этот процесс, а также способа восприятия героями собственного тела и степени участия сознания в процессе конструирования их субъектности. Особенно важным показалось влияние художественного метода обоих писателей на способ проблематизации именно вопроса субъектности тела. В ходе углубленного анализа было выявлено, что отношение героев *Другого* к своему телу, а также характер восприятия себя в качестве субъекта, тесно взаимосвязаны с заявленной писателем целью открыть глубинные тайны человеческой души и представить процесс «поисков настоящего себя». Влияние метафизического реализма, как художественной доминанты автора, на характер реализации исследуемой проблематики, прежде всего проявляется в способе создания художественной реальности романа. Произведение Мамлеева в довольно смелой манере соединяет мистическую, эзотерическую и фантастическую темы. Этот художественный прием позволяет писателю на такой способ структурирования конкретных персонажей, а также артистической действительности, который дает возможность приоткрыть завесу метафизического

пространства и выявить глубокие, скрытые, подсознательные смыслы существования.

В попытках проанализировать особенности творческого метода Булатовича, мы сосредоточили внимание на тех его аспектах, которые позволяют подчеркнуть наличие многих элементов, связывающих его метод с поэтикой магического реализма. Художественная реальность романа сербского писателя – это прежде всего мир, обогащенный большой дозой фантастики. Исторические факты указаны сквозь призму художественного воображения писателя. Таким образом, автор отказывается от объективного способа представления действительности, отдавая предпочтение его демонической визии, а также поэтике шока и многозначительности создаваемых образов. Кроме того, в творчестве Булатовича часто присутствуют элементы ритуализации и магии, многогранная игра символами, художественные приемы рассчитанные на непрерывное подчеркивание сакрализации романного пространства. Следовательно, творческий метод обоих писателей направлен на такой вид структурирования художественной действительности, в котором фантастическое и реалистическое, мифическое, волшебное и мистическое, находятся в тесной взаимосвязи, что, в свою очередь, ориентировано на такой способ психологизации героев, который позволяет подчеркнуть их диалогический потенциал.

Исходной точкой для обсуждения проблемы субъектности тела героев *Другого* в проведенном нами анализе стала попытка оценить моральное состояние российского общества, поскольку именно этот фактор в значительной степени влияет на способ отождествления индивида с его собственным телом и окружающим миром. Россия – по мнению Мамлеева – это государство, которое в результате социально-экономических изменений вызванных распадом Советского Союза, борется с состоянием глубокого духовного и нравственного кризиса

его жителей. В своем произведении писатель неоднократно подчеркивает усугубляющуюся деморализацию жителей Москвы и их субъектный способ восприятия окружающего мира, связанный с безрефлекторной «погруженностью» в материальную действительность и ее апофеозом. Предпринятая нами попытка анализа выявила, что именно такое плачевное состояние современного российского общества стало стимулом для героев пересмотреть «основы» своей субъектности. Не до конца осознанное желание справиться с собственной телесностью и идентичностью, в случае каждого из героев романа, реализуется немного по-другому.

Для некоторых, болезненное осознание поверхностности мира, в котором они существуют является достаточным поводом покинуть его, с целью полного слияния с Космосом. Поскольку реальность потеряла свою правдивость, она больше не может служить ни в качестве универсальной точки опоры, ни разумного ориентира. Технический прогресс и связанное с ним развитие виртуализации приводит к тому, что человек находится в состоянии антропологической неуверенности. Именно здесь следует искать причину желания героев найти новую, стабильную точку опоры. Примером такого индивида может послужить Трофим Борисыч Лохматов – человек неоднозначный, со сложной личностью. Способ поведения героя непосредственно связан с присутствием других людей – в компании каждого из них Трофим Борисыч показывает различные аспекты своей личности, все это время оставаясь самим собой. Этот процесс непрерывного умножения своего «я» не связан, однако, с желанием героя проектировать определенную картину самого себя. Наличие варьирующего элемента обуславливает внутреннее богатство Лохматова. Способ поведения героя и сделанные им заявления, позволяют предполагать, что он представляет собой пример такого типа субъекта, который Жан Бодрийяр, определил как «фрактальный». Постоянное

«погружение» в реальности, в которой оспаривается даже возможность автореференциальности, вызывает нарушения в восприятии так себя, как и окружающего пространства. Именно поэтому границы определяющие правдивость, размыты. Герой глубоко убежден в своем духовом потенциале, и этот факт в плане целостного прочтения романа, кажется положительно выделять его на фоне других жителей Москвы. Осознание характера реальности, в которой он функционирует служит толчком для предприятия мер направленных на изучение параллельных миров. Однако, читатель, все-таки, не узнает, получилось ли у Лохматова полностью реализовать свой план. Единственная информация, которую нам предоставляет рассказчик – это: «На всем лежала тень отхода Лохматова. Скрытая молчаливая тень» (I, 250).

По-другому ситуация выглядит в случае Алены – художницы, «приглашенной» Трофимом Борисычем к себе. Встречу, которая состоялась между героями, мы сочли событием фундаментального характера, особенно учитывая ее влияние на процесс формирования субъектности каждого из них. Этот тезис мы пытались обосновать ссылаясь на символический слой произведения, а также подчеркивая наличие таких семиотически значимых категорий как *встреча*, *порог*, *маска*, *другой*. В качестве важного фактора, детерминирующего возможность самопознания героини, мы приняли ее предрасположенность к интроспективному анализу, способность выражать эмоциональные состояния на холсте, что свидетельствует об исключительно чутком способе восприятия мира, и готовность к духовному росту. Встреча героини с Наденькой Заблудовой послужила в свою очередь, стимулом для экстернализации, экспонирующей диалогический характер Алены. Переопределение собственной субъектности художница (убеждена в наличии опасности) начинает с попытки «подавить» свое собственное тело, будучи уверенной что

оно не играет существенной роли в процессе формирования собственного «я». Стремление к трансгрессии тела тесно взаимосвязано с желанием, в котором героиня видит возможность для «закрепления» своей субъектности. Однако, когда она, наконец, вновь обретает чувство безопасности, она опять переосмысляет свою нынешнюю жизнь и, на этот раз, уже осознанно признает ценность своего тела. В тексте романа героиня показана как человек, готовый предпринять деконструкцию собственной личности и открыться на окружающий мир, хотя и не до конца готовый внести диаметральные изменения в свою жизнь.

Процесс формирования личности Алены значительно отличается от того, как он реализуется в случае очередного из героев романа *Другой* – Леонида Одинцова. В то время как Лохматов и Алена в изучении параллельных миров видят для себя возможность саморазвития, Леня изначально решительно отказывается покинуть текущую реальность. Стимулом для пересмотра жизни героя становится его путешествие на поезде, вернее сон об этом путешествии. Внезапное изменение маршрута поезда заставляет Одинцова подумать о себе и своей жизни. Герой размышляет о форме своего первоначального существования, понимая возможность выйти за пределы той сферы, которая онтологически обуславливает существование человека. Духовное путешествие, метафорой которого являются события в поезде, приводит к тому, что Леня открывается на новый способ перцепции мира. Он перестает воспринимать окружающее пространство и функционирующих в нем людей, исключительно с субъектной точки зрения. Герой расширяет горизонты собственного мышления, понимая, что то, от чего он убегает, на самом деле является проекцией его внутреннего мира. В результате, несмотря на первоначальное сопротивление, Одинцов «завершает» свое духовное преобразование.

Процесс преобразования, а также самопознания персонажей *Другого* мы попытались сопоставить с подходом героев романа Булатовича. Отношение героев *Красного петуха...* к собственной субъектности мы рассматривали в корреляции с занимаемым ими социальным статусом и способом восприятия себя как индивида. Мы предположили, что характер связи Мугарема с его петухом может оказаться полезным в определении ключевых вопросов телесности-субъектности владельца птицы. Герой устанавливает особую психическую и физическую связь со своим животным, которая утверждает познающего субъекта в их ментально-физическом единстве. Постоянный физический контакт и частичное ощущение психического состояния петуха, являются знаками, свидетельствующими о ментальной трансгрессии героя, разрывающей границы того, что является опорой для его субъектности. Акцентируемая на страницах романа склонность Мугарема к становлению своим петухом, вслед за концепцией «становления животным», Ж. Делеза и Ф. Гваттарри, являлась бы в таком случае проявлением номадических поисков его «я». Возможность ощущения состояния «другого» нужно в таком случае воспринимать как метафорическое преодоление формальных границ тела героя, своего рода образование «одной формы» вместе с животным. Изъятие у Мугарема его красного петуха становится жестоким действием, вследствие которого герой лишен части самого себя, своего суверенитета, а также психически изувечен. Таким образом опровергнуты также основы его идентичности. Агрессивное поведение участников свадьбы можно воспринимать как безусловное стремление пьяных гостей лишить владельца петуха права быть субъектом, в чем несомненно заметны отголоски концепции «голой жизни» Д. Агамбена. Взаимосвязь Мугарема и его животного, учитывая их неразрывность, обусловленную эмоциональной привязанностью и физической близкостью,

в метафорическом смысле можно воспринимать как форму проявления идеи *антропологической машины*, которой целью является создать то, что человеческое, используя для того механизм «включающего исключения». Такая интерпретация в очередной раз подчеркивает при этом открытый статус героя понимаемого как субъект. Владелец красного петуха предстает таким образом как *недовоплощенная* личность диалогической природы. В своеобразной взаимосвязи Мугарема с его животным заметна предрасположенность к метафорической трансгрессии гуманизма, детерриториализации человеческого «я», связанных с поиском «дополнения». Герой, не смея воспользоваться данными от природы возможностями, неосознанно пытается вступить в своего рода «объединение» с ее элементами. Особый характер этой связи подчеркивается путем экспонирования взаимодействий между владельцем животного и его петухом, а также землей. Несогласованные с динамикой тела Мугарема, казалось бы, независимые от него, сгибание и клонение тела к земле, однозначно указывают на сильную потребность его плоти в общении с другой материей, что можно понимать как стремление героя полностью «слиться» с окружающим миром. Желание «слиться» с землей, а также почтить ее надлежащим образом, подчеркиваются в тексте романа посредством многократного упоминания о потере равновесия и клонении тела по направлению к земле. Повторяющееся изгибание тела героя, можно понимать как своего рода поклонение Матери-Земле, способ отдать ей честь, что однозначно подразумевается как утверждение природы. Более того, своеобразное «сцепление» с твердой почвой, позволяет интерпретировать этот акт как средство артикуляции кровных уз. «Слияние» владельца красного петуха с этой стихией воспринимаются в таком случае как проявление их полного соединения, что приводит к размытию физических границ, определяющих



субъектность героя. Стоит также отметить, что акт соединения с землей, а также доверения ей своих секретов, замечен также в действиях предпринимаемых Илией.

Подобная склонность заметна также в способе поведения и действиях Мары. Героиня инстинктивно доверяется природе, в особенно трудных моментах позволяет ей, как будто взять контроль над ее собственным телом, черпая эманулирующую из нее жизненную энергию, что позволяет увидеть в таких действиях реализацию своеобразного естественного, интуитивного доверия ассоциируемого с архетипической формой Матери-Земли. Кроме того, акт рождения ребенка прямо на земле, подчеркивает экстрасенсорное отношение Мары к Вселенной, а также мистический опыт автохтонности. В случае героини произведения Булатовича, в отличие от романских персонажей *Другого*, процесс «поиска» дополнения не осуществляется при участии сознания – он напрямую связан с ее внутренним пониманием мира и уважением к управляющим им силам.

Акт непроизвольного «соединения» с землей проявляется также в физическом, сенсорном, и благодаря этому мистическом, восприятии пространства двумя странниками. Земля является вечной, первичной ценностью, поэтому герои романа Булатовича не оспаривают ее важную роль в жизни человека. Петар сравнивает бегущее время с пылью, что можно воспринимать как акт наделения витающих в воздухе песчинок универсальной ценностью. Кроме того, такое наблюдение ставит под вопрос догматизацию сознательных ощущений человека, а также его знания, экспонируя заодно ту неразрывную, нерушимую связь с прото-Матерью, имманентно находящуюся в каждом человеке.

В попытке проанализировать романские события с точки зрения их символического значения в антропологии религии мы выяснили, что они могут быть прочитаны как своеобразная реализация обряда перехода. В связи с тем,

что этот ритуал связан с одолением неких условных границ, участие Мугарема в этой символической трансформации рассматривалось как знак своего рода открытости – как с точки зрения физических, так и духовных структур, определяющих его субъектность. Последний этап этого процесса (постлиминальный) связан с приобретением индивидом нового статуса. В результате, герой приведен к десубстанциализации себя как автономного субъекта, что может рассматриваться как проявление опыта современного сознания (вслед за Рышардом Нычем) или номадической субъектности (вслед за Розой Брайдогги). Путешествие героя рассматривается в качестве метафоры внутренних поисков, которые в конечном итоге приводят его к ассимиляции диалогического характера его субъектности, до сих пор только интуитивно ощущаемого, но не названного.

Внимательное прочтение обоих текстов, с особым акцентом на художественный метод писателей и его влияние на способ визуализации конкретных вопросов, позволяет экспонировать тот потенциал обоих произведений, который дает право воспринимать их, несмотря на их взаимную оппозиционность, как дополняющие друг друга. В обеих работах затрагиваются экзистенциальные проблемы, а также представлена критическая рефлексия над моральным состоянием общества. Взаимодополнение заметно прежде всего в интерференции между желанием «раствориться во Вселенной» и стремлением к этому, которое проявляют герои *Другого*, и неосознанной реализацией этого замысла романскими персонажами *Красного петуха*... Отношение героев к собственному телу приводит к тому, что оно становится детерминантом, определяющим границы их пространственности и основой индивидуального восприятия мира.

Предпринятая Аленой попытка покинуть свою плоть, кажется проявлением усилий переопределить свое «я». Похожее намерение заметно также в действиях Мугарема,

стремящегося быть воспринимаемым как автономный субъект, который вправе принимать самостоятельные решения. Однако, следует помнить что героиня романа Мамлеева в попытках детерриториализации старается отказаться от «части» себя, в то время как владелец красного петуха в том же процессе ищет своеобразное «дополнение». Они стремятся выйти «из себя», что даст им возможность существовать таким образом, который отвечает их ожиданиям. Хотя так Алена, как и Мугарем, на страницах романов указаны как *недовозрожденные* личности, ищущие свой статус, то для владельца красного петуха это состояние, как бы имманентно, в то время как для художницы оно является результатом встречи с Лохматовым. Особый подход героя романа Булатовича берет свои истоки внутри него самого, поскольку он связан с инстинктом; подход Алены в свою очередь, связан с усилием и желанием. Таким образом, в обоих произведениях указано стремление героев преодолеть границы своей телесности, что позволяет понимать это желание как попытку слиться со Вселенной. В обоих текстах возникает также вопрос, связанный со статусом субъекта с познавательной перспективы постгуманизма. В романе Мамлеева он проявляется в усилиях «опереть» свою субъектность на вытеснении плоти, у Булатовича – в попытках «закрепить» ее в животном, что несомненно указывает на открытость персонажей, их развитие и непрерывное переопределение границ, обуславливающих их в качестве самостоятельного субъекта.

Попытка сопоставительного чтения текстов русского и сербского писателей экспонирует оппозиционный, с точки зрения способа проблематизации, подход также ко многим другим вопросам. Кажется, что в работе Мамлеева факт существования природы умышленно замалчивается, как будто ее присутствие в человеческой жизни не играет фундаментальной роли в процессе конституции «я», в то время как герои произведения сербского писателя свою

субъектность опирают именно на своей связи с природой. Довольно интересно представляется также отношение персонажей обоих романов к пространству. Герои *Другого* открыты на познание новых территорий, так как этот процесс, по своей сути, вписан в характер их образа жизни. Однако, эта готовность ставится под вопрос, когда вступление в новую область (необязательно в пространственном смысле), связано с рефлексией о последствиях этого действия. В свою очередь, герои романа Булатовича воспринимают окружающее их пространство с большим уважением, как своего рода феномен, которому присущ некий элемент тайны.

Кроме того, в анализируемых романах указаны различные подходы к вопросу смерти. В произведении Мамлеева она упоминается, как правило, в контексте углубляющейся дегуманизации российского общества, а также его вырождения (торговля органами, убийства, и т.д.), в то время как в тексте *Красного петуха...* смерть рассматривается в качестве доказательства веры в силу и доброту природы, и средства принести самую дорогую и ценную жертву, какой является собственная жизнь. Важен также факт, что, хотя в тексте *Другого* наличие духовности экспонируется как та черта, которая положительно выделяет главных героев романа, именно в произведении Булатовича непреднамеренный духовный потенциал его персонажей изображен более глубоко. Это связано прежде всего со способом представления процесса деконструкции собственной личности, который в тексте русского писателя представлен как сознательные действия, предпринимаемые персонажами, в то время как герои *Красного петуха...* интуитивно воспринимают окружающее пространство. В *Другом* упор кладется на духовность. Усилие, труд, сознание и интеллект, являются теми элементами, на которых сосредоточено внимание в романе Мамлеева, что «противоречит» непринужденной естественности и спонтанности, внутренней предрасположенности,

бессознательности и эмоциональной вовлеченности в произведении Булатовича.

Подводя итоги стоит подчеркнуть, что, несмотря на существенные различия между обоими текстами, именно в их разнообразии, различии, или даже оппозиционности, мы видим их особый художественный потенциал, который возникает в процессе их компаративистского чтения. Мы убеждены, что настоящая монография, которая является всего лишь предложением читать оба произведения в определенном ключе, станет в будущем стимулом для дальнейших исследований, направленных на выявление диалогического потенциала вышеупомянутых романов.

**BIBLIOGRAFIA****Utwory Jurija Mamlejew**

*Судьба Бытия. За пределами индуизма и буддизма*, Moskwa 1997.

*Другой*, Щелково 2007.

*Россия. Ключи к будущему*, [w:] źródło elektroniczne:

<http://mamleew.ru/stati/yurij-mamleev-rossiya-klyuchi-k-budushhemu>,  
(14.10.2013).

*Дорога в бездну*, [w:] źródło elektroniczne:

<http://rvb.ru/mamleev/01prose/2stories/5end/01-2-5-12.htm>  
(28.04.2015).

*Bojownik o szczęście*, tłum. J. Czech, „Arkusz” 1999, nr 2 (87).

*Narzeczony*, tłum. J. Czech, „Literatura na świecie” 1996, nr 11–12 (304–305).

*Przywidzenia*, przeł. E. Mokosa, „Pobocza” 2004, nr 3 (17),

[w:] źródło elektroniczne:

[http://kwartalnik-pobocza.pl/pob17/jm\\_p.html](http://kwartalnik-pobocza.pl/pob17/jm_p.html) (12.08.2014).

*Шатуны: Роман*, Moskwa 1996.

*Życie jest snem*, przeł. K. Niewiadomska, „Pobocza” 2004, nr 3 (17),

[w:] źródło elektroniczne:

[http://kwartalnik-pobocza.pl/pob17/jm\\_z.html](http://kwartalnik-pobocza.pl/pob17/jm_z.html) (12.08.2014).

**Utwory Miodraga Bulatowicia**

*Bohater na ośle*, przekł. D. Cirlić-Straszyńska, Łódź 1977.

*Czerwony kogut leci wprost do nieba*, przeł. M. Krukowska, Warszawa 1964.

*Czerwony kogut leci wprost do nieba*, przeł. M. Krukowska, Warszawa 1979.

*Gullo Gullo*, przekł. D. Cirlić-Straszyńska, Warszawa 1989.

*Ludzie o czterech palcach*, przekł. D. Cirlić-Straszyńska, Warszawa 1983.

*Największa tajemnica świata i inne opowiadania*, przeł. D. Cirlić-Straszyńska, A. Dukanović, I. Kraszek-Muszyńska, M. Krukowska, M. Petryńska, Warszawa 1977.

*Tyrania*, przeł. D. Cirlić-Straszyńska, Warszawa 1983.

## Bibliografia przedmiotu

- Ахматова А., *Реквием*, [w:] eadem, *Стихотворения и поэмы*, Ленинград 1989.
- Аверинцев С.С., *Бахтин и русское отношение к смеху*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.philology.ru/literature1/averintsev-93.htm> (2.06.2015).
- Agamben G., *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*, trans. D. Heller-Roazen, California 1998.
- Agamben G., *Otwarte. Fragmenty*, [w:] źródło elektroniczne: <http://pl.scribd.com/doc/150517768/Giorgio-Agamben-Otwarte-fragmenty#scribd> (28.11.2014).
- Bachtin M., *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970.
- Бахтин М.М., *Автор и герой в эстетической деятельности. Проблема автора*, [w:] źródło elektroniczne: <http://mmbakhtin.narod.ru/probl.html> (31.05.2015).
- Bakke M., *Stawanie się (ze) zwierzętami. O projekcie „Ludzie/Zwierzęta” Grzegorza Kowalskiego*, [w:] *French Theory w Polsce*, red. E. Domańska, M. Loba, Poznań 2010.
- Banasiak B., „Sacrum”, czyli *utopia uniwersalna*, [w:] źródło elektroniczne: [http://bb.ph-f.org/teksty/bb\\_sacrum\\_utopia.pdf](http://bb.ph-f.org/teksty/bb_sacrum_utopia.pdf) (5.06.2015).
- Baudrillard J., *Precesja symulaków*, [w:] idem, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.
- Baudrillard J., *Świat wideo i podmiot fraktalny*, przeł. A. Gwóźdź, [w:] *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, wyb., wprow. i oprac. A. Gwóźdź, Kraków 1994.
- Bauman Z., *Ponowoczesne przygody ciała*, [w:] idem, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995.
- Bauman Z., *Więzi międzyludzkie w płynnym świecie*, [w:] idem, *Płynna nowoczesność*, przekł. T. Kunz, Kraków 2006.
- Beaulieu A., *The Status of Animality in Deleuze's Thought*, „Journal for Critical Animal Studies” 2011, Vol. IX, Issue 1/2.
- Bednarek J., *Emancypacyjna obietnica posthumanizmu*, [w:] źródło elektroniczne: [http://www.praktykateoretyczna.pl/joanna-bednarek-emancypacyjna-obietnica-posthumanizmu/#\\_ftn3](http://www.praktykateoretyczna.pl/joanna-bednarek-emancypacyjna-obietnica-posthumanizmu/#_ftn3) (20.10.2014).
- Bednarek J., *Życie jako moc deterytorializacji (Pragnienie-produkcja i żywa praca I – Deleuze i Guattari)*, „Praktyka teoretyczna” 2011, nr 2–3.
- Bierdiajew M., *Rosyjska idea*, tłum. J.C. – S.W., Warszawa 1999.
- Bierdiajew M., *Światopogląd Dostojewskiego*, przeł. i oprac. H. Paprocki, Kęty 2004.

- Billington J.H., *Ikona i topór*, [w:] idem, *Ikona i topór. Historia kultury rosyjskiej*, przekł. J. Hunia, Kraków 2008.
- Бойко М., *Тростник, колышемый потусторонним*, «Независимая газета», [w:] źródło elektroniczne: [http://www.ng.ru/fakty/2006-04-27/2\\_trostrnik.html](http://www.ng.ru/fakty/2006-04-27/2_trostrnik.html) (24.04.2015).
- Borges J.L., *Sztuka narracyjna i magia*, przekł. A. Elbanowski, „Literatura na Świecie” 1988, nr 12 (209).
- Braidotti R., *Organy bez ciała*, [w:] eadem, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, tłum. A. Derra, Warszawa 2009.
- Brzeziński M., *Transgresje cielesności*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.michalbrzezinski.org/artist/critical-writings/discussions-and-criticism/transgresje-cielesnosci> (4.06.2015).
- Brzoza H., *Dostojewski – między mitem, tragedią i apokalipsą*, Toruń 1995.
- Brzoza H., *Fiodora Dostojewskiego „widzenie skłócone”*, „Slavia Orientalis” 1972, nr 3.
- Bukwałt M., *Motywy ludowe w powieści Miodraga Bulatowicia „Czerwony kogut leci wprost do nieba”*, [w:] *Inspiracje ludowe w literaturach słowiańskich XI–XXI wieku*, pod red. I Rzepnikowskiej, Toruń 2009.
- Burzyńska A., *Kariera narracji. O zwrocie narratystycznym w humanistycie*, [w:] eadem, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006.
- Бычков В.В., *Герменевтический беспредел – Броуновское движение смыслов – «Метафизический реализм»*, [w:] В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская, В.В. Иванов, *Триалог. Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры*, Москва 2007.
- Carpentier A., *Przedmowa*, [w:] idem, *Królestwo z tego świata*, przeł. K. Wojciechowska, Kraków 1975.
- Chałacińska H., *Syndrom krwi w świecie artystycznym Fiodora Dostojewskiego. Refleksje merytoryczno-metodologiczne*, [w:] *Krew – substancja, symbole, mitologia*, red. D. Oboleńska, K. Arciszewska, Gdańsk 2012.
- Chałacińska-Wiertelak H., *Komparatystyczne orientacje tekstu artystycznego*, Poznań 2006.
- Халацкая-Вертеяк Х., *Культурный код в литературном произведении: Интерпретации художественных текстов русской литературы XIX и XX веков*, Poznań 2002.
- Chałacińska-Wiertelak H., *Przedmowa*, [w:] B. Waligórska-Olejniczak, „Sceniczny gest” w sztuce A.P. Czechowa „Mewa” i „taniec wyzwolony” jako estetyczny kontekst Wielkiej Reformy Teatralnej, Poznań 2009.
- Chołodowski W., *Gdy stracisz wszelką nadzieję pomoże ci anioł Dostojewski*, „Literatura na Świecie” 1986, nr 1.
- Chołodowski W., *O Bulatowiciu*, „Literatura na Świecie” 1986, nr 1.
- Chołodowski W., *Pustka nad otchłanią*, „Literatura na Świecie” 1983, nr 8 (145).



- Cirlić-Straszyńska D., *Pilch na żabie, czyli Jak wam się to podoba?*, „Literatura na Świecie” 1983, nr 8 (145).
- Cirlot J.E., *Słownik symboli*, przekł. I. Kania, Kraków 2000.
- Cooper J.C., *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, przeł. A. Kozłowska-Ryś, L. Ryś, Poznań 1998.
- Цимборска-Лебода М., *Женщина и/как Другой в философском и художественном дискурсах (предварительные тезисы)*, [w:] *Kobieta i/jako Inny. Mit i figury kobiecości w literaturze i kulturze rosyjskiej XX–XXI wieku (w kontekście europejskim)*, red. M. Cymborska-Leboda, A. Gozdek, Lublin 2008.
- Czapik-Lityńska B., *Wokół podmiotu, podmiotowości, tożsamości. Uwagi wstępne*, [w:] *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX wieku*, pod red. B. Czapik-Lityńskiej, M. Buczek, Katowice 2005.
- Czapliński P., *J. Baudrillard. Symulakry i symulacja*, „Gazeta Wyborcza” 10.02.2006, [w:] źródło elektroniczne: <http://wyborcza.pl/1,75517,3158406.html> (5.06.2015).
- Deleuze G., Guattari F., *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, trans. B. Massumi, Minneapolis, London 2005.
- Deretić J., *Istorija srpske književnosti*, Beograd 2002.
- Derra A., *Rosi Braidotti zaproszenie do nomadyzmu*, [w:] R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, tłum. A. Derra, Warszawa 2009.
- Dobroczyński B., *Transpersonalna koncepcja tożsamości*, [w:] *Tożsamość człowieka*, red. A. Gałdowa, Kraków 2000.
- Drwięga M., *Dwie drogi współczesnych filozofów – Paul Ricoeur i Józef Tischner*, „Znak” 2011, nr 669, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.miesiecznik.znak.com.pl/139/7/dwie-drogi-wspolczesnych-filozofow-paul-ricoeur-i-jozef-tischner-czesc-ii> (17.07.2014).
- Duda M., *Polskie Balkany. Proza postjugosłowiańska w kontekście feministycznym, genderowym i postkolonialnym. Recepcja polska*, Kraków 2013.
- Dzionek M., *Labirynt/sieć/rhizome*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos2/texty/dzionek.htm#sdfootnote23sym> (2.06.2015).
- Dziuban A., *Wstret i jego rola w określaniu granic cielesności*, [w:] źródło elektroniczne: [http://www.filozoficznie.pl/4/42\\_A\\_Dziuban\\_Wstret\\_i\\_jego\\_rola\\_w\\_o\\_kreslaniu\\_granic\\_cielesnosci.pdf](http://www.filozoficznie.pl/4/42_A_Dziuban_Wstret_i_jego_rola_w_o_kreslaniu_granic_cielesnosci.pdf) (18.10.2014).
- Eliade M., *Mity, sny i misteria*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1999.
- Eliade M., *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993.
- Eliade M., *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993.
- Энциклопедия Гуманитарных Наук, ред. О.Ю. Осьмухина, «Знание. Понимание. Умение» 2007, № 2.

- Эткинд А., Уффельманн Д., Кукулин И., *Внутренняя колонизация России: между практикой и воображением*, [w:] *Там, внутри. Практики внутренней колонизации в культурной истории России*, под ред. А. Эткинда, Д. Уффельманна, И. Кукулина, Москва 2012.
- Evans D., *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London, New York 2006.
- Faryno J., *Mentalność*, [w:] A. de Lazari, *Mentalność rosyjska. Słownik*, Katowice 1995.
- Florenski P., *Filar i podpora prawdy. Zarys prawosławnej teodycei w dwunastu listach kapłana Pawła Florenskiego*, przeł. H. Paprocki, Białystok 2009.
- Florenski P., *Ikonostas i inne szkice*, przeł. Z. Podgórzec, Warszawa 1984.
- Foucault M., *Wykład z 13 stycznia 1982 roku (część pierwsza)*, [w:] idem, *Hermeneutyka podmiotu*, przeł. M. Herer, Warszawa 2012.
- Фрейденобер О.М., *Трон*, [w:] źródło elektroniczne: <http://ec-dejavu.ru/t/Throne.html> (28.05.2015).
- Фуко М., *Технологии себя*, пер. А. Корбут, «Логос» 2008, № 2 (65).
- Геллер Л., *О комплексной сложности, или на пути к экологии литературы*, «Slavic Almanac» 2006, Vol. 11, № 1.
- Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, pod red. H. Markiewicza, t. 4, cz. 2, Kraków 1996.
- Giddens A., *Ciało i świadomość*, [w:] idem, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2002.
- Gieysztor A., *Mitologia Słowian*, Warszawa 2006.
- Gogola J.W., *Ekstaza*, [w:] *Leksykon duchowości katolickiej*, pod. red. M. Chmielewskiego, Lublin–Kraków 2002.
- Грицанов А., Можейко М., *Постмодернизм. Энциклопедия*, [w:] źródło elektroniczne: [http://www.e-reading.club/chapter.php/127706/97/Gricanov\\_-\\_Postmodernizm.html](http://www.e-reading.club/chapter.php/127706/97/Gricanov_-_Postmodernizm.html) (5.06.2015).
- Grzenia J., *Słownik imion*, Warszawa 2006.
- Gurczyńska K., *Samopoznanie na gruncie "Bycia i czasu" Martina Heideggera*, „Nowa Krytyka” 2006, nr 10, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article380> (12.03.2015).
- Gurczyńska-Sady K., *Problem ciała i przyszłość ludzkości, czyli na co komu dwudziestowieczna filozofia*, „Analiza i egzystencja” 2011, nr 15.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 2013.
- Heidegger M., *Powiedzenie Nietzschego „Bóg umarł”*, przeł. J. Gierasimiuk, w: idem, *Drogi lasu*, Warszawa 1997.
- Hopfinger M., *Hiperrealizm. Kwestionowanie widzenia fotograficznego*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2005.

- Хортан Ф., *Привет по-американски, или Здравствуй дугинщина и мамлеевщина (О чем клокочет «Темная вода»)*, [w:] źródło elektroniczne:  
<http://www.pereplet.ru/ohay/mamleev.html> (14.10.2013).
- Плиć А., *Stworzyć noc*, przeł. D. Ćirlić-Straszyńska, „Literatura na Świecie” 1986, nr 1.
- Иозефавичус Г., Алексеев И., *Брат*, «Матадор» 1997, № 4, [w:] źródło elektroniczne:  
[http://2011.russiancinema.ru/index.php?e\\_dept\\_id=2&e\\_movie\\_id=596](http://2011.russiancinema.ru/index.php?e_dept_id=2&e_movie_id=596) (14.10.2013).
- Исупов К.Г., *Космос русского самосознания. Лик/лицо/личина*, «Общество. Среда. Развитие» 2008, № 4(9).
- Иванов В.В., «Теневой персонаж» Федора Достоевского: поэтика второстепенного персонажа, [w:] *Достоевский и мировая культура. Альманах № 16*, под ред. К.А. Степаняна, Санкт-Петербург 2001.
- Jakubczak M., *Wyzwalanie się od Ja*, [w:] eadem, *Sens ja. Koncepcja podmiotu w filozofii indyjskiej (sankhja-joga)*, Kraków 2013.
- Januszkiewicz M., *Человек jako rzecz albo oblicza reifikacji*, [w:] *Человек і rzecz. О проблемах реификации в литературе, философии и искусстве*, под ред. S. Wyslouch, B. Kaniewskiej, Poznań 1999.
- Jerofiejew Wieniedikt, *Noc Walpurgii czyli Kroki Komandora*, przeł. I. Lewandowska, Warszawa 1991.
- Jerofiejew Wiktor, *Encyklopedia duszy rosyjskiej*, przeł. A. de Lazari, Warszawa 2004.
- Есаулов И.А., *Пасхальность русской словесности*. Москва 2004, [w:] idem, *Мистика в русской литературе советского периода (Блок, Горький, Есенин, Пастернак)*, Тверь 2002.
- Jewdokimow D., *Zagadka „duszy rosyjskiej”*. Próba analizy zjawiska, [w:] *Fenomen duchowości*, red. A. Grzegorzczak, J. Sójka, R. Koschany, Poznań 2006.
- Jung C.G., *Psychologia przeniesienia*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1993.
- Jung C.G., *Rozdział V – „Chrystus – symbol Jaźni”*, [w:] idem, *Aion. Przyczynki do symboliki jaźni*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997.
- Калашников М., Кугушев С., *Третий проект. Книга третья: «спецназ всевышнего»*, Санкт-Петербург 2005.
- Капра Ф., *Дао физики*, пер. П.Л. Гроховский, Санкт-Петербург 1994.
- Карасев Л.В., *Мифология смеха*, «Вопросы философии» 1991, № 7.
- Казначеев С.М., *Новый реализм и постмодернизм: проблема диффузии*, «Культурная жизнь Юга России» 2008, № 1(26).
- Kijowski A.T., *Wiedza jest władzą*, „Twórczość” 1987, nr 11.
- Клементьева Н.М., *Правая и левая руки*, [w:] eadem, *Хиромантия (Мини-энциклопедия)*, Москва 2007.
- Klimowicz T., *Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach (1917–1996)*, Wrocław 1996.

- Koch M., „My” i „Oni”, „Swoj” i „Obcy”. *Balkany XX wieku z perspektywy kolonialnej i postkolonialnej*, „Porównania” 2006, nr 6.
- Кочетков В.В., *Психология межкультурных различий*, Москва 2002.
- Кононова Н. Ю., *Система метафизических мотивов в рассказах Ю. Мамлеева 1960–1974 годов, Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук*, Ставрополь 2009.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003.
- Kotyczka M., *Po cóż rozmawiać z psami? Wstęp do antropologii zwierząt*, „Studia Kulturowe” 2012, nr 3.
- Kowalska M., *Relacja cielesność – rzeczywistość jako rodzaj doświadczenia w filozofii Maurice’a Merleau-Ponty’ego i jego odniesienie do widzenia obrazu malarskiego*, „Humaniora. Czasopismo Internetowe” 2014, nr 1 (5).
- Kozłowski P., *Poetyka epifanii Jamesa Joyce’a na przykładzie „Modlitwy”*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2014, nr 8.
- Krall H., *Zdążyć przed Panem Bogiem*, [w:] eadem, *Zdążyć przed Panem Bogiem; Hipnoza; Biała Maria*, Warszawa 2013.
- Krauss R.E., *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, Gdańsk 2011.
- Kropaczewski K., *Mechanizmy reifikacji w utworach Fiodora Dostojewskiego*, [w:] *Tekst–Rzecz–Egzystencja w literaturach słowiańskich*, pod red. B. Stempczyńskiej, J. Tymienieckiej-Suchanek, Katowice 2009.
- Kruczałak Z., *Wybrane problemy z filozofii człowieka*, „Monitor” 2011, [w:] źródło elektroniczne: [http://www.monitorpl.com/monitorarticle/2011\\_11\\_10\\_Wybrane\\_problemy\\_z\\_filozofii\\_czlowieka.qb](http://www.monitorpl.com/monitorarticle/2011_11_10_Wybrane_problemy_z_filozofii_czlowieka.qb) (28.05.2015).
- Кучумова А.С., *Красный угол. Положение в пространстве (location) как семантический признак вещи*, [w:] źródło elektroniczne: [http://www.folk.ru/Survey/Reports/2001-2008/kuchumova\\_krasny\\_ugol.php](http://www.folk.ru/Survey/Reports/2001-2008/kuchumova_krasny_ugol.php) (28.05.2015).
- Kuźma E., *Dekonstruowanie i rekonstruowanie granicy. Jacques Derrida: „La dissémination”, Niklas Luhmann: „Die Kunst der Gesellschaft”*, „Nowa Krytyka” 2004, nr 16, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article229> (20.02.2015).
- Lacan J., *O symbolu i jego funkcji religijnej*, [w:] idem, *Mit indywidualny neurotyka, albo Poezja i prawda w nerwicy J.*, przeł. T. Gajda, J. Kotara, J. Waga, Warszawa 2015.
- Laclau E., *Nagie życie czy społeczne nie wiadomo co?*, przeł. K. Szadkowski, [w:] *Agamben. Przewodnik krytyki politycznej*, Warszawa 2010.

- Laster D., *Drabina Grotowskiego: nawiązywanie archaicznego połączenia wertykalnego*, [w:] źródło elektroniczne:  
<http://www.grotowski.net/performer/performer-4/drabina-grotowskiego-nawiazywanie-archaicznego-polaczenia-wertykalnego>  
(27.05.2015).
- Lévi-Strauss C., *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Warszawa 1970.
- Lévinas E., *To samo i inne*, [w:] idem, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998.
- Liszkowska E., *Wieczysty pokój końca historii. Koncepcje geopolityczne Immanuela Kanta i Francisa Fukuyamy*, "Przegląd geopolityczny" 2013, t. 6, [w:] źródło elektroniczne:  
[http://przeglad.org/wp-content/uploads/2015/01/Liszkowska\\_Ewa\\_PG\\_t.6.pdf](http://przeglad.org/wp-content/uploads/2015/01/Liszkowska_Ewa_PG_t.6.pdf) (11.05.2015).
- Loba M., *Narracja. Tożsamość. Opór*, [w:] idem, *Wokół narracyjnego zwrotu. Szkice krytyczne*, Poznań 2013.
- Lowen A., *Duchowość ciała*, przeł. S. Sikora, Warszawa 2012.
- Lyotard J.-F., *Kondycja ponowoczesna: raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 1997.
- Łebkowska A., *Gender*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2010.
- Łebkowska A., *Narracja*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2010.
- Лотман Ю.М., *Культура и взрыв*, [w:] idem, *Семіоцфера*, Санкт-Петербург 2001.
- Мамлеев Ю., *В моих произведениях нет смерти...*, [w:] źródło elektroniczne:  
[http://www.newruslit.ru/for\\_classics/dostoevsky/Dostoevsky\\_Mamlee\\_v/DM-Appendix1.pdf](http://www.newruslit.ru/for_classics/dostoevsky/Dostoevsky_Mamlee_v/DM-Appendix1.pdf) (14.10.2013).
- Markiewicz H., *Odmiany intertekstualności*, [w:] idem, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo*, Warszawa 1989.
- Markowska B., *Zwierzczelekoobywatel? O biopolitycznych założeniach praw człowieka i obywatela*, „Zoon politikon” 2010, nr 1.
- Markowski M.P., *Antropologia, humanizm, interpretacja*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2010.
- Markowski M.P., *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2010.
- Мартынов В.С., *Символический характер культурных кодов*, «Вестник СамГУ» 2008, № 4 (63).
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 2001.
- Mianowska J., *Antologia rosyjskiej prozy emigracyjnej: (pierwsza i trzecia fala emigracji)*, Bydgoszcz 1997.

- Migasiński J., *Percepcja i ciało*, [w:] idem, *Merleau-Ponty*, Warszawa 1995.
- Mroczkowska-Brand K., *Przecucia innego porządku. Mapa realizmu magicznego w literaturze światowej XX i XXI wieku*, Kraków 2009.
- Мусий В.Б., *О мифологическом образе пространства в художественном произведении*, «Проблемы сучасного літературознавства» 2004, Вип. 13.
- Нагорная Н.А., *Сновидения в постмодернистской прозе*, [w:] źródło elektroniczne:  
[http://www.literary.ru/literary.ru/print.php?subaction=showfull&id=1206018300&archive=1206184559&start\\_from=&ucat=&](http://www.literary.ru/literary.ru/print.php?subaction=showfull&id=1206018300&archive=1206184559&start_from=&ucat=&) (2.06.2015).
- Нефагина Г., *Сюр- и метареализм в русской прозе рубежа XX–XXI вв.*, [w:] *Problemy współczesnej komparatystyki. T. 3. Eurazjatyckie konteksty literatury i kultury rosyjskiej*, pod red. H. Chałacińskiej-Wiertelak, K. Kropaczewskiego, Poznań 2007.
- Nietzsche F., *Wiedza radosna*, sekcja 125, tłum. L. Staff, [w:] źródło elektroniczne: [http://nietzsche.ph-f.org/dziela/fn\\_wr.pdf](http://nietzsche.ph-f.org/dziela/fn_wr.pdf) (6.06.2015).
- Obuchowski K., *Od przedmiotu do podmiotu*, Bydgoszcz 2000.
- Pielewin W., *Napój ananasowy dla pięknej damy*, przeł. E. Rojewska-Olejarczuk, Warszawa 2011.
- Pieniążek-Marković K., *Współczesność podmiotu lirycznego i świata we współczesnej poezji chorwackiej*, [w:] *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich. T. 9. Ciało*, red. A. Matusiak, Wrocław 2011.
- Pijanović P., *Poetika groteske. Pripovedačka umetnost Miodraga Bulatovića*, Beograd 2001.
- Plonowska Ziarek E., *Strajkujące nagie życie: uwagi o biopolityce rasy i gender*, przeł. K. Szadkowski, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.praktykateoretyczna.pl/ewa-plonowska-ziarek-strajkujace-nagie-zycie-uwagi-o-biopolityce-rasy-i-gender/> (22.11.2014).
- Подорога В., *Тело без органов*, [w:] źródło elektroniczne:  
<http://www.anarhvrn.ru/anarh/xaoc/noorgan.html> (02.06.2015).
- Понцо А., «Другость» у Бахтина, Бланио, Левинаса, [w:] *Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. К 100-летию со дня рождения М.М. Бахтина (Проблемы бахтинологии)*, Санкт-Петербург 1995.
- Пономарев Ф.А., *Катарсические эффекты в творчестве Юрия Мамлеева*, [w:] źródło elektroniczne:  
[http://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=1&ved=0CCkQFjAA&url=http%3A%2F%2Fzar-literature.ucoz.ru%2Fdidaktika\\_1%2Fkatarsicheskie\\_ehffekty\\_v\\_tvorchestve\\_jurija\\_mamle.docx&ei=E1bFUqWfNoHXtAbZ6oGoDg&usg=AFQjCNFkr1mqvVZJce4pr0lhyF\\_Np0wqpA&bvm=bv.58187178,d.Yms&cad=rjt](http://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=1&ved=0CCkQFjAA&url=http%3A%2F%2Fzar-literature.ucoz.ru%2Fdidaktika_1%2Fkatarsicheskie_ehffekty_v_tvorchestve_jurija_mamle.docx&ei=E1bFUqWfNoHXtAbZ6oGoDg&usg=AFQjCNFkr1mqvVZJce4pr0lhyF_Np0wqpA&bvm=bv.58187178,d.Yms&cad=rjt) (14.10.2013).
- Prałat E., „*Summum malum*” Miodraga Bulatovicia. *Zło a psychologia głębi*, Poznań 2011.

- Prokopiuk J., *C.G. Jung, czyli gnoza XX wieku*, [w:] C.G. Jung, *Archetypy i symbole*, przekł. J. Prokopiuk, Warszawa 1993.
- Raulet G., *Nowa utopia. Socjologiczne i filozoficzne konsekwencje nowych technologii komunikowania*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, wyb., wprow. i oprac. A. Gwóźdź, Kraków 1994.
- Read H., *Icon and Idea*, Londyn 1955, [za:] J. Białostocki, *Idee i obrazy*, [w:] idem, *Teoria i twórczość. O tradycji i konwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961.
- Решетников К., *Мир, готовься*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.gzt.ru/topnews/culture/-mir-gotovjsya-/74221.html> (10.05.2015).
- Рыбальченко Т.Л., *История литературы как история литературных течений*, [w:] źródło elektroniczne: [http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/268/image/268\\_68.pdf](http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/268/image/268_68.pdf) (10.05.2015).
- Rybicka E., *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2010.
- Sadkowski W., *Miodraga Bulatovicia spelniona obietnica*, „Literatura na Świecie” 1983, nr 8 (145).
- Сапгир Г., *Молох*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.sapgir.narod.ru/exts/magazines/mag9.htm> (10.08.2014).
- Сапгир Г., *Московские мифы*, [w:] źródło elektroniczne: <http://edlimonov.livejournal.com/326128.html?thread=654832> (10.08.2014).
- Sarnińska-Górecka M., *Ciało jako ontyczny fundament podmiotowości*, Toruń 2012.
- Семенова М.В., *Красный угол*, [w:] *Мы — славяне!: Популярная энциклопедия*, Санкт-Петербург 2006.
- Семыкина Р.С.-И., *Ф.М. Достоевский и Ю.В. Мамлеев: об «изменении лица человеческого»: метафизика превращений*, «Вестник Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина. Серия Филология» 2008, № 1.
- Семыкина Р.С.-И., *Ф.М. Достоевский и русская проза последней трети XX в. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук*, Екатеринбург 2009.
- Семыкина Р.С.-И., *Метафизическая антропология Юрия Мамлеева*, [w:] źródło elektroniczne: <http://magazines.russ.ru/october/2007/3/se9.html> (30.05.2015).
- Семыкина Р.С.-И., *Метафизика инобытия в творчестве Ф.М. Достоевского и Ю.В. Мамлеева*, «Ползуновский вестник Алтайского государственного Технического Университета им. И.И. Ползунова» 2005, Вып. 3.

- Семыкина Р.С.-И., *Мотив испытания веры в творчестве Ф.М. Достоевского и Ю.В. Мамлеева*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.ct.uni-altai.ru/wp-content/uploads/2012/09/%D1%81%D0%B5%D0%BC%D1%8B%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%B02011.pdf> (30.05.2015).
- Семыкина Р.С.-И., *Мотив чудесного преображения человека в творчестве Ф.М. Достоевского и Ю.В. Мамлеева*, [w:] źródło elektroniczne: [https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&ved=0CCgQFjAC&url=http%3A%2F%2Fold.tgspa.ru%2Finfo%2Fscience%2Faction%2Fdocs%2Ffiles\\_20%2F952.doc&ei=mNloVZ2JG8ScygPys0CADw&usg=AFQjCNER23YqRVNZX9\\_y2M\\_Cj3iIsYR66w&bvm=bv.94455598,d.bGQ](https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&ved=0CCgQFjAC&url=http%3A%2F%2Fold.tgspa.ru%2Finfo%2Fscience%2Faction%2Fdocs%2Ffiles_20%2F952.doc&ei=mNloVZ2JG8ScygPys0CADw&usg=AFQjCNER23YqRVNZX9_y2M_Cj3iIsYR66w&bvm=bv.94455598,d.bGQ) (30.05.2015).
- Сканлан Д., *Достоевский как мыслитель*, Санкт-Петербург 2006.
- Skoropanova I., *Literatura rosyjska przełomu XX/XXI wieku jako zwierciadło transformacji*, przeł. W. Olbrych, [w:] *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy. Tom 1 – Transformacja*, pod red. H. Janaszek-Ivaničkovéj, Warszawa 2005.
- Skoropanova I.S., *Modele człowieka w literaturze rosyjskiej przełomu XX i XXI wieku a problem tożsamości*, przeł. P. Fast, [w:] *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy. Tom 3 – Podmiotowość*, red. B. Czapik-Lityńska, Warszawa 2005.
- Skotnicka A., *Model prozy „innej” w literaturze rosyjskiej po 1985 roku*, Wrocław 2001.
- Słownik współczesnego języka polskiego*, pod red. A. Sikorskiej-Michalak, O. Wojniłko, t. 1, Warszawa 1998.
- Стремоухов Д., *Москва — Третий Рим: источник доктрины*, [w:] źródło elektroniczne: [http://ec-dejavu.ru/m-2/Moskow\\_Third\\_Rome.html](http://ec-dejavu.ru/m-2/Moskow_Third_Rome.html) (1.02.2014).
- Stryjawska A., „*Encyklopedia duszy rosyjskiej*”: tożsamość zadana, [w:] eadem, *Ponowoczesna tożsamość 'Europy Wschodniej' w wybranych utworach Wiktora Jerofiejewa i Andrzeja Stasiuka*, [w:] źródło elektroniczne: [https://www.academia.edu/24142161/Ponowoczesna\\_to%20C5%BCsam%20C5%9B%C4%87\\_Europy\\_Wschodniej\\_w\\_wybranych\\_utworach\\_Wiktora\\_Jerofiejewa\\_i\\_Andrzeja\\_Stasiuka](https://www.academia.edu/24142161/Ponowoczesna_to%20C5%BCsam%20C5%9B%C4%87_Europy_Wschodniej_w_wybranych_utworach_Wiktora_Jerofiejewa_i_Andrzeja_Stasiuka) (22.11.2016).
- Sulima M., *Rola religii w kształtowaniu przestrzeni domu wiejskiego*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Białostockiej. Architektura” 2008, nr 21.
- Sulima M., *Symboliczne przestrzenie domu*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Białostockiej. Architektura” 2007, nr 20.
- Szczeklik A., *Katharsis. O uzdrowicielskiej mocy nauki i sztuki*, Kraków 2002.
- Szczeklik A., *Kore. O chorych, chorobach i poszukiwaniu duszy medycyny*, Kraków 2007.



- Sztandara M., *Ciało i „powroty do natury”*. Perspektywa ekologiczna w kulturze współczesnej, [w:] *Doświadczone, opisywane, symboliczne. Ciało w dyskursach kulturowych*, pod red. K. Łeńskiej-Bąk, M. Sztandary, Opole 2008.
- Sztuch D., *Kogut w kulturze magicznej*, „Wiadomości Zootechniczne” 2012, nr 4.
- Szukalska A., *Figury politycznej niepoprawności – socjopolityczne mity i symbole w twórczości Miodraga Bulatovicia*, „Porównania” 2013, nr 12.
- Szukalska A., *Problematyka wizualizacji w prozie Miodraga Bulatovicia*, Kraków 2013.
- Toczyński Z., *Prawda w fotografii*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2005.
- Толстой Н.И., *Покаяние земле*, [w:] idem, *Очерки славянского язычества*, Москва 2003.
- Толковый словарь русского языка. Т. 4.*, под ред. Д.Н. Ушакова, Москва 1940.
- Tomić L., *Groteskni svijet Miodraga Bulatovića*, Nikšić 2005.
- Топоров В.Н., *К реконструкции балто-славянского мифологического образа Земли-Матери*, [w:] *Балто-славянские исследования 1998—1999. XIV. Сборник научных трудов*, ред. Вяч.Вс. Иванов, Москва 2000.
- Трунин С.Е., *Рецепция Достоевского в модернистской прозе*, [w:] idem, *Рецепция Достоевского в русской прозе конца XX – начала XXI вв. Монография*, Минск 2006.
- Turner V., *Betwix and between: The liminal period in „rites of passage”*, [w:] W.A. Lessa, E.Z. Vogt, *Reader in Comparative Religion: An Anthropological Approach (4th Edition)*, New York 1979.
- Tymieniecka-Suchanek J., *Zwierzę jako podmiot. Próba rekonesansu badawczego z omówieniem „Lwa świętego Hieronima” Zofii Kossak*, [w:] *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX wieku*, pod red. B. Czapik-Lityńskiej, M. Buczek, Katowice 2005.
- Uspenski B.A., Żywow W.M., *Car i Bóg. Semiotyczne aspekty sakralizacji monarchy w Rosji*, przeł. H. Paprocki, Warszawa 1992.
- Vattimo G., *Postnowoczesność i kres historii*, przeł. B. Stelmaszczyk, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998.
- Vučković R., *Tragikomiczny świat marionetek Miodraga Bulatovicia*, przeł. D. Cirić-Straszyńska, „Literatura na Świecie” 1973, nr 8/9.
- Waligórska-Olejniczak B., *Sacrum w drodze. „Moskwa–Pietuszek” Włodzimierza Zazubrina i „Pulp Fiction” Quentin Tarantino w kluczu montażowego czytania*, Poznań 2013.
- Waligórska-Olejniczak B., *Zmysły jako dekodek rzeczywistości. „Drzazga” Włodzimiera Zazubrina i malarstwo René Magritte’a*, [w:] *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich. T. 11. Zmysły*, red. I. Malej, E. Tyszkowska-Kasprzak, Wrocław 2014.

- Waszkielewicz H., *Amerykańskie opowiadania Jurija Mamlejewa*, [w:] *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich. T. 6.*, red. I. Malej, Z. Tarajło-Lipowska, Wrocław 2004.
- Wierzbicki J., *Pożegnanie z Jugosławią*, Warszawa 1992.
- Wilkożewska K., *Czym jest postmodernizm*, Kraków 1997.
- Wilkożewska K., *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2000.
- Wodziński C., *Trans, Dostojewski, Rosja. Czyli o filozofowaniu siekierą*, Gdańsk 2005.
- Woźniak C., *Heideggera myślenie nicości*, „Argument” 2013, nr 2.
- Zawadzki A., *Autor. Podmiot literacki*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2010.
- Żakowska M., „Nowi Ruscy”, „nowi biedni”, [w:] źródło elektroniczne: <http://recyklingidei.pl/zakowska-nowi-ruscy-nowi-biedni> (12.12.2014).
- Жаринов Е.В., *Магический реализм*, [w:] źródło elektroniczne: [http://samopiska.ru/main\\_dsp.php?top\\_id=1608](http://samopiska.ru/main_dsp.php?top_id=1608) (22.04.2015).
- Żerkowski M., *Kultura maski*, [w:] źródło elektroniczne: <http://rovergroup.nd.cz/mealingua/kultura-maski/> (28.05.2015).
- Жучков А.Г., *Прикосновение к Тайне или об основах философий единства*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.proza.ru/2010/12/11/484> (10.11.2013).

## Pozostałe źródła

- Adwaita – *Filozofia Niedwoistości*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.himavanti.org/pl/c/himavanti/adwaita-filozofia-niedwoistosci> (3.06.2015).
- Czerwony kogut leci wprost do nieba – Miodrag Bulatović, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.e-teatr.pl/en/realizacje/15595.szczegoly.html> (12.04.2015).
- Энциклопедия символики и геральдики, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%A0%D1%83%D0%BA%D0%B0> (2.06.2015).
- Литература русского зарубежья. Третья волна эмиграции (1960–1980 годы), [w:] źródło elektroniczne: <http://rulit.org/read/307> (17.04.2015).
- Общественное сознание в 90-е годы: основные тенденции развития, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.bibliotekar.ru/culturologia/78.htm> (14.10.2013).
- Планета незаснувших медведей. Беседа Александра Радашкевича с Юрием Мамлеевым в связи с французским изданием романа «Шатуны», [w:] źródło elektroniczne: [http://radashkevich.info/publicistika/publicistika\\_205.html](http://radashkevich.info/publicistika/publicistika_205.html) (20.04.2015).

*Putin: rozpad ZSRR to katastrofa*, „Wprost”, [w:] źródło elektroniczne:  
<http://www.wprost.pl/ar/?O=75943> (30.05.2015).

*Serbica u Polskoj. Građa za bibliografiju srpskih i crnogorskih pisaca u Polskoj*, [w:] źródło elektroniczne:  
<http://www.rastko.org.rs/rastko-pl/bibliografija/bstojanovic-serbica.php> (10.04.2015).

*Вера православная. Поклоны*, [w:] źródło elektroniczne:  
<http://www.verapravoslavnaya.ru/?Poklony-alf> (2.04.2015).

*В «Проекте ОГИ» презентовали новую книгу Мамлеева*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.rossia3.ru/quotes/all/998> (20.04.2015).

## INDEKS NAZWISK

Achmatowa Anna, właśc.  
 Gorienko Anna Andriejewna,  
 (Ахматова Анна) 43, 241-242  
 Agamben Giorgio 149, 150-152,  
 154-155, 158, 166, 257  
 Aliksiejew Iłja  
 (Алексеев Илья) 41  
 Alighieri Dante 124  
 Arciszewska Katarzyna 117  
 Arendt Hannah 45, 131-132, 150  
 Artaud Antonin 90  
 Arystoteles 8, 47  
 Asturias Miguel Ángel 30  
 Attridge Derek 190  
 Awierincew Siergiej  
 (Аверинцев Сергей  
 Сергеевич) 125

Bachtin Michaił (Бахтин  
 Михаил Михайлович) 17, 78,  
 85, 125, 165, 223  
 Bajburin Albert 71  
 Baker Steve 142  
 Bakke Monika 144  
 Bałabanow Aleksiej 41  
 Banasiak Bogdan 90, 215  
 Baran Bogdan 103  
 Barthes Roland 36  
 Baudrillard Jean 44, 47, 49, 63-  
 65, 254  
 Bauman Zygmunt 119, 124  
 Beaulieu Alain 148  
 Bednarek Joanna 148-149  
 Bereza Henryk 22  
 Białostocki Jan 47  
 Bierdiajew Mikołaj 13, 57  
 Billington James H. 46, 48,  
 52-53  
 Blanchot Maurice (Бланшо  
 Морис) 78

Błok Aleksander (Блок  
 Александр Александрович) 49,  
 99-100, 250  
 Bojko Michaił (Бойко Михаил  
 Евгеньевич) 11-12  
 Bontempelli Massimo 26-27  
 Borges Jorge Luis 28  
 Braidotti Rosi 156-157, 205,  
 209-210, 259  
 Brzeziński Michał 89  
 Brzoza Halina 16, 77-79  
 Buczek Marta 36  
 Bukwałt Miłosz 23  
 Bulatović Miodrag 9, 19-26, 30-  
 35, 135, 138-139, 145, 158, 164,  
 166-167, 170-171, 173, 191,  
 196-197, 207-208, 211-212, 214,  
 217-218, 220, 222, 233, 236-239,  
 244, 249-250, 252-253, 256, 258,  
 260-262  
 Burzyńska Anna 50  
 Busłow Piotr 41  
 Wyczkow Wiktor (Бычков  
 Виктор Васильевич) 14

Campbell Joseph 8  
 Capra Fritjof (Капра  
 Фритьоф) 62  
 Carpentier Alejo 28-29, 31  
 Chagall Marc 141  
 Chałacińska Halina  
 (Chałacińska-Wiertelak Halina,  
 Халациньска-Вертеляк  
 Халина) 12, 46, 79, 116-117,  
 263  
 Chmielewski Marek 102  
 Chołodowski Waldemar 22, 30-  
 31, 239  
 Cichowicz S. 37  
 Cirlić-Straszyńska Danuta 19-22,  
 34, 208

- Cirlot Juan Eduardo 73, 109,  
 122, 130, 184, 193  
 Cooper Jean Campbell 182  
 Cymborska-Leboda Maria  
 (Цимборска-Лебода  
 Мария) 218  
 Cywińska Izabella 19  
 Czapik-Lityńska Barbara 33, 36  
 Czapliński Przemysław 44  
 Czech Jerzy 10  
 Czechow Anton 79  
  
 Deleuze Gilles 37, 90-92, 108,  
 141, 143-144, 147-148, 156, 214,  
 257  
 Deretić Jovan 20  
 Derra Aleksandra 157  
 Derrida Jacques 105, 190  
 Dickens Charles 124  
 Dikshit Sudhakar S. 108  
 Dobroczyński Bartłomiej 62  
 Domańska Ewa 144  
 Dostojewski Fiodor  
 (Достоевский Федор  
 Михайлович) 13-18, 22, 43, 53,  
 57, 62, 77-79, 100, 116-117, 176,  
 250  
 Drwięga Marek 67  
 Duchamp Marcel, właśc.  
 Duchamp Henri-Robert-  
 Marcel 173  
 Duda Maciej 145  
 Dukanović Alija 19  
 Dunajew Michaił (Дунаев  
 Михаил Михайлович) 12  
 Dzionek Michał 90  
 Dziuban Agata 135, 191, 208  
  
 Edelman Marek 169  
 Elbanowski Adam 28  
 Eliade Mircea 162, 164, 167-  
 168, 184, 186, 194-195  
 Erenburg Ilja 27  
 Etkind Aleksander (Эткинд  
 Александр Маркович) 41, 136  
  
 Evans Dylan 189  
  
 Faryno Jerzy 98  
 Fast Howard 169  
 Fast Piotr 33  
 Fedetov George P. 48  
 Fiut Aleksander 193, 204  
 Florenski Paweł 61, 67, 77, 96-  
 97, 102, 244-245  
 Flores Angel 30  
 Foucault Michel (Фуко  
 Мишель) 36, 42, 60, 89, 150  
 Freud Sigmund 203  
 Freudenberg Olga (Фрейденберг  
 Ольга Михайловна) 72  
 Frydman Maurice 108  
 Fukuyama Francis 35  
  
 Gaczew Gieorgij (Гачев  
 Георгий Дмитриевич) 57  
 Gajda Tomasz 205  
 Galdowa Anna 62  
 Garcia Márquez Gabriel 30  
 Genette Gérard 136  
 van Gennep Arnold 179  
 Giddens Anthony 35, 108  
 Gienis Aleksander (Генис  
 Александр) 18  
 Gierasimiuk Jerzy 44  
 Gieysztor Aleksander 78, 186  
 Gligorić Velibor 22, 25  
 Gogol Nikołaj (Гоголь Николай  
 Васильевич) 13, 75, 99-100,  
 185, 250  
 Gogola Jerzy Wiesław 102  
 Gomez de la Serna Ramon 27  
 Gorki Maksym, właśc. Pieszkow  
 Aleksiej Maksimowicz,  
 (Горький Максим) 49  
 Gozdek Agnieszka 218  
 Granet Marcel 164  
 Gricanow Aleksander (Грицанов  
 Александр Алексеевич) 82

- Grochowski Paweł  
(Гроховский Павел  
Леонович) 62  
Grotowski Jerzy 247  
Grzegorzczuk Anna 98  
Grzenia Jan 129  
Guattari Félix 90-92, 141, 143-  
144, 147-148  
Gurczyńska Katarzyna  
(Gurczyńska-Sady Katarzyna)  
45, 115, 121, 131-132, 215-216  
Gwóźdź Andrzej 58, 64
- Hartlaub Gustav 26  
Hegel Georg Wilhelm  
Friedrich 85  
Heidegger Martin 44, 103, 136,  
171, 216  
Heller Leonid (Геллер Леонид  
Михайлович) 207  
Heller-Roazen Daniel 150  
Heraklit 193  
Herer Michał 89  
św. Hieronim 159  
Hopfinger Maryla 48-49  
Hortan Fieniks (Хортан  
Феникс) 14  
Hunia Justyn 46
- Ilić Aleksandra 21-22, 25, 34,  
159-160, 162, 235  
Isupow Konstantin (Исупов  
Константин Глебович) 75  
Iwan IV Groźny 48  
Iwanow Władysław (Иванов  
Вячеслав Всеволодович)  
52, 162  
Iwanow Władimir (Иванов  
Владимир Владимирович) 14
- Jakubczak Marzenna 86, 108  
Janaszek-Ivaničková Halina 33  
Janus Elżbieta 185  
Januszkiewicz Michał 132  
Jaspers Karl 76
- Jelcyn Borys 40  
Jerofiejew Wieniedikt 53, 98-99  
Jerofiejew Wiktor 40, 61-62  
Jesaułow Iwan (Есаулов Иван  
Андреевич) 49  
Jesienin Siergiej (Есенин  
Сергей Александрович) 49  
Jewdokimow Dorota 98  
Joyce James 27, 204  
Jozefawiczus Giennadij  
(Иозефавичус Геннадий) 41  
Jung Carl Gustav 72, 85, 116,  
165, 167
- Kaiser Georg 27  
Kałasznikow Maksim, właśc.  
Kuczerenko Władimir  
Aleksandrowicz, (Калашников  
Максим) 56-58  
Kania Ireneusz 73  
Kant Immanuel 35  
Karasiew Leonid (Карасев  
Леонид Владимирович) 125  
Kaznaczejew Siergiej  
(Казначеев Сергей  
Михайлович) 12  
Kiedrow Konstantin 61  
Kijowski Andrzej Tadeusz 42  
Klemientjewa N. (Клементьева  
Н.М.) 115  
Klimowicz Tadeusz 11  
Koch Magdalena 136  
Kocjan Krzysztof 162  
Koczetkow Władimir (Кочетков  
Владимир Викторович) 42  
Koņonowa Nadieżda (Кононова  
Надежда Юрьевна) 19  
Kopaliński Władysław 182, 187  
Korbut Andriej (Корбут  
Андрей) 60  
Koschany Rafał 98  
Kossak Zofia 159  
Kotara Janusz 205  
Kotyczka Marzena 142, 147

- Kowalska Małgorzata 9, 36, 66, 210  
 Kowalski Grzegorz 144  
 Kozłowska-Ryś Anna 182  
 Kozłowski Paweł 204  
 Krall Hanna 169  
 Kraszek-Muszyńska Irena 19  
 Krauss Rosalind Epstein 173  
 Kristeva Julia 34-35  
 Kropaczewski Krzysztof 12, 57, 93  
 Królak Sławomir 44  
 Krucalak Zbyszek 67  
 Krukowska Maria 19, 139  
 Krzemieniowa Krystyna 58  
 Kubrick Stanley 169  
 Kuguszew Siergiej (Кугушев Сергей Владиславович) 56-58  
 Kukulin Ilja (Кукулин Илья Владимирович) 41, 136  
 Kunz Tomasz 119  
 Kurbski Andriej 48  
 Kuźma Erazm 190  
  
 Lacan Jacques 189, 203, 205  
 Laclau Ernesto 152  
 Laster Dominika 247  
 de Lazari Andrzej 40, 98  
 Leal Luis 30  
 van der Leeuw Gerardus 71  
 Lessa William Armand 179  
 Lévi-Strauss Claude 182  
 Lévinas Emmanuel (Левинас Эммануэль) 66, 77-78, 85, 218  
 Lewandowska Irena 53  
 Liszkowska Ewa 35  
 Loba Mirosław 34, 144, 203  
 Lowen Alexander 8  
 Luhmann Niklas 190  
 Lyotard Jean-François 36, 50, 226  
  
 Łebkowska Anna 9, 37  
 Łeńska-Bąk Katarzyna 220  
  
 Lotman Jurij (Лотман Юрий Михайлович) 185-186, 256  
  
 Mac Orlan Pierre 27  
 Magritte René 117  
 Malej Izabella 11, 117  
 Mamlejew Jurij (Мамлеев Юрий Витальевич) 9-20, 32-34, 39-40, 42, 50-51, 53-54, 57-59, 62, 64-65, 77-78, 80-82, 86, 88, 90, 96, 99, 101, 114-115, 117, 127, 130, 132, 165, 171, 178, 207-208, 212, 214, 216-217, 222-224, 227, 230-233, 236-238, 240, 243, 247-250, 252-254, 260-262  
 Mańkowska Nadieżda (Маньковская Надежда Борисовна) 14  
 Marcel Gabriel 132  
 Markiewicz Henryk 136  
 Markowska Barbara 149-152  
 Markowski Michał Paweł 9, 40, 190, 252  
 Martynow Władimir (Мартынов Владимир Сергеевич) 43  
 Maslow Abraham 49  
 Massumi Brian 91  
 Matusiak Agnieszka 160  
 Mayenowa Maria Renata 185  
 Merleau-Ponty Maurice 8-9, 93, 103-104, 108, 114, 121, 210, 215  
 Mianowska Joanna 11, 13  
 Migasiński Jacek 8, 36, 93, 103, 108, 210-211  
 Milecki Aleksander 136  
 Miller Jacques-Alain 203  
 Miłosz Czesław 193, 204  
 Modzelewska Natalia 17  
 Mokosa Emil 10  
 Morris William 28  
 Możejko Marina (Можейко Марина Александровна) 82  
 Mroczkowska-Brand Katarzyna 26-27, 29-30

Musij Walentina (Мусий  
Валентина Борисовна) 64

Nagornaja Natalia (Нагорная  
Наталья Анатольевна) 33, 88  
Niefagina Galina (Нефагина  
Галина Львовна) 12, 17, 33, 97,  
110, 115

Nietzsche Friedrich 44, 54  
Niewiadomska Karolina 10  
Nisargadatta Maharaj 108  
Nycz Ryszard 9, 36, 205, 259  
Nyczak Janusz 19

Oboleńska Diana 117  
Obuchowski Kazimierz 212  
Olbrych Wiesława 33  
Ośmucha Olga (Осьмухина  
Ольга Юрьевна) 70

Paprocki Henryk 13, 48, 245  
Paribok Andriej (Парибок  
Андрей Всеволодович) 218  
Pasternak Borys (Пастернак  
Борис Леонидович) 49  
Petryńska Magdalena 19, 138  
Picasso Pablo 27  
Pielewin Wiktor 84  
Pieniążek-Marković  
Krystyna 160  
Pijanović Petar 20, 23  
Płonowska Ziarek Ewa 151  
Podgórzec Zbigniew 67  
Podoroga Walerij (Подорога  
Валерий Александрович) 90  
Poe Edgar Allan 28  
Połzunow Iwan (Ползунов Иван  
Иванович) 14  
Pomian Krzysztof 182  
Ponomariew Fiodor (Пономарев  
Федор Александрович) 13  
Ponzio Augusto (Понцо  
Аугусто) 78, 81, 85-86  
Popiel-Machnicki  
Wawrzyniec 15

Prałat Emilian 24, 165-166, 170,  
196, 200, 202  
Prokopiuk Jerzy 72  
Przybysz Anna Katarzyna 15, 39  
Puszkina Aleksander (Пушкин  
Александр Сергеевич) 14, 57  
Putin Władimir 43-44

Radaszkiewicz Aleksander  
(Радашкевич Александр) 10  
Raulet Gérard 58  
Ray Man, właśc. Rudnitzky  
Emmanuel 173  
Read Herbert 47  
Reszetnikow Kirill (Решетников  
Кирилл Юрьевич) 240  
Reszke Robert 85, 167  
Ricoeur Paul 67  
Roh Franz 26  
Rojewska-Olejarczuk Ewa 84  
Rybalchenko Tatiana  
(Рыбальченко Татьяна  
Леонидовна) 65  
Rybicka Elżbieta 233  
Ryś Leszek 182  
Rzepnikowska Iwona 23

Sadkowski Wacław 24  
Sapgir Gienrich (Сапгир Генрих  
Вениаминович) 15  
Sarnińska-Górecka Magdalena  
140, 207, 209, 225  
Sartre Jean-Paul 85, 114, 215  
Scanlan James (Сканлан  
Джеймс) 18  
Schneider Marius 194, 206  
Semykina Roza (Семькина Роза  
Сан-Иковна) 14, 16- 17  
Siemek Marek 37  
Sikora Stefan 8  
Sikorska-Michalak Anna 246  
Skoropanova Irina 33, 40,  
61, 239  
Skotnicka Anna 33-34, 56, 58  
Sójka Jacek 98



- Staff Leopold 44  
 Stanisławski Konstantin 13  
 Stasiuk Andrzej 61, 145  
 Stelmaszyk Barbara 36  
 Stempczyńska Barbara 57  
 Stiepanian Karen (Степанян Карен Ашотович) 53  
 Stolz Anselme 195  
 Stremouchow Dmitrij (Стремоухов Дмитрий Николаевич) 48  
 Stryjakowska Anna 61  
 Sulima Magdalena 71  
 Szadkowski Krystian 151-152  
 Szczeklik Andrzej 95, 170-171  
 Sztandara Magdalena 220  
 Szytych Danuta 191  
 Szuba Monika 173  
 Szukalska Aldona 21, 23-25, 138, 141, 183, 185-186, 193, 195, 197, 204  
 Szulżycka Alina 35  
  
 Tarajło-Lipowska Zofia 11  
 Tarantino Quentin 99  
 Tatarkiewicz Anna 167  
 Tischner Józef 67  
 Toczyński Zdzisław 47-48  
 Tolstoj Nikita (Толстой Никита Ильич) 162-163, 175-177  
 Tomić Lidija 20, 24  
 Toporow Władimir (Топоров Владимир Николаевич) 116, 162  
 Trunin Siergiej (Трунин Сергей Евгеньевич) 13, 15, 33, 62  
 Turner Victor 179  
 Tymieniecka-Suchanek Justyna 57, 159  
 Tyszkowska-Kasprzak Elżbieta 117  
  
 Uffelmann Dirk (Уффельманн Дирк) 41, 136  
 de Unamuno Miguel 29  
 Uspenski Boris 48  
 Uszakow Dmitrij (Ушаков Дмитрий Николаевич) 74  
  
 Vattimo Gianni 35  
 Vogt Evon Zartman 179  
 Vučković Radovan 20-21, 25, 34  
  
 Waga Jacek 205  
 Wajl Piotr (Вайль Петр) 18  
 Waligórska-Olejniczak Beata 79, 99, 117, 122  
 Waszkielewicz Halina 11  
 Wierusz-Kowalski Jan 168  
 Wierzbicki Jan 158, 253  
 Wilkoszewska Krystyna 90, 92, 104  
 Wodziński Cezary 53-55  
 Wojciechowska Kalina 29  
 Wojniłko Olga 246  
 Woźniak Cezary 103  
  
 Zawadzki Andrzej 36, 93  
 Zazubrin Władimir, właśc.  
 Zubcow Władimir 117  
 Zinowjew Aleksander 239  
  
 Żakowska Marta 42  
 Żarinow Jewgienij (Жаринов Евгений Викторович) 27  
 Żerkowski Michał 68  
 Żółkiewski Stefan 185  
 Żuczkow Aleksander (Жучков Александр Г.) 60  
 Żywow Wiktor 48





Anna Katarzyna Przybysz – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Komparatystyki Literacko-Kulturowej Instytutu Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej UAM. W swoich badaniach koncentruje się przede wszystkim na analizie metody artystycznej Jurija Mambulejewa, Miodraga Bulatovicia, Andrieja Zwiagincewa. Zwolenniczka otwartej postawy badawczej, w tym dialektycznego podejścia w procesie interpretacji tekstów artystycznych.

**Dyskusja nad podmiotowością bohatera literackiego czy człowieka w ogóle jest w dzisiejszej humanistyce jednym z centralnych obiektów refleksji. Poznańska badaczka trafia więc w samo centrum współczesnego myślenia o kondycji ludzkiej i jej literackich wykładni. Analizując dwa symptomatyczne dla różnych twórców, epok i stylistyk utwory, rozpatruje je z tej samej perspektywy, kreując sugestywną możliwość zbudowania mentalnej analogii dla artefaktów pozornie skrajnie odmiennych.**

**Rezultat tego postępowania jest imponujący. Rozległa erudycja filozoficzna, kulturowa i teoretyczna oraz bardzo przemyślane postępowanie interpretacyjne doprowadziły p. Przybysz do diagnozy przekonującej i bardzo atrakcyjnej intelektualnie.**

prof. dr hab. Piotr Fast  
(fragment recenzji)



\*DOI 10.14746/9788394719838\*