

Beata Waligórska-Olejniczak
(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza)

„NAGIE ŻYCIE” WIENICZKI JEROFIEJEWA,
CZYLI MOSKWA – PIETUSZKI Z PERSPEKTYWY
TEORII MONTAŻU SIERGIEJA EISENSTEINA

Sklonność i zdolność do porównywania naturalnie wpisane są w nasze życie codzienne, stanowią narzędzie poznania rzeczywistości, dzięki któremu współczesny człowiek jest w stanie funkcjonować w dzisiejszym technologizowanym świecie, osiągać stan zakotwiczenia, chwilowej chociaż stabilizacji, oswajając napływające zewsząd informacje poprzez konfrontację ich zgodności ze swym dotychczasowym doświadczeniem. Umysł porównujący, jak pisze Ewa Szczęsna, „reprezentuje postawę myślenia elastycznego, otwartego na to, co inne, nieobawiającego się konfrontacji z «nie ja», wchodzącego z nim w interakcje»¹. Takie podejście, wymagające dystansu i uznania własnego punktu widzenia jedynie za jeden z możliwych, charakteryzuje komparatystykę jako dziedzinę ciągłego włączania, typ myślenia dialogowo otwartego, warunkowanego przez świadomość, że „żaden tekst (fakt kulturowy) nie pozostaje w izolacji od innych tekstów [...], ale że jego sens, istota konstytuują się nieuchronnie w relacji do tego, co zastane i nadchodzące, skupiając się zarówno na podobieństwie, jak i różnicy”². Transgresywny wymiar komparatystyki, definiujący ją jako dyscyplinę przekraczającą granice, plasującą się na styku różnych obszarów, stale poszukującą rozwiązań i wypracowującą warsztat metod badawczych, wiąże się także z wiedzą o śmiertelności wszystkich paradygmatów i odrzuceniem możliwości punktu dojścia, otwierając nowe horyzonty poznawcze i wprowadzając „wyobraźnię w transkulturowy i hybrydalny świat”³. Formuła ta, odwołująca się między innymi do koncepcji „dzieła otwartego” Umberta Eco, zawiera w sobie ciągły zabieg poszerzania spektrum i dostosowywania się do nowych wyzwań, co doskonale wpisuje się w tak aktualne dziś i pożądane na wszelkich płaszczyznach życia akademickiego hasła łączliwości i mobilności, czyniąc ze wspomnianej dyscypliny niemalże znak czasów, adekwatny pryzmat wskazujący drogę do rozumienia otaczających nas przemian.

Historia i wewnętrzna logika komparatystyki, przypominająca w opinii niektórych krytyków los umierającego i odradzającego się feniksa, kieruje badacza

¹ E. Szczęsna, *Ontologia i epistemologia porównania*, w: *Komparatystyka dzisiaj. Problemy teoretyczne*, t. I, pod red. E. Szczęsnej, E. Kasperskiego, Kraków 2010, s. 99.

² Tamże.

³ H. Janaszek-Ivaničková, *Absoluty komparatystyczne a wolna wola*, w: *Komparatystyka...*, s. 221.

również w stronę mitu i klasyków filozofii, spośród których na uwagę z pewnością zasługują spostrzeżenia Henri Bergsona, wprowadzającego prymat całości i dynamiki nad fragmentaryzacją i stopniowością oraz priorytet intuicji nad ograniczonym poznaniem rozumowym, co pozwala traktować sztukę jako narzędzie świadomego i nieświadomego wglądu w Tajemnicę, pełniące funkcję „wyrażania niewyraźnego”, a treści wynikające z bezpośredniej praktyki artystycznej zyskują w ten sposób wymiar refleksji ontologicznej⁴. Bergson, zaledwie kilka lat po wynalezieniu kinematografu, porównał również mechanizm narracji filmowej i mechanizm ludzkiego poznania, dowodząc – co zostało później potwierdzone przez filmowców – że człowiekiem kieruje poczucie ciągłości montażowej oraz rodzaj kinematografu wewnętrznego⁵. Zasada nierozdzielności wartości przeciwnych, w której niejako zamykają się wszystkie postulaty Schopenhauera, może ujawniać z kolei ułudę możliwości dotarcia do prawdy, zawsze ograniczonej stworzonym w umyśle wyobrażeniem. Ilustracją życia człowieka jest zatem toczące się błędne koło, ciągła męka wiecznego powrotu, co mogłoby wskazywać na zbieżność wspomnianej tu koncepcji z mitem dionizyjskim, twórczo spożytkowanym przez Nietzschego, wprowadzającego fundamentalne rozróżnienie sztuki apolińskiej i dionizyjskiej, których nieustanna walka, wzajemne pobudzanie „do coraz nowszych, silniejszych porodów” leży u podstaw tragedii, „gwarantuje ciągły postępowy rozwój sztuki”⁶. W oczach autora *Narodzin tragedii z ducha muzyki* – przypomnijmy – żywioł dionizyjski jest żywiołem ekstazy, transu, w którym zaciera się granica między życiem i sztuką, artystą i bogiem, a nieujarzmiona przyroda „święci znów święto pojednania z [...] człowiekiem”, sztuka apolińska uobecnia zaś w sobie radykalny podział między rzeczywistością i fantazją, przenosząc akcent na spokojną kontemplację, ważkość jednostki, próbującej rozumieć rzeczywistość w świetle zasady przyczynowości⁷. W dużym uproszczeniu można by rzec, że komparatystyka opiera się na takim właśnie dionizyjskim likwidowaniu podziałów, dynamika ciągłego przekraczania granic jest jej potencjałem i motywacją rozwoju, co sygnalizuje – jak określa Tomasz Bilczewski – poprzez „swoje upodobanie do zamieszkiwania terenów znajdujących się na przecięciu rozmaitych szkół teoretycznych”⁸. Ciągłe wychodzenie poza siebie, przełamywanie barier i pokonywanie ograniczeń to także triada niemal tożsamyh określeń pozwalających dotrzeć do rdzenia – interesującej nas z punktu widzenia tematu – teorii montażu Siergieja Eisensteina, wybitnego reżysera i teoretyka kina rosyjskiego. Eisenstein zdaje się wyprowadzać źródło swoich eksperymentów z analogii istniejących między prawidłowościami rządzącymi zjawiskami przyrody, strukturą utworu i percepcją odbiorcy, a źródła dionizyjskiego liryzmu konstruowanych przez siebie obrazów wywodzi ze styku trzech podstawowych teorii montażowych (montażu analogii, antytez i atrakcji), czyli ze zderzenia dwóch możliwie zróżnicowanych elementów, dopro-

⁴ M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, przeł. J. Przeźmiński, w: *Odkrywanie modernizmu*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 295–331.

⁵ J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 1982, s. 167.

⁶ B. Waligórska-Olejniczak, *Sceniczny gest w sztuce A.P. Czechowa „Mewa” i „taniec wyzwolony” jako estetyczny kontekst Wielkiej Reformy Teatralnej*, Poznań 2009, s. 18–19.

⁷ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii z ducha muzyki, czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. B. Baran, Kraków 1994, s. 21–169.

⁸ T. Bilczewski, „Theatrum anatomicum”: komparatystyka i ciało, w: *Komparatystyka...* s. 199.

wadzącego
widza pasmen
mierzoną reali

Pudowkin
wem scen, uszan
dwóch elemen
tylko szczegó
wynikają ze
Pomiędzy man
nie sprowadz
Jeśli mon
równane do ser

W konser
dramaturgicz
trakcyjnym
którego skł
przeskoczyć
dawały reży
poprzez wyk
punkt, man
schemat „
gwałtowne
wo ubogi
uzyskania
dzy katego
tów w abstr
zmiany tem
chodzenia
lub bardzie
niu o oczys
do teatru
sztuki, jega
postulataci

Dynam
natchnienie
perspektyw
poematu W
dawno prze
nych czy
rzadko k
Z ogromu
badawcze

⁹ J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 1982, s. 167.

¹⁰ S.M. Eisenstein, *Montaż filmowy*, Warszawa 1982, s. 167.

¹¹ S. Eisenstein, *Montaż filmowy*, Warszawa 1982, s. 167.

¹² B. Waligórska-Olejniczak, *Sceniczny gest w sztuce A.P. Czechowa „Mewa” i „taniec wyzwolony” jako estetyczny kontekst Wielkiej Reformy Teatralnej*, Poznań 2009, s. 18–19.

wadzącego do pojawienia się trzeciego, nowego elementu, przykuwania uwagi widza pasmem gwałtownych wybuchów oraz obliczeń programujących z góry zamierzoną reakcję widza⁹.

Pudowkin broni stanowiska, według którego montaż jest jedynie połączeniem ujęć, następstwem scen, uszeregowaniem, aby wyłożyć jakąś tezę. Dla mnie montaż jest zderzeniem, zderzeniem dwóch elementów, z którego wynika pojęcie. Z mego punktu widzenia harmonijne połączenie jest tylko szczególnym przypadkiem. Pomyślcie o nieskończonej liczbie kombinacji fizycznych, które wynikają ze zderzenia dwóch ciał. Zależą one od szybkości ciał, ich energii, stosunku ich torów. Pomiędzy mnogością kombinacji jest tylko jedna, kiedy to kolizja z ciałem jest tak słaba, iż zderzenie sprowadza się do dalszego ruchu dwóch ciał, biegnących nadal w tych samych kierunkach.

Jeśli montaż może być porównany do czegokolwiek, to kolejne zderzenia ujęć mogą być porównane do serii wybuchów w motorze samochodowym¹⁰.

W konsekwencji Eisensteina nie interesuje ani ciągłość narracji, ani montaż dramaturgiczny czy synchroniczny, punktem wyjścia dla reżysera są marzenia o abstrakcyjnym języku filmowym i studia nad japońskim pismem ideograficznym, którego składnia stanowi dla niego model montażu idealnego, tj. pozwalającego przeskoczyć filmowi etap dosłowności. Największe możliwości w tej dziedzinie dawały reżyserowi wysycanie obrazu patosem, intensyfikacja emocjonalna dzieła poprzez wykorzystanie takich środków artystycznych jak lejtmotyw, pauza, kontrpunkt, manipulacja planem filmowym czy dobozem zjawisk, tak by stworzyć swoisty schemat „reakcji łańcuchowej”, czyli skumulować napięcie i doprowadzić do jego gwałtownego rozładowania, przykładowo, przeistoczyć pozornie szary i treściowo ubogi temat w obraz o wysokiej temperaturze ekstatycznego uniesienia¹¹. Dla uzyskania owych wstrząsów emocjonalnych istotne stawały się więc skoki pomiędzy kategoriami, przejścia ze stylu opisowego w styl obrazowy, ze sfery konkre- tów w abstrakcję, osiagane chociażby za sprawą długości ujęć, doprowadzające do zmiany tempa, zmuszające widza do unoszenia się na fotelu, metaforycznego „wychodzenia z siebie”, uczuciowego czy psychologicznego współdziałania, co w mniej lub bardziej wyraźny sposób odsyła nas do Arystotelesa, dającego początek myśleniu o oczyszczającym, purgatoryjnym wymiarze doświadczenia estetycznego, oraz do teatru antycznego, zakładającego każdorazową przemianę uczestnika rytualnej sztuki, jego *katharsis*, co znalazło później twórcze przełożenie w nadal aktualnych postulatach Wielkiej Reformy Teatralnej¹².

Dynamika dionizyjskich i apolińskich wybuchów energii to jednak nie tylko natchnienie dla twórczych eksperymentów kina i teatru, ale również inspirująca perspektywa badawcza dla interpretacji literatury rosyjskiej. Propozycje odczytania poematu Wienickiego Jerofiejewa *Moskwa – Pietuszki*, jak doskonale wiemy, już dawno przekroczyły rozmiar oryginalnego dzieła, co nie zniechęca zaintrygowanych czytelników i badaczy do kontynuowania wysiłków, których rezultatem są nie- rzadko kontrowersyjne i wzajemnie sprzeczne propozycje dyskusji nad tekstem. Z ogromu intelektualnych osiągnięć na tym polu szczególnie cenne są dla nas próby badawcze ukierunkowane na ambiwalencję utworu autora *Zapisków psychopaty*,

⁹ J. Płażewski, *Język filmu*, s. 159.

¹⁰ S.M. Eisenstein, *The Cinematographic Principle*, Paris 1930, cyt. za: J. Płażewski, *Język filmu*.

¹¹ S. Eisenstein, *Nieobojetna przyroda*, Warszawa 1975, s. 25.

¹² B. Waligórska-Olejniczak, *Sceniczny gest...*, s. 23–24.

niemożność zaszeregowania bohatera w ramach istniejących dotychczas kategorii czy też wskazujące na obecność przecinających się w nim tendencji modernistycznych i postmodernistycznych. W ów kontekst, oparty na założonej z góry dwutorowości i przeciwstawieniu opozycyjnych racji, wpisują się chociażby sztandarowa już interpretacja Michaiła Epsztejna, który zauważa, że w powieści „karnawał sam staje się obiektem karnawału, wprowadzającym w sferę nowej, dziwnej potęgi”, spostrzeżenia Anny Skotnickiej skupione wokół problemu wstydu i bezwstydu, krzyżowania znaczeń wynikających z opozycji „jawne – skryte” oraz „wewnętrzne – zewnętrzne” czy też analiza konstrukcji bohatera z punktu widzenia jego mobilności, bycia w drodze, której przestrzenny wymiar ma swój analog w peregrinacjach duchowych¹³. Badania te, które można traktować jako najbardziej reprezentatywne, akcentują aspekt stawania się bohatera, w pewnym sensie jego nieustannej niegotowości i nieprzygotowania do życia zastanego, rozdwojenia i rozstrojenia, co potęguje jeszcze dodatkowo jego usytuowanie w przestrzeni poziomej (pociąg i budynki przydworcowe) i pionowej (rozmowy z Bogiem czy aniołami). Owo „nie-domknięcie”, brak dopasowania bohatera do otaczającej go rzeczywistości, tworzące swoisty zgrzyt na linii oficjalne – nieoficjalne, można postrzegać jako jeden z czynników motywujących aktywne zaangażowanie odbiorcy dzieła, do których niewątpliwie należy również, odwołująca się do retrospekcji, konstrukcja fabularnych epizodów utworu dziejących się na trasie Moskwa – Pietuszki, przypominających mozaikę kadrów filmowych, dla których spoiwem mogłyby być nazwy mijanych stacji. Specyfika budowy dzieła Jerofiejewa, budząca skojarzenia z filmem, uzasadnia po części cel niniejszej pracy, jakim jest próba odczytania utworu *Moskwa – Pietuszki* z perspektywy zarysowanej wyżej teorii montażu Siergieja Eisensteina, u podstaw której leżeć będzie przede wszystkim poszukiwanie elementów kumulujących napięcie w dziele, rozkodowywanie treści ukrytych, ukierunkowanych na wywarcie intensywnego wrażenia emocjonalnego na czytelniku. Uzasadnieniem tak zdefiniowanego komparatystycznego oglądu materiału badawczego jest dla nas postrzeganie tekstu jako żywego organizmu, wplecionego w wielorakie sieci komunikacyjne między innymi pojęciem intertekstualności, powiązanej niekoniecznie z postmodernistycznym intertekstem, czyli *patchworkiem* innych tekstów, ale raczej traktowanej jako sieć stosunków między tekstami, nie tylko obecność jednego tekstu w drugim¹⁴.

Za jedną z podstawowych reguł montażu filmowego właściwych filmowi patetycznemu uznał Eisenstein zasadę lejtmotywu, traktowaną przez niego jako przejaw praw dialektyki i znak jedności w wielości. Funkcję tę pełni w utworze niewątpliwie wszechobecny alkohol, będący rytualnym napojem zarówno Wieniczki, jak i współtowarzyszy podróży, reprezentujących przekrój całego społeczeństwa. Spożywanie trunków organizuje i zabija czas podróży, wypełnia chwile oczekiwania na pociąg, dostępność alkoholu stanowi przedmiot trosk, ale i tajemną wiedzę *insidera*, znającego godziny otwarcia wszystkich pobliskich sklepów czy zasady wymiany butelek. Konsumpcja wódki to także często punkt zwrotny akcji,

¹³ M. Epsztejn, *Po karnawale, czyli Wieczny Wieniczka*, przeł. A. Pomorski, „Literatura na Świecie” 1994, nr 7–8, s. 321; A. Skotnicka, *Model prozy „innej” w literaturze rosyjskiej po 1985 roku*, Wrocław 2001; A. Dudek, *Droga Krzyżowa Wieniczki Jerofiejewa, albo Rosja wódką umyta. O powieści „Moskwa – Pietuszki”*, w: *Emigracja i tamizdat. Szkice o współczesnej prozie rosyjskiej*, pod red. L. Suchanka, Kraków 1993.

¹⁴ M. Zelenka, *Komparatystyka a badania interkulturowe*, w: *Komparatystyka...*, s. 47.

pauza skłaniająca
rodzaju przerywa
skojarzenie z
elementów p
tekstu pozost
Wieniczki, bal
wrogą mu rzec

Refreniczny
specyfiki utw
tycznych słuch
ramach czasow
stanowiąc w ut
pod coraz bar
„Balsamu k
ciotki Kławk
nej strony, na
z drugiej zaś

Jaki skład
przecież denat
zbawiony. Co w
bardziej? A jes

„Konwale
„Psia krew”
jest już zd
mieszanie, sp
i obcuje” z
cąż obrazów
uliczny i g

Już po dw
dejsz na pół

[...] c
a hymn. Hym
wulgarność i

Pijaństwo
można trak
w przestrze
wistości rad
skojarzyć z
duszy od ci
zarówno ha

¹⁵ A. Dudek,

¹⁶ W. Jermolow,
kie, Kraków 200

kolejnych od
¹⁷ A. Dudek,

pauza skłaniająca Wieniczkę do zmiany toku rozmyślań czy też przejście, swego rodzaju przerywnik między tematami „zakrapianych” dyskusji, co budzi niekiedy skojarzenie z montażem surrealistycznym, rządzącym się logiką snu, zestawianiem elementów pozornie niełączliwych¹⁵. Uzyskany w ten sposób efekt fragmentaryzacji tekstu pozostaje niejako w zgodzie z „pokawałkowanym” umysłem zamroczonego Wieniczki, balansującym gdzieś na granicy światów i usiłującym oswoić, złagodzić wrogą mu rzeczywistość radziecką, w której nie znajduje domu ani pracy.

Refreniczność motywu alkoholowego może odsyłać odbiorcę tekstu także do specyfiki utworu muzycznego, jakim jest fuga, w której intensyfikacja wrażeń estetycznych słuchacza następuje dzięki wariacyjności powracającego w określonych ramach czasowych motywu, którego ekwiwalent, w dużym uproszczeniu, mogłaby stanowić w utworze woda ognista. Kwestia alkoholu powraca bowiem co jakiś czas pod coraz bardziej wyszukаныmi nazwami koktajli w rodzaju „Ducha Genewy”, „Balsamu kanańskiego”, „Łzy komsomołki”, „Nurtów Jordanu” czy „Pocahunku ciotki Kławki”. Poetyczność i wzniosłość przytoczonych nazw przekłada się, z jednej strony, na górnolotne określenia prostych i tanich składników podłej jakości, z drugiej zaś kontrastuje z opisem skutków ich działania.

Jaki składnik „Balsamu kanańskiego” cenimy nade wszystko? Oczywiście denaturat. Ale przecież denaturat, chociaż będący przedmiotem natchnienia, jest tego natchnienia całkowicie pozbawiony. Co więc cenimy w nim najbardziej? Oczywiście czyste wrażenie smakowe. A jeszcze bardziej? A jeszcze bardziej wydobywające się zeń miazmaty¹⁶.

„Konwalia” wstrząsa umysłami, niepokoi sumienia, wzmacnia autorytet prawa, „Psia krew” nie jest tylko napojem, ale niebiańską muzyką, sam przepis na „Łzę” jest już zdaniem Wieniczki aromatyczny. Poezja określił autora wysokowych mieszanin, sygnowana przez wektor wyraźnie ukierunkowany w górę, „sąsiaduje i obcuje” z prozą życia i skutkami alkoholizmu opisywanymi zazwyczaj za pomocą obrazów brutalnych bądź też językiem wulgarnym, łączącym w sobie żargon uliczny i górny rejestr inteligenta.

Już po dwóch kielichach tego koktajlu człowiek staje się tak uduchowiony, że można doń podejść na półtora metra i przez pół godziny pluć mu w pysk – a on nic (63).

[...] ciecz istotnie lisiego koloru, o umiarkowanej mocy i trwałym zapachu. To już nie zapach, a hymn. Hymn Młodzieży Demokratycznej. Właśnie tak, ponieważ koktajl ten wyzwała w pijącym wulgarność i ciemne siły. Obserwowałem to po wielekroć... (60).

Pijaństwo Wieniczki podnosi niejako temperaturę ekstatycznego uniesienia, można traktować je jako sposób przechodzenia do transcendencji, wkraczania w przestrzeń duchową, gdzie znikają stałe detale przestrzeni codziennej rzeczywistości radzieckiej. Picie alkoholu przez bohatera, jak zauważa A. Dudek, można skojarzyć z czymś na kształt misterium dionizyjskich, pozwalających oderwać się duszy od ciała i zjednoczyć z bytami niematerialnymi¹⁷. „Spirytus byłby więc tutaj zarówno homonimem, jak i synonimem ducha utożsamianego z pożądanym na-

¹⁵ A. Dudek, *Droga Krzyżowa*..., s. 249.

¹⁶ W. Jerofiejew, *Moskwa – Pietuszki*, przeł. A. Drawicz, w: W. Jerofiejew, *Dzieła prawie wszystkie*, Kraków 2000, s. 60. Wszystkie cytaty z tekstu Jerofiejewa pochodzą z tego wydania, stąd przy kolejnych odnośnikach podajemy tylko numery stron.

¹⁷ A. Dudek, *Droga Krzyżowa*..., s. 252.

pojem”¹⁸. Pograżając się w alkoholowej ułudzie, Wieniczka tworzy sobie rzeczywistość zastępczą, nową religię, w której Bóg jest obojętny i ułomny, nie słyszy jego wołań¹⁹.

Z drugiej strony alkohol, traktowany tutaj jako kluczowy dla konstrukcji filmu patetycznego lejtmotyw, odsyła również do podwójnej, wewnętrznie sprzecznej symboliki połączenia wody z ogniem, przeciwstawnych, wzajemnie unicestwiających się żywiołów, pierwiastka żeńskiego i męskiego, jednocześnie kreatywnej siły nowego życia i mocy niszczącej, przerażającej człowieka. Owa biegunowość, na której szali możemy umieścić otępienie zmysłów Wieniczki i chęć ucieczki z zimnej i niedostępnej Moskwy do Pietuszek, jak również jego zdolność do odzyskiwania energii i każdorazowego zachowania trzeźwości, może uwrażliwiać odbiorcę na obecność antytez w tekście *Moskwy – Pietuszek*, powodować, że w procesie percepcji uderzy go możliwość zamiany elementów nacechowanych emocjonalnie przez ich opozycyjne intensyfikacje. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na zmianę nastroju i ruch wirtualnej kamery podczas opowiadania historii miłosnej kobiety z wybitymi zębami. W wyobraźni odbiorcy kamera płynnie przechodzi od absurdu życiowej sytuacji podróżniczki do ukazania konkretnych reakcji słuchających jej osób, w konsekwencji, mimo niemal turpistycznych detali i widocznych śladów przemocy na ciele kobiety, opowieść doprowadza współtowarzyszy podróży do ataku śmiechu. Skoki jakościowe następują również, gdy bohater przenosi się mentalnie ze świata filozoficznych rozważań inspirowanych alkoholem w krainę konkretnej codzienności, gdzie myśli zaprzęta troska o prezenty dla najbliższych, cukierki „Bławatek”, brak pieniędzy czy zagubiona walizka. Nagła koncentracja narracji na tego typu szczególe wyrywa bohatera z zaświatów, przybliża go czytelnikowi, za pomocą synekdochy (*pars pro toto*) buduje także obraz stosunków obywatel – państwo w ówczesnym systemie, choć pozornie kwestia ta może być odbierana tylko jako tło utworu.

Nagłych zwrotów akcji czy przeskoków myślowych jest zresztą w tekście Jerofiejewa sporo. Jeden z bardziej wymownych ma miejsce w czasie wyimaginowanej podróży Wieniczki na Zachód i próby podjęcia pracy u sir Kombi Natora w British Museum. Formalna sytuacja starania się o zatrudnienie zyskuje tutaj wymiar komiczny, powaga stanowiska dyrektora nie licuje bowiem z obwąchiwaniem skarpetek na czworakach, krytyką spodni potencjalnego kandydata lub określaniem go mianem „monstrum”, „nieszczęśnika” czy „koczkodana”. Łamanie zasad równouprawnienia czy brak poszanowania dla człowieka to nie tylko symptomy rozkładu cywilizacji zachodniej i opowiadania się po stronie prawdziwie duchowej i szczerzej kultury Wschodu, co znalazło już wyraz w niejednym opracowaniu naukowym, to także zabawa z oczekiwaniami odbiorcy, który śledzi tekst, pragnąc znaleźć rozwiązanie trudnej sytuacji zawodowej Wieniczki. Tymczasem kumulacja napięcia nie przynosi istotnego dla akcji rezultatu, gdy bowiem głos zabiera królowa Anglii, omawiany tu wątek fabularny urywa się, centrum uwagi przenosi się na wkraczającego do akcji kontrolera. Można by powiedzieć, że mamy tu do czynienia z filmowym kontrapunktem, *focus* wirtualnej kamery przenosi się z Izby Lordów, reprezentanta władzy monarchistycznej, na kontrolera, urzędnika na służbie państwa

¹⁸ Tamże.

¹⁹ E. Nikadem-Malinowska, *Magiczny świat Wieni Jerofiejewa (na podstawie poematu „Moskwa – Pietuszki”)*, „Acta Neophilologica”, pod red. A. Bartoszewicza, t. I, Olsztyn 1999, s. 124.

komunistycznego, nie planu towarzysza – rozległo się w całym trola!” (94). Tego rodzaju zaangażowanych czy Jednakowoż w tekst wana inaczej, raczej rozprzężenie podróży zebrać pod wpływe

Prawdę mówiąc, nie biletu. Jeśli nawet jakiś robi mu się głupio. I kiedy się pod ziemię. Kontroler płaża (94).

Pojęcie normalności i nienormalności systemu zasięgu. Wieniczka, je zachować normalności by rzecz, że spłot tym grę elementem znaczenia tutaj to, co ukryte pod zaznaczone na przywołano najbardziej nośnym ba zamiana tragicznego śmiechem i płaczem opowiedzieć, co w Eisensteinowskiego wieloznacznego języka

Odejściem od dżu żyrandola jako syku możliwości zrealizacji suficie obiekt służący by nie myśleć o m funkcjonuje tutaj na jednak dalej, żyrandol nadziejnego położenia który traktowany jest sałę i wyrzucić na d

Fajny żyrandol. Ty bolesne... Choć właściwie nie nie wiedząc, pije się ciężka myśl: siedzisz so

Powyższej sytuacji nie, początkowo odbijając przyciskającego wal

komunistycznego, jak się okazuje później, antyautorytet i obraz anty władzy. Zmiana planu towarzyszy przy tym głośny efekt dźwiękowy: „Kontrolerzy! Kontrola! – rozległo się w całym wagonie. Rozległo się, przetoczyło i eksplodowało: – Kontrola!” (94). Tego rodzaju zapowiedź zwykle kojarzy się z podenerwowaniem osób zaangażowanych czy z poddaniem ciała wymogom bardziej formalnego zachowania. Jednakowoż w tekście *Moskwy – Pietuszek* reakcja odbiorcy zostaje zaprogramowana inaczej, raczej ze zdziwieniem i drwiącym uśmiechem obserwuje on totalne rozprężenie podróżnych, a zwłaszcza samego kontrolera, gotowego się nawet rozebrać pod wpływem naznaczonego erotyzmem opowiadania Wieniczki.

Prawdę mówiąc, na pietuszkowskiej trasie nikt nie boi się kontrolerów, ponieważ nikt nie ma biletu. Jeśli nawet jakiś odszczepieniec kupi po pijanemu bilet, to kiedy przychodzą kontrolerzy, robi mu się głupio. I kiedy podejda do niego, nie patrzy na nich ani na pasażerów i ma ochotę zapaść się pod ziemię. Kontroler zaś ogląda jego bilet z obrzydzeniem i niszczy go wzrokiem niczym płaz (94).

Pojęcie normalności i szaleństwa staje się w tym kontekście ambiwalentne, nienormalność systemu jest jak infekcja, zaraża wszystkich pozostających w jej zasięgu. Wieniczka, odrzucając oficjalne reguły państwa komunistycznego, próbuje zachować normalność, w jego szaleństwie jest metoda i konsekwencja. Można by rzec, że splot tych przeciwstawnych wartości przypomina nam Czechowską grę elementem znaczącym. Podobnie jak w dramatach autora *Trzech sióstr*, także tutaj to, co ukryte pod dosłownością tekstu i często niewypowiedziane wprost, ale zaznaczone na przykład w proksemice czy gestyce postaci, może stać się treściowo najbardziej nośne. U Jerofiejewa chwytem najczęściej stosowanym będzie chyba zamiana tragicznego na komiczne, pozorne stawianie znaku równości między śmiechem i płaczem; odbiorca sam musi zdecydować, po której stronie chce się opowiedzieć, co wskazuje na ideową zbieżność także z jedną z głównych zasad Eisensteinowskiego montażu, zmierzającego w stronę stwarzania abstrakcyjnego, wieloznacznego języka kina.

Odejściem od dosłowności przekazu jest też niewątpliwie wykorzystanie obrazu żyrandola jako synonimu ciężkich myśli nachodzących bohatera w sytuacji braku możliwości zrealizowania alkoholowego zamówienia. Początkowo wiszący na suficie obiekt służy jako przedmiot zastępczy, pretekst do zaangażowania umysłu, by nie myśleć o mdłościach powracających na dźwięk słowa „wymię”, a więc funkcjonuje tutaj na zasadach metonimii. Reżyserska ręka Jerofiejewa posuwa się jednak dalej, żyrandol zaczyna odgrywać rolę synekdochy, staje się znakiem beznadziejnego położenia bohatera („kseres nie ma”), więcej, sytuacji całego narodu, który traktowany jest instrumentalnie, można się go zawsze pozbyć, powlec przez salę i wyrzucić na dwór.

Fajny żyrandol. Tylko za ciężki. Jeśli się urwie i spadnie komuś na łeb, to może być bardzo bolesne... Choć właściwie nawet nie bardzo. Powiedzmy, on się urywa i leci, a człowiek siedzi i, nic nie wiedząc, pije sobie, powiedzmy, kseres. A jak już doleci, to już po człowieku. Jakaż to ciężka myśl: siedzisz sobie, a tu z góry bęc! – żyrandol. Bardzo ciężka myśl (19).

Powyższej sytuacji towarzyszy kilkakrotna zmiana planu ogólnego na zbliżenie, początkowo odbiorca obserwuje bowiem kurczącego się z rozpaczny Wienickę, przyciskającego walizkę do piersi na wieść o brakach w zaopatrzeniu, później

wirtualna kamera ukazuje bezowocne interakcje Wieniczki z obsługą, by następnie znów skoncentrować się na osamotnieniu wpatzonego w żyrandol bohatera. Powyższy cykl operacji literackiej kamery powtarza się, jeszcze zanim klient dworcowego baru znajdzie się ostatecznie na bruku, co powoduje, że postrzegamy te sceny jako walkę stron, próbę cierpliwości i wytrzymałości nerwowej dla osób zaangażowanych, przegraną ostatecznie przez Wieniczkę. Słowa „a tu z góry będę” mogą oznaczać jednak dystans bohatera do całego wydarzenia, bawi się on niejako możliwością spełnienia swoich wizji i drwi z obsługi, która, bezsilna, zmuszona jest uciec się do metody najgorszej, metody słabego, czyli agresji gwałcącej podstawowe prawo wolności jednostki.

Sceną ekstremalną pod względem brutalności jest z całą pewnością fabularne zwieńczenie akcji, do którego odbiorca jest jednak w pewnym stopniu przygotowywany przez niepokój wywoływany wcześniejszymi wydarzeniami. Sygnałem takim, pobudzającym wyobraźnię czytelnika, może być na przykład rozmowa z Mitrydatesem zadającym ciosy scyzorykiem, w efekcie czego Wieniczka budzi się w skurczach, miota się, ma gorączkę i dreszcze. Podobny wydźwięk ma nerwowa bieganina po pociągu w poszukiwaniu żywej duszy, tragiczna wizja martwego kadłuba z dymiącym niedopałkiem w półotwartych ustach, skonstrastowana z szyderczym śmiechem dzieci czy rozlegający się nie wiadomo skąd rechot aniołów. Gradacja powyższych scen powoduje, że odbiorca intuicyjnie przeczuwa złe zakończenie, niespodzianką jest jednak na pewno sposób dokonania zabójstwa. Plan ogólny i szybkie tempo ujęć towarzyszących ucieczce zastępują zbliżenia narzędzi zbrodni oraz wyraźne spowolnienie akcji. Wirtualna kamera przypatruje się rękoma zabójców, uwagę zwraca zdjęcie przez nich butów oraz wyciąganie ogromnego sztydła z kieszeni czy wbijanie go w samo gardło. Patos sytuacji buduje rejestracja detali typu drewniana rękojeść narzędzia czy jego podobieństwo do śrubokręta, potęgujące i jednocześnie oddalające moment agonii cierpiącego Wieniczki. Intensyfikacja emocji sięga zenitu, tym bardziej że zakodowany i oswojony przez czytelnika wizerunek człowieka niedającego się wtłoczyć w sztywne ramki systemu zastępuje obraz niemocy egzystencjalnej istoty upodlonej, sprowadzonej do poziomu rzeczy, z którą można zrobić wszystko, przede wszystkim wyeliminować, czyli – by posłużyć się terminologią Michała Januszkiewicza – dokonać reifikacji neantyzyzującej, wykluczyć ze społeczeństwa jednostkę krnąbrną, która nie chce się podporządkować²⁰.

Scena ta, decydująca niewątpliwie o pesymistycznej wymowie *Moskwy – Pietuszek*, dzieła makabrycznego – jak nazwał tekst Jerofiejewa Czesław Miłosz – kieruje odbiorcę ku sprawom ostatecznym i ogólnej kondycji człowieka, nie tylko tego przypisanego do ówczesnego systemu. W tym świetle ciągi fabularne w dyskutowanym tutaj poemacie tracą niemalże sens, przechodzą na drugi plan, ważkie stają się relacje w przestrzeni spotkania człowieka z człowiekiem. Giorgio Agamben pisze:

Pragnienie bycia rozpoznanym przez innych jest właściwe wszystkim ludzkim jednostkom. Na tej rozpoznawalności zależy im tak bardzo, że każda – zdaniem Hegla – aby ją uzyskać, go-

²⁰ M. Januszkiewicz, *Człowiek jako rzecz albo oblicza reifikacji*, w: *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, pod red. S. Wyśłouch, B. Kaniewskiej, Poznań 1999, s. 53.

towa jest narażenie na
chodzi raczej o to, by

Adaptując
wiedzieć, że Wien
gdy patrzą na m
Ostatnie wspom
unicestwienie w
określeniem Ag
lowy nadmiar p
w finalnym epiz
raju i bliskości
montażu Eisen
dążeń Wienicz
to, że jest most
przejściem i un
zyskuje sama d
zwieńczenie w
z zakończenia

“NAKED LIFE
FROM THE POIN

The article
Moscow – Petrus
derived from the
ing Eisenstein's
Yerofeyev's text
juxtaposition of
attention to the
sumption expos
intensified epis

²¹ G. Agamben,

²² Tamże, s. 67.

²³ F. Nietzsche,
Kraków 2003, s. 71.

...nie jest narażać swoje życie. Nie chodzi bowiem po prostu o satysfakcję czy o miłość własną; chodzi raczej o to, że jedynie dzięki rozpoznaniu przez innych człowiek staje się osobą²¹.

Adaptując powyższą myśl na potrzeby naszego rozważania, chciałoby się powiedzieć, że Wieniczka walczy o podobną szansę, szuka spojrzenia ludzkich oczu, gdy patrzą na niego „mordy z oczami zamulonymi, o barwie kłocznej cieczy”. Ostatnie wspomnienie litery „JU” sugeruje, że czeka go co najwyżej los widma, unicestwienie w krainie, w której dominuje „nagie życie” – by znów posłużyć się określeniem Agambena – życie bez łaski, pozór, bezwstyd i dwoistość²². Alkoholicy nadmiar przypisany bohaterowi, będący niemalże jego emblematem, zastępuje w finalnym epizodzie obraz pustki, braku, niespełnienia marzenia o pietuszkowskim raju i bliskości drugiego człowieka. Wnikliwe czytanie dzieła przez pryzmat techniki montażu Eisensteina prowadzi odbiorcę także w stronę niemożności ziszczenia się dążeń Wieniczki, przywodzi na myśl słowa Nietzschego: „W człowieku ważne jest to, że jest mostem, a nie celem: w człowieku można kochać tylko to, co jest w nim przejściem i unicestwieniem”²³. Tym samym można by rzec, że nowe znaczenie zyskuje sama droga Wieniczki, otwartość i możliwość realizacji, mniej liczy się zwieńczenie wędrówki sukcesem czy klęską, co w sposób przewrotny wydobywa z zakończenia bardziej optymistyczny akcent, odmienny od wrażenia pierwotnego.

“NAKED LIFE” OF VENITCHKA YEROFEYEV, OR *MOSCOW – PETUSHKI*
FROM THE POINT OF VIEW OF SERGEI EISENSTEIN’S THEORY OF MONTAGE

Summary

The article is an attempt to conduct a comparative analysis of Venedikt Yerofeyev’s *Moscow – Petushki* in the context of Sergei Eisenstein’s theory of montage, which was derived from the combination of montage of attractions, analogies and antitheses. Treating Eisenstein’s experience as the point of reference I focus on the techniques used in Yerofeyev’s text, whose target are the reactions of the virtual recipient, for example the juxtaposition of apparently unconnected shots in order to shock the reader. My paper turns attention to the use made of various artistic means such as the leitmotif of alcohol consumption exposed in the poem, pauses, counterpoints or manipulation of emotionally intensified episodes.

Adj. M. Bucholc

²¹ G. Agamben, *Nagość*, Warszawa 2010, s. 56.

²² Tamże, s. 67.

²³ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, cyt. za: W. Toporow, *Przestrzeń i rzecz*, przeł. B. Żyłko, Kraków 2003, s. 70.