

UNIWERSYTET WARMIŃSKO-MAZURSKI W OLSZTYNIE
UNIVERSITY OF WARMIA AND MAZURY IN OLSZTYN

Acta
Polono-
Ruthenica

XXIII/1



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU WARMIŃSKO-MAZURSKIEGO
OLSZTYN 2018

Kolegium redakcyjne
Iwona Anna NDiaye (redaktor naczelna), Olga Letka-Spychała (sekretarz),
Izabella Siemianowska (sekretarz)

Rada Naukowa

Ludmiła Babienko (Uralski Uniwersytet Federalny im. Pierwszego Prezydenta Rosji Borysa Jelcyna w Jekaterynburgu, Rosja), Nikołaj Barysznikow (Piatigorski Uniwersytet Państwowy, Rosja), Jolanta Brzykcy (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Polska), Andrzej Ksenicz (Uniwersytet Zielonogórski, Polska), Indira Dzagania (Suchumski Uniwersytet Państwowy w Tbilisi, Gruzja), Tatiana Kiriłłowna (Astrachański Państwowy Uniwersytet Medyczny, Rosja), Galina Krasnoszczekowa (Południowy Uniwersytet Federalny w Taganrogu, Rosja), Czesław Lachur (Uniwersytet Opolski, Polska), Natalia Lichina (Bałtycki Uniwersytet Federalny im. Immanuela Kanta w Kaliningradzie, Rosja), Leonid Malcew (Bałtycki Uniwersytet Federalny im. Immanuela Kanta w Kaliningradzie, Rosja), Tatiana Marczenko (Dom Rosyjskiej Zagranicy im. A. Sołżenicyna w Moskwie, Rosja), Walentyna Masłowa (Witebski Uniwersytet Państwowy im. Piotra Maszeraua, Białoruś), Manatkul Mussatajewa (Kazachski Narodowy Uniwersytet Państwowy im. Abaja w Alma-Aty, Kazachstan), Natalia Nesterowa (Permski Narodowy Badawczy Uniwersytet Politechniczny w Permie, Rosja), Dmitrij Nikołajew (Instytut Literacki im. A.M. Gorkiego w Moskwie, Rosja), Joanna Orzechowska (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie), Vera Ozheli (Państwowy Uniwersytet im. Akakija Cereteli w Kutaisi, Gruzja), Tatiana Rybalczenko (Uniwersytet Państwowy w Tomsku, Rosja), Michaił Sarnowski (Uniwersytet Wrocławski, Polska), Andrzej Sitarski (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska), Swietłana Waulina (Bałtycki Uniwersytet Federalny im. Immanuela Kanta w Kaliningradzie, Rosja), Katarzyna Wojan (Uniwersytet Gdański, Polska), Lola Zwonariowa (Rosyjska Akademia Edukacji w Moskwie, Rosja)

Rada Programowa

Walenty Piłat (Honorowy Przewodniczący, Olsztyn), Jan Czykwini (Białystok), Joanna Mianowska (Toruń), Leontij Mironiuk (Olsztyn), Grzegorz Ojcewicz (Szczytno), Irena Rudziewicz (Olsztyn), Alicja Wołodźko-Butkiewicz (Warszawa), Wolfgang Gladrow (Berlin)

Lista recenzentów zostanie zamieszczona w ostatnim numerze danego roku

Redaktorzy językowi

Mirosława Czetyrba-Piszczako (język ukraiński)
Ałła Kamałowa (język rosyjski)
Robert Lee (język angielski)
Helena Pocięcina (język białoruski)

Redaktorzy tematyczni

Grzegorz Ojcewicz (literaturoznawstwo i przekładoznawstwo)
Joanna Orzechowska (językoznawstwo i kulturoznawstwo)

Redaktor wydawniczy

Katarzyna Zawilska

Skład i łamanie

Marzanna Modzelewska

Projekt okładki

Barbara Lis-Romańczukowa

Adres redakcji

Instytut Słowiańszczyzny Wschodniej UWM
ul. Kurta Orbitza 1, 10-725 Olsztyn
tel./fax 89 527 58 47, e-mail: acta.pol.rut@wp.pl

ISSN 1427-549X

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego • Olsztyn 2018

Wydawnictwo UWM
ul. Jana Heweliusza 14, 10-718 Olsztyn
tel. 89 523 36 61, fax 89 523 34 38
www.uwm.edu.pl/wydawnictwo/
e-mail: wydawca@uwm.edu.pl

Ark. wyd. 10,5; ark. druk. 9,0

Nakład: 120 egz., druk: Zakład Poligraficzny UWM w Olsztynie, zam. 248

Spis treści

Literaturoznawstwo

Nel Bielniak (Zielona Góra), „Płótno, piolun, sandały...”. Maksymilian Wołoszyn we wspomnieniach	7
Katarzyna Drozd (Warszawa), I wojna światowa i sposób jej przedstawienia na przykładzie opowiadania Maksima Hareckiego <i>Litewski chutorek</i>	19
Jadwiga Gracla (Warszawa), Obrazy (z) Arkadii. Jewreinowa sceniczne wspomnienia o Rosji	29
Iwona Anna NDiaje (Olsztyn), Z dziejów polsko-rosyjskich stosunków literackich (korespondencja Marii Dąbrowskiej i Jerzego Stempowskiego)	37

Kulturoznawstwo

Marcin Cybulski (Lublin), Czy w ZSRR kręcono thrillery?	51
Розалия Асфандияровна Султангареева (Ufa), Этнолингвистические и типологические параллели в фольклорном творчестве народов (на материале свадебно-обрядовых песен башкир)	65
Andrzej Szmyt (Olsztyn), Polscy współpracownicy cara Aleksandra I (książę Adam Jerzy Czartoryski i hrabia Seweryn Potocki)	79

Przekładoznawstwo

Magdalena Abramska (Olsztyn), Z zagadnień przekładu audiowizualnego: tłumaczenie piosenek w pełnometrażowych filmach animowanych na przykładzie polskiego i rosyjskiego dubbingu do <i>Sing</i>	95
Iwona Borys (Olsztyn), Вармия и Мазуры глазами современных писателей и поэтов региона в переводах Игоря Белова	103
Olga Letka-Spychała (Olsztyn), Konceptualizacja wspomnień w polskim i rosyjskim przekładzie autobiografii Vladimira Nabokova <i>Speak, memory. An Autobiography Revisited</i>	113
Joanna Nawacka (Olsztyn), Maciej Nawacki (Olsztyn), Wybrane aspekty rosyjsko-polskiego przekładu tekstów prawnych w kontekście wyrażenia statusu ich obowiązywania	123

Table of Contents

Literary Studies

Nel Bielniak (Zielona Góra), „Парусина, польнь, сандалии...”. Maximilian Voloshin in memoirs	7
Katarzyna Drozd (Warszawa), Maksim Harecki’s <i>Litewski chuterek</i> : World War I and how it is presented in this short story	19
Jadwiga Gracla (Warszawa), Pictures from Arkadia. Evreinov’s scenic memories of Russia	29
Iwona Anna NDiaye (Olsztyn), From the history of Polish-Russian literary relations (correspondence of Maria Dąbrowska and Jerzy Stempowski)	37

Culture Studies

Marcin Cybulski (Lublin), Were thrillers made in the USSR?	51
Розалия Асфандияровна Султангареева (Ufa), Wedding-ritual songs of Bashkir: sources and typological parallels in folkloric creativity	65
Andrzej Szmyt (Olsztyn), Polish cooperators of Tsar Alexander I (duke Adam Jerzy Czartoryski and count Seweryn Potocki).....	79

Translation Studies

Magdalena Abramska (Olsztyn), <i>Sing</i> and audio-visual translation issues: songs in animated films.....	95
Iwona Borys (Olsztyn), Warmia and Mazury in the eyes of contemporary regional literary works and their Russian translations by Igor Belov.....	103
Olga Letka-Spychała (Olsztyn), The conceptualization of memories in the Polish and Russian translations of Vladimir Nabokov’s autobiography <i>Speak, memory: An Autobiography Revisited</i>	113
Joanna Nawacka (Olsztyn), Maciej Nawacki (Olsztyn), Selected aspects of the Russian-Polish translation of legal texts in the context of expressing the status of binding	123

Literaturoznawstwo

Nel Bielniak

Uniwersytet Zielonogórski

„Płótno, piolun, sandały...”. Maksymilian Wołoszyn we wspomnieniach

Maksymilian Wołoszyn (właśc. Kirijenko-Wołoszyn), rosyjski poeta, publicysta i malarz, a także tłumacz, krytyk literacki i krytyk sztuki, funkcjonuje w powszechnej świadomości jako piewca Kimerii. Tak bowiem autor cyklu liryków miłosnych *Amori Amara Sacrum*, odwołując się do historii starożytnej, nazywał wschodnią połąć umiłowanego Krymu, ciągnącą się od Sudaka do Cieśniny Kerczeńskiej. Okolice Koktebela, w którym artysta wybudował na pustkowiu dom według własnego projektu, zostały przez niego uwiecznione w malarskiej w swym artystycznym wyrazie liryce pejzażowej zebranej w dwa cykle: *Kimeryjski zmierzch* (*Киммерийские сумерки*, 1907–1909) oraz *Kimeryjska wiosna* (*Киммерийская весна*, 1910–1926). Swoistym dopełnieniem poetyckiego obrazu krymskiej przyrody były przesyczone lirycznym pierwiastkiem akwarele rosyjskiego twórcy. Jak konstatuje Olga Filippowa:

(...) немаловажной заслугой Волошина было художественное – и в стихах, и в живописи – открытие утонченно-зорким глазом художника Киммерии. Киммерийские пейзажи, которые он создавал ежедневно (по две-три акварели в течение почти двадцати лет), как бы посвящены одной теме [Филлипова 2014, 148].

Szerokie horyzonty myślowe, erudycja i kultura osobista nie uchroniły M. Wołoszyna od przejawów niechęci czy wręcz wrogości ze strony środowisk twórczych. Kontrowersje budziły zarówno jego niecodzienny sposób bycia i ubierania się, jak i zaskakujące, postrzegane przez współczesnych jako obrazoburcze, poglądy. Przykładem może być wystąpienie Maksymiliana Wołoszyna przeciwko Ilji Riepinowi, którym zraził do siebie duże grono artystów¹. Marina Cwietajewa, podkreślając

¹ Abram Bałaszow, młody ikonopisec cierpiący na zaburzenia psychiczne, 16 stycznia 1913 r. pościł nożem obraz Ilji Riepina *Car Iwan Groźny i jego syn Iwan 16 listopada 1581 roku* (*Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года*, 1885), wystawiony w Galerii Trietiakowski. Stary mistrz obwiniał o to, co się zdarzyło, przedstawiciele nowej sztuki, zwłaszcza członków ugrupowania „Walec Karowy”. M. Wołoszyn, choć niezwiązany z tą grupą, uznał, że jako reprezentant nowej sztuki, powinien publicznie odpowiedzieć na zarzuty I. Riepina. Całe zajście opisał w książce *O Riepinie* (*О Репине*, 1913), której fragment pt. *Репинская история* został zamieszczony w opublikowanym w 1990 r.

szczerłość i autentyczność cechującą jej zdaniem Maksymiliana Wołoszyna, tak wspomina w utworze *Żywe o żywym* (*Живое о живом*, 1932)² spotkanie mistrza realizmu z krymskim akwarelistą:

Всякую занесенную для удара руку он, изумлением своим, превращал в опущенную, а бывало и протянутую. Так он в одно мгновение ока разоружил злопыхавшего на него старика Репина, отошедшего от него со словами: „Такой образованный и приятный господин – удивительно, что он не любит моего Иоанна Грозного!” [Цветаева 2006, 232].

Natomiast Boris Sadowskiej (właśc. Sadowski) nader zjadliwie ocenia zaistniałą sytuację:

Когда шальным ножом психопата исполосована была картина Репина „Смерть царевича Ивана”, все искренне огорчились; один Волошин пришел в восторг. В специальной брошюре доказывал он, что Репин сам виноват: не надо было изображать на картине так много крови; художник получил заслуженное возмездие: кровь за кровь [Садовской 1990, 146].

Dom M. Wołoszyna ze względu na zwyczaje domowników i niepospolitych gości szybko obrósł legendą. Bywało, że w ciągu lata odwiedzało go ponad trzysta osób, dlatego z roku na rok artysta dobudowywał nowe pomieszczenia, dzięki czemu jego siedziba wyróżniała się osobliwym stylem. Jednakże o wyjątkowości koktebelkiego domostwa decydowała nie tyle nieszablonowa architektonika, ile

zbiornie poświęconych mu wspomnień: „В лекции своей я не касался репинского искусства и его исторической роли вообще. Эта тема слишком большая и общая. Для нее нужна книга, а не лекция. Я говорил только о его картине *Иоанн Грозный и его сын*. Я выяснял, почему в ней самой таятся саморазрушительные силы и почему не Балашов виноват перед Репиным, а Репин перед Балашовым. Читатель найдет в тексте лекции мое толкование реализма и натурализма и, главным образом, выяснение роли Ужасного в искусстве. Узнав перед началом лекции, что Репин находится в аудитории, я счел своим долгом подойти, представиться ему, поблагодарить за то, что он сделал мне честь прийти выслушать мой ответ и мои обвинения против его картины лично, и предупредить, что они будут жестоки, но корректны. Последнее было исполнено, как всякий может убедиться из текста моей статьи. Отвечая мне, Репин имел бестактность заключить свою речь словами: «Балашов – дурак, и такого дурака, конечно, легко подкупить». Как можно было ожидать, и мои слова, и все, происходившее на диспуте, было извращено газетами” [Воспоминания о Максимилиане Волошине 1990, 294–295].

² Przynależność gatunkowa utworu *Żywe o żywym* budzi wiele kontrowersji. Zbigniew Maciejewski wyraża pogląd, że ewoluująca w stronę wypowiedzi lirycznej Cwietajewowska proza wspomnieniowa o poetach niesłusznie uznawana jest za przykład prozy biograficznej. Na takie klasyfikowanie tych utworów wskazuje używanie przez badaczy terminów, takich jak: „portret literacki”, „charakterystyka”, „szkie”, a także „reminiscencja” i „etiuda”, które są mniej sprecyzowane genologicznie. Z. Maciejewski podkreśla autobiograficzny charakter tych utworów, które umownie określa mianem „wspomnień o poetach”. Jego zdaniem utwory te zawierają więcej elementów przybliżających i charakteryzujących postać samej autorki niżli poetów, którym zostały poświęcone [Maciejewski 1982, 56, 98].

bogate życie duchowe gospodarzy i bywalców. Dzięki M. Wołoszynowi w zapomnianej tatarskiej osadzie bujnie rozwijała się rosyjska kultura duchowa początku XX stulecia. Czytano dopiero co powstałe własne utwory, dyskutowano o nowych publikacjach, wymieniano się doświadczeniami i twórczymi ideami, przygotowywano amatorskie spektakle kostiumowe, urozmaicane tańcami i pieśniami. Na liczne grono odwiedzających Koktebel składał się bez mała cały ówczesny kwiat rosyjskiej inteligencji, a także wybitnych zagranicznych gości, reprezentujących nierzadko całkowicie odmienne przekonania. U Maksymiliana Wołoszyna bywali bowiem artyści pióra: Konstantin Balmont, Walerij Briusow, Andriej Biłyj, Iwan Bunin, Marina Cwietajewa, Anton Czechow, Ilja Erenburg, Maksim Gorki, Nikołaj Gumilow, Wiaczesław Iwanow, Osip Mandelsztam, Aleksiej Tołstoj, Wikientij Wieriesajew oraz Émile Verhaeren. Spośród malarzy wymienić można następujące nazwiska: Abram Archipow, Aleksandr Benois, Konstantin Bogajewski, Jewgenij Lanceray, Anna Ostroumowa-Lebiediewa, Kuźma Pietrow-Wodkin, Wasilij Polenow oraz Pablo Picasso. Listę tę można poszerzyć o renomowanych historyków sztuki (Aleksandr Gabriczewski, Erich Gollerbach, Aleksiej Sidorow), wybitnych filozofów (Nikołaj Bierdajew), śpiewaków (Fiodor Szalapin) i tancerzy (Isadora Duncan) [Баевский 2003, 64; Разумовска, Петрова 2015, 299; Филиппова 2014, 147–148].

M. Wołoszyn bez wątpienia wywierał silne wrażenie na swoim otoczeniu, niekiedy pozytywne, niekiedy negatywne, nikt jednak nie pozostawał obojętny, stąd tak bogata literatura wspomnieniowa. Wiele spomiedzy przywołanych tu osób upamiętniło go w swoich zapiskach [zob. *Воспоминания о Максимилиане Волошине* 1990]. Niektóre wypowiedzi współczesnych skoncentrowane były na jak najdokładniejszym przedstawieniu realiów, w innych zaś, jak np. w cytowanym tu szkicu M. Cwietajewej, dominuje subiektywne, nierzadko zmitologizowane podejście. Niezależnie jednak od zamierzeń poszczególnych memuarystów, każdy z nich postrzegał M. Wołoszyna inaczej, każdy dostrzegał w nim inny fragment skomplikowanej natury. Jedni zatrzymywali się na tym, co powierzchowne, maskaradowe, ekstrawaganckie (taką postawę reprezentuje B. Sadowskoj). Inni starali się wniknąć w głąb bogatego, nietuzinkowego wnętrza. Ze względu na heterogeniczność opinii wskazane wydaje się prześledzenie i skonfrontowanie bodaj kilku refleksji z tego wielogłosu. Dlatego też za podstawę naszych rozważań posłużą uwagi Mariny Cwietajewej, Borisa Sadowskoja oraz Iwana Bunina, Jewgienii Gercyk i Nadieždy Teffi.

Tym, co najpierw zwracało uwagę przy spotkaniu z M. Wołoszynem, był – co zrozumiałe – jego wygląd zewnętrzny i ubiór. M. Cwietajewa zachowała w pamięci taki oto obraz przyjaciela:

Пишу и вижу: голова Зевеса на могучих плечах, а на дремучих, невероятного завива кудрях, узенький полынный веночек, насущная необходимость, принимаемая дураками за стилизацию, ровно как его белый парусиновый балахон, о котором так долго и жарко спорили (особенно дамы), есть ли или нет под ними штаны [Цветаева 2006, 198].

Z takim wyobrażeniem poety korespondują poniekąd słowa J. Gercyk, która również podkreśla zamiłowanie M. Wołoszyna do ubierania się w proste, niekrępujące ruchów stroje, ułatwiające wielokilometrowe wędrówki po krymskich wzniesieniach i wybrzeżu. Widzi w tym, podobnie jak autorka *Albumu wieczornego*, przejaw naturalności i swobody. Płócienna, przewiązana w pasie koszula, sandały i powróśło z piołunu na włosach były bowiem swego rodzaju emblematem spontanicznego i prostolinijnego życia w Koktebelu. Rosyjska tłumaczka wskazuje ponadto na inny utrwalony w pamięci współczesnych wizerunek poety:

Нам с сестрой с первых же дней довелось узнать Волошина не таким, каким запомнили, зарисовали его другие современники: в цилиндре, на который глаза петербургская улица, сеющая по литературным салонам свои парадоксы, нет – проще, тише, очеловеченной любовной болью [Герцык 1993, 226].

W owej „mitologicznej, baśniowo-legendowej «teksturze» postaci Wołoszyna” [Maciejewski 1982, 110] wykreowanej przez M. Cwietajewą pierwszy rosyjski noblista widzi przede wszystkim bufonadę. Początkowe spotkania z autorem *Oblicz twórczości*, który był już wówczas współpracownikiem czasopism „Wiesy” i „Zołotoje Runo”, zapisały się w pamięci I. Bunina w następujący sposób:

Уже и тогда очень тщательно „сделана” была его наружность, манера держаться, разговаривать, читать. Он был невысок ростом, очень плотен, с широкими и прямыми плечами, с маленькими руками и ногами, с короткой шеей, с большой головой, темно-рус, кудряв и бородат: из всего этого он, невзирая на пенсне, ловко сделал нечто довольно живописное на манер русского мужика и античного грека, что-то бычье и вместе с тем круторогого-баранье. Пожив в Париже, среди мансардных поэтов и художников, он носил широкополую черную шляпу, бархатную куртку и накидку (...) [Бунин 2006, IX, 127].

Natomiast B. Sadowskiej w typowy dla siebie sardoniczny sposób przyrównuje, by użyć jego określenia, komiczną postać M. Wołoszyna do sztucznie hodowanych karłów:

Ребенка заделывали в фарфоровый бочонок с отверстием внизу – и так держали несколько лет; потом бочонок разбивался, из фарфоровых обломков с трудом вылезал неестественно толстый, низенький уродец на тонких ножках.

Если такому карлику придать голову Зевса с кудрями и пышной бородой, получится Макс Волошин [Садовской 1990, 145].

W dalszej części wypowiedzi B. Sadowskiej wskazuje także na wyróżniki stroju Wołoszyna, takie jak: binokle, płaszcz z peleryną i pluszowy cylinder.

Nieprzypadkowo zostały tu przytoczone dłuższe wyimki traktujące o wyglądzie autora *Kimeryjskiej wiosny*. Na przełomie XIX i XX wieku strój artysty był bowiem częścią jego istoty. Wszystkie składowe wyglądu zewnętrznego (ubiór, odpowiednio wystylizowana fryzura i zarost, szeroki wachlarz wystudiowanych gestów, trafnie dobrane rekwizyty) konstituowały system znaków i były ważnym źródłem wiedzy o twórcy, miały ponadto znaczenie autokreacyjne i autoanalityczne. W ówczesnej rosyjskiej kulturowej przestrzeni ubiorów wyraźnie zaznaczyły się różne wpływy: moda na estetyzm w wyglądzie, moda na antyk, Orient czy rodzimą kulturę ludową (taki strój utożsamiano nierzadko pojęciem antymody lub ekstrawagancji). Kreacje twórców wpisywały się w dwa warianty estetyki modernizmu, w tzw. tworzenie życiem oraz teatralizację/karnawalizację życia, co związane było z grą w maskaradę i przywdzianiem przez artystów kostiumu [Bobilewicz 2006, 43–56].

M. Wołoszyn był jednym z tych twórców, którzy najczęściej przebierali się, aby przez strój zmieniać swój wizerunek w zależności od okoliczności, otoczenia czy przestrzeni geograficznej. Inaczej ubierał się w Koktebelu, inaczej podczas pobytów w Moskwie, Petersburgu bądź w czasie wyjazdów za granicę. O tym, że jego ubiór był częścią świadomej kreacji, świadczą słowa Grażyny Bobilewicz, która przekonuje, iż „bezpłciowy” strój Maksymiliana Wołoszyna (przepasana płócienna koszula) wpisuje się w szeroko omawianą na przełomie wieków ideę androgynii, jako idealnego połączenia w człowieku pierwiastków żeńskiego i męskiego. Natomiast eksponowana przez poetę nagość torsu, rąk i nóg (nagość-wyzwanie) wraz z długimi, mocno kręconymi włosami harmonizuje z modelem modnego w Rosji styku stuleci symbolistycznego Erosa. Niesztaampowość ubioru, który przyjmuje formę stroju „obcego” w stosunku do oficjalnego stroju artysty, prowokowała postawy krytyczne, prześmiewcze, niezyczliwe, co ciekawe, tylko ze strony mężczyzn [Bobilewicz 2006, 51–52]³.

³ Warto tu przytoczyć dłuższy wyimek z rozważań G. Bobilewicz, w którym badaczka poddaje wnikliwej analizie zasygnalizowany przez nas w tytule wizerunek M. Wołoszyna widzianego oczami M. Cwietajewej. „Na tego ostatniego (Greka – N.B.) stylizuje się poeta i malarz – Maksymilian

Osobowość M. Wołoszyna także wzbudzała zainteresowanie kolegów po piórze, którzy pozostawili mnóstwo rozbieżnych wypowiedzi. I tym razem nieprzychylnie, ironiczne opinie zarezerwowane były dla mężczyzn. B. Sadowskiej podkreśla wrodzoną ograniczoność, naiwność i groteskowość autora *Pokoju brzeskiego*. Po czym dodaje: „Волошину, к счастью для него, не дано сознавать своего комизма: он искренно доволен собой и даже счастлив. Оттого дружить с ним легко: человек он покладистый и добрый” [Садовской 1990, 146]. I. Bunin z kolei krytycznie oceniał sposób bycia M. Wołoszyna. Widział w nim bowiem imitowanie staroświeckiej francuskiej uprzejmości, ożywienia, śmiesznej wytworności oraz pretensjonalności. Jednakże skłonność ku takiemu zachowaniu leżała zdaniem I. Bunina w samej naturze M. Wołoszyna. Podobnie jak nadmierne skupienie na sobie: „Как всегда, говорит без умолку, затрагивая множество самых разных тем, только делая вид, что интересуется собеседником” [Бунин 2006, IX, 131].

Natomiast M. Cwietajewa i J. Gercyk akcentują w swych wspomnieniach o M. Wołoszynie jego niezwykłą umiejętność słuchania, wnikliwego zgłębiania słów interlokutora, pełnego oddania drugiej osobie oraz całkowitej akceptacji i poszanowania jej inności, a także szczodrości przejawiającej się w chęci dzielenia się ze znajomymi tym, co go w danym momencie najbardziej zajmowało, jak też dzielenia się przyjaciółmi. Jedną z życiowych misji M. Wołoszyna było bowiem kojarzenie ze sobą swoich przyjaciół, nawet jeśli ich później przez to tracił. Inną zaś – pomoc młodym kobietom stawiającym swe pierwsze kroki na niwie literackiej.

Wołoszyn, który najchętniej chodzi w lekkich, przewiewnych sandałach, mocowanych na stopach rzemieniami, niekiedy boso. Bujne, kręcone włosy podtrzymuje opaskami, między innymi z piołunu, kawałka materiału lub rzemienia. Gęsty zarost, w którym gustuje, ma mu dodawać powagi. Na potężnie zbudowane ciało nakłada długą lub krótką płócienną koszulę/worek, uszytą chałupniczym sposobem, z całości materiału lub z kawałków zszytych po bokach. Koszula/worek ma kształt prostokąta z otworami na szyję i ramiona. Dekolt może mieć różne wykończenia, na przykład charakterystyczne dla rosyjskiej koszuli rozcięcie, tyle że umieszczone na środku. Całość przepasana jest paskiem lub rzemieniem tak, że powyżej linii talii tworzy się wałek z fałd. To odzienie ma przypominać grecki chiton/chlamidę – strój noszony zarówno przez mężczyzn, jak i kobiety. Dołączony do niego rekvizyt – kij pastuszy – czyni poetę wędrującym rapsodem z czasów Homera. Na wzór starożytnych na bardziej uroczyste okazje, jak spotkania w towarzystwie pięknych poetek, Wołoszyn wkłada barwny chiton sięgający do stóp (pomarańczowy lub liliowy – ten jest już mocno wypłowiały). Na co dzień nosi krótszy – do kolan, niekiedy ma on formę chałata; jest mocno postrzępiony na dole, przewiązany powrozem. W środowisku artystycznym strój ten interpretuje się na wszystkie możliwe sposoby. Jedni widzą w nim odwołanie się do mody na antyk, jaka panuje w kręgach twórczych, co przejawia się w kolekcjonowaniu przedmiotów, urządzaniu wnętrz i w strojach zarówno damskich, jak i męskich. Inni interpretują chiton poety w kategoriach brudny/miejski/przypadkowy/modny – czysty/funkcjonalny/estetyczny. Płótno żaglowe, wianek z piołunu, sandały kojarzą się z tym, co czyste/zmienne i niezienne/wieczne. W wyborze swojego ubrania artysta ma być człowiekiem wolnym. Może zatem przedkładać czyste, coś, co łatwo się pierze i często można zmieniać, ale co w swoich wartościach jest niezienne (sandały, piołun) nad to, co brudne/miejskie i przypadkowe/modne, jak standardowe ubranie ówczesnego artysty” [Bobilewicz 2006, 51].

Tak zaczęła się m.in. jego wieloletnia przyjaźń z autorką *Ariadny* i poetką Adelajdą Gercyk, siostrą Jewgienii:

Но Волошин умел и слушать. Вникал в каждую строчку стихов Аделаиды, с интересом вчитывался в детские воспоминания ее, углубляя, обобщая то, что она едва намечала. Между ними возникла дружба или подобие ее, не требовавшая и не тревожащая. В те годы, когда ее наболевшей душе были тяжелы почти все прикосновения, Макс Волошин был ей легок: с ним не нужно рядиться напоказ в сложные чувства, с ним можно быть никакой. А он, обычно такой объективный, не занятый собою, чуждый капризов настроений, ей одной, Аделаиде, раскрывался в своей внутренней немощи, запутанности [Герцык 1993, 227].

Wskazane przez memuarystyki cechy M. Wołoszyna wraz z jego skłonnością do teatralizacji życia i maskarady oraz chęcią zadrwienia z literackiego snobizmu charakteryzującego współczesne mu kręgi artystyczne legły u podstaw jednej z najgłośniejszych mistyfikacji literackich. Gdy skupieni wokół „Apołłona” twórcy nie docenili talentu początkującej skromnej i nieurodziwej poetki Jelizawiey Dmitriewej właśnie, jak przekonują Marina Cwietajewa i Jewgienia Gercyk, ze względu na jej nieatrakcyjną aparycję, Maksymilian Wołoszyn powołał do życia tajemniczą poetkę Cherubinę de Gabriack. Niedostępna, pochodząca jakoby z wyższych sfer cudzoziemka, katoliczka zachwyciła bywalców redakcji „Apołłona” i rozпалиła ich wyobraźnię. Gdy prawda wyszła na jaw, środowisko twórcze skierowało cały gniew na Maksymiliana Wołoszyna, który w obronie Jelizawiey Dmitriewej wyzwał na pojedynek Nikołaja Gumilowa. Tak sama zainteresowana wspomina zajście:

Я спросила Н. С.: говорил ли он это? Он повторил мне в лицо. Я вышла из комнаты. Он уже ненавидел меня. Через два дня М. А. ударил его, была дуэль. (...) После дуэли я была больна, почти на краю безумия. Я перестала писать стихи, лет пять я даже почти не читала стихов, каждая ритмическая строчка причиняла мне боль [де Габриак 1990, 197–198].

Wspominkarze wypowiedali się także na temat twórczości M. Wołoszyna. M. Cwietajewa zgodnie z przyjętą przez siebie koncepcją zmitologizowanego, subiektywnego przedstawiania osób i zdarzeń ukazuje duchową i fizyczną jedność poety z naturą, w którego twórczości dostrzega magię i mistykę samej ziemi:

Творчество Волошина – плотное, весомое, почти что творчество самой материи, с силами, не нисходящими свыше, а подаваемыми той – мало насквозь прогретой, – сожженной, сухой, как кремль, землей, по которой он так много ходил и под которой ныне лежит [Цветаева 2006, 199].

O silnym związku poety z ziemią pisze również J. Gercyk, która wskazuje ponadto na samotność M. Wołoszyna i jego wyobcowanie ze środowiska rosyjskich modernistów, którzy nie przepadali za jego wierszami, uważali bowiem, że są one wprawdzie zgrabnie napisane, brak w nich jednak harmonii. Sama memuarystka wysoko ocenia utwory powstałe w 1907 roku. Jej zdaniem są one bardziej liryczne i oszczędne, pozbawione wcześniejszego natrętnego mędrkowania.

I. Bunin stawia M. Wołoszyna w szeregu najważniejszych poetów rosyjskich tworzących przed rewolucyjną zawieruchą i w jej czasie, jednocześnie podkreśla, że łączył on w swoich wierszach wiele bardzo typowych cech większości tych poetów: ich estetyzm, snobizm, symbolizm, fascynację zachodnioeuropejską poezją końca XIX – początku XX wieku, a także ich umiejętność przystosowywania się do sytuacji politycznej w zależności od tego, co było bardziej korzystne.

Z kolei B. Sadowskiej bez pardonu nazywa M. Wołoszyna marnym poetą, żarliwie służącym nowej sztuce i siłącym się na oryginalność: „В „Весы” Волошин все шесть лет давал стихи свои и переводные, статьи, заметки, рисунки, и все у него выходило прилично, старательно и бездарно” [Садовской 1990, 146].

Na osoby związane z M. Wołoszynem i bywające w jego domu w Koktebelu silne wrażenie wywarła matka poety. Jelena Ottobaldowna była bowiem nieprzeciętną osobowością. Uwielbiana przez wszystkich piękność bardzo młodo wyszła za mąż za dwa razy starszego mężczyznę, od którego odeszła po śmierci starszej córki, zabierając ze sobą dwuletniego Maksa. Od tej pory wychowywała go samotnie, co ukonstytuowało wyjątkową więź z synem. M. Cwietajewa i J. Gercyk kreślą portret dojrzałej kobiety, w której wyglądzie zewnętrznym i usposobieniu dominują cechy męskie. Jelena Ottobaldowna lubiła, jak konstatuje autorka *Junaka*, nosić się po męsku: „седые отброшенные назад волосы, орлиный профиль с голубым глазом, белый, серебромшитый, длинный кафтан, синие, по щиколотку, шаровары, казанские сапоги” [Цветаева 2006, 223].

Pod surową powierzchownością kryła się jednak wyjątkowo życzliwa i cierpliwa osoba, której obca była zarówno małostkowość, jak i kobieca łagodność. Z synem łączyły ją przyjacielskie relacje, choć zwracał się on do niej po staroświecku „Pani”. W ich gospodarstwie, przypominającym starokawalerskie, nie było widać śladu kobiecej ręki. Matka i syn byli obojętni na wygodę, wolni od bytowych pęt, niewybredni w jedzeniu. I tak też przyjmowali goście: niewyszukane potrawy stawiali na stole nieprzykrytym obrusem, obok kładli cynowe sztucce. Specyficzna gościnność Wołoszynów nie przeszkadzała znajomym, wpisywała się bowiem w ich swobodny, prosty styl życia.

Zasygnalizowana tu w portrecie zewnętrznym Jeleny Ottobaldowny męskość była istotnym elementem jej charakteru. W ich rodzinie zdaniem M. Cwietajewej

to właśnie ona posiadała wszystkie męskie cechy: śmiałość, wojowniczość, niezależność, niechęć do okazywania uczuć, dlatego też z rozmysłem poddaje ją mitologicznej metamorfozie poprzez utożsamienie z piękną kimeryjską amazonką. Syn natomiast odziedziczył wszystkie kobiece właściwości: miękkość, delikatność i wrażliwość. M. Wołoszyn nie był bowiem wojownikiem, był pacyfistą, a wszelkie jego nieustraszone i ofiarne czyny nie były czynami herosa, lecz człowieka i poety.

Rezultatem skłonności M. Cwietajewej do mitologizacji rzeczywistości jest postrzeganie Jeleny Ottobaldowny jako przewodniczki młodości wielu poetów, Pramatki, Prarodzicielki Rodu, równie mocno związanej z koktebelską ziemią jak jej syn: „Не знаю, почему – и знаю – сухость земли, стоя не то диких, не то домашних собак, лиловое море прямо перед домом, сильный запах жареного барана, – *этом* Макс, *эта* мать – чувство, чтоходишь в Одиссею” [Цветаева 2006, 224].

Obie cytowane tu autorki wspomnień przedstawiają matkę M. Wołoszyna podniośle, kreśląc jej portret z wielkim szacunkiem, niekiedy wręcz z emfazą. Zdecydowanie odbiega od tego obraz Jeleny Ottobaldowny odmalowany przez I. Bunina. Nie ma w nim bowiem śladu estymy i górnolotności mimo pozornej zbieżności z przytoczonym opisem autorstwa M. Cwietajewej:

Помню еще встречу с его матерью, – это было у одного писателя, я сидел за чаем как раз рядом с Волошиным, как вдруг в комнату быстро вошла женщина лет пятидесяти, с седыми стриженными волосами, в русской рубаше, в бархатных шароварах и сапожках с лакированными голенищами, и я чуть не спросил именно у Волошина, кто эта смехотворная личность? [Бунин 2006, IX, 128–129].

Inną związaną z Maksymilianem Wołoszynem kobietą, o której wzmiankują memuaryści, jest jego żona Margarita Sabasznikowa. O ich znajomości zawartej w Paryżu, burzliwym związku, nieustannej różnicy zdań, fascynacji Wiaczesławem Iwanowem, która zraniła oboje, wspomina Jewgienia Gercyk. Memuarystka przedstawia Margaritę jako utalentowaną malarzkę o buriackich korzeniach, pochodzącą z bogatego domu, nieulegającą modom, oderwaną od spraw codziennych, poszukującą sensu życia i Boga. J. Gercyk już przy pierwszym spotkaniu w 1907 roku nawiązała z M. Sabasznikową bliski kontakt, połączyło je bowiem uwielbienie liryki autora *Gwiazd przewodnich*:

И говорили мы чаще всего о Вяч. Иванове, о религиозной основе его стихов, многоумно решали, куда он должен вести нас, чему учить... Маргарита печалась, что жена мешает ему на его пути ввысь. Все было возвышенно, но все – мимо жизни [Герцык 1993, 230].

Niemale kontrowersje budziło zachowanie M. Wołoszyna w czasie rewolucji i wojny domowej. I. Bunin, który zimą 1919 roku i wiosną kolejnego roku spotykał się z nim niejednokrotnie w Odessie, obwinia go o nazbyt literackie opiewanie najstraszniejszych, najbardziej bestialskich zbrodni rosyjskiej rewolucji. Stwierdza wprawdzie, że M. Wołoszyn nie był ani rewolucjonistą, ani bolszewikiem, niemniej postępował bardzo osobliwie: „Кем надо было быть”, – zapytuje w związku z tym autor *Pana z San Francisco*, – „чтобы бряцать об этом на лире, превращать это в литературу, литературно-мистически закатывать по этому поводу под лоб очи?” [Бунин 2006, IX, 128–129].

I. Bunina zadziwiały i bulwersowały bliskie kontakty M. Wołoszyna zarówno z białymi, jak i bolszewikami oraz jego niegasnąca energia i pomysłowość. M. Wołoszyn bowiem nie bacząc na ciężkie czasy, aktywnie uczestniczył w życiu rozmaitych odesskich grup społecznych: ratował od zarekwirowania willę przyjaciela, podpowiadał artystom malarzom, że uratować ich może założenie związku zawodowego razem z malarzami pokojowymi, odpowiadał na apel bolszewików nawołujących artystów do wzięcia udziału w dekorowaniu miasta z okazji 1 Maja itd. Zgorszony I. Bunin wypomina M. Wołoszynowi, że w mieście, które chce przyozdabiać, ludzie głodują i drżą o życie w obliczu nieustających obław, aresztów i rozstrzelań. Ten jednak argumentuje, że w każdym, nawet w mordercy, kryje się anioł. Sztuka natomiast jest poza wszelkim czasem i polityką. Przesłanki te nie przekonują jednak rosyjskiego noblisty.

Te same pobudki M. Cwietajewa interpretuje zgoła odmiennie. Nie tylko jej nie zdumiewają, co więcej, są naturalnie skonsolidowane z dotychczasowym światopoglądem M. Wołoszyna. W jej wspomnieniach z czasów przedrewolucyjnych jawi się on jako człowiek potrafiący spojrzeć na świat z dystansu, co pozwalało mu uznawać i szanować prawo ludzi do bycia innym, do posiadania przeciwnego zdania. M. Wołoszyn uważał, że każdy ma na swój sposób słuszość, dlatego starał się być neutralny: w sporach nie brał niczyjej strony lub stawał po obu, czy to w zwykłych życiowych sytuacjach, czy też w czasie I wojny światowej lub rewolucji i wojny domowej. Taka postawa nie przysparzała mu zwolenników, podobnie jak przekonanie, że za każdym złem kryje się dobro.

Zbliżone spojrzenie na postępowanie Maksymiliana Wołoszyna w czasie rewolucyjnej zawieruchy odnaleźć można we *Wspomnieniach* (*Воспоминания*, 1931) Nadzieży Teffi, która w czasie swojej ucieczki z Rosji, spotkała autora *Demonów głuchoniemych* najpierw w Odessie, a następnie w Noworosyjsku, Jekaterynodarze, Rostowie nad Donem. W każdym z tych miast poeta zajęty był ratowaniem innych:

Он был в ту пору одержим стихонеистовством. (...) Он ходил по разным правительственным учреждениям и нужным людям и читал стихи. Читал он их не без толку. Стихами своими он, как ключом, отворял нужные ему ходы и хлопотал в помощь ближнему [Тэффи 1989, 355].

Jak wynika z poświęconych M. Wołoszynowi wspomnień, był on bez wątpienia postacią barwną i nieszablonową, niepoddającą się jednoznacznej egzegezie, budzącą silne emocje, nierzadko skrajne, przy czym sympatią darzyły go częściej kobiety niż mężczyźni. Cechowały go ponadto humanizm i szlachetność, jak też niecodzienna umiejętność docierania do antagonistycznych gremiów, na co wskazują przytoczone poniżej zamiast zakończenia słowa M. Cwietajewej:

Макса Волошина в Революцию дам двумя словами: он спасал красных от белых и белых от красных, вернее, красного от белых и белого от красных, то есть человека от своры, одного от всех, побежденного от победителей [Цветаева 2006, 262].

Bibliografia

- Baevskij Vadim Solomonovič. 2003. *Istoriâ russkoj literatury XX veka*. Moskva: Âzyki slavânskoj kul'tury [Баевский Вадим Соломонович. 2003. *История русской литературы XX века*. Москва: Языки славянской культуры].
- Bobliewicz Grażyna. 2006. *Ubiór modernistów rosyjskich w życiu codziennym i na portretach*. „Slavica Wratislaviensia” nr 139: 43–56.
- Bunin Ivan Alekseevič. 2006. *Polnoe sobranie sočinenij v XII tomah*. Moskva: Voskresen'e [Бунин Иван Алексеевич. 2006. *Полное собрание сочинений в XII томах*. Москва: Воскресенье].
- Svetaeva Marina Ivanovna. 2006. *Gospodin moj – Vremâ*. Moskva: Vagrius [Цветаева Марина Ивановна. 2006. *Господин мой – Время*. Москва: Вагриус].
- de Gabriak Čerubina (Elizaveta Dmitrieva). 1990. *Ispoved'*. W: *Vospominaniâ o Maksimilianie Vološine*. Sost. i komment. Kupčenko V.P., Davydov Z.D. Moskva: Sovetskij pisatel': 195–198 [де Габриак Черубина (Елизавета Дмитриева). 1990. *Исповедь*. W: *Воспоминания о Максимилиане Волошине*. Сост. и коммент. Купченко В.П., Давыдов З.Д. Москва: Советский писатель: 195–198].
- Filippova Ol'ga Nikolaevna. 2014. *M.A. Vološin – poët i hudožnik*. „Gumanitarnye issledovaniâ v Vostočnoj Sibiri i na Dal'nem Vostoke” № 4: 144–149 [Филиппова Ольга Николаевна. 2014. *М.А. Волошин – поэт и художник*. „Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке” № 4: 144–149].
- Gercyk Evgeniâ. 1993. *Vološin*. W: *Vospominaniâ o serebrânom veke*. Sost., avt. predisl. i komment. Krejd V. Moskva: Respublika: 223–235 [Герцык Евгения. 1993. *Волошин*. W: *Воспоминания о серебряном веке*. Сост., авт. предисл. и коммент. Крейд В. Москва: Республика: 223–235].
- Maciejewski Zbigniew. 1982. *Proza Maryny Cwietajewej jako program i portret artysty*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Sadovskoj (Sadovskij) Boris. 1990. „Vesy”. *Vospominaniâ sotrudnika*. W: *Vospominaniâ o Maksimilianie Vološine*. Sost. i komment. Kupčenko V.P., Davydov Z.D. Moskva: Sovetskij pisatel': 145–146 [Садовской (Садовский) Борис. 1990. „Весы”. *Воспоминания сотрудника*.

- W: *Воспоминания о Максимилиане Волошине*. Сост. и коммент. Купченко В.П., Давыдов З.Д. Москва: Советский писатель: 145–146].
- Razumovska Aida Gennad'evna, Petrova Nadežda Sergeevna. 2015. *Крым в жизни и творчестве М.А. Волошина*. „Вестник Псковского государственного университета” Вып. 1: 298–303 [Разумовска Аида Геннадьевна, Петрова Надежда Сергеевна. 2015. *Крым в жизни и творчестве М.А. Волошина*. „Вестник Псковского государственного университета” Вып. 1: 298–303].
- Tëffi. 1989. *Nostal'giâ: Rasskazy; Vospominaniâ*. Leningrad: Hudožestvennaâ literatura [Тэффи. 1989. *Ностальгия: Рассказы; Воспоминания*. Ленинград: Художественная литература].
- Vološin Maksimilian. 1990. *Repinskaâ istoriâ*. W: *Vospominaniâ o Maksimilianie Vološine*. Sost. i komment. Kupčenko V.P., Davydov Z.D. Moskva: Sovetskij pisatel': 294–301 [Волошин Максимилиан. 1990. *Репинская история*. W: *Воспоминания о Максимилиане Волошине*. Сост. и коммент. Купченко В.П., Давыдов З.Д. Москва: Советский писатель: 294–301].

Summary

„Парусина, полынь, сандалии...”. Maximilian Voloshin in memoirs

Maximilian Kirienko-Voloshin (known as Maximilian Voloshin), a Russian poet and painter, was a colourful, maverick person; it is not possible to assess him unequivocally. He made a strong impression on people around him, which is reflected in abundant literary memoirs. When the opinions of Ivan Bunin, Marina Tsvetaeva, Eugenia Gertsyk, Nadezhda Teffi and Boris Sadovskoy are analysed, a heterogenetic picture of the artist emerges. His unusual demeanor and clothing, and surprising beliefs - often perceived as iconoclastic - attracted attention or even led to controversy.

Key words: Maximilian Voloshin, appearance, clothing, personality, relationships with mother, revolution, civil war

Kontakt z Autorką:
nel.bielniak@wp.pl

Katarzyna Drozd
Uniwersytet Warszawski

I wojna światowa i sposób jej przedstawienia na przykładzie opowiadania Maksima Hareckiego *Litewski chutorek*

Niezwykłe ciekawa i ważna, tak dla rozwoju literatury białoruskiej, jak i kontekstu literatur wschodniosłowiańskich, twórczość Maksima Hareckiego nie doczekała się należytej rozpoznawalności w Polsce. Jednej z przyczyn można upatrywać w fakcie, że autor w latach 30. XX wieku był ofiarą represji Stalina [Голуб 2002, 5]. Konsekwencją dwukrotnego¹ aresztowania a finalnie rozstrzelania było usunięcie z literatury białoruskiej twórczości pisarza. Nieobecność zarówno w obiegu czytelnickim, jak i dyskursie krytycznym przełożyła się na recepcję dorobku i na samej Białorusi, i poza jej granicami. Ponadto w Polsce białoruska literatura początku XX wieku nie była częstym przedmiotem zainteresowań tłumaczy. Wyjątkiem jest tutaj twórczość Janki Kupały i Jakuba Kołasa. Wynika to z miejsca zajmowanego przez poetów w literaturze białoruskiej, w tym właśnie faktu, że jako jednym z nielicznych udało się ocalić życie w okresie masowych represji lat 30. XX stulecia. Dzieła M. Hareckiego ujrzały światło dzienne dopiero w latach 60. XX wieku i od tego momentu wszedł on do kręgu pisarzy rozpoznawalnych, niestety, wciąż jedynie w wąskim gronie.

Początek XX stulecia i zmieniająca się sytuacja polityczno-społeczna w Rosji stworzyła korzystne warunki do rozwoju literatur w językach narodowych [Конон 1985, 3–4]. Jak podkreśla Włodzimierz Konon, białoruska literatura tego okresu kształtowała się pod wpływem literatur sąsiednich, w tym szczególnie rosyjskiej i polskiej. Obecny w XIX wieku zarówno nurt romantyczny, jak i realistyczny znalazły swoje odzwierciedlenie w twórczości białoruskich pisarzy początku nowego stulecia. Należy także wspomnieć o folklorze do którego równie często zwracali się twórcy [Конон, 208–303]. Badacze literatury białoruskiej początku XX wieku wyróżniają kilka kierunków jej rozwoju, w tym: liryczno-romantyczny, sentymentalny, związany ze zwrotem do folkloru i realistyczny [Навуменка 1999, I, 34].

¹ Pierwszy raz M. Hareckiego aresztowano w 1922 r., kolejno dwukrotnie w latach 30. XX w.

W twórczości M. Hareckiego odnaleźć można zarówno ślady tradycji poprzednich epok: czerpanie z folkloru, nurt romantyczny i realistyczny, jak i elementy nowe dla literatury białoruskiej: psychologizm postaci, nowy typ bohatera konstytuujące ówczesny proces literacki.

Obraz wojny z punktu widzenia zbiorowości, a także człowieka prostego, znany był w literaturze europejskiej za sprawą m.in. *Opowiadań sewastopolskich* Lwa Tołstoja [Semczuk, 1963]. I wojna światowa zmieniła dotychczasowe oblicze konfliktów zbrojnych, a sama zaś była wydarzeniem przełomowym czy wręcz granicznym tak w historii XX wieku, jak i literaturze. Przeżyte bowiem doświadczenia przyczyniły się w literaturach europejskich do stworzenia odrębnego nurtu poświęconego właśnie tematyce wojennej. Nurt ten zróżnicowany gatunkowo reprezentują zarówno powieści – *Cierpienia księcia Sternenhocha* Ladislava Klimy, *Na Zachodzie bez zmian* Ericha Remarque’a, jak i dzienniki – *Galicja 1914–1915. Zapiski korespondenta wojennego* Ferencza Molnára.

Literatura białoruska u progu XX stulecia, na tle innych literatur europejskich, znalazła się w sytuacji wyjątkowej. Z jednej strony właśnie weszła w fazę intensywnego rozwoju (szczególnie proza); z drugiej zaś podlegała tym samym procesom, co literatura jej współczesna. Wydarzenia wojenne, podobnie jak w przypadku europejskiego piśmiennictwa, znalazły swoje odzwierciedlenie również w literaturze białoruskiej. Tematykę tę wprowadził M. Harecki. Napisane na początku wojny opowiadania: *Ruski* (Pycki, 1915), *Litewski chutorek*² (*Лімоўскі хымапок*, 1915) i *General* (*Генерал*, 1916) stanowią jedną z pierwszych literackich prób ujęcia doświadczenia I wojny światowej. W przypadku opowiadań *Ruski* i *General* wojna przedstawiona jest z perspektywy tytułowych bohaterów i stanowi tło, by ukazać ich cechy charakteru. Odpowiednio są to: mimowolnie wcielony do wojska chłop i wysoki rangą dowódca. Jednocześnie bohaterowie pozbawieni imienia i nazwiska identyfikowani tylko po narodowości czy pełnionej funkcji dowodzą uniwersalności kreacji. Spojrzenie zaś na wydarzenia ograniczone zostało do perspektywy jednostkowego ich postrzegania.

Na tym tle wyróżnia się opowiadanie *Litewski chutorek*. Przedstawia bowiem najszerzy, jak dotąd, wpływ wojny zarówno na życie ludności cywilnej, jak i żołnierzy dwóch walczących armii. Tym samym stanowi pierwsze całościowe ujęcie spojrzenia jednostki i masy na wojnę w literaturze białoruskiej. W tym celu w narracji przedstawiono i bohatera indywidualnego, i zbiorowego. Owi bohaterowie to prości ludzie, gotowi w pełni podporządkować się osobom aktualnie sprawującym władzę. Nie walczą więc z okupantem, ale w milczeniu wykonują

² Omawiane opowiadanie nie doczekało się polskiego tłumaczenia. W tekście konsekwentnie posługujemy się przekładem własnym w celu zachowania spójności tekstu.

wszelkie polecenia. Struktura opowiadania oraz zróżnicowanie języka podporządkowane są pełnemu ukazaniu konsekwencji działań zbrojnych dla wszystkich grup biorących udział w konflikcie.

Główną osią konstrukcyjną opowiadania jest kontrast. W tekście za pomocą przeciwieństw pokazane zostały niekorzystne zmiany, jakie zaszły na chutorze pod wpływem działań wojennych; rozbieżności w wyobrażeniu o wojnie, a jej rzeczywistym przebiegiem i zasięgiem, odmienna reakcja ludzi i przyrody na wiadomość o wybuchu konfliktu zbrojnego. Na kontraście została oparta też klamra kompozycyjna utworu. Opis chutoru przed przyjściem wojsk niemieckich i po odejściu armii ukazuje ogrom zniszczeń spowodowanych wojną. Przyjrzyjmy się zatem dokładniej tak samemu gospodarstwu, jak i jego mieszkańcom, i porównajmy dwa pozostające w sprzeczności obrazy.

W pierwszych akapitach opowiadania scharakteryzowano wygląd zewnętrzny członków rodziny Jana, jego córek. Są one uśmiechnięte i zadowolone. Skupione na obowiązkach domowych wykonują je w sposób naturalny, bez cienia zdenerwowania. Życie na chutorze toczy się więc według określonego schematu, podporządkowanego rolniczemu zajęciom. Wiadomość o wybuchu wojny co prawda wzbudza niepokój wyrażony przez strach i refleksję dotyczącą przyszłości, ale jednocześnie wojna wydaje się abstrakcyjnym pojęciem, jeszcze niepopartym doświadczeniem. Lęk wynika zatem z ogólnych konotacji samego wyrazu „wojna”. Po ogłoszeniu więc mobilizacji poszczególni członkowie rodziny wracają do swych codziennych obowiązków. Samo zaś gospodarstwo jest zadbane, budynki i podwórko są uporządkowane [Адамович 1984, I, 141].

Obraz ten ulega zmianie po przejściu wojsk niemieckich. Scena końcowa odbywająca się zaledwie kilka miesięcy po wybuchu wojny ukazuje ogrom zniszczeń. Dotyczą one samego gospodarstwa, gdzie zabudowania uległy częściowej dewastacji. Niektóre budynki mają wybite szyby, ślady po kulach i ogniu. Na podwórzu leży zabity pies. Zniszczony chutor jest niemym świadkiem tragedii, jaka się w nim rozegrała. Na skutek bowiem działań wojennych ucierpieli przede wszystkim jego mieszkańcy. W poszczególnych członkach rodziny Jana trudno rozpoznać bohaterów z pierwszych akapitów opowiadania. Gospodyni straciła wzrok i bez entuzjazmu, wręcz machinalnie wykonuje obowiązki domowe. Jan nie jest już energicznym, dojrzałym mężczyzną, a niedołężnym, z trudem poruszającym się starcem. Jednak najbardziej wymowne są zmiany, które zaszły w córkach gospodarzy – Jadwidze i Monci. W zniszczonych ubraniach, brudne i wyczerpane to zupełnie inne kobiety. Młodzieńcza beztroska ustąpiła miejsca doświadczonej okrucieństwom (gwałt). Dawny uśmiech i radość zastąpił strach, zmęczenie i zubożenie nie tylko na aktualnie odbywające się wydarzenia. Kobiety charakteryzuje przede wszystkim

bierność, wręcz niechęć wobec przyszłości. Wydaje się, że właśnie z bezsilności wywołanej brakiem wiary w możliwość zmiany swego losu, a także bezmiaru już doznanych krzywd wieść o kolejnym przyjsciu wrogich wojsk nie jest powodem pozostawienia rodzinnego domu i poszukania schronienia [Адамович 1984, I, 152–153].

Kontrastem posłużono się także w zestawieniu reakcji mieszkańców wsi na wieść o wojnie z przyjęciem teźże wiadomości przez świat przyrody. Odmienne oba zachowania podkreślają złamanie obecnej do tej pory w literaturze jedności człowieka i natury. Przyroda tym razem nie współgra z przeżyciami ludzi. W zachowaniu ich podkreślono strach i bezradność wobec nieuchronnie nadchodzących negatywnych zmian, wyrażonych przez zbiorowy płacz osób zgromadzonych w cerkwi. Następujący po tej scenie opis przyrody przeczy reakcjom człowieka i jest ich przeciwieństwem. Życie w świecie natury toczy się zgodnie z dotychczasowym rytmem. Odcina się więc ona od działań człowieka. Podkreślony spokój i harmonia zarówno w faunie i florze, jak i zjawiskach fizycznych akcentuje fakt, że wojna jest domeną ludzi [Адамович 1984, I, 140].

Kolejna sprzeczność dotyczy oceny zachowania okupantów na zajmowanych ziemiach. Tutaj zarysowany został wyraźny dysonans pomiędzy wyobrażeniem żołnierzy rosyjskich o postępowaniu armii niemieckiej w stosunku do ludności cywilnej na okupowanym terenie a rzeczywistym ich zachowaniem. Żołnierz rosyjski przekonuje więc Jana, że agresor uszanuje prawa prostych ludzi, którzy tym samym mają gwarantowane bezpieczeństwo. Daje więc nadzieję, że przybycie wroga nie zakłóci rytmu życia prowadzonego do tej pory. Poglądy te weryfikuje wkroczenie wojsk niemieckich. Okupanci odnoszą się do mieszkańców chutoru przedmiotowo. Wyrażone to zostało poprzez grabież mienia gospodarzy, zajęcie ich domu, a także sam sposób traktowania. Poglądy głoszone przez żołnierza rosyjskiego o bezpieczeństwie prostych ludzi okazują się zatem niczym innym jak mrzonką [Адамович 1984, I, 143].

Kontrast uzyskany został także poprzez zestawienie wyobrażenia rosyjskich żołnierzy o możliwościach militarnych własnej armii a stanem faktycznym ujawnionym w starciu z wrogiem. Żołnierze rosyjscy nieprawidłowo oceniają przygotowanie do walki wojska, w którym służą. Przekonani o potędze swoich oddziałów naiwnie wierzą, że bez trudu zdołają odeprzeć natarcie wroga. Tą myślą dzielą się z ludnością cywilną i po raz kolejny dają nadzieję, że skutków walk uda się uniknąć. Postawa żołnierzy może wynikać z braku ich doświadczenia w przebiegu konfliktów zbrojnych oraz szerzonej propagandy podkreślającej wielkość Rosji carskiej, w tym armii broniącej jej granic. Przeświadczenie żołnierza oczywiście okazuje się sprzeczne ze stanem faktycznym i wojska niemieckie w trakcie trwania

akcji – niespełna rok kilkukrotnie stacjonują nieopodal chutoru czy wręcz zajmują go [Адамовіч 1984, I, 142].

W tekście przedstawiono podział ludzi według zasad obowiązujących na wojnie. Zgodnie z nim definiowani są oni poprzez opozycję *swój – wróg*. Zestawienie to jest jedynie możliwe i uznawane przez żołnierza niemieckiego. Czynnikiem zaś, według którego odbywa się klasyfikacja, jest ten wyznaczony przez granicę administracyjną państwa. Podkreśleniu absurdu tego podziału służy sytuacja gospodarza: Jan wraz z rodziną zamieszkują tereny podlegające administracji rosyjskiej, ale nie znają języka Puszkina. Z pochodzenia są Polakami mówiącymi po litewsku. To prości ludzie pochłonięci pracą w gospodarstwie. Jednak wojna nie zna takiej kategorii, nie zakłada neutralności. Jedyna możliwa to tylko ta definiowana przez opozycję *swój – wróg* [Адамовіч 1984, I, 149].

Cisza i hałas zestawione ze sobą stwarzają kolejny kontrast. Mimo że w opowiadaniu nie ma opisu bezpośrednich walk, wojna obecna jest poprzez charakterystyczne dźwięki. Zazwyczaj wyrażone są one za pomocą onomatopei lub też czasowników. Nazwanym przez czasowniki czynnościom przypisany jest określony pogłos. Pojawiające się często wyrazy dźwiękonaśladowcze precyzyjnie oddają charakter walki. Niejednokrotnie starzały z karabinu są sygnałem do ucieczki i schronienia. Dobiegający do mieszkańców odgłos działań wojennych służy określeniu odległości, w jakiej się one odbywają i umożliwia tym samym ocenę własnego położenia.

Chwile ciszy to codzienne obowiązki, których wykonywaniu towarzyszy ciągłe napięcie ludzi zastygłych w oczekiwaniu na hałas, oznaczający walkę i będący jednocześnie sygnałem do schronienia. Dźwięki przerywające bezgłos budzą więc w bohaterach gotowość do działania, np. są bodźcem do ucieczki. Cisza nie daje bohaterom momentów wytchnienia, bo gdy trwa, człowiek nie może zapomnieć, że obok za chwilę może rozpocząć się walka. Zawiera więc niepokój i niepewność:

Odgłos armaty nie cichł, ale dobiegał z daleka niczym głuchy grzmot, głuchymi odgłosami. W najbliższej okolicy wciąż było cicho. Z chaty nie było słyhać żadnego dźwięku.

Szyby w oknach na strychu ledwo dzwięczały i dzwoniły, gdy dźwięk był silniejszy. Pewnie, padał deszczyk: okno było usiane drobnymi kropelkami, zaparowało.

Na strych polazła kotka, wlepiła zielone źrenicę w dziewczynę, podniosła ogon i zamiauczała.

– Kici-kici-kici – zawołała Jadzia, ale nagle jej ucho wychwyciło ostre uderzenia na dole, blisko jeziora.

Szybko skoczyła, podbiegła do okna, przetarła zaparowaną szybę i spojrzała na pole [Адамовіч 1984, I, 147].

Strukturę opowiadania wyznacza sinusoida napięcia, które związane jest z obecnością wojsk niemieckich w pobliżu chutoru. Za każdym razem gdy wroga armia zbliża się do gospodarstwa, napięcie wzrasta, by następnie wraz z oddaleniem się zagrożenia zmaleć. Takie wahanie utrzymane jest aż do osiągnięcia punktu kulminacyjnego, który stanowi zajęcie gospodarstwa przez oddział niemiecki.

Pełnemu ukazaniu konsekwencji wojny służy zróżnicowanie języka narracji. Należy wspomnieć, że M. Harecki zajmował się zbieraniem i badaniem folkloru. [Ярмоленка 2008, 105–106]. Nie dziwi więc wprowadzenie do tekstu form deminutywnych charakterystycznych dla twórczości ludowej. Forma ta pojawia się już w tytule opowiadania *Litewski chutorek*. Dzięki użytemu zdrobnieniu wywołano asocjacje chutoru z miejscem spokojnym, zacisznym i bezpiecznym. Wzmocniono więc znaczenie podstawowe zawarte w wyrazie „chutor” – gospodarstwo położone na skraju wsi, z dala od zwartej zabudowy. Forma deminutywna buduje również pozytywny obraz poprzez nawiązanie do ludowości.

Formy zdrobniałe użyte zostały także do opisu przyrody w najbliższym otoczeniu chutoru. Opis ten rozpoczyna utwór i ma na celu zatrzymanie kadru. To bowiem ostatnie chwile beztrudnego życia tak natury, jak i człowieka – rodziny zamieszkującej gospodarstwo. To ostatnie momenty przed tragedią, jaka nieuchronnie nadchodzi wraz z wojną. Przyroda scharakteryzowana poprzez deminutywa wywołuje obraz wsi spokojnej i sielskiej. To także kolejne nawiązanie do folkloru. Imiona córek gospodarza – Jadwiga i Moncia – użyte są w formie deminutywnej. W stosunku do dorosłych osób deminutywa mogą sugerować niewinność i nieskalanie.

Zastosowane w narracji czasowniki i ich dobór semantyczny służą przekazaniu zmieniających się warunków życia wraz z informacją o wybuchu I wojny światowej. W opisie dzięki czasownikom i przysłówkom w funkcji epitetów podkreślono zarówno sposób przekazania wiadomości („przygalopował”, „zabębnił”, „wpadł do chaty”, „pilnie wyjął”, „rozkazał gospodarzowi, natychmiast zaprząć”) [Адамович, 1984, I, 140] o wojnie, jak i reakcję rodziny gospodarza („rodzinka gwałtownie poderwała się i wystraszyła”, „po chacie przeszedł strach i powstało zamieszanie”) [Адамович 1984, I, 140].

Z powodu użytych czasowników zawierających w swym znaczeniu pośpiech, nerwowość (i tutaj odcienie strachu) przekazana informacja o wojnie wprowadziła do opowiadania napięcie i niepokój. Użyte w funkcji epitetów przysłówki podkreślają niepewność i lęk zarówno posłańca, który przyniósł wiadomość o wojnie, jak i rodziny.

Dzięki zastosowaniu czasowników w czasie przeszłym w aspekcie niedokonanym zostało opisane zachowanie żołnierzy rosyjskich stacjonujących w pobliżu

chutoru przed nadejściem wojsk nieprzyjaciela. W tym przypadku nagromadzenie czasowników oznaczających prace typowe na roli służy podkreśleniu czynności wykonywanych przez wojsko, a będących zajęciami *stricte* rolniczymi. Działanie żołnierzy, zaraz po ogłoszeniu mobilizacji, nie budzi niepokoju ludności cywilnej. Wręcz przeciwnie, młodzi mężczyźni są pomocni w pracach gospodarskich [Адамовіч 1984, I, 141].

Sytuacja ulega drastycznej transformacji po wkroczeniu wojsk niemieckich. Żołnierze w obliczu zagrożenia, jakie niesie ze sobą bezpośrednie starcie z armią nieprzyjaciela, zmieniają stosunek do ludności cywilnej. Dobrem nadrzędnym staje się zwycięstwo bez względu na cenę. W narracji zastosowano więc czasowniki wskazujące na destrukcję. Tym samym zburzony został niemalże sielankowy obraz żołnierzy-pomocników i zastąpiono go obrazem żołnierzy – siły niszczącej chutor. Wojna jest zatem argumentem usprawiedliwiającym odwrócenie dotychczasowych zasad. Zmiana w zachowaniu żołnierzy pokazuje, że walka, gdzie stawką jest życie jednej ze skonfliktowanych stron, znosi opozycję *swój – obcy*. Nawet swój może nieść zniszczenie i zagładę. Działania prowadzone przez własne wojsko dewastujące chutor jedynie zapowiadają tragedię, jaka ma nastąpić po wkroczeniu wrogich wojsk.

W tekście kilkukrotnie użyto, jednak wbrew utartym schematom do opisu zachowania człowieka, a nie zwierzęcia, czasownik „wyc”. Zastosowanie go można interpretować jako przejaw silnego wybuchu emocji i świadectwo ogromu doznanych krzywd. Jest to dowód na przekroczenie granicy ludzkiej wytrzymałości na cierpienie. Wycie – to wyraz rozpaczyny człowieka rzuconego w wir wojny. Człowieka, który tutaj udowadnia, że cierpienie jego osiągnęło punkt graniczny. Być może nigdy wcześniej nie doświadczył tak skrajnych przeżyć i emocji [Адамовіч 1984, I, 146].

Na wojnie są także osoby zadające cierpienie. To ci, którzy zmuszają m.in. do realizacji czynności obarczonych dużym ładunkiem emocjonalnym, niewykonywanych zazwyczaj w warunkach pokoju. Przykładem może być opis pochówku poległych w walce. Czynność ta została powierzona Janowi, który zbiera ciała zmarłych i przewozi do wykopanego, jednego dla wszystkich, dołu. Czasowniki nazywające te działania są przede wszystkim używane w odniesieniu do rzeczy („chwycił za nogi”, „rzucił niby drzewo”) [Адамовіч 1984, I, 146]. Poprzez te czasowniki pokazana jest desakralizacja ciała, odarcie go z metafizycznych konotacji i sprowadzenie do czystej fizjologii. Pochówek, a wraz z nim ceremonię pogrzebową, w warunkach wojennych zastąpiło zwykłe grzebanie ciała. Zmiana w sposobie pożegnania zmarłych odbiera im należny szacunek. W ekstremalnych warunkach, jakie panują na wojnie, wartość człowieka mierzy się jego przydatnością w walce.

W toku opowiadania użyto kilkakrotnie pytań dotyczących przyszłości. Najczęściej o dalsze losy rodziny martwi się gospodarz – Jan. Pytania te powracają w rozmowach odbytych poza kręgiem najbliższych, często z żołnierzami rosyjskimi. Jan szuka więc u osób, które powinny mieć doświadczenie wojenne, informacji, co przyniesie konflikt zbrojny. Ponadto pytania te świadczą o lęku przed przyszłością, a powtórzone parokrotnie akcentują wątpliwości naturalnie towarzyszące nowym okolicznościom. Służą tym samym do budowania napięcia.

Podkreśleniu niepewnej przyszłości służą także zdania o przerwany wątku, pozostawione z niedokończoną myślą, jak np. to: „Tak... wojna, znaczy, –” [Адамовіч 1984, I, 140]. Nieskończony wywód dotyczący wojny oddaje jej charakter, w tym brak możliwości przewidzenia zdarzeń. Wojna zburzyła codzienny rytm życia gospodarzy podporządkowany charakterowi wykonywanych prac na roli. Nie tylko wypowiedzi bohaterów odnoszą się do niepewnej przyszłości. Jest ona także podkreślona w komentarzu narratora: „A tymczasem lęk o krwawą przyszłość narastał, pojawiał się na chutorku i wprowadzał smutek i zmartwienia. Chociaż już wszyscy trochę przywykli do wojny” [Адамовіч 1984, I, 143].

Użyta zaś w opowiadaniu barwa czerwona w warunkach wojennych jednoznacznie wywołuje asocjacje z krwią. Zastosowanie kolorów w opisie otaczającej rzeczywistości jest kolejną cechą języka narracji. Barwy podkreślają skutki wojny: wygląd nieboszczyka, pożar, brud na ubraniach powracających z przymusowych robót.

Wprowadzony do tekstu bohater zbiorowy pokazuje, że konsekwencje konfliktu zbrojnego dotkną jak największej grupy ludzi. Tym samym skutki wojny odczują nie tylko bohaterowie tytułowego litewskiego chutorku, lecz także wszystkie osoby znajdujące się na terenie państwa objętego działaniami zbrojnymi. Bohater zbiorowy podkreśla liczbę postronnych ofiar wojny i uwydatnia rozmiar tragedii w scenach, takich jak: mobilizacja mieszkańców wsi, powrót z przymusowych robót, ciała wielu zabitych.

Na uwagę zasługuje przedstawiona potyczka, której świadkiem jest stojąca przy oknie Jadwiga. Walczące ze sobą osoby zostały pozbawione cech charakterystycznych, jak wygląd i ubiór, pozwalających na przypisanie do określonej armii. Użyte zaś w opisie określenie „figurka” w odniesieniu do żołnierza odbiera toczącej się walce znaczenie i przenosi ciężar na konsekwencje wojny. Ponadto rzeczownik ten wywołuje konotacje z żołnierzem-zabawką, którego niezwykle łatwo zdjąć z pola bitwy. Akcentuje też w żołnierzu aspekt uzależnienia od decyzji zwierzchników i wskazuje, że jest on tylko marionetką pozbawioną możliwości decydowania o sobie i zależną od woli innych, tutaj zwierzchników [Адамовіч 1984, I, 148].

Zarówno struktura, jak i dobór środków językowych w opowiadaniu *Litewski chutorek* zostały podporządkowane celowi nadrzędnemu – jak najszerszemu ukazaniu wpływu wojny na ludność cywilną i żołnierzy. Warto podkreślić jeszcze raz, że bohaterowie nie podejmują walki z okupantem. Przeciwnie są to prości ludzie podporządkowujący się aktualnej władzy. Mimo swej uległości nie udało się im ocalić gospodarstwa przed konsekwencjami toczących się nieopodal walk. Sami też doznali krzywd fizycznych (przemoc i gwałt), które rzutują na ich kondycję psychiczną. Moncia, dając upust swym emocjom w rozmowie z matką, żałuje, że przeżyła. Wolałaby zginąć niż doświadczyć tych wszystkich okrucieństw. Wybór konkretnej rodziny personalizuje tragedię ludności cywilnej. Samym zaś działaniem zbrojnym został odebrany sens poprzez pochówek w jednej mogile żołnierzy dwóch walczących ze sobą wrogich stron.

M. Harecki, mimo znacznego wkładu w rozwój literatury białoruskiej i mimo doskonałego opanowania reguł konstruowania tekstu, nie zajął należnego miejsca w tejże literaturze. Jak już wspomniano, jego twórczość na wiele lat została usunięta z historii literatury. Dopiero rehabilitacja umożliwiła ponowne odczytanie dzieł pisarza i wysoką ocenę jego dorobku.

Bibliografia

- Adamovič Ales'. 1980. *Bramu skarbaŭ svaih adčynâŭ*. Minsk: Vydavectva BDU [Адамовіч Алесь. 1980. *Браму скарбаў сваіх адчыняю*. Мінск: Выдавецтва БДУ].
- Adamovič Ales'. 1984. *Klasik belaruskaj litaratury. Maksim Garëcki*. T. 1. Minsk: Mastackaâ Litaratura [Адамовіч Алесь. 1984. *Класік беларускай літаратуры. Максім Гарэцкі*. Т. 1. Мінск: Мастацкая Літаратура].
- Ârmolenka Alena. 2008. *Maksim Garëcki i vusnaâ narodnaâ tvorčasc'*. „Rodnae Slova” nr 8: 105–106 [Ярмоленка Алена. 2008. *Максім Гарэцкі і вусная народная творчасць*. „Роднае Слова” nr 8: 105–106].
- Ârmolenka Alena. 2016. *Katëgoriâ času i prastory ŭ Aповescâh Maksima Garëckaga*. „Rodnae Slova” nr 9: 15–20 [Ярмоленка Алена. 2016. *Катэгорыя часу і прасторы ў аповесцях Максіма Гарэцкага*. „Роднае Слова” nr 9: 15–20].
- Časnok Iryna. 2013. *Uskladnenne naratyŭnaj arganizacyi ŭ tэкstah M. Garëckaga, K. Čornaga, W. Kaz'ko*. W: *Mova i litaratura ŭ XXI stagoddzi: aktual'nyâ aspekty dasledavannâ*. Rêd. Navojčyk P. Minsk: Belaruskі Dzâržaŭny Unіversіtэт: 309–313 [Часнок Ірына. 2013. *Ускладненне наратыўнай арганізацыі ў тэкстах М. Гарэцкага, К. Чорнага, В. Казько*. W: *Мова і літаратура ў XXI стагоддзі: актуальныя аспекты даследавання*. Ред. Навойчык П. Мінск: Беларuskі Дзяржаўны Unіверсітэт: 309–313].
- Gіstoryâ belaruskaj litaratury XX stagoddzâ u čatyroh tamah*. T. 1. 1999. Rêd. Navumenka I. Minsk: Belaruskâ navuka [Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя у чатырох тамах. Т. 1. 1999. Ред. Навуменка І. Мінск: Беларуская навука].
- Gіstoryâ belaruskaj dakastryčnickaj litaratury. Litaratura XIX – pačatku XX st.* T. 2. 1969. Rêd. Barysenka V. Minsk: Navuka i tэхніка [Гісторыя беларускай дакастрычніцкай літаратуры. Літаратура XIX – пачатку XX ст. Т. 2. 1969. Ред. Барысенка В. Мінск: Навука і тэхніка].

- Golub Tèrèza. 2002. *U tvorčaj majstèrni klasika. Tèkstalogià Tvorai Maksima Garèckaga*. Minsk: Belaruskaa navuka [Голуб Тэрэза. 2002. *У творчай майстэрні класіка. Тэксталогія твораў Максіма Гарэцкага*. Мінск: Беларуская навука].
- Kažamâkin Genadz'. 2002. *Maksim Garècki i susvetnaâ litaratura*. „Vesnik Belaruskaga Dzâržaunaga Universitèta” nr 2: 8–12 [Кажамякін Генадзь. 2002. *Максім Гарэцкі і сусветная літаратура*. „Веснік Беларускага Дзяржаўнага Універсітэта” nr 2: 8–12].
- Kažamâkin Genadz'. 2003. *Dyâlekyka dušu ŭ tvorah Maksima Garèckaga*. „Vesnik Belaruskaga Dzâržaunaga Universitèta” nr 3: 20–23 [Кажамякін Генадзь. 2003. *Дыялектыка душы ў творах Максіма Гарэцкага*. „Веснік Беларускага Дзяржаўнага Універсітэта” nr 3: 20–23].
- Konon Vladimir. 1972. *Očerok istorii èstetičeskoj mysli Belorussii*. Moskva: Izdatel'stvo Iskusstvo [Конон Владимир. 1972. *Очерк истории эстетической мысли Белоруссии*. Москва: Издательство Искусство].
- Konon Vladimir. 1985. *Problemy iskusstva i èstetiki v obšestvennoj mysli Belorussii načala XX v.* Minsk: Nauka i tehnika [Конон Владимир. 1985. *Проблемы искусства и эстетики в общественной мысли Белоруссии начала XX в.* Минск: Наука и техника].
- Makarëvič Ales'. 1999. *Prablema žanravyh madyfikacyj u belaruskaj proze XIX – račatku XX st.* Magilëu: Vydavectva MDU imâ A.A. Kulâšova [Макарэвіч Алес'. 1999. *Праблема жанравых мадыфікацый у беларускай прозе XIX – пачатку XX ст.* Магілёў: Выдавецтва МДУ імя А.А. Куляшова].
- Semczuk Antoni. 1963. *Lew Tolstoj*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Utkevič Vol'ga. 1999. *Mifalagičnyâ vobrazy ŭ tvorah K. Samsunov i M. Garèckaga âk kryniцы nacuânal'naga haraktaru*. „Vesnik Belaruskaga Dzâržaunaga Universitèta” nr 2: 26–28 [Уткевіч Вольга. 1999. *Міфалагічныя вобразы ў творах К. Самсунов і М. Гарэцкага як крыніцы нацыянальнага характару*. „Веснік Беларускага Дзяржаўнага Універсітэта” nr 2: 26–28].

Summary

Maksim Harecki's *Litewski chutorek*: World War I and how it is presented in this short story

Maksim Harecki introduced the subject of war to Belarusian literature. This story, analysed broadly, shows the consequences of the war for each party in the conflict. This is seen in the construction of the story, based on contrast and the diversified language of the narrative.

Key words: World War I, civilians, consequences, Belarusian literature

Kontakt z Autorką:
katarzyna.drozd@uw.edu.pl

Jadwiga Gracla

Uniwersytet Warszawski

Obrazy (z) Arkadii. Jewreinowa sceniczne wspomnienia o Rosji

Nigdy nie należałem do partii komunistycznej, zadowolając się pozycją wspierającego, ale w tym momencie przebywania z jej przedstawicielami, tak samo jak i wtedy, gdy opuszczaliśmy w przyjacielskim tłumie Salę Grigoriewską Pałacu Zimowego, poczułem słodkie uczucie więzi z moimi towarzyszami, które powstało pod wpływem ludzkiego dążenia do szczytów, gdzie nie istnieją już żadne egoistyczne interesy [http://www.russianresources.lt/archive/Evreinov/evreinov_1.html, przeł. J.G.].

Słowa te wypowiedział Mikołaj¹ Jewreinow, będąc pod wrażeniem atmosfery prac nad najbardziej spektakularnym i najbardziej rozpoznawalnym wydarzeniem w jego reżyserskiej działalności – przygotowaniem masowego widowiska *Szturm Pałacu Zimowego*, dla którego sceną stały się ulice Piotrogradu, a zagrało w nim wiele tysięcy artystów. Spektakl ten powstał w 1920 roku w trzecią rocznicę wybuchu rewolucji².

W liście skierowanym do Jewgenija Szwarca zanotował w niespełna cztery lata później: „Opuszczaliśmy Leningrad 30 stycznia 1925 roku” [Бабенко 1992; http://www.russianresources.lt/archive/Evreinov/Evreinov_0.html, tłum J.G.]. Tak zakończyła się kariera Mikołaja Jewreinowa w Rosji, nigdy do niej nie powrócił, pozostawiając tam znaczną część swojej twórczości. Nigdy później nie stworzył tylu sztuk i tak wielu nie reżyserował.

¹ W tekście używamy polskiej wersji imienia dramaturga – Mikołaj, wprowadzonej do literatury przedmiotu przez chociażby K. Brauna w jego *Wielkiej reformie teatru* (1984).

² I został tak opisany: „7 listopada 1920 odegrano w Piotrogradzie *Zdobycie Pałacu Zimowego* widowisko plenerowe w reżyserii Nikołaja Jewreinowa. Było «teatralną repliką historycznych wydarzeń [którą] uczczono trzecią rocznicę wybuchu rewolucji. (...) Biała estrada i Czerwona estrada jako wyodrębnione miejsca gry dla pokonanych zwolenników cara i dla zwycięskich bolszewików (...) szturm Pałacu (...) transparent z czerwoną gwiazdą, odśpiewana chóralnie Międzynarodówka i na koniec fajerwerki – wszystko to złożyło się na wywołujący potężne wrażenie spektakl nocny pod gołym niebem. Reżyser (...) miał do swojej dyspozycji piętnaście tysięcy wykonawców, w tym odkomenderowanych czerwonoarmistów i kilku aktorów. Liczbę widzów szacuje się na prawie sto tysięcy». Urządzenie takich masowych widowisk M. Jewreinow nazwał „teatralizacją życia” [<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/60395,druk.html>].

Przez Polskę [Поволоцкий, online], gdzie jego zespół (teatru „Krzywe zwierciadło”) odbył tournée, a on sam wygłaszał wykłady (w Warszawie 1 marca, w Wilnie 25 i 26 kwietnia oraz w Krakowie), wreszcie Pragę, dotarł do Paryża. Żył w nim do śmierci 7 września 1953 roku i tam też został pochowany – na cmentarzu Sainte-Geneviève-des-Bois [<http://zarubezhje.narod.ru/org/stegenevieve.htm>].

Jego emigracyjna twórczość to przede wszystkim prace poświęcone historii teatru, wydawane w Paryżu i Nowym Jorku³. Znacznie mniejszą część nierosyjskiej (powstającej poza Rosją) spuścizny stanowią utwory dramatyczne. Uważne w nie spojrzenie pokazuje jednak, że to w nich właśnie M. Jewreinow zawarł swoje wspomnienia z utraconej ojczyzny, dzięki czemu stały się swoistym memuarem, bo przecież zachowały formę dramatyczną, autora-reżysera. Wykreowane w nich obrazy zostały podwójnie przetworzone: przez pamięć i sztukę, co spowodowało, że jawią się jako nieco idealizowane, ale i przez ową idealizację, nierealną feeryczną formę stanowić mogą swoistą przestrożę. Pamiętać należy przecież o pasji życia M. Jewreinowa – był nią teatr, to w nim czuł się najlepiej, rozumiał go i znał. I w teatrze też pozostawił, tak jak wcześniej ślady i egzemplifikacje własnych teorii dotyczących funkcji, roli i formy przybytku Melpomeny, świadectwa swoich wspomnień. Na emigracji powstały trzy najbardziej „rosyjskie” (jeżeli brać pod uwagę przestrzeń) teksty autora: *Kroki Nemezis*, *Co nie ma imienia, czyli co śniło się biednej dziewczynie* i *Obywatele drugiej kategorii*. W nich wszystkich zawarł M. Jewreinow obraz Rosji, którą nie tylko on opuścił. Pierwsza ze sztuk: *Kroki Nemezis*, uznana za zaprzeczenie i weryfikację postulowanej przez niego teorii teatralności i roli, w największym stopniu odnosi się do realiów opuszczonej przez autora Rosji porewolucyjnej. Dlatego też nie może być uznana za tekst o charakterze wspomnieniowym, a raczej ma charakter rozrachunkowo egzemplifikujący. Co charakterystyczne, nie odnajdziemy w niej również śladów zmieniających się teorii teatralnych, jest ona najbardziej schematyczna i tradycyjna w rozwiązaniach przestrzennych, jakby w ten sposób autor chciał zwrócić uwagę odbiorcy na inne, nieteatralne aspekty tekstu. Różni się ona więc znacznie od dwóch pozostałych wymienionych sztuk⁴. Te z kolei są egzemplifikacją postulatów drugiego okresu reformy, świadectwem ciągłej pasji autora i jednocześnie potwierdzeniem teorii samego M. Jewreinowa na temat teatru. Świat w nich kreowany – uniwersum postaci – jest powrotem do Rosji, ale – jak to zazwyczaj u autora bywa – powrotem specyficznym, jak wszystko, co stworzył dla teatru M. Jewreinow.

³ To z okresu emigracyjnego pochodzą poświęcone temu zagadnieniu dzieła [zob. Jewreinow 1927; 1946; 1947; Евреинов 1953].

⁴ Dlatego też nie będzie stanowić przedmiotu analizy.

Dramaturgia autora podlegała ciągłej ewolucji i dlatego też była różnie określana. Początkowo dominowały w niej komiczny, dość lekki z pozoru, duch oraz forma [Nicoll 1983, 209], która z czasem zmieniała się w coraz pełniejszą, jednak ciągle komediową⁵. Dramaty okresu emigracyjnego zatracają ów znak firmowy autora – komediową formę i stają się na poły scenami rodzajowymi, na poły zaś swoistym dramatycznym-dramaturgicznym w formie memuaremu autora. Pojawia się tu jednak podstawowe pytanie: Czy można potraktować dramat jako pamiętnik? Oczywiście, w całym tego słowa znaczeniu z pewnością nie. Przeczą temu zarówno forma, jak i założenia gatunku. Niemniej jednak w tym szczególnym przypadku w sukurs badaczowi przychodzi sposób kształtowania sceny zmieniający się wraz z ewolucją teorii składających się na wielką reformę teatru [Braun 1984].

Drugi etap wielkiej reformy to czas działalności reżyserów: Maxa Reinhardta, Leopolda Jessnera, a w Rosji Wsiewołoda Meyerholda (symbolu rosyjskiej reformy i jej końca). Czas ten zdominowały przeobrażenia w obrębie konstruowania sceny zainspirowane przez Edwarda Gordona Craiga i Adolphe Appię [Bablet 1980], jednak przejawiające się inaczej niż w formie zamglonych przestrzeni ewokowanych przez wyobraźnię twórcy, podporządkowanych Craigowskiej zasadzie „*geschaffen sein*”. Dominowały w nich nowatorstwo i wizja innego rodzaju niż senne marzenie, kreowana/wymyślona rzeczywistość stworzona z wyobraźni i w wyobraźni. Jeden z twórców tego okresu Kasimir Edschmid mówiąc o uniwersum scenicznym, stwierdził, że: „Świat istnieje, powtarzanie go byłoby pozbawione sensu. Widzieć go w ostatnim drgnięciu, szukać jego jądra, tworzyć go na nowo – to największe zadanie sztuki” [Edschmid 1919, 50]. Kontynuacją tej zasady będzie zaś myśl wypowiedziana przez Denisa Bableta: „Artysta ekspresjonistyczny nie fotografuje, lecz ma wizję. Obraz świata istnieje naprawdę tylko w nim. Wszelka obiektywność zostaje zniszczona na rzecz roznamiętnionej subiektywności” [Bablet 1983, 127]. Wydaje się więc, że motywem przewodnim, nadrzędną zasadą konstytuującą ten etap ewolucji sceny, która rządzić będzie dramaturgią i teatrem, a w tej liczbie również emigracyjną dramaturgią M. Jewreinowa, stanie się **nie stworzenie rzeczywistości innej niż istniejąca**, lecz pokazanie jej w formie przetworzonej, jako części indywidualnego doświadczenia i przeżycia odbieranego, uświadamianego i oswajanego przez jednostkę. Zasadzie tej podporządkował M. Jewreinow utwory emigracyjne, przekształcając na kartach tych dramatów doświadczenia pokolenia emigracyjnego, wspomnienie o Rosji w obraz zapamiętany, ale nieprawdziwy, odtworzony i stworzony w nierealnej przestrzeni asylum, niebie, raju (jak w przypadku *Co nie ma imienia*, czyli *co śniło się biednej dziewczynie*) lub też zapamiętany i odtworzony

⁵ Przykładem takiego tekstu może być sztuka *Miłość pod mikroskopem*.

(jak w przypadku *Obywateli drugiej kategorii*). Pamiętać również należy, że to, co dla Prawodawców było kreacją, wizją i przepowiednią, zamglonym, niewyraźnym obrazem zrodzonym i stworzonym na scenie tylko dzięki mocy wyobraźni (funkcjonującym w dramaturgii w postaci feerycznych dali), dla ich spadkobierców, a w tej liczbie M. Jewreinowa z okresu nierosyjskiego, jest deformacją, realizowaną w formie wielopoziomowych konstrukcji, które winny umożliwić widzowi/twórcy „skorzystanie z wewnętrznego oka i wyobraźni” [*Ekspresjonizm...* 1983, 186], a w tym szczególnym przypadku (dwóch utworów M. Jewreinowa) również pamięci. Reformatorzy twierdzili bowiem:

Nieuchronna rewolucja teatralna musi zacząć się od przekształcenia sceny. Zamiast nienaturalnego dualizmu sceny i widowni, musi powstać żywa jedność artystycznej siedziby celem zjednoczenia twórców. (...) Teatr bez maszynarii i urządzeń technicznych, bez takich i owakich horyzontów, bez sceny obrotowej i zapadni – potrafi nie skrępowany niczym i nie odwracający uwagi widzów, odsłonić dzięki swej bezpośredniości duszę i sumienie [Bab 1953, 263].

Duszę i sumienie M. Jewreinow budzi, posługując się właśnie kategorią pamięci, wspomnienia przywoływanego po latach z perspektywy czasu i przez ten czas również zmienionego. Dlatego też, pokazując zmianę, sięga do najnowszych koncepcji budowy sceny, dzięki czemu konstruuje namacalnie różną, od realnej i minionej, przestrzeń wspomnienia scenicznego. Reformatorzy drugiego etapu swoje uniwersum sceniczne poddawali niezliczonym eksperymentom [Brauneck 1993–2005, IV i V; Gracla 2013]. Ich scenografia (przestrzeń nowej sceny) zostanie określona pojęciem **Tarassierung des Terrains**⁶, które – w tekście i na scenie – realizują wszelkiego rodzaju podesty, podia, schody i pochylnie. Jak twierdzi Leopold Jessner w swoim tekście dotyczącym budowy przestrzeni scenicznej:

Schody, które dotychczas istniały w teatrze tylko jako integralna część dekoracji, a nie jako samodzielna konstrukcja architektoniczna, okazały się wkrótce nie tylko jakąś wymyślną sensacją, ale ważnym środkiem do uwolnienia sceny od przypadkowych iluzjonistycznych zewnętrznych ozdób; okazały się uniwersalną beczasową przestrzenią wydarzeń, miejscem przedstawienia, którego zasady wypływają z wewnętrznych prawideł poezji. (...) obecnie żaden niemiecki czy zagraniczny teatr nie może się obejść bez tych osławionych schodów [*Ekspresjonizm...* 2009, 167, 169].

Ów efekt schodów wykorzystał M. Jewreinow w swoim dramacie *Co nie ma imienia, czyli co śniło się biednej dziewczynie*. W kończącym tekst epilogu pojawia

⁶ Określenie to podajemy za Emilem Pirchanem, zaproponowanym przez niego w tekście *Zweitausen Jahre Buenenbild*.

się scena stanowiąca projekcję minionego czasu i miejsca, wspomnienia, które nie jest przecież „bliźniaczą siostrą prawdy”, pokazanego w kształcie idyllicznej transformacji mitu rajy utraconego. Na ścianie, podobnie jak na początku sztuki, pojawia się kalendarz, ale bez dokładnej daty – 19 lipca 19... Wydaje się więc, że wszystko traci na dokładności, rama czasowa ulega zamazaniu, przestrzeń gubi wszelkie cechy mimesis, nie jest pełna szczegółów zaczerpniętych z życia codziennego, bo nikt tego życia już nie zna, a ono samo dawno się skończyło. To, co ujrzy odbiorca w epilogu, to nie Stanisławowska scena odzwierciedlająca rzeczywistość w najdrobniejszym szczególe, lecz raczej projekcja tym razem szczęśliwego snu/wspomnienia przetworzonego w marzenie – mit Arkadii. Obraz ten tylko pozornie pozwala się cieszyć lepszym zakończeniem losu bohaterów niż tonący w mroku koszmar wojny, istniejący w scenach poprzedzających epilog. To obraz zapamiętany, a więc przetworzony, istnieje jedynie w wyobraźni bohaterów, którzy przeżyli nieszczęście i świat ich życia runął w gruzy. To świat alternatywny, realizacja wspomnienia-marzenia. Zabieg ten z kolei można odnieść do chwytu M. Jewreinowa-reżysera. Epilog staje się szczęśliwym zakończeniem nieszczęśliwych losów, bajką [Braun 1984]⁷ możliwą tylko w teatrze – akcja powraca do czasu idylli i udoskonala jeszcze jej kształt. Świat epilogu jest nierealny – pojawiają się w nim anioły, które przynoszą listy od uznanych za umarłych. Ale jeżeli piszą listy, to w tej przestrzeni ciągle żywych. Czas się zatrzymał, skończył, nie istnieje w formie znanej z codziennego doświadczenia. Nie wiadomo, jaki dzień odmierzył kalendarz. Przedstawiony w epilogu świat, co przyznać należy, tchnie spokojem, ale w równym stopniu niesamowitością. Jest powrotem do świata Arkadii, nierealnego wspomnienia i jednocześnie skokiem nad historią. Rzecz dzieje się na tarasie-dachu niezwyklego budynku, na który dostać się można tylko windą (wariant schodów). Gdzieś ponad normalną rzeczywistością – w sensie dosłownym – w przestrzeni istniejącej ponad światem, czyli zbudowanej zgodnie z zasadą *Tarassierung des Terrains*. Najbardziej czytelne skojarzenie, jakie nasuwa się w tym momencie, to rysująca się wertykalnie opozycja piekło (koszmarne wizje) i niebo (sen- epilog), tym bardziej że w epilogu właśnie pojawiają się anioły z listami od żyjących zmarłych. Taras jest więc miejscem niezwykle, pozbawionym brutalności i strachu obecnych w koszmarnej wojennej wizji, pełnych bólu i cierpienia, miejscem, które jak asyllum powstaje w umyśle zmęczonego człowieka, niemogącego już udźwignąć ciężaru rzeczywistości. Odczucie to potęguje towarzysząca całej scenie łagodna muzyka skrzypiec – dopełniająca idealny obraz. Ponad strasznym koszmarem

⁷ Sam M. Jewreinow twierdził, że teatr winien być: „Odrobiną ułudy, złudzenia, po prostu pięknej bajki, barwnej, upiększającej śmiechem nadziei i radości codzienną szarżynę życia. Bez takiej bajki trudno żyć i pracować” [Braun 1984, 140].

M. Jewreinow zbudował świat piękny, ale nieprawdziwy, dostępny nie ludziom za życia, lecz w momencie zatrzymania się czasu – w chwili śmierci, ale i wyłączenia się z życia – czyli również na karcie pamiętnika, memuaru, w którym żyje świat już utracony, a wspomnienie jeszcze jest teraźniejszością, wiecznym *praesens*.

Taką teraźniejszość odnajdziemy w dramacie *Obywatele drugiej kategorii*. Tekst ten znacznie różni się od pozostałej spuścizny autora. Na pierwszy rzut oka poraża swoim realizmem – przez samego M. Jewreinowa w pierwszych sztukach tak krytykowanym, odsyłającym potencjalnego odbiorcę do szczegółów z życia paryskich emigrantów. Sam M. Jewreinow również należał do ich grona. W dramacie pojawiają się sceny pozornie przypominające stanisławowski sposób kształtowania przestrzeni: w świecie emigrantów dominują szczegóły rodem z Rosji: ikony, jajka, portrety pisarzy i również dyskusja o nich. Jest to jednak jedynie chwyt, paradoksalnie służący wyeksponowaniu teorii M. Jewreinowa o kreacyjnej, teatralnej (rozumianej jako przeciwieństwo rzeczywistości⁸) istocie teatru. Świat, w którym funkcjonują bohaterowie, jest prostym przeniesieniem doświadczenia: z Rosji do paryskiej dzielnicy. Brakuje w ich przestrzeni elementów odsyłających do otaczającej paryskiej rzeczywistości. To sztuczny raj – przeniesiona przestrzeń, jak chciał tego G. Craig – *Zeitlos und ohne genaue Ortbestimmung*. Pokój bohaterów przekształca się w zrekonstruowane wspomnienie. Jest zbudowany, tak jakby starano się odtworzyć zapis z wewnętrznego pamiętnika, świadomości, pamięci – jakby ktoś chciał przekształcić świat rzeczywisty w ten zapamiętany. Taki świat emigrantów paryskich w dramacie M. Jewreinowa *Obywatele drugiej kategorii* jest czymś w rodzaju cząstki Rosji, fragmentem układanki, ożywioną starą, zakurzoną fotografią, która przez przypadek, zrządzenie czy też kaprys losu została wyrwana z przynależnego mu miejsca na ziemi, wyszarpięta z albumu i przeniesiona kilka tysięcy kilometrów dalej. Została wrzucona w obcy świat, niczym zamknięte pudełko, bezpieczne poprzez swoją swojskość i bliskość. Stanowi więc coś w rodzaju wariantu sceny pudełkowej zaopatrzonej w czwartą ścianę. Jest teatrem postaci, światem nieistniejącym poza nimi i odzwierciedlającym obraz przetworzony przez pamięć. Takie sztucznie stworzone uniwersum możliwe jest tylko w teatrze i we wspomnieniu. Bohaterowie zupełnie świadomie usuwają zeń wszystko, co mogłoby zakłócić pozorną sielankę, wprowadzić element realny (mimesis paryskie), jako potencjalne zagrożenie rozbijające bezpieczne ściany, traktując wszelkie obce informacje jako niepotrzebne i natychmiast je eliminując.

⁸ Jak twierdzi bowiem Sławomir Świątek: „(...) teatr jako zjawisko możemy wyróżnić jedynie jako przeciwstawienie życia: to, co teatralne, dlatego właśnie tak określamy, ponieważ przeciwstawiamy mu to, co nieteatralne, które jest niczym innym, jak sferą życia” [Świątek 2000, 19].

W obydwu dramatach zauważyć można charakterystyczną dla wspomnień-pamiętnika dwupłaszczyznowość. Przedstawione w nich sceny kształtowane są z perspektywy czasu i świadomości podmiotu czynności twórczej. Przetworzone, jak pisał K. Edschmid, przez świadomość twórcy, pojawiając się w dramatach w postaci przestrzeni nowych (kształtowanych zgodnie z koncepcjami pierwszego i drugiego etapu reformy [Braun 1984; *Ekspresjonizm...* 1983; Brauneck, 1993–2005, IV i V; Gracla 2013]) zachowujących mityczną, bezpieczną atmosferę, różnych od otaczających światów. I jak zwykle w przypadku M. Jewreinowa przestrzenie te stają się bajką, nierealnym uniwersum, możliwym do stworzenia tylko w teatrze. I we wspomnieniu. W świecie realnym istnieć nie mogą. O tym nieustannie, wspominając Rosję – istniejący w jego utworach raj utracony – przypomina M. Jewreinow.

Bibliografia

- Annenkovû Jurij. 1966. *Dnevnikoi moih vstreč. Cikel tragedij*. T. 2. New York: Meždunarodnoe Literaturnoe Sodruzestvo [Анненков Юрий. 1966. *Дневники моих встреч. Цикл трагедий*. T. 2. New York: Международное Литературное Содружество].
- Bab Juliusz. 1953. *Teatr współczesny*. Przeł. Misiółek E. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Babenko Vladimir Grigorevic. 1992. *Arlekin*. Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta [Бабенко Владимир Григорьевич. 1992. *Арлекин*. Издательство Уральского университета].
- Bablet Denis. 1973. *Współczesna reżyseria*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Bablet Denis. 1980. *Rewolucje sceniczne XX wieku*. Przeł. Strzelecki Z., Mazur K. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Bablet Denis. 1983. *Ekspresjonizm na scenie*. W: *Ekspresjonizm w teatrze europejskim*. Przeł. Chońska A., Choiński K., Radziwiłłowa E. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Balcerzan Edward. 1982. *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik, badacz, tłumacz, pisarz*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Braun Kazimierz. 1984. *Wielka reforma teatru. Ludzie – idee – zdarzenia*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Wydawnictwo Ossolineum.
- Brauneck Manfred. 1993–2005. *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. T. I–V. Stuttgart–Weimar: Metzler JB.
- Edschmid Kasimir. 1919. *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*. Berlin. *Ekspresjonizm w teatrze europejskim*. 1983. Przeł. Chońska A., Choiński K., Radziwiłłowa E. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Ekspresjonizm w teatrze niemieckim*. 2009. Red. Dudzik W., Leyko M. Gdańsk: Terytoria.
- Gracla Jadwiga. 2013. *Dramat wobec sceny. Echa ewolucji teatru europejskiego w dramaturgii pierwszego trzdziestolecia XX wieku*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Jewreinow Nikolaj. 1927. *The theatre in life*. New York–London.
- Jewreinow Nikolaj. 1946. *Le théâtre en Russie Soviétique*. Paris.
- Jewreinow Nikolaj. 1947. *Histoire du théâtre russe*. Paris.
- Jewreinow Nikolaj. 1953. *Istoriâ ruskogo teatra*. New York [Еврейнов Николай. 1953. *История русского театра*. New York].
- Kodzis Bronisław. 2007. *Teatral'naâ deâtel'nost' Nikolaâ Evreinova*. W: *Kultura rosyjska w ojczyźnie i diasporze*. Red. Duda K. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego: 347–355 [Kodzis Bronisław. 2007. *Театральная деятельность Николая Евреинова*. W: *Kultura rosyjska*

- w ojczyźnie i diasporze. Red. Duda K. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego: 347–355].
- Nicoll Allardyce. 1983. *Dzieje dramatu*. Przeł. Krzeczkowski H., Niepokólczycki W., Nowacki J. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Pavis Patrice. 1998. *Słownik terminów teatralnych*. Przeł. Świontek S. Wrocław: PWN.
- Świątek Sławomir. 2000. *Teatr jako widowisko*. W: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*. Red. Fik M. Warszawa: PWN: 11–20.

Źródła internetowe

- <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/60395,druk.html> (dostęp 12.02.2018).
- http://www.russianresources.lt/archive/Evreinov/Evreinov_0.html (dostęp 12.02.2018).
- <http://zarubezhje.narod.ru/org/stegenevieve.htm> (dostęp 12.02.2018).
- Povolockij Sergej. *Literaturnye vospominaniâ prošlyh let. Russkiepisateli v Pol'se. Evreinov v Pol'se*. (online) http://www.russianresources.lt/archive/Povoloc/Povolocki_4.html (dostęp 12.02.2018) [Поволоцкий Сергей. *Литературные воспоминания прошлых лет. Русские писатели в Польше. Евреинов в Польше (из воспоминаний давних дней)* (online) http://www.russianresources.lt/archive/Povoloc/Povolocki_4.html (доступ 12.02.2018)].

Summary

Pictures from Arkadia. Evreinov's scenic memories of Russia

In this article, the author analyzes selected aspects of two dramas of Evreinov from the émigré period: *What has no name* and *Citizens of the second category*. One of the principles of constructing their theatrical space is, in the author's opinion, the principle of memories, which takes place on the stage, transferring the world remembered to the universe of theater. Thus understood, the dramas become not only a testimony to Evreinov's interest in the transformation of the theater but there is also the unusual testimony of his journal, an album of photographs. Images from the past are kept in these photos, but at the same time they are a warning against rejecting the present, because, as the author shows, such a world can only exist in the theater. The paintings are doubly processed: through memory and through the theater.

Key words: theater, memory, memory, drama, transformation

Kontakt z Autorką:
j.gracla@uw.edu.pl

Iwona Anna NDiaye

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Z dziejów polsko-rosyjskich stosunków literackich (korespondencja Marii Dąbrowskiej i Jerzego Stempowskiego)

Stosunki literackie polsko-rosyjskie w okresie międzywojennym niejednokrotnie były przedmiotem zainteresowania historyków, krytyków i literaturoznawców. Najpełniej zostały opisane relacje między Marią Dąbrowską i Stanisławem Stempowskim a Dymitrem Filosofozem i innymi przedstawicielami pierwszej fali emigracji rosyjskiej, tj. białych emigrantów, którzy opuścili Rosję Radziecką po przewrocie bolszewickim w 1917 roku i na miejsce swojego pobytu wybrali Polskę [Borkowska 1999; Drewnowski 1981; Mitzner 2014; Obłąkowska-Galanciak (NDiaye) 1999; Obłąkowska-Galanciak (NDiaye) 2001]. Odtworzenie charakteru tych relacji oraz szerszego kontekstu historycznego było możliwe dzięki dokumentom zachowanym w warszawskich archiwach, publikacjom w wydawnictwach periodycznych, literaturze wspomnieniowej oraz kulturze epistolarnej.

Szczegółowe omówienie zawartości *Dzienników* Marii Dąbrowskiej, a także ożywionej korespondencji prowadzonej przez M. Dąbrowską, S. Stempowskiego i D. Filosofoza w latach 1926–1939¹ zawiera szkic *Trudna przyjaźń. Dymitr Filosofoz – Maria Dąbrowska – Stanisław Stempowski* autorstwa Piotra Mitznera [Mitzner 2015]. Odnosząc się do poglądów rosyjskiego krytyka na temat sztuki korespondencji, historyk literatury stwierdza:

Ogromna świadomość znaczenia korespondencji i kultura literacka Filosofoza każą się zastanowić, czy wymiana listów z Dąbrowską i Stempowskim nie była przypadkiem pisaną w odcinkach powieścią epistolarną, czymś więcej niż tylko prywatną wymianą myśli i uczuć [Mitzner 2015, 101].

Idąc za tokiem myśli niestrudzonego badacza dziejów emigracji rosyjskiej w Polsce, postanowiliśmy dopełnić ten obraz analizą zawartości korespondencji Jerzego Stempowskiego i Marii Dąbrowskiej, tym bardziej że rozproszone dotąd

¹ Korespondencja przechowywana jest w Dziale Rękopisów Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego (sygn. 1561) oraz Muzeum Literatury (sygn. 4608).

listy w archiwach Berna, Berlina, Londynu i Warszawy zostały opracowane i wydane. Projekt wydawniczy edycji listów dwojga pisarzy, zainicjowany w 2006 roku przez Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską, oddział Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie oraz Towarzystwo „Więź”, został sfinalizowany w 2010 roku. Trzytomowe wydanie stanowiło pełną źródłową rekonstrukcję korespondencji prowadzonej w latach 1926–1965. Korespondencja ta utrwaliła nie tylko fakty biograficzne z życia prywatnego obojga pisarzy, lecz także szeroki kontekst społeczny i historyczny. Jak podkreśla autor opracowania – Andrzej Stanisław Kowalczyk,

Czytelnika tych listów uderza powściągliwość autorów, ostrożność w podejmowaniu tematów zasadniczych, kontrastująca z zapałem epistolarnym korespondentów, zresztą wielbicieli *artis epistolandi*, pisujących do siebie z przyjemnością, regularnie i obszernie. A przecież tyle mieli sobie do powiedzenia w tych burzliwych czasach, oboje tak cenili rozmowę. Pamiętać jednak musimy o systematycznej perlustracji poczty, zwłaszcza listów kursujących między Polską a zagranicą [Kowalczyk 2010, 13].

Świadomość ograniczenia swobody wypowiedzi uwarunkowanego niejawną kontrolą korespondencji, prowadzoną przez Służbę Bezpieczeństwa w okresie powojennym w Polsce Ludowej, znalazła czytelne egzemplifikacje w korespondencji dwojga intelektualistów. „O sprawie Pasternaka mogłabym teraz Panu dużo ciekawych rzeczy opowiedzieć, ale to się nie nadaje do listu” – pisała M. Dąbrowska w liście z 31 stycznia 1959 roku [Dąbrowska, Stempowski, III, 19]. W swoich *Dziennikach* mówiła wprost o systemie „państwa policyjnego”. Na przykład pod datą 17 marca 1949 roku zanotowała:

W poniedziałek o wpół do siódmej rano przyjechała Anna. Przywiozła mi parę kopert moich listów. Stwierdziłyśmy dowodnie, że wszystkie moje listy są otwierane i czytane przez cenzurę. (...) Ileż to gwałtu podniesiono by w naszych urzędówkach, gdyby się np. okazało, że w Ameryce czy Anglii otwierają prywatne listy. Jakby to wszystkie nasze pióra i piórka zgrzytały o „państwach policyjnych”. Bo przecież w istocie najlepszym sprawdzianem panowania systemu policyjnego jest podsłuch telefoniczny i tajne podczytywanie listów. Lecz taki system panuje właśnie w państwach „demokracji ludowej ze Związkiem Radzieckim na czele”. W państwach, w których dla tym większego omamienia i niepoznaki nie istnieje oficjalne słowo „policja” [Dąbrowska 1996, I, 408–409].

Niezależnie jednak od tych ograniczeń w listach nie brakowało krytycznych wypowiedzi na temat bieżących wydarzeń, w tym odnoszących się do stosunków polsko-rosyjskich. M. Dąbrowska i J. Stempowski zdecydowanie nie pozostawali obojętni wobec polityki, która jest (wszech)obecna w ich korespondencji w postaci

odniesień do ówczesnej sytuacji społeczno-politycznej, wzmianek o bieżących wydarzeniach o randze międzynarodowej oraz komentarzy w stosunku do polityki Związku Radzieckiego. Utrwalają także wiele aktualnych wydarzeń, jak np. konferencję szefów rządów ZSRR, USA, Niemiec i Anglii z lipca 1955 roku w Genewie czy wystrzelenie przez Sowieców w sierpniu 1962 roku statków kosmicznych Wostok 3 i Wostok 4.

Odnajdujemy w niej nazwiska najważniejszych aktorów ówczesnej sceny politycznej: premierów ZSRR, I sekretarzy KC KPZR, dowódców wojskowych, w tym Nikołaja Bułganina, Nikity Chruszczowa, Leonida Breżniewa. Wśród nich nie zabrakło postaci samego Józefa Stalina, na którym koncentrowało się największą uwagę. Ilustracją niech będą wybrane fragmenty listów z początku 1963 roku, odnoszące się do inicjatywy Jerzego Giedroycia poświęcenia jednego z numerów paryskiej „Kultury” 10-leciu śmierci Stalina:

Jerzy Stempowski
Nydegasse 17
Berne

24 I 63

Droga, kochana Pani Marylko,

(...) Obiecałem mu (mowa o J. Giedroyciu – I.A.N.) napisać coś w rodzaju apologii tego dyktatora. Giedroyc chciałby jednak mieć coś najwyższej klasy i – o ile wiem – prosił też Panią o udział w tej kommemoracji. Mam wrażenie, że Pani ostatni list, który mi z dumą przysłał do obejrzenia, ośmielił go do tej prośby. Pragnąłby, aby Pani oświetliła postać czy mit Stalina tak, jak widziała go polska inteligencja w latach 1945–1956. Sądzi, że Pani głos miałby wydźwięk równie wielki jak *Doktor Żiwago*. Nie jestem tego pewny, ale rzecz wydaje mi się możliwa. Zależy to od rozmiaru i intensywności kommemoracji.

(...) Giedroyc błagał mnie, żebym wstawił się u Pani za jego projektem. Spełniam jego prośbę, zdając sobie sprawę, że wiele argumentów, które Pani zna lepiej ode mnie, przemawiać mogą przeciw jego projektowi. Nic też na razie nie wiem bliższego, kto i co będzie w tym stalinowskim numerze [Dąbrowska, Stempowski, III, 267].

13 II 63

Drogi, kochany Panie Jerzy – Dziękuję za list z 24 I, na który odpisuję już od tygodnia i wciąż mam trudności (po raz pierwszy), jak odpisać. Pomysł owej kommemoracji wydaje się niefortunny i proszę wybaczyć, ale nie cieszę się na Pana apologię. Rozumiem ducha przekory działającego na daną okoliczność w szczególnym natężeniu i nie podzielam, oczywiście, lansowanych oficjalnie zapatrywań na tę sprawę, ale myślę, że tak na emigracji, jak w Polsce jest na te rzeczy pogląd aż nadto jasny i trzeźwy, nie potrzeba tu nikomu niczego klarować, a pamięć Polaków zbyt jeszcze obolała i świeża, aby mogli przyjąć bez ostrego wewnętrznego sprzeciwu jakiegokolwiek

wystąpienia apologetyczne. Mamy chyba większe kłopoty, inne wartości są też do obronienia. Z różnych periodyków sączą się fałszywe interpretacje naszej historii, przyswajane niepostrzeżenie zwłaszcza przez młode pokolenie nie znające historii w żadnej interpretacji. Nikt nigdy na emigracji nie prostuje tych rzeczy, nie reaguje na nie, a chcecie tak uroczyście zabierać się do historii nie naszej? [Dąbrowska, Stempowski 2010, III, 273–274].

Droga, kochana Pani Maryjko,
Najserdeczniej dziękuję za list z 13 II. O kommemoracji Stalina w „Kulturze”, którą Pani tak słusznie odradzała, mogę powiedzieć tyle, że odbyła się stosunkowo bezboleśnie, bo wielu obiecywało wprawdzie wziąć w niej udział, ale gdy do tego przyszło, napisałem tylko ja jeden, jak to Pani zapewne już spostrzegła. Dla krótkości nie opisałem innych mechanicznych zjawisk, towarzyszących dyktaturom. Terror i egzekucje rodzą się z niej automatycznie. (...) Nie poruszałem też innego motywu, mianowicie możliwości wyleczenia się narodu z tej choroby. [Dąbrowska, Stempowski 2010, III, 277].

Dla Jerzego Stempowskiego, byłego pracownika Ministerstwa Spraw Zagranicznych i szefa gabinetu w Prezydium Rady Ministrów premiera Kazimierza Bartla, świat polityki pozostawał naturalną przestrzenią aktywności zawodowej. Podróże do Niemiec, Francji i Szwajcarii, gdzie pracował w polskim przedstawicielstwie w Bernie oraz w charakterze korespondenta zagranicznego Polskiej Agencji Telegraficznej, usytuowały go w centrum wydarzeń międzynarodowych, co znajdowało wyraz w twórczości publicystycznej i literackiej oraz korespondencji prywatnej.

Również w przypadku Marii Dąbrowskiej, której poglądy wyrosły z nurtów niepodległościowych, a pierwszy mąż, Marian Dąbrowski, był działaczem socjalistycznym, zaprzyjaźnionym z Józefem Piłsudskim, polityka wdzierła się w przestrzeń prywatną. Warto w tym kontekście przypomnieć, iż po 1956 roku pisarka wybrała wewnętrzną opozycję, wyrażając w *Dziennikach* swoje sympatie dla wybitnych twórców osiadłych na emigracji – Witolda Gombrowicza i Czesława Miłosza. Zaś rok przed śmiercią była jednym z sygnatariuszy Listu 34, skierowanego 14 marca 1964 roku do premiera Józefa Cyrankiewicza jako akt protestu przeciw antyinteligentckiej polityce komunistycznego rządu. Poglądy pisarki na temat Sowietów i komunizmu Tadeusz Drewnowski określił mianem „urazu antyrosyjskiego”.

W nocy nie śpię do czwartej – histeryzuję na temat Polski. Niemcy walili obuchem w łeb, lecz o ile obuch nie trafił, człowiek żył, choć pod ziemią, wolny i piękny. Rosja działa jak żrący kwas przetrawiający duszę narodu i zmieniający jej organiczny skład w amalgamat nie do poznania i w dodatku cuchnący [Dąbrowska, Stempowski, I, 53].

Wrogą postawę dodatkowo utrwaliły podróże M. Dąbrowskiej do ZSRR w 1953 i 1959 roku:

Powinnam umieć znieść samotny los i samotną śmierć w kraju i wszystko by się zniosło, żeby tu nie było panowania Rosji. Nie jestem w stanie żyć ani pisać pod panowaniem Rosji. Jaka męka była pisać w niewoli za młodu. Wyszło się z tego – znów się pod to weszło, pod to moskiewskie jarzmo. Mój Boże, rozpadło się cesarstwo austriackie, jedyne, które miało w sobie załączki na przyszłe Stany Zjednoczone Europy. (...) A panoszy się Rosja, która nawet z socjalizmu zrobiła tylko nowe wcielenie dawnego imperium rosyjskiego. Mój Boże! Gdybym była w stanie uwierzyć w jakąkolwiek możliwość odrodzenia się Rosji, nie byłabym tak strasznie nieszczęśliwa, nie zmarnowałabym tak okropnie tych dwudziestu lat przeżytych pod okiem bazyliuszka [Dąbrowska, Stempowski, I, 54].

Tym samym aktualna sytuacja polityczna stanowiła istotne tło wymiany listownej dwojga bliskich sobie osób, zwłaszcza po tym, jak J. Stempowski wyjechał do Berna po wybuchu II wojny światowej. Wieloletni pobyt w szwajcarskim miasteczku Muri pozwalał spojrzeć na sprawy Polski z perspektywy emigranta, w tym także w kontekście polityki Sowietów.

Kiedy myślę o kraju i o tych niewielu rzeczach, które wiem o tamtejszej sytuacji, obawiam się, aby Gomułka przez swą tępotę i nieudolność nie zgubił Rzeplitej Ludowej i nie stworzył takiej sytuacji, w której Kreml będzie musiał przysłać do Warszawy własnego gubernatora. Z posunięć Gomułki wygląda, jak gdyby i on sam się tego obawiał, przy dalszym rozkładaniu się Zachodu takie sytuacje nikogo ponad miarę nie zdziwią [Dąbrowska, Stempowski, III, 315].

W korespondencji powracał również temat wojny polsko-bolszewickiej 1919–1921 oraz odpowiedzialności J. Piłsudskiego za zwycięstwo bolszewików oraz klęskę białych w wojnie domowej w Rosji. Podjęta przez Józefa Piłsudskiego próba tworzenia tzw. trzeciej Rosji (niemonarchistycznej i niebolszewickiej) oraz współpraca marszałka ze środowiskiem eserowców, skupionych wokół Borysa Sawinkowa, Dymitra Fiłosofowa, Dymitra Mereżkowskiego i Zinaidy Gippius stały się podstawą do formułowania tezy o „polskim winowajcy”. Taką tezę upowszechniał Anton Denikin, dowódca Armii Ochotniczej, jeden z dowódców antykomunistycznej „białej armii Rosji” oraz konserwatywna część emigracji rosyjskiej. J. Stempowski, który sam brał udział w wojnie polsko-bolszewickiej, wypowiadał skrajnie negatywne opinie pod adresem J. Piłsudskiego.

Z kolei M. Dąbrowska, niezależnie od krytycznej oceny, starała się zachować obiektywizm oceny historycznej, czego dowodzi fragment listu z 13 lutego 1963 roku:

Jak Pan wie, nie byłam nigdy entuzjastką Piłsudskiego, a w okresie „pułkownikowskim” – zdecydowaną przeciwniczką stosunków panujących w kraju. Może nie szłam w krytyce tak daleko jak Pan, ale jak na moje raczej „alternatywne” usposobienie wystarczająco daleko. Jednakże jakiś zmysł proporcji, poczucie możliwości jakichś obiektywnych kryteriów obowiązuje nas chyba nawet przy surowej krytyce, która jest, owszem, potrzebna. Ale gdy tu wychodzą książki dowodzące, że Piłsudski był szpiegiem austriackim o niskich pobudkach i gdy na emigracji nigdy, ani jeden głos nie odezwał się w tej sprawie, gdy nikt nie pomyślał o kommemoracji czy apologii, czy po prostu obiektywnym spojrzeniu na osobę i działalność Piłsudskiego (...), jakby to był jedyny „dyktator” (pożal się Boże) na świecie; nie zasługujący na żadne ludzkie słowo, to kommemoracja, o której Pan pisze, wydaje się przesadą lub czystym nieporozumieniem [Dąbrowska, Stempowski 2010, III, 274].

Niejednokrotnie informacje zawarte w listach M. Dąbrowskiej stanowią lustrzane odbicie zapisów w *Dziennikach*. Jako przykład wybraliśmy komentarz pisarki do przemówienia Nikity Chruszczowa z 8 marca 1963 roku, krytykującego nadużywanie wolności artystycznej przez artystów i intelektualistów oraz wyrażającego wysoką ocenę twórczości Michaiła Szołochowa. Zapis w *Dziennikach* z 25 marca 1963 roku brzmiał: „Nigdy jeszcze na świecie nikt nie słyszał, żeby ktoś publicznie wygłosił taki pean na rzecz kiczu i szmiry. To jest dopiero propaganda mieszczaństwa i chałtury” [cyt. wg: Dąbrowska, Stempowski, III, 287]. Zaś w liście z 27 marca komentowała:

Nie wiem, czy Pan zna *in extenso* mowę Nikity („Nikito, co ci to” – coś w tym rodzaju śpiewa ptaszek u Czechowa, a raczej jego myśliwi coś takiego w powtarzającym się refrenie śpiewu ptaszka słyszą). W pewnym sensie była to i kommemoracja, i apologia nie kultu jednostki wprawdzie, od którego Nikita Siergiejewicz nadal się odżegnuje, ale kultu zasług Stalina. A nadto – propaganda sztuki i literatury drobnomieszczańskiej w najgorszym guście kiczu i szmiry. Jest to zresztą zjawisko naturalne i nieuniknione, choć szokujące. Zdaje mi się, że klasa zwyciężająca przejmuje zawsze, w dziedzinie kultury i sztuki przynajmniej, gusty klasy pokonanej, i to nie jej gusty najlepsze, lecz najgorsze [Dąbrowska, Stempowski, III, 285].

Tematykę rosyjską w korespondencji M. Dąbrowskiej i J. Stempowskiego możemy umownie podzielić na trzy bloki tematyczne: biograficzny, polityczny i literacki. Umownie, gdyż te trzy przestrzenie w oczywisty sposób wzajemnie się przenikają. Szeroko reprezentowane są odwołania do kultury rosyjskiej i sylwetek twórców reprezentujących różnorodne dziedziny: muzykę, teatr, malarstwo itd. Nie zabrakło wśród nich nawiązania do twórczości współtwórcy abstrakcjonizmu Wasilija Kandinskiego czy wybitnego kompozytora i pianisty Dymitra Szostakiewicza. Znajdujemy także *passus* odnoszący się do historii pomnika *La ville*

detruite (*Zniszczone miasto*) rosyjskiego rzeźbiarza zamieszkałego we Francji – Ossipa Zadkine’a, upamiętniającego bombardowania miasta przez Niemców w 1940 roku (pomnik stanął w Rotterdamie po tym, jak Warszawa nie przyjęła go jako niezgodnego z kanonem socrealizmu) [Dąbrowska, Stempowski, III, 164–165].

Wiele uwagi korespondujący ze sobą pisarze poświęcają odwołaniu do losów twórców uwikłanych w sytuację polityczną. Wzajemne przenikanie się kultury i polityki, ograniczanie ze strony aparatu państwowego przestrzeni swobody wypowiedzi artystycznej oraz szykanowanie twórców, próbujących wytrwać w rzeczywistości obfitującej w dramatyczne zwroty historyczne, stanowi niezmiennie tło narracyjne. Jednocześnie nie brakuje wypowiedzi, wyrażających chęć wiary w możliwość zmian. Taką zapowiedź odczytujemy w liście M. Dąbrowskiej z 18 stycznia 1963 roku:

Co do ostatniego aspektu, to w naszym okręgu świata nigdy nic nie wiadomo. Mimo ataku na malarstwo abstrakcyjne, jazz, symfonię Szostakiewicza pod *Babi Jar* Jewtuszenki itp. Jednocześnie drukuje się w Rosji po raz pierwszy (a także już w polskich przekładach) opowiadania na temat łagrów i są pewne znaki na ziemi i niebie, że sztuka i literatura wbrew wszelkim przeszkodom i pozorom wywalczą sobie pewną autonomię (w tym ruchu Zw. Radz. odbiera „sztafete” Polsce) i że odrobina zdrowego rozsądku zaczyna się pojawiać [Dąbrowska, Stempowski, III, 261].

Najszerzej, co zrozumią, obecne są nawiązania literackie. Bogata galeria objęła pisarzy i poetów, reprezentujących różne epoki i kierunki, począwszy od klasyków Michaiła Lermontowa, Aleksandra Puszkina, Władimira Odojewskiego, Nikołaja Gogoła, Antona Czechowa, Fiodora Dostojewskiego, Lwa Tołstoja, po pisarzy współczesnych Michaiła Szołochowa, Borysa Pasternaka, Ilję Erenburga, Jewgienija Jewtuszenkę, Maksyma Gorkiego i in. Szczegółowa analiza utworów z uwzględnieniem kontekstu historycznego dowodzi głębokiej znajomości zarówno samego procesu literackiego, jak i twórczości poszczególnych jej przedstawicieli.

Często wspomniani są pisarze, którzy doświadczyli różnych form represji ze strony reżimu komunistycznego, przymusowi emigranci, pisarze represjonowani i zamordowani: Dymitr Fiłosofow, Eugenia Weber-Chirjakowa, Borys Pilniak, Władimir Nabokow, Izaak Babel, Borys Pasternak, Aleksander Sołżenicyn i in. Poniżej podajemy reprezentatywny przykład korespondencji przywołującej postać B. Pilniaka, aresztowanego w 1937 roku na podstawie fałszywego oskarżenia i zmarłego jako więźnia politycznego. Ważkość podejmowanej problematyki oraz oryginalność wypowiedzi literackiej sytuuje go wśród najciekawszych prozaików rosyjskich XX wieku, co nie uszło uwadze M. Dąbrowskiej: „Czy Janek Kotek przesłał Panu z Paryża numer «Po prostu», który mu dla Pana wręczyłam? Jeśli tak,

niech Pan cały ten numer przeczyta, a zwłaszcza pierwszą i ostatnią stronicę oraz opowiadanie Pilniaka, za które zginął” [Dąbrowska, Stempowski 2010, II, 164].

Oddzielną grupę utrwaloną w listach stanowią emigranci rosyjscy, z którymi M. Dąbrowska i J. Stempowski utrzymywali bliskie kontakty, a nawet nawiązali wieloletnie przyjaźnie, przede wszystkim D. Fiłosofow, który wraz z B. Sawinkowem organizował ruch antybolszewicki i rosyjskie oddziały wojskowe walczące w 1920 roku u boku armii polskiej. Obydwoje byli uczestnikami spotkań w polsko-rosyjskim klubie dyskusyjnym „Domek w Kołomnie” zorganizowanym przez D. Fiłosofowa w Warszawie w latach 1934–1936. J. Stempowski należał do zarządu klubu i wygłosił trzy odczyty: *Raskolnikow i Napoleon. Próba rozważań o wartościowaniu czynu*, *Literatura w okresie wielkiej przebudowy*, *André Malraux* oraz *Biedny Tomek*, przewodniczył także niektórym spotkaniom [Mitzner 2014].

Intelektualiści prowadzili ożywioną korespondencję, polemizowali na łamach miejscowej prasy, spotykali się prywatnie. Ślady tych relacji odnajdziemy w wymianie listownej. Przypomnijmy fragment listu z 16 marca 1942 roku, w którym M. Dąbrowska, donosząc o śmierci najbliższych jej osób, wspomina także odejście D. Fiłosofowa i E. Weber-Chirjakowej. Lakonicznie, ale z wyraźną troską donosiła o bolesnej stracie: „W lipcu 1940 r. umarł p. Dymitr w ciężkich cierpieniach płuc, serca i wszystkich zresztą organów. Pani Eugenia odebrała sobie życie w końcu września 1939 r. Truła również córeczkę, którą jednak ocalono i żyje. Ojciec jej umarł w zeszłym roku [Dąbrowska, Stempowski, I, 106]².

Pisarzem, w którego biografii związki polityki i literatury okazały się dominujące, był przedstawiciel trzeciej fali emigracji A. Sołżenicyn. Publikacja opowiadania *Jeden dzień Iwana Denisowicza w okresie „odwilży”* chruszczowowskiej stała się sensacją polityczną i literacką, a głośne opowiadanie uznano za najlepszy utwór pisarza. Jednakże J. Stempowski nie znajdował uzasadnienia do postrzegania posłannictwa A. Sołżenicyna i jego roli jako pisarza obnażającego istotę totalitaryzmu radzieckiego. Był zdystansowany zarówno wobec odwagi wypowiedzi pisarskiej, jak i siły literackiego talentu rosyjskiego emigranta:

Czytam w tej chwili odwilżowych pisarzy sowieckich. Styczniowy „Nowyj mir” przyniósł dwa opowiadania Sołżenicyna. Pisarz jest średniego talentu. Widzę, że nie tak łatwo oderwać się mu od tradycji. Jest w nim dobrze znana *graždanskaja skorb*. Malarze sowieccy zostali wierni „pieredwżnikom”, a odwilżowi pisarze literaturze XIX wieku. Nie rozumiem, za co Chruszczow się na nich rozgniewał, bo odwilżowcy niczym zgniłego Zachodu nie przypominają. U Sołżenicyna jest nawet *blagocześciwoje rwienje*, jakiego nie tylko na Zachodzie, ale nawet u rosyjskich pisarzy XIX wieku na próżno by szukać [Dąbrowska, Stempowski 2010, III, 278].

² List przechowywany w Archiwum Stempowskiego w Burgerbibliothek w Bernie.

Warto dodać, że J. Stempowski tłumaczył utwory A. Sołżenicyna, jednak to doświadczenie nie spowodowało, że zaczął postrzegać rosyjskiego pisarza jako „sumienie swojego narodu”. W liście J. Stempowskiego z 19 września 1963 roku czytamy:

Co do zafascynowania Rosją, to, co się teraz tam widzi, wydaje mi się wielką przesadą. Czytałem uważnie wiele z tych sławnych tekstów – Niekrasowa, Sołżenicyna itd. – niektóre nawet tłumaczyłem, ale nie znalazłem w nich nic opornego ani nawet nowego. Pilniak i Babel za czasów Stalina pisali znacznie swobodniej. Fascynacja zdaje się mieć dwie przyczyny. Amerykanie, podpisawszy z Kremlem umowę, chcieliby wierzyć, że traktowali z kanibalami wprawdzie, ale kanibalami gotowymi do skruchy, do których niedługo będzie można posłać misjonarzy. My mamy inne powody: po prostu od kiedy Polska przestała być „natchnieniem narodów” bloku wschodniego, więcej uwagi poświęca się Rosji [Dąbrowska, Stempowski 2010, III, 314].

Przekład literatury rosyjskiej to jeden z ciekawszych wątków w listach J. Stempowskiego i M. Dąbrowskiej. Korespondujący szczegółowo dokumentowali poszczególne etapy prac nad przekładem i procesem wydawniczym, analizowali pojawiające się problemy przekładowe, występowali w roli wzajemnych recenzentów i konsultantów. Najwięcej miejsca zajmuje wymiana listowna poświęcona tłumaczeniu powieści *Doktor Żywago* B. Pasternaka, która ukazała się w przekładzie J. Stempowskiego w 1958 roku w Paryżu³.

A zatem niekiedy intuicja dwojga intelektualistów zawodziła. J. Stempowski nie zdołał ujrzeć w A. Sołżenicynie przyszłego noblisty. Z kolei M. Dąbrowska dostrzegła to, czego w istocie nie było. W liście z 13 lutego 1961 roku pisarka pozytywnie odniosła się do „odwilżowego” wystąpienia radzieckiego powieściopisarza i komunistycznego dziennikarza I. Erenburga w radiu sowieckim z okazji 70-lecia urodzin: „Czy Pan czytał mowę jubileuszową Ilji Erenburga? Cokolwiek byśmy o nim samym wiedzieli czy myśleli, to jest ważna i w pewien sposób rekonfortująca enuncjacja” [Dąbrowska, Stempowski, III, 129]. Krytyczny komentarz do tego zapisu sformułował A.S. Kowalczyk: „Trudno powiedzieć, co krzepiącego znalazła Dąbrowska w pełnej sentymentalnych banałów wypowiedzi Erenburga. Tekst raczej utwierdza czytelnika w przekonaniu, że autor *Odwilży* był pisarzem niezdolnym do głębszej refleksji nad rzeczywistością” [Dąbrowska, Stempowski, III, 131].

Zawartość analizowanej korespondencji pokazuje, iż polityka nieuchronnie wdzierająca się w przestrzeń prywatną pisarzy. Wprawdzie A.S. Kowalczyk podkreślał,

³ Omówieniu pracy przekładowej J. Stempowskiego nad powieścią B. Pasternaka poświęcam oddzielny artykuł (w opracowaniu).

że „wielka polityka” nie zdominowała charakteru korespondencji dwojga intelektualistów. Jednak listy, w których sprawy prywatne były niejako „zepchnięte” poza margines spraw bieżących, a kwestie polityczne stanowiły dominantę narracyjną, nie należą do wyjątkowych. Znajduje to odzwierciedlenie zarówno w stylistyce, jak w strukturze listów, w których zagadnienia dotyczące spraw rodzinnych lub znajomych zajmują ostatnie akapity, podczas gdy zasadnicza ich część dotyczy spraw społecznych, wydawniczych i politycznych.

Komentarza wymaga ponadto strona językowa. Doskonała znajomość języków obcych uwarunkowała nasycenie wypowiedzi licznymi wtrąceniami z języka francuskiego, niemieckiego, angielskiego i rosyjskiego. *Rossica* odnoszą się do zjawisk i pojęć typowych dla kultury i rzeczywistości rosyjskiej i obejmują zarówno wyrażenia potoczne, jak i pojęcia z zakresu literatury. Zapis rosyjskojęzycznych wtrąceń przybiera różnorodną formę, najczęściej są to słowa rosyjskie w polskiej transkrypcji (*graždanskaja skorb, blagoczeszwoje rwienje, narazchwat, blagonamierienność, po czinu* itd.), jedynie w pojedynczych przypadkach zapis utrwał pisownię rosyjską. Obrazuje to poniższy przykład: „Na pamiątkę Pani zeszłorocznego pobytu spotkaliśmy się z Panem Kazimierzem w Pani dzielnicy i siedzimy, jak wówczas przy kawie, patrząc na Pola Elizejskie, przypominające mi rosyjski *губернскій город* [Dąbrowska, Stempowski, III, 132].

J. Stempowski, syn S. Stempowskiego, wieloletniego partnera życiowego M. Dąbrowskiej, oraz autorka powieści *Kompozycja istnienia*⁴ w okresie czterdziestu lat byli dla siebie intelektualnymi partnerami. Listy z lat 1926–1965 nie tylko pozwalają lepiej poznać dwie wybitne indywidualności, lecz także pozostają swoistą kroniką historyczną. Zapoznanie się z korespondencją dwojga pisarzy pozwala lepiej rozpoznać ich miejsce w relacjach polsko-rosyjskich w okresie międzywojennym i powojennym oraz historii rosyjskiej emigracji w Polsce.

Bibliografia

- Borkowska Grażyna. 1999. *Maria Dąbrowska i Stanisław Stempowski*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Dąbrowska Maria. 1970. *Przygody człowieka myślącego*. Oprac. Korzeniewska E. Warszawa: Czytelnik.
- Dąbrowska Maria. 1988. *Dzienniki. 1914–1932*. Wyb., wstęp i przyp. Drewnowski T. T. I–V. Warszawa: Czytelnik.

⁴ Powieść M. Dąbrowskiej poświęcona dziejom inteligencji polskiej w dwudziestolecium międzywojennym i podczas II wojny światowej. Wydana pośmiertnie jako *Przygody człowieka myślącego* [Dąbrowska 1970], chociaż sama autorka planowała dać jej tytuł *Kompozycja istnienia*, o czym świadczy zapis w *Dziennikach*.

- Dąbrowska Maria, Stempowski Jerzy. 2010. *Listy*. T. I: 1926–1953. T. II: 1954–1958. T. III: 1959–1965. Oprac., wstęp i przyp. Kowalczyk A.S. Biblioteka „Więzi”. T. 22. Warszawa: Towarzystwo „Więź”.
- Drewnowski Tadeusz. 1981. *Recz russowska. O pisarstwie Marii Dąbrowskiej*. Warszawa: Wydawnictwo Literackie.
- Mitzner Piotr. 2015. *Trudna przyjaźń. Dymitr Filozofow – Maria Dąbrowska – Stanisław Stempowski*. W: tenże, *Warszawski krąg Dymitra Filozofowa*. Biblioteka „Więzi”. T. 313. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego: 99–120.
- Obląkowska-Galanciak (NDiaye) Iwona Anna. 1999. *Dymitr Filozofow i Maria Dąbrowska. Z historii polsko-rosyjskich kontaktów kulturalnych w dwudziestoleciu międzywojennym*. „Acta Polono-Ruthenica” nr 4: 338–348.
- Obląkowska-Galanciak (NDiaye) Iwona Anna. 2001. *Gorzkie gody... Publicystyczna i literacka działalność Dymitra Filozofowa na emigracji*. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego.

Summary

From the history of Polish-Russian literary relations (correspondence of Maria Dąbrowska and Jerzy Stempowski)

The study of the history of Polish-Russian relations is possible thanks to documents preserved in Warsaw archives, publications in periodicals, memoirs and epistolary culture. A three-volume edition of the correspondence of Jerzy Stempowski and Maria Dąbrowska from the years 1926–1965 is a full source reconstruction. This correspondence has preserved not only the biographical facts of the private life of both writers, but also a wide social and historical context. Jerzy Stempowski, son of Stanisław Stempowski and author of the novel *The Adventures of a Thinking Man* was the long-term life partner of Maria Dąbrowska in the Forties, and the two also became intellectual partners. An acquaintance with their correspondence allows us to better recognize their place in Polish-Russian relations in the interwar and post-war periods, and the history of Russian emigration in Poland.

Key words: Maria Dąbrowska, Jerzy Stempowski, Russian emigration, Polish-Russian relations, epistolary culture

Kontakt z Autorką:
anna.ndiaye@uwm.edu.pl

Kulturoznawstwo

Marcin Cybulski

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Czy w ZSRR kręcono thrillery?

Thriller jest tym gatunkiem filmowym (rozważania na temat tego, czy faktycznie jest to odrębny gatunek, podjęte zostaną nieco dalej), który dość jednoznacznie kojarzy się z anglosaskim obszarem kulturowym. Klasyczne „dreszczowce”¹ powstawały (i z powodzeniem nadal powstają) przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych, ale realizowano je także w Wielkiej Brytanii. Nie oznacza to oczywiście, że gatunek ten nie znalazł wiernych zwolenników (tak wśród widzów, jak i twórców) w innych krajach. Swoimi thrillerami może poszczycić się m.in. kinematografia francuska, a w ostatnich latach w szczególności hiszpańska i skandynawska. Thriller, obok innych „mrocznych” gatunków filmowych (horror, film noir), trafił także na żyzną glebę w kinematografii dalekowschodniej (przede wszystkim japońskiej i koreańskiej), gdzie obok wykorzystania jego czysto rozrywkowych aspektów twórcom udaje się nierzadko posłużyć tym gatunkiem do tworzenia frapujących opowieści o skomplikowaniu ludzkiej natury oraz uwikłaniu jednostki w mniej lub bardziej nieprzyjazny system społeczny. Nie zmienia to jednak faktu, że za prekursora gatunku uważa się Alfreda Hitchcocka, a ponieważ swoje najwybitniejsze filmy tworzył on zarówno w Wielkiej Brytanii, jak i USA to uznanie tych dwóch państw za pełnoprawne ojczyzny thrillera wydaje się wysoce uzasadnione.

Zgoła inaczej rzecz się miała w kinematografii Europy Środkowej i Wschodniej. Można prześledzić to choćby na przykładzie kina polskiego. Jakkolwiek jeszcze w okresie Polski Ludowej pojawiały się mniej lub bardziej udane próby wykorzystania schematu gatunków filmowych (najczęściej filmu kryminalnego, ale także horroru, właśnie thrillera², a nawet westernu), to jednak nigdy nie były one ani dominujące, ani szczególnie istotne. Co więcej, nimb kina autorskiego otaczający tradycję polskiego kina w połączeniu z uwarunkowaniami politycznymi sprawiał, że kino gatunkowe traktowano co najmniej nieufnie, z reguły jako mało poważne,

¹ Zgodnie z założeniem, jakie przyjął Rafał Syska, w niniejszym tekście pojęcia „thriller” i „dreszczowiec” traktowane są jako całkowicie zamienne [Syska 2001, 79]. To samo sugeruje zresztą słownik [Słownik języka... 2002, 466].

² Przykład pełnoprawnego thrillera okresu PRL to chociażby *Wściekły* (1979) w reżyserii Romana Załuskiego [Dudziński 2016, 157–169].

nieambitne i nastawione na łatwą popularność. Nawet transformacja ustrojowa i gospodarcza po roku 1989 oraz wymuszone przez nią powolne odchodzenie kina polskiego od modelu *stricte* reżyserskiego do w większym stopniu producenckiego nie spowodowały od razu wysypu kina gatunkowego. Ze schematów gatunkowych thrillera zaczęto korzystać wyraźnie częściej, choć przede wszystkim dopiero w ostatniej dekadzie. Można tu wymienić obrazy, takie jak: *Dług* Krzysztofa Krauzego (1999), *Dom zły* Wojciecha Smarzowskiego (2009), *Enen* Feliksa Falka (2009), *Pokłosie* Władysława Pasikowskiego (2012), *Układ zamknięty* Ryszarda Bugajskiego (2013), *Jeziorek* Michała Otłowskiego (2014), *Anatomia zła* Jacka Bromskiego (2015), *Ziarno prawdy* Borysa Lankosza (2015). Mimo ich powstania i z reguły dobrej recepcji widzów i krytyki, kino autorskie oraz dramat psychologiczny bądź społeczny pozostały dominujące zarówno dla obrazu polskiego kina lat 90., jak też pierwszych piętnastu lat XXI wieku. Sytuacja ta powoli się zmienia – z korzyścią dla rozwoju kina gatunkowego (w czym niewątpliwie udział ma wpływ dobrej, nowej literatury polskiej, której adaptacje powstają coraz częściej) – jednak odnosi się wrażenie, że polski widz nadal chętniej ogląda rodzime produkcje biograficzne i historyczne niż *stricte* gatunkowe thrillery czy horrory.

W artykule podjęta zostanie próba udzielenia odpowiedzi na pytanie, czy można mówić o produkcji thrillerów filmowych w specyficznych warunkach, w jakich tworzyła się i rozwijała kinematografia Związku Radzieckiego. Zanim jednak przyjdzie czas na te rozważania, należałoby pokrótce przypomnieć pewne ramy definicyjne.

Popularna definicja thrillera (pol. dreszczowiec) jest dość ogólna i określa go jako rodzaj utworu literackiego lub filmowego, który poprzez nastrój niepewności, tajemniczości budzi w odbiorcy „dreszcz emocji” [*Dreszczowiec*, online]. Zwraca się też uwagę na to, że jest to utwór sensacyjny, co samo w sobie mówi raczej o sposobie budowania narracji poprzez napięcie, intrygę i zmiany niż o konkretnych ramach gatunkowych. R. Syska jest wręcz zdania, że thriller nie jest w ogóle gatunkiem [Syska 2001, 79], ponieważ do tej definicji włącza się dzieła tak różnorodne, że niemal nieposiadające łatwych do wyodrębnienia cech wspólnych. Do tego problematyczne jest z jednej strony nadużywanie pojęcia thriller, a z drugiej rzuca się w oczy postępująca hybrydyzacja gatunków filmowych [Syska 2001, 79]. Thrillerem może być film kryminalny, historyczno-przygodowy, psychologiczny itd. Wyznacznikiem tego potencjalnego gatunku byłby tu zatem raczej styl i narracja oparte na „stale potęgowanym niepokoju i świadomości ciągłego zagrożenia” [Syska 2001, 80]. Gatunkowo thriller może być zatem filmem gangsterskim, policyjnym, szpiegowskim, a nawet kinem grozy itp. [Has-Tokarz 2008, 137–138 i n.]. Natomiast samo pojęcie thrillera nie wypracowało zdaniem R. Syski

podstawowych kodyfikacji gatunkowych, jak: charakter świata przedstawionego, typ bohatera i określony repertuar konwencji [Syska 2001, 80]. Przynależność do „gatunku” thrillera zależeć będzie zatem w większym stopniu od strategii twórcy niż od zauważalnych konwencji gatunkowych. Cechy thrillera wynikają więc raczej ze stylu niż tematyki [Syska 2001, 81]. Jak pisze wspomniany autor:

Twórcy (...) – aby zrealizować thriller – muszą umiejętnie wznagać napięcie, wykreować atmosferę niepewności, świadomość zagrożenia i istnienia często trudnych do zdefiniowania niebezpieczeństw, wreszcie zredukować dystans między bohaterem a widzem, budując identyfikację w oparciu o mechanizm podobieństwa między protagoniścią intrygi a ekscytującym się jego przygodami odbiorcą [Syska 2001, 81].

Thriller jest więc gatunkiem specyficznym, ponieważ może zawierać w sobie wiele różnych gatunków, jego wyznacznikiem jest raczej styl niż temat, a do tego nie posiada on wyraźnie określonych cech. Zasadniczo jednak można przyjąć, że thriller wpisuje się w ramy gatunku kina sensacyjnego (kina akcji) oraz w nurt realizmu, co odróżnia go od kina grozy, w którym źródłem niepokoju jest świat nadnaturalny czy też szeroko pojęty obszar fantastyczny [Syska 2001, 83–84].

R. Syska wyróżnia także pewne specyficzne cechy fabuły, które często występują w filmach określanych jako thrillery. Są to: model everymana jako bohatera, model pojedynku z „szaleńcem”, model psychicznej destrukcji i model odkupienia win [Syska 2001, 85–91]. Za elementy świata przedstawionego uznaje chaos i zagubienie oraz motywy izolacji, labiryntu i klaustrofobii. Nie bez znaczenia pozostaje także jedność czasu, specyficznym pojmowany realizm oraz – co oczywiste – określony zasób środków plastycznych filmu (odizolowane przestrzenie, mrok, półmrok, sceny nocne, mroczne budynki, schody, piwnice, mgły itd.) [Syska 2001, 92–105].

Za kluczowe wyznaczniki thrillera także inni autorzy uznają poczucie lęku i niepokoju, ale wynikającego z niepewności i napięcia, a nie z nadnaturalnej niesamowitości, jak ma to miejsce w przypadku kina grozy [Carroll 2004, 392]. Robert Dudziński podkreśla, że thriller jest opowieścią o zetknięciu człowieka z „absolutnym, irracjonalnym złem, które wdziera się do uporządkowanego świata” [Dudziński 2016, 164] i powoduje chaos. Wydaje się, że taki sposób przedstawiania świata z powodzeniem można przyjąć jako jeden z wyznaczników tego gatunku. Od pokrewnego gatunku, jakim jest horror, thriller odróżnia przede wszystkim to, że, po pierwsze, w tym drugim źródło lęku ma charakter fantastyczny, po drugie zaś, horrory znacznie częściej wywołują silną reakcję emocjonalną, którą określilibyśmy raczej mianem szoku bądź przerażenia niż lęku [Has-Tokarz 1996/1997, 65, 69 i in.] (dotyczy to zwłaszcza horrorów w stylu *gore* lub tzw. *slasherów*). Oczywiście

kino pełne jest przykładów klasycznych filmów łączących thriller z horrorem, w przypadku których trudno jednoznacznie określić, czy lęk bohatera (i widza) ma charakter realistyczny, czy nadnaturalny (żeby wspomnieć choćby wczesne filmy Romana Polańskiego – *Dziecko Rosemary* i *Lokatora*). Z gatunkowego punktu widzenia thriller z reguły łączy się z szerszą kategorią filmu kryminalnego (choć nie każdy thriller ma konotacje kryminalne, jednak na ogół tak właśnie jest). Aby jednak film kryminalny stał się thrillerem, konieczne jest spełnienie wymogów stylistycznych, które wyszczególniono pokrótce wyżej.

Jak widać, wyznaczenie ścisłych ram gatunkowych thrillera filmowego nie jest proste, niemniej jednak widzowi znacznie łatwiej niż teoretykowi określić, co jest thrillerem, a co nim nie jest. Właśnie ze względu na to, że ten gatunek filmowy określa się przede wszystkim poprzez stosunkowo „miękkie”, czyli intuicyjne i wrażeniowe cechy, jak styl, „klimat” i sposób oddziaływania na emocje odbiorcy.

Przyjmując te rozważania definicyjne za punkt wyjścia, wypada odnieść się do gatunku thrillera w bogatej kinematografii Związku Radzieckiego. Okolicznościom historycznym kształtowania się kina ZSRR oraz jego uwarunkowaniom politycznym więcej miejsca poświęcono w poprzednich pracach autora niniejszego tekstu [Cybulski 2013; 2017]. W dużym uogólnieniu wystarczy zaznaczyć, że kinematografia – ze względu na swój potencjał propagandowy – zawsze znajdowała się w centrum zainteresowania radzieckiej władzy. Z tego też powodu stopień zideologizowania kina w Związku Radzieckim (a także ingerencja cenzury) był tam zasadniczo znacznie większy niż na przykład – w niepozabawionej przecież cenzury politycznej – Polsce Ludowej. Oczywiście uwarunkowania polityczne rozwoju kinematografii radzieckiej nie były monolitem i zmieniały się na przestrzeni różnych lat. W latach 20. i 30. doszło do prawdziwej eksplozji kina radzieckiego i mimo silnego nacechowania ideologicznego to właśnie w tym kraju zaistnieli wówczas geniusze reżyserii i montażu, tacy jak choćby Siergiej Eisenstein [Jurieniew 1977, 43]. Jednak już w latach 30. doszło do zmian zarówno ideowych, jak i technologicznych. Do kina radzieckiego wszedł dźwięk, a jednocześnie partyjna kontrola nad wszelką działalnością kulturalną, w tym kinem, przyjęła rozmiary wcześniej niespotykane [Szczepański 1991, 112]. Diametralna zmiana nastąpiła dopiero po śmierci Stalina, na fali „odwilży” politycznej zapoczątkowanej w 1956 roku. Cenzura zelżała, a kino otworzyło się zarówno na nowe tematy, jak i poszukiwania formalne i gatunkowe [Pitera 1967, 5–7]. Kolejny etap w historii kina radzieckiego wyznaczają lata 60., gdy do głosu dochodzą młodzi, utalentowani twórcy (wśród nich Andriej Tarkowski), a w tematyce filmu zaczyna dominować nurt psychologiczno-indywidualistyczny, zwany też intymistycznym [Płazewski 1995, 309]. Następujący potem okres breżniewowski był w pewnym sensie epoką stagnacji

w kulturze radzieckiej, niemniej jednak poziom ingerencji cenzury był o wiele niższy niż kilka dekad wcześniej. Największa swoboda twórców kina zaznaczyła się w epoce pieriestrojki, wtedy też pojawił się wyraźny trend zwrotu w stronę kina gatunkowego, niestroniącego od wzorców zachodnich [Płażewski 1995, 386].

Bez wgłębiania się w szczegółową chronologię historii kina radzieckiego, należy podkreślić, że bez względu na to, czy mowa o okresie silnej restrykcyjności, czy też względnej liberalizacji (której nie należy oczywiście mylić z wolnością wypowiedzi artystycznej), w całym przedziale lat 1917–1991 kinematografia w Związku Radzieckim podlegała w takim czy innym stopniu presji politycznej, w związku z czym określone tematy, postawy, typy bohaterów oraz gatunki filmowe były bardziej lub mniej aprobowane, pożądane lub – na odwrót – potępiane, a przynajmniej traktowane z dużą niechęcią. W pierwszych dekadach swojej historii kino radzieckie promowało przede wszystkim filmy historyczne, dokumentalne oraz poruszające tematykę Wielkiej Wojny Ojczyźnianej (1941–1945). W latach późniejszych rozwijał się także dramat psychologiczny i obyczajowy. Dobrze miała się komedia, choć władza patrzyła na nią przychylnie tylko wówczas, gdy wyśmiewała ona wzorce antysocjalistyczne i nie czerpała zbyt wyraźnie z „dekadenckich” i „burżuazyjnych” szablonów zachodnich. Można się więc łatwo domyślić, że gatunki takie jak thriller były w tej sytuacji na przegranej pozycji.

Thriller jednoznacznie kojarzył się z kulturą zachodnią czy wręcz amerykańską, co przypinało mu łatkę „burżuazyjnego” i niemal automatyczne skazywało na odrzucenie przez władzę. Mimo tych obiektywnych trudności, w drugiej połowie XX wieku powstała w Związku Radzieckim pewna liczba filmów, które bądź to z powodzeniem można uznać za pełnoprawne thrillery, bądź też przy większej enigmatyczności gatunkowej wykorzystywały elementy stylistyki thrillera. Nie może jednak zaskakiwać fakt, że znakomita większość z tych obrazów, które uznać można za faktyczne thrillery, powstały dopiero w drugiej połowie lat 80., a nawet na samym początku lat 90., czyli w okresie pieriestrojki oraz tuż przed rozmontowaniem struktur Związku Radzieckiego. Był to okres zdecydowanej liberalizacji cenzury oraz otwarcia się na wzorce zachodnie, co znacznie przyspieszyło także pojawienie się technologii domowego wideo i tym samym masowy dostęp do filmów z Ameryki i Europy Zachodniej. W okresie wcześniejszym można mówić przede wszystkim o filmach, które wpisując się w pożądany przez władzę wymiar ideologiczno-propagandowy, wykorzystywały pewne elementy stylistyczne i narracyjne omawianego gatunku.

Za prekursora thrillera w kinie, jak już wspomniano, uważa się A. Hitchcocka, zaś rozwój tego gatunku (także w literaturze) nastąpił w drugiej połowie XX wieku. Trudno byłoby więc znaleźć przykłady radzieckich thrillerów sprzed II wojny

światowej. Niemniej jednak najwcześniejszy film produkcji ZSRR, który nosi wyraźne cechy tego gatunku, pochodzi z roku 1947. Nosi on tytuł *As wywiadu* (*Подвиг разведчика*) w reżyserii Borisa Barneta (1902–1965) i oparty został na sztuce Michaiła Maklarewskiego. Film B. Barneta, aktora i reżysera, laureata kilku prestiżowych nagród i odznaczeń przyznawanych przez władze radzieckie, wpisywał się w patriotyczną propagandę wojenną, toteż wykorzystanie pewnych tropów stylistycznych thrillera zostało tu niejako ukryte pod pożądaną przez władzę tematyką. Fabuła filmu opowiada o tajnym agencie radzieckiego wywiadu, majorze Fiedotowie (w tej roli Paweł Kadocznikow), który dostaje się jako niemiecki przedsiębiorca w bliskie otoczenie Hitlera w okolicach Wilczego Szańca, jego słynnej kwatery w Prusach Wschodnich. Bohater nawiązuje kontakt z Niemcami, których kusi wizją zyskownych interesów handlowych prowadzonych na terenie okupowanego ZSRR. Dzięki wniknięciu w krąg wysoko postawionych hitlerowców Fiedotow ma zamiar dotrzeć do niebezpiecznego generała Kühna, prawej ręki Führera. Początkowo udaje mu się zyskać zaufanie wroga (a nawet fałszywe dokumenty oficerskie), z czasem jednak zostaje zdemaskowany i odtąd bohater staje się celem pościgu wrogiej agentury. Mimo to udaje mu się dotrzeć w pobliże generała Kühna, a gdy wykradnięcie planów operacji bojowych na froncie wschodnim okazuje się niemożliwe, Fiedotow doprowadza do spektakularnego porwania niemieckiego generała i wywiezienie go samolotem do Moskwy. Film był luźno oparty na przeżyciach prawdziwego agenta Nikołaja Kuzniecowa i odniósł w ZSRR olbrzymi sukces frekwencyjny. Na tle innych filmów opowiadających o radzieckim bohaterstwie na froncie II wojny światowej *As wywiadu* wyróżniał się całkowicie innym typem bohatera. Był to samotny indywidualista, działający na tyłach wrogach, „twardziel” o romantycznej i idealistycznej duszy. Cechy te zbliżają go zdecydowanie do bohaterów klasycznych thrillerów. *As wywiadu* ma w sobie także formalne cechy tego gatunku. W czarno-białym filmie przeważają kręcone w tzw. niskim kluczu oświetleniowym sceny nocne lub w ciemnych wnętrzach, twarze bohaterów skąpane są wąskim, punktowym światłem. Długie korytarze, schody, cienie – wszystko to stanowi formalne elementy typowego dreszczowca filmowego. W filmie praktycznie nie ma plenerowych scen dziennych ani światła słonecznego, co potęguje atmosferę niepokoju i zagrożenia. Czy można zatem powiedzieć, że *As wywiadu* to pełnoprawny thriller? Zważywszy, na ile niejednoznaczna jest definicja tego gatunku, przyjąć można, że to prekursorski pod względem gatunku i bohatera film w Związku Radzieckim, w którym z pewnością odnaleźć można cechy thrillera szpiegowskiego. Film stara się budować oddziaływanie na widza przez napięcie, a nie brawurowe zwroty akcji, co także jest przecież typowe dla omawianego gatunku. Niewątpliwie jednak z punktu widzenia dzisiejszego odbiorcy

fabuła *Asa wywiadu* jest bardzo uproszczona, a kontrast między wybitnością bohatera a nierozgarnięciem jego adwersarzy zbyt naciągany [Бабицкий, online]. W filmie zwraca też uwagę pewna monotonia potęgowana przez podobne wnętrza i kadry oraz statyczną pracę kamery, niemniej jednak monotonię także uznaje się za jeden z wyznaczników gatunkowych thrillera, odróżniających go od typowego kina akcji. Jest to monotonia świadoma, która odmalowuje rzeczywistość w sposób beznamiętny, aby tym bardziej wydarzenia dokonujące się na jej tle wywoływały napięcie, niepokój i lęk [Syska 2001, 103].

O ile *As wywiadu* spełnia wiele kryteriów gatunkowych thrillera w wersji szpiegowskiej, o tyle młodszy o piętnaście lat film *713 prosi o pozwolenie na lądowanie* (*713-ŭ nrocum nocađky*) w reżyserii Grigorija Nikulina (1922–2007) w jawny sposób odwołuje się do amerykańskich wzorców kina sensacyjnego, w którym napięcie wywołuje się przez realne zagrożenie życia bohaterów i klaustrofobiczną przestrzeń. Film jest zresztą oparty na powieści Arthura Haileya *Runway Zero Eight* z roku 1956, która posłużyła za wzór wielu adaptacjom (oprócz omawianego tu filmu radzieckiego także amerykańskiej komedii *Czy leci z nami pilot?* z roku 1980). Oryginalny motyw masowego zatrucia pokarmowego, do którego dochodzi na pokładzie samolotu pasażerskiego i którego ofiarą padają obaj piloci, okazał się zbyt banalny jak na upolitycznione kino radzieckie i to nawet w okresie jego „odwilży”. Dlatego w filmie G. Nikulina pokładowy incydent to skutek podania załodze silnego narkotyku przez nieznaną dywersantów – pierwotnie samolotem miała bowiem lecieć delegacja radziecka, która w ostatniej chwili przełożyła termin lotu. W zaistniałej sytuacji sprawy w swoje ręce biorą radziecki prawnik i inżynier oraz prześladowany przez swoje władze Niemiec-komunista. Dzięki ich zimnej krwi i nawiązaniu współpracy z naziemną kontrolą lotów udaje im się wylądować maszyną i doprowadzić do szczęśliwego końca. Pomijając te nadatki propagandowe, film korzysta z klasycznej formuły kina sensacyjnego, które – szczególnie w kolejnych dekadach – zostało silnie wyeksploatowane zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych (powstał szereg podobnych filmów rozgrywających się na pokładach samolotów, choć analogiczne fabuły rozgrywały się także na tonących statkach, w zagrożonych pożarem bądź wybuchem wieżowcach itp.). Napięcie w tego rodzaju odmianie gatunkowej kina sensacyjnego wynika przede wszystkim z silnego utożsamienia się z sytuacją bohaterów, klaustrofobicznej przestrzeni, z której nie ma ucieczki, a także uciekającego czasu, jaki zostaje na zorganizowanie ratunku. Jest to więc innego rodzaju thriller niż thrillery szpiegowskie, kryminalne, detektywistyczne – tu każda sekunda ma ogromne znaczenie, a wątki fabularne nie odsłaniają nowych, nieznaną tropów. Ponownie należałoby stwierdzić, że dla współczesnego widza *713 prosi o zgodę na lądowanie* wydawać się może

zbyt statyczny i nużący, zwłaszcza jak na mający trzymać w napięciu dreszczowiec. Jest to jednak niewątpliwie jedna z pierwszych prób przełożenia amerykańskich wzorców kina sensacyjnego na grunt radziecki.

W podobny nurt, wykorzystujący pełną napięcia historię, ograniczoną do niewielkiej liczby bohaterów i zamkniętej przestrzeni, z której nie ma ucieczki, wpisuje się obraz *Piraci XX wieku* (*Пираты XX века*) z roku 1979 w reżyserii Borisa Durowa (1937–2007). Film ten uchodzi oficjalnie za pierwszy radziecki przykład kina akcji, który od początku i w pełni świadomie realizowany był w zgodzie z tą konwencją [*История создания...*, online]. Film odniósł gigantyczny sukces, do dzisiaj ma status kultowego, jest też najbardziej dochodowym obrazem kinowym w całej historii kina radzieckiego i rosyjskiego. *Piraci XX wieku* opowiadają o załodze statku wiozącego ładunek opium (do celów medycznych), która zaatakowana zostaje przez uzbrojoną bandę przestępców, po czym ucieka ze statku na pobliską wyspę i tam stacza finałową batalię z bezwzględными piratami (zakończoną sukcesem odważnych marynarzy). Film B. Durowa to kino zrealizowane z rozmachem, bardzo „współczesne”, które z powodzeniem może oglądać dzisiejszy widz bez poczucia obcowania z anachronicznym językiem. Obraz ten niewątpliwie spełnia wszelkie wymogi pełnoprawnego kina sensacyjnego (obok długich scen stopniowanego napięcia nie brakuje tu także strzelaniny, walk wręcz, zdjęć podwodnych, ujęć z lotu ptaka itd.). Atrakcyjności filmowi dodają nowoczesny montaż i panoramiczne zdjęcia wykorzystujące egzotyczne krajobrazy. Jednak czy *Piraci...* są thrillerem? Niewątpliwie mamy tu do czynienia z elementami tego gatunku (klaustrofobia, sytuacja bez wyjścia, zło zakłócające porządek), jednak trafniejsza wydawałaby się identyfikacja tego filmu jako typowego, rozrywkowego kina sensacyjnego (może nawet przygodowego) niż thriller. Jako ciekawostkę warto wspomnieć, że motyw statku zaatakowanego przez współczesnych piratów wrócił niedawno do kin za sprawą udanego duńskiego filmu *Porwanie* (reż. Tobias Lindholm, 2012), który w przeciwieństwie do *Piratów XX wieku* jest thrillerem psychologicznym, operującym poczuciem niepokoju i nieznośnym wręcz napięciem w stopniu mistrzowskim [Pietrzyk, online].

W ten sam nurt, co dwa wyżej omówione obrazy, wpisuje się film *Samolot w płomieniach* (*Экипаж*, 1979), w reżyserii Aleksandra Mitty (ur. 1933). To kolejna odpowiedź na konwencję amerykańskiego kina gatunkowego na pograniczu sensacji i filmu katastroficznego. Fabuła jest bardziej rozbudowana niż w *713 prosi o zgodę na lądowanie*, ponieważ w pierwszej części filmu dość blisko poznajemy życie prywatne bohaterów (załogi samolotu) oraz ich problemy osobiste, a dopiero w drugiej połowie zawiązuje się sensacyjna akcja – nieoczekiwane załoga otrzymuje rozkaz ewakuowania radzieckich inżynierów naftowych z rodzinami z osady

zniszczonej przez trzęsienie ziemi. Ponieważ start dokonuje się w dramatycznych warunkach szalejących pożarów, samolot ulega uszkodzeniu i tylko heroiczna postawa załogi pozwala dolecieć do Moskwy i tam bezpiecznie wylądować [*Как снимали...* 2004]. Poziom realizmu tej fabuły nie jest zbyt wysoki, jednak fakt ten wpisuje obraz w konwencję gatunku w jego oryginalnej, amerykańskiej odsłonie. Film okazał się gigantycznym sukcesem kasowym w Związku Radzieckim i wpisał się na stałe w kulturę masową tego kraju. Uchodzi też za pierwszy radziecki film katastroficzny [Pawlak, Pełka 1986, 154–155] i tak też należałoby go traktować od strony gatunkowej. To zrealizowane z rozmachem kino sensacyjno-katastroficzne. Nie jest to na pewno klasyczny thriller, z samotnym bohaterem zwalczającym zło i narastającym poczuciem niepewności i niepokoju. Do gatunku thrillera można go zatem zaliczyć tylko w wypadku bardzo szerokiego potraktowania tej definicji. Istnieje oczywiście w kulturze masowej pojęcie thrillera sensacyjnego czy thrillera katastroficznego – rodzi się jednak pytanie, czy w wielu przypadkach nie dochodzi tu właśnie do nadużywania pojęcia thriller w odniesieniu do filmów, które są raczej dynamicznym kinem akcji niż dreszczowcem.

Kolejna grupa radzieckich filmów gatunkowych, które należałoby tu przywołać w kontekście thrillera, to produkcje powstałe u schyłku lat 80. oraz na początku następnej dekady, a więc już w zgoła innych warunkach politycznych. W roku 1987 Stanisław Goworuchin (ur. 1936) zrealizował film *Dziesięciu Murzynków* (*Десять негритят*), oparty na klasycznej powieści Agathy Christie pod tym samym tytułem. Fabuła opowiada o spotkaniu kilku osób na tajemniczej wyspie, gdzie za pośrednictwem płyty gramofonowej zostają oni kolejno oskarżeni o różne przestępstwa. Bohaterowie jeden po drugim padają ofiarą morderstw, które zaplanowane są jako specyficzna gra psychologiczna i zbrodnia doskonała w jednym. Powieść uchodzi za jeden z najsłynniejszych kryminałów w historii i doczekała się dużej liczby adaptacji scenicznych i ekranowych³. Jednak spośród wszystkich ekranizacji filmowych to właśnie film S. Goworuchina uchodzi za najwierniejszy oryginałowi literackiemu, ponieważ nie zmieniono tu zakończenia i nie dodano happy endu. Dzięki temu radziecka wersja filmowa ma bardzo mroczny, pesymistyczny klimat. Zasadniczo jedyną zmianą w stosunku do pierwowzoru jest wprowadzenie retrospekcji oraz wątku miłosnego. Film bazuje na poczuciu permanentnego zagrożenia, utrzymując wysoki poziom napięcia. Do tego stanowi swoistą wiwisekcję psychologiczną, koncentrując się na przeszłości jednostki, jej winach i błędach, wyrzutach sumienia, lęku przed śmiercią. Całości dopełniają chłodne, wysmakowane zdjęcia i klaustrofobiczny klimat południowego wybrzeża Półwyspu Krymskiego. Film nie

³ Najnowsza to brytyjski miniserial produkcji BBC z r. 2015, zrealizowany dla upamiętnienia 125. rocznicy urodzin A. Christie [Górna 2016].

tylko nawiązuje do klasycznego, „złotego” okresu mrocznego kina kryminalnego, lecz także spełnia większość kryteriów gatunkowych thrillera. Nie jest to jednak thriller sensacyjny ani katastroficzny, a psychologiczny dreszczowiec z wątkiem kryminalnym. Być może z omówionych tutaj filmów to właśnie radziecka adaptacja powieści A. Christie bodaj w najpełniejszy sposób udziela twierdzącej odpowiedzi na pytanie, czy w ZSRR realizowano thrillery filmowe.

Bardziej dyskusyjne jest pytanie, na ile można mówić o związkach z gatunkiem w przypadku dramatów psychologicznych realizowanych w tym okresie, które to dramaty podnosiły często tematykę poruszaną wcześniej w kinie radzieckim rzadko lub wcale. Wydaje się, że takim przypadkiem może być obraz Eldara Riazanowa (1927–2015) pod tytułem *Droga Jelena Siergiejewna*⁴ (*Дорогая Елена Сергеевна*, 1988). Film opowiada o rozgrywce psychologicznej pomiędzy nauczycielką a grupą jej uczniów, którzy pod pozorem odwiedzin z okazji jej urodzin usiłują wykraść testy egzaminacyjne z sejfów. Są tu niewątpliwie elementy thrillera: zamknięta przestrzeń, zaburzenie porządku, jedność miejsca i czasu, narastające zagrożenie przemocą. Mimo wszystko film jest jednak raczej dramatem psychologicznym niż thrillerem. Można go też odczytywać jako metaforę przemian kraju i społeczeństwa – nauczycielka symbolizuje pokolenie lat 60., a jej uczniowie generację dwie dekady późniejszą, uosabiającą zmiany, ale i niepewną przyszłość, a także porzucenie pewnych utrwalonych dotąd ram i zasad.

Na pograniczu gatunków lokuje się także dramat kryminalny w reżyserii Jurija Kary (ur. 1954) pod tytułem *Mafia w blasku prawa* (*Воры в законе*, 1988), w którym przestępczy świat abchaskiej prowincji stanowi głównie tło dla ukazania tragedii ludzkiego życia. Z kolei tropy thrillera politycznego (także umiejscowionego w radzieckiej lokalności) wykorzystuje o kilka lat wcześniejszy film reżysera Igora Gostiewa (1925–1994) *Europejska historia* (*Европейская история*).

Na przełomie lat 80. i 90. zaczęły też powstawać filmy, które wyznaczyły kierunek rozwoju nowego kina rosyjskiego już po upadku ZSRR. Kino gatunkowe, w tym szeroko pojęta sensacja, kryminał i oczywiście thriller, zajme w nim niepoślednie miejsce. Do tego nurtu należy *Igła* (*Игла*, 1988) Raszyda Nugmanowa (ur. 1954), opowieść o samotnym bohaterze zwanym Moro (w tej roli zmarły tragicznie dwa lata później Wiktor Coj), wchodzącym w konflikt z gangiem dealerów narkotykowych, których obarcza odpowiedzialnością za uzależnienie jego byłej dziewczyny. *Igła* to pełnoprawny, kryminalny thriller, pokazujący jednocześnie prowincjonalne republiki radzieckie u progu transformacji – tematu, który w kolejnej dekadzie pod płaszczykiem kina gatunku będzie podejmował choćby wybitny

⁴ Tytuł filmu E. Riazanowa można przetłumaczyć także, korzystając z formy przypadkowej wołacza jako *Droga Jelena Siergiejewna*.

reżyser Aleksiej Bałabanow (1959–2013). Metaforyczne i znamienne są tu sceny nakręcone nad wyschniętym Jeziorem Aralskim.

Na trzy miesiące przed podpisaniem deklaracji o rozwiązaniu Związku Radzieckiego światową premierę miał chyba ostatni radziecki thriller pt. *Szatan* (*Сатана*, 1990) w reżyserii Wiktora Aristowa (1943–1994), który w roku 1991 został nagrodzony Srebrnym Niedźwiedziem na festiwalu w Berlinie. Ten wyjątkowo posępny, nihilistyczny film w symboliczny sposób zamyka epokę kina radzieckiego. Bohaterem filmu jest młody płatny zabójca, który jednak w swojej profesji znajduje przede wszystkim źródło sadystycznej przyjemności, a nie utrzymania. *Szatan* to obraz kraju upadłego, unurzanego w pijaństwie, pozbawionego zasad moralnych i stojącego na skraju przepaści. W drastyczny sposób ten mroczny thriller wyraża niepokoje społeczeństwa stojącego jedną nogą w liczącym niemal 75 lat reżimie, a drugą w przyszłości, która – niczym w klasycznym thrillerze – przynosi jedynie lęk, niepokój i poczucie permanentnego zagrożenia.

Na początku lat 90. powstała większa liczba gatunkowych filmów radzieckich, które nosiły cechy thrillera lub wręcz były pełnoprawnymi thrillerami. Można tu wymienić m.in.: *Wielkie złoto Mr Greenwooda* (*Большое золото мистера Гринвуда*, reż. Georgij Kondratjew, Igor Reznikow, 1991) – syberyjską opowieść o poszukiwaniu rzekomo ukrytego przez myśliwego z Alaski skarbu, *Werbownik* (*Вербовщик*, reż. Eduard Gawriłow, 1991) – szpiegowską historię odwołującą się do lat 70. czy wreszcie zrealizowany w koprodukcji z Amerykanami thriller historyczny *Teofania kreśląca śmierć* (*Феофания, рисующая смерть*, reż. Władimir Alenikow, 1991). Trudno byłoby jednak traktować te tytuły jako reprezentatywne dla kinematografii radzieckiej w szerszej perspektywie. Mimo formalnego istnienia ZSRR na początku lat 90. realia polityczne, gospodarcze i tym samym produkcyjne były już całkowicie inne. Kino radzieckie mogło z powodzeniem zwrócić się w stronę wzorców gatunkowych i zaczęło to w pełni wykorzystywać. Wydaje się więc, że mimo cezury historycznej wymienione w tym akapicie tytuły w większym stopniu przynależą do nowego kina rosyjskiego lat 90. niż do kinematografii ZSRR.

Podsumowując powyższą, z konieczności bardzo skrótową i ogólną analizę, należałoby sformułować kilka zasadniczych wniosków na temat kondycji thrillera filmowego w Związku Radzieckim. Po pierwsze, sama definicja thrillera (dreszczowca) nastęrcza pewnych trudności. Wyróżnikami są tu raczej styl i narracja niż temat lub wyraźne cechy gatunkowe, w związku z czym nie jest możliwe całkowicie jednoznaczne określenie, czy dany film jest thrillerem, czy też nim nie jest. Do tego mamy dość często do czynienia z hybrydyzacją gatunkową, zaś thriller może bądź to przyjmować inną formę gatunkową (np. filmu sensacyjnego lub katastroficznego), bądź też łączyć się np. z kinem psychologicznym lub obyczajowym.

Po drugie, w całym okresie istnienia kinematografii radzieckiej, z wyłączeniem kilku ostatnich lat, thriller był gatunkiem traktowanym przez władzę niechętnie lub wręcz wrogo, co często uniemożliwiało korzystanie z jego konwencji w sposób jawny i bezpośredni. Z tego powodu realizowano filmy, które *de facto* używały schematu i stylistyki thrillera, ale oficjalnie przedstawiano je jako kino historyczne, polityczne lub dramatyczne. Po trzecie wreszcie, nawet biorąc pod uwagę powyższe założenie, kino sensacyjne czy kryminalne (w tym thrillery) nigdy nie stanowiło istotnego składnika ilościowego w całości kina radzieckiego. Sytuacja zaczęła się zmieniać dopiero pod koniec lat 80., a do prawdziwej eksplozji kina gatunkowego doszło w kolejnej dekadzie, już w okresie po rozwiązaniu ZSRR.

Do filmów w sposób pełnoprawny wykorzystujących konwencję thrillera można zaliczyć *Asa wywiadu* B. Barneta, który w „klasyczny” dla gatunku sposób operuje światłem, mrocznymi zdjęciami, kreacją samotnego bohatera, subiektywną narracją i poczuciem zagrożenia. Na dobrą sprawę drugim „klasycznym” thrillerem wykorzystującym w pełni intrygę kryminalną, niepokój, stan zagrożenia i klaustrofobię jest dopiero młodszy o cztery aż dekady film *Dziesięciu Murzynków* w reżyserii S. Gowruchina. Natomiast w gatunku thrillerów przygodowo-awanturnych należy wymienić *713 prosi o pozwolenie na lądowanie* G. Nikulina, *Piratów XX wieku* B. Durowa oraz *Samolot w płomieniach* A. Mitty. Są to sprawnie zrealizowane odpowiedzi na konwencjonalne, amerykańskie kino sensacyjne i jeżeli przyjmie się tego typu nieco poszerzoną definicję thrillera, to filmy te również należałoby określić jako thrillery pochodzące ze Związku Radzieckiego.

W latach 80. zaczęły pojawiać się filmy psychologiczno-społeczne, które wykorzystywały pewne tropy thrillera (jak *Droga Jelena Siergiejewna* E. Riazanowa), a wkrótce potem w kinie radzieckim zaczęły się zauważalne zmiany. Nastąpił wyraźny zwrot ku kinu gatunkowemu, w tym konwencji thrillera, którą wykorzystywać zaczęto zarówno w filmach czysto rozrywkowych, jak i kinie artystycznym. W tym drugim gatunek ten okazał się doskonałym medium w obrazowaniu świata podlegającego silnym i nieprzewidywalnym przemianom politycznym, społecznym i obyczajowym.

Reasumując, zasadna wydaje się teza, że thriller był zjawiskiem rzadkim w historii radzieckiego kina, głównie za sprawą uwarunkowań politycznych. Mimo to powstała pewna liczba filmów o pełnoprawnych cechach thrillera, a jeszcze więcej produkcji wykazywało wpływy stylistyczne tego gatunku. W przeciwieństwie do kinematografii polskiej, w której powrót do kina gatunkowego po roku 1989 następował bardzo powoli i nie dokonał się dotąd w pełni, rosyjskie kino w nowej rzeczywistości ustrojowej bardzo szybko zaczęło realizować filmy gatunkowe, w tym thrillery, odnosząc na tym polu duże sukcesy tak frekwencyjne, jak i artystyczne.

Bibliografia

- Babickij Aleksandr. *Podvig razvedčika – s čego vsë načinalos’*. (online) <http://archive.is/Q6FZG> (dostęp 1.04.2018) [Бабицкий Александр. *Подвиг разведчика – с чего всё начиналось*. (online) <http://archive.is/Q6FZG> (dostęp 1.04.2018)].
- Carroll Noel. 2004. *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Cybulski Marcin. 2013. *ZSRR się śmieje. Filmy Leonida Gajdaja i radziecka kinematografia komediowa*. Toruń: Grado.
- Cybulski Marcin. 2017. *Proszę przyjść jutro. Satyra antybiurokratyczna w komediach filmowych okresu ZSRR i PRL*. Lublin: Werset.
- Dreszczowiec*. (online) <https://pl.wikipedia.org/wiki/Dreszczowiec> (dostęp 1.04.2018).
- Dudziński Robert. 2016. *Potwór w ludzkiej skórze. Groza, lęk i niepokój w filmie „Wściekły” Romana Żaluskiego*. W: *Groza w kulturze polskiej*. Red. Dudziński R., Kowalczyk K., Płoszaj J. Wrocław: Trickster: 157–169.
- Górna Marta. 2016. „*I nie było już nikogo*”. *Kto morduje gości państwa Owen? Najnowsza ekranizacja powieści Agathy Christie*. „Gazeta Wyborcza” z 17.06.
- Has-Tokarz Anita. 1996/1997. *Spoleczny obieg literatury grozy w uczniowsko-studenckim środowisku*. „Folia Bibliologica” vol. XLIV/XLV: 63–81.
- Has-Tokarz Anita. 2008. *Kategoria „gatunku” i „formuły” w refleksji teoretyków literatury, filmu i mediów. Korespondencje i transpozycje*. „Folia Bibliologica” vol. L: 135–150.
- Istoriâ sozdaniâ fil'ma „Piraty XX veka”*. (online) <http://1001material.ru/12099.html> (dostęp 1.04.2018) [*История создания фильма „Пираты XX века”*. (online) <http://1001material.ru/12099.html> (dostęp 1.04.2018)].
- Jurieniew Rostisław. 1977. *Historia filmu radzieckiego*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Kak snimali „Ėkipaž”*. 2004. „Argumenty i Fakty Superzvězdy” № 19. (online) <http://www.aif.ru/archive/1684532> (dostęp 1.04.2018) [*Как снимали „Экипаж”*. 2004. „Аргументы и Факты Суперзвёзды” № 19 (online) <http://www.aif.ru/archive/1684532> (dostęp 1.04.2018)].
- Pawlak Edward, Pełka Barbara. 1985. *Film radziecki w Polsce*. Warszawa: Redakcja Wydawnictw Filmowych Przedsiębiorstwa Dystrybucji Filmów.
- Pietrzyk Marcin. *Gotując dla somalijskich piratów*. (online) <http://www.filmweb.pl/review/Gotuj%C4%85c+dla+somalijskich+pirat%C3%B3w-13956> (dostęp 1.04.2018).
- Pitera Zbigniew. 1967. *Nowy film radziecki*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Płażewski Jerzy. 1995. *Historia filmu*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Słownik języka polskiego PWN*. T. 3: R–Z. 2002. Red. Szymczak M. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Syska Rafał. 2001. *Thriller jako gatunek*. W: *Wokół kina gatunków*. Red. Loska K. Kraków: Rabid: 79–113.
- Szczepański Tadeusz. 1991. *Stalin i filmowcy*. W: *Autor w filmie. Z dziejów ewolucji filmowych form artystycznych*. Red. Hendrykowski M. Poznań: Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych: 104–119.

Summary

Were thrillers made in the USSR?

This article is an attempt to answer the question whether, in the specific conditions in which the cinematography of the Soviet Union was created and developed, we can talk about the production of thrillers. The notion of the thriller is considered and attention is paid to the problem of the definition of the term itself and the fact that some researchers do not treat the thriller as a genre at all. The thriller, associated by the Soviet decision-makers with Western culture (and thus also American), was perceived as a bourgeois creation, which made it an undesirable genre in the Soviet Union. Nevertheless, for many years immediately after the end of World War II and at the very end of the existence of the historical empire, a series of films were created and they could be called thrillers in the general modern sense of the word. Titles of Soviet films created in the years 1947–1991 have been chosen from the rich resources of cinematography of our eastern neighbours. At the cinema historian's workshop, there were both images of well-known and popular Soviet directors (Boris Barnet, Stanisław Goworouchin, Eldar Riazanow), as well as slightly less known personalities, (Georgij Nikulin, Boris Durow).

Key words: thriller, cinematography, soviet movies, Russian film, Soviet thriller

Kontakt z Autorem:
cybulski@kul.pl

Розалия Асфандияровна Султангареева

Уфимский исследовательский центр Российской академии наук

Этнолингвистические и типологические параллели в фольклорном творчестве народов (на материале свадебно-обрядовых песен башкир)¹

Феномен тюркской культуры восходит истоками ко времени энеолита – переходному периоду от каменного к веку металла (II–III тыс. до н.э.). К этому периоду восходит время возникновения могучей мифологической системы осознания жизни и нравственных приоритетов прототюрков, проявляя идейную, ментальную общность, типологические сходства входящих в их состав народов. В этой системе знаний наиболее ясно отображены особенности изначальных праиндоевропейских традиций, впоследствии по-разному проявляющиеся в культуре башкир, казахов, киргизов, туркмен, алтайцев, каракалпаков, татар, ногайцев и др. этносов. Суть тюркской культуры в единстве и взаимосвязи самых различных этнических, хозяйственных типов (кочевое, полукочевое, земледельческое, скотоводческое и др.), религиозных учений (ислам, буддизм, православие, шаманизм) и систем жизневедения (этикет, образование, лечебная магия, народное искусство и т.д.). Тюркская традиционная культура, как и всякая, глубоко синкретична, полисемантична и концепция ее составляется из многих, самых различных мировоззренческих, также языковых, философских, эмоционально-экспрессивных, этнографических и др. единиц. Постигание ее замыслов предполагает охват культурных комплексов, касающихся огромных пространств, также этнических, временных, локальных ценностей.

Философия традиционной тюркской культуры многогранна, неповторимость и единичность ее составляется из многих особенностей, в ней органично связываются архаика, традиции и гибкость к принятию нововведений времени, номадический и оседлый опыты освоения разных миров, также «толерантность, свободолюбие, изначальность слова и оптимизм» [Алимова 2011, 71].

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и РБ в рамках научного проекта №17-14-02011 «Башкирские свадебные песни: текст и практика».

В многовековой культурной традиции общество-, природо- и человековедения наиболее значимым принципом, сохранившим многовековой опыт освоения мира в целостном художественно-образном, а также практическом проявлении, является фольклорное творчество. Система словесного мифологического искусства тюрков это сложный и многогранный код – ценностное наследие о жизни, идеалах, знаниях, философии народов с древних времен. Реалии жизни, проявления человеческого Духа в фольклоре тюрков оформлены в мифы, художественные идеи, образы, символы, сюжеты таким образом, что при комплексном изучении обнаруживаются свидетельства, не прочитываемые ни в археологии, ни в истории и ни в этнографических дисциплинах.

В такой сложной, многоуровневой системе, как фольклорное творчество мы выделяем основные три больших культурных комплекса, особо знаковые и наиболее ярко представляющие этнический, духовно-нравственный облик и жизненно-бытовой склад тюрков: это мифопоэтический (включая сказительский), обрядовый (все ритуально-функциональные формы также семейные, и несемейные, календарные, хозяйственные циклы и т.д.) и народного лечения (целительский, заговорный репертуар). В данной работе вкратце освещаем идейно-функциональные, типологические особенности свадебной обрядности тюрков (башкир).

Во всех фольклорных произведениях заложены жизнотворные идеи, поддерживающие эволюцию человечества и человеческого духа (традиции, мораль, стереотипы поведения), и прорабатываются они во времени сообразно языку, ментальности, особенностям мировидения, быта того или иного народа. Сказанное по отношению к сказительству мнение исследователя соотносимо и с обрядовым словесным искусством: оно «представляет уникальное по значимости творчество, обеспечивающее поддержание в веках традиций, общественной морали и «не имеющих равных способ передачи моральных принципов и правил поведения» [Путилов 2005, 90].

Обрядность – универсальный код жизненной философии и практический инструмент гармоничного проживания народа и его бытия. Она предполагает не только определенные эпизоды, акты, словесные и другие компоненты, а вбирает древнейшие мировоззренческие пласты и формы сознания, практические навыки, опыт, бытовые реалии человечества. В обрядовой системе тюрков в высшей степени проявлены ритуалы почитания Солнца (*Кояш*, *Көн*), небесных светил (*йолдоз*, *жолдоз*, *йондоз*), Луны (*Ай*), Полярной звезды (*Тимер казык*), Большой Медведицы (*Етегэн йондоз*), а также водной (*су*, *һыу*), земной (*ер*, *жир*, *жер*), огненной (*от*, *ут*), воздушной сфер, также четкие артефакты мифологии звезд, коня, птиц, Природы в целом. Великие учения

о человеке (*кісі, кеше, кіші*) и человечности (*адамгіршілік, кешелеклек*), чести (*Ырыс, Намыс*), о родовых достояниях и жизненной необходимости единства (*берзәмлек, бірлік*) как основ государства ясно отражают общие мировоззренческие, но и духовно-нравственные приоритеты, стереотипы жизневедения тюрков, прорабатываемые на обрядово-ритуальном, словесно-поэтическом и философском уровнях. Основные жизнесмысловые идеалы, маханизмы поддержания и продолжения гармонии ритуализированы в свадебном фольклоре. Типологически знаковая характеристика свадебной культуры всех народов связана с изначальными традициями создания семьи как единственной гарантии прочности человеческого сообщества. На фоне могучего культа семьи формируются сложнейшие конструкции свадьбы, отличающейся лишь деталями и эпизодами, связанными с географией, этническими и ментальными особенностями того или иного этноса. Доминантная идея заботы о благополучии Рода и будущности счастливой Семьи является структурирующей свадебную культуру идей. Традиционная свадьба есть самый устойчивый во Времени и духовной жизни народов культурный комплекс.

В этой связи генотипические замыслы продолжения жизни Рода, плодородности нового члена рода – невестки, также гарантии состоятельности (духовной и экономической) новой брачной ячейки развиваются как основные идеи-коды тюркской (славянской и финно-угорской и др.) свадьбы, обыгрываемые в целостном мифоритуальном комплексе. *Туй* (*той, ту*) – общетюркское слово, обозначает разные смыслы, но единые по содержанию и направленности праздника, санкционирующие 1) рождение ребенка (*бесік той, бешик – той, бишек туй*); 2) брачный союз нареченной пары (*калымтуй, калынтуй*); 3) также проводы в иной мир усопшего и погребально-поминальный цикл. Этимология *туй* восходит к праиндоевропейскому корню *ту* – «родить, родиться, появиться» [Сулейменов 2013, 25], что и предваряет исконные идеи переходных «туй» как празднеств во имя рождения нового человека, семьи. В погребальном комплексе слово *туй* имеет семантику приобретения нового родового покровителя на «том свете». Наиболее полно переходный контекст слова «туй» обозначен в отношении календарных обрядов *Каргатуй* («Грачиная свадьба»), *Бесэнтуй* («Свадьба сенокоса»), первичных традиций по сравнению с семейно-бытовыми. Каждый обряд сопровождали обильные угощения, коллективные трапезы, потому на этом фоне происходит слияние магии пищи со значением перехода. В дальнейшей эволюции ритуалы приобщения к обильным угощениям, трапезам, пище, которые в обрядовом контексте приобретают особо магическое значение, становятся обязательными компонентами празднеств. Они маркируют все значительные события

жизни Природы и Человека. *Туй* как символ магии обильной пищи закрепляется со временем в значении «насыщайся», «ешь досыта», называя брачные торжества [Султангареева 1998, 45]. Славянское название «свадьба» связано с понятием «сводить воедино пару».

Универсальная модель трехступенчатости (во всей тюркской и восточнославянской традициях) опирается на основные идеи создания новой семьи: выбор невесты и смотрины, сватовство, свадьба совета брачующихся сторон (это первая ступень – предсвадебные обряды); встреча сватов, основной свадебный пир, угощения-трапезы, подворные хождения по домам родственников и собиание угощений (этот обряд имел место преимущественно в башкирской свадебной обрядности), взаимооодаривания (это вторая ступень – собственно-свадьба); прощальный пир и проводы гостей-сватов (третья ступень – послесвадебный период). Трехступенчатость и многосоставность брачного туй с завершающим эпизодом – туркен (временное возвращение невестки домой) – типологически универсальный сценарий тюрко-монгольской свадебной культуры (башкир, казахов, киргизов, бурят, монгол, туркмен, татар, каракалпаков, ногайцев, узбеков, алтайцев и др.).

Во временной хронологии свадьба – традиционный *туй* башкир занимает промежуток от года до трех и более, она регламентируется выплатой калыма, после чего только устраиваются проводы невестки из дома отца. В мифологическом осмыслении *туй* олицетворяет первотворение нового человека для новой формы Жизни в лице невесты(ки) и располагает всеми основными семантическими компонентами. В этой связи архитектура свадебной обрядности прочитывается в контексте мифологической инициации – перехода девушки в статус женщин, жениха – в мужчин. Так, невесту (человека) выявляют из небытия (смотрины, молодежные игрища), закрепляют жизненный статус «нареченной» (*йәрәшелгән*), укрыв ее обрядовым подарочным платком (*никах, ижаб кабул*, ритуал *кәңәштуй* – «свадьба совета»). Далее инсценируется жертвоприношение божествам с целью рождения нового носителя Жизни: невесту, укрыв большим платком, проводят в прощальном хождении по селу, украшают платок разными приношениями, лентами. На стороне жениха распоясывают (*бил сисеу*) и проводят ритуал «открывания лица» (*бит асыу*), произнося обряд благопожеланий – *теләк*. Ритуал благопожеланий восходит к магии доброго слова, что в целом во всех типах обрядов предполагает структурирование среды на позитив и кодирование счастливого будущего. По замыслам, этот обряд санкционирует начало нового статуса невестки, приход в ее лице источника нового плодородия в родовой макрокосм жениха. Посвящение жениха в мужчины

проходит в ритуалах опоясывания, проводов к первой брачной ночи с невестой (*серге кагыу*) [Султангареева 2006, 120–142].

Весь башкирский свадебный церемониал, «посвященный рождению новой семьи», закрепляется исполнением песен (*йыр*), такмаков (частушки), благопожеланий (*телэк*), напевных речитаций (*көйлө һамак*), мелодий (*көй*), а также приговоров (*әйтәм*), загадок (*йомак*), заклинаний, имеющих непосредственные функциональные привязки к действиям. Следует отметить отличительные характеристики и специфику функций, семантики фольклорного репертуара тюркской и славянской типов обрядности. В свадебной лирике славянского семейно-бытового обрядотворчества выделяются конкретно-ролевые (песни жениха, невесты, песни свата, снохи и т.д.), ритуальные функции (песни расплетания косы, расставания с родительским домом, банные, подвенечные, прощания с красотой, распития согласительного напитка-пива и т.д.). Песни эти имеют также самостоятельные названия: *Отставала лебедушка*, *Присели там голуби*, *Растопляйся*, *парна баенка* и др. [Колесницкая 1978, 64–67]. В тюркской свадебной лирике песни в основном соотносятся с ситуациями, эпизодами, но не имеют привязки с адресатными названиями. Словесно-песенно-акциональный творческий комплекс действует как единое синкретное целое с происходящим. Это свидетельство более древних истоков и функциональных основ тюркской обрядовой культуры. Фактически, в древности все жанры исполнялись напевно [Кунафин 1997, 46–49]. Обозначение процесса и тематики содержится в самом названии свадебного жанра, т.е. жанр совпадает с явлением. Так, прощальное причитание называется у башкир *сеңләу*, казахов – *сынсыу* [Куралулы 1998, 61], у киргизов, туркмен *сыктау* или *жоктау* (также в погребальных), у татар – *кыз жылату* (досл.: заставить плакать девушку) и т.д. Во всех названиях жанр генетически связан с содержанием самого явления. Так, лексемы *сең*, *сын*, *сык* передают звуки стенания, плача, внутреннего стоны, а образованные от этих истоков песнопения группируют плачевый комплекс прощальных текстов. Идеино-функциональные универсалии свадебных причитаний всех народов восходят к магии плача, который в процессе стилизации развивается в поэтико-стилевые ритуальные оплакивания невесты во время прощания с родной стороной, домом.

Свадебные песни жизнеутверждающего пафоса образуют особую группу, в которую входят песнопения *жар-жар* (у башкир *йәр-йәр әйтеү*) и напевные благопожелания (*телэк*). Песни имеют любовную направленность (*йәр* означает «возлюбленная(-ый), любимый, любимая, друг, товарищ»), отсюда общая жизнеутверждающая направленность, обрядовость (исполняются во время встречи молодых и проводов их в брачное ложе) текстов. Повторы *йәр-йәр*

(*жар-жар* у казахов, киргизов) как рефрен, завершает каждый куплет или двустрочные песнопения, также причитания. Имеются различия функционального плана: в казахской свадьбе *жар-жар* – это поэтический разговор – состязание между девушкой и егетом [Аргынбаев 1974, 69; Каскабасов 1985, 127], в туркменской свадьбе – прощальные песни во время проводов невесты в дом жениха [Абубакирова 1982, 14].

Песнопения *йәр-йәр* занимают особое место в башкирской свадебной обрядности, исполняются как во время проводов невесты (юго-восточные башкиры), так и во время брачной ночи (центральная, западная территории РБ). Ныне песнопения эти исполняются ради традиции. В контексте свадебных торжеств коллективные содержат эротические, производительные замыслы. Они исполняются на особом скором темпоритме, жизненном веселом пафосе, отличном от причитаний. В башкирской свадьбе, как и у туркмен, имеются благопожелания *яр-яр* (*йәр-йәр*) и причитания *яр-яр* (*йәр-йәр*). Исполнение *яр-яр* сохраняется в таджикских, узбекских, казахских, туркменских свадьбах поныне, их отличает жизнерадостный поздравительный пафос. Примечательна переходная символика песнопений *яр-яр*, запечатленная в башкирском свадебном обряде *кыз озатыу* (проводы девушки). Невесту и мать разлучали таким образом: женщины обхватывали их полотенцами и тянули в разные стороны, плача и причитывая *яр-яр* (записано в 1986 г. от М. Яруллиной, 1905 г.р. в дер. Тунгатарово Учалинского района РБ). Этот обычай сохранил древние отголоски магии неприкосновенности лиц, переходящих в другой статус.

Благопожелания – самый популярный жанр в свадебных торжествах, произносятся и жениху, и невесте (преимущественно). Во всех культурах назидания, напутствия обобщают предписания и правила поведения молодых. Выделяются основные два места благопожеланий в свадебной драматургии: перед проводами из дома отца (*бил быуыу* – опоясывание) и в доме жениха (*бит асыу* – открывание лица). В обряде встречи невестки (свадьба тюркоязычных народов) традиционно маркируется переходный момент: в доме отца невесты укрывают голову большим платком, а в доме жениха открывают, произнося благопожелания. Отсюда аналогии названий и назначений обряда *бит асыу* (у башкир), *беташар* у казахов, а у туркмен – *дувак гюню*, т.е. снятие лицевого покрывала [Серебрякова 1986, 210]. Акцентируются права невесты и золовки: теа, у башкир сестра жениха снимает пояс невесты и становится ей золовкой (*каныш*, *кайынһеңле*). Происходит приобщение невестки к чужому роду и санкционируется статус золовки как близкого человека в макрокосме жениха.

В покрывании обыгрывается идея социальной «смерти» невесты для своего рода (под платком невеста олицетворяет уход из этого мира) и «оживление», т.е. «рождение» в новом месте и статусе (открытие лица и снятие пояса, смена его на фартук). В новом пространстве устанавливаются принятые в этом роду взаимоотношения, согласно статусу и правилам поведения нормы, которым неукоснительно должна следовать женщина-чужеродка. Отсюда традиционная у тюрков смена (забвение) имени невестки отвечает обновлению статуса, также обережным от влияний сил нового места целям. Давая новое имя, обозначали по отличительным качествам (*Каракаш* – «Чернобровая», *Озон сәс* – «Длинноволосая», *Тәңкәле*, досл.: «С монетками в косах» и т.д.).

Благопожелания невесты – фольклоризованные нормы поведения и морали женщины. Это тексты, в словесно-поэтической форме обобщившие представления тюркоязычных народов об обязанностях, нормах поведения *килен* (невестки), жены, будущей матери. Лаконичные, пословичного стиля благопожелания (*теләк*) содержат вековые ценности духовно-нравственного значения.ю также конкретизируют жизненно-бытовые обязанности жены. Основное пожелание касается всегда плодородия невестки:

Түлле, түлле, түлле бул,
 Бүзәнә кеүек түлле бул,
 Тулғатканың ул булһын,
 Тумырғаның май булһын.
 Иренмәһәң – игез тап,
 Арымаһаң-ай за тап,
 Йыбанмаһаң-йыл да тап!

Плодовитой будь, будь,
 Словно перепелка будь,
 Схватки будут – сына рожай,
 То что берешь – масло будет пусть!
 Коль не лень – двойню рожай,
 А не устанешь – каждый месяц рожай,
 По силам – каждый год рожай!

Благопожелания – *алғыш* должны были произносить невестке все женщины, начиная с самой старшей до самой молодой снохи, родственниц жениха. Такая ритуальность, основанная на магии слова, традиционна свадебной культуре всех тюрков (алтайцы, казахи, киргизы, туркмены, башкиры и др.). Согласно идее материализации доброго слова, *алғыш* «закрепляли» преподнесением даров: невестке на плечи укладывали платочки, полотенца, платки, пришивали на зияян бусинки, монетки, на пальцы надевали кольца, на руки серебряные браслеты и т.д. Устойчивость и привлечение добрых наставлений акциоанально обыгрывается так: каждое слово сопровождалось ритмичным похлопыванием по плечам новобрачной. «Оп-оп-оп! Будь белее яйца, Оп-Оп-Оп! Будь осторожнее сороки, Будь чище воды текучей!»

В силу обобщения народных традиционно-этикетных ценностей и мудрости предков многие благопожелания получили формулировки пословично-поговорочного характера:

Ирең күңеленән алда
Кәйнәндең күңелен күр

Прежде чем угодить мужу,
Угоди его матери

Эпизод пожеланий представляется во всех типах свадеб как инициальный акт приобщения духовно-нравственным, моральным ценностям и поведенческим нормам другого рода. Хозяйственно-бытового характера указания («Раньше мужа в постель не ложись, сношенька! Стадо не просыпай. Возле колодца долго не разговаривай с женщинами, сношенька! Гостям быстро ставь самовар и приветствуй, сношенька!») вбирают многовековой опыт жизневедения башкир. Благопожелания невестке (*теләк, батаһуз, алғыш*), видимо, имели в прошлом силу закона и священных текстов предков. Универсалии обнаруживаются не только смыслового, но и словесно-поэтического, художественного характера. У башкир:

Алғы итәгенде бала баһын,
Арткы итәгенде мал баһын!

Пусть подол будет полон – детьми,
Задний подол – полный скота [Султангараева 1998, 90].

У алтайцев:

Алдны эдэгын бала пассын,
Арткі эдэгын мал пассын!

Пусть перед тобой (в подоле твоём) детей много будет,
А за тобой скота много будет! [Вербицкий 1893, 104].

Сходства между башкирскими и древнеиндийскими обрядами встречи невестки связаны с культом камня, характерном архаичным традициям народов. У древнеиндийцев обряд называется «вступление на камень»: муж побуждает наступать на камень, находящийся к северу от огня, повторяя слова: «Взойди на камень, Как камень будь тверда, Раздави врагов, отгони врагов!» [Пандей 1990, 183]. У башкир под ноги невестке также кидают камень, на который она должна наступить, при этом приговаривают:

Һыуға батқан таштай бул,
Котло килен бул!

Как в воду канувшим
Камнем здесь останься! Дстойной будь!

(записано в 2003 г. в дер. Аккужино Зилаирского р-на РБ). Камень в обоих случаях действует в значении обеспечения крепости, устойчивости и символики плодородия.

Обсыпание гостей, сватов, невестки гостинцами, зерном (у башкир – измельченным курутом) – традиционный компонент свадебной обрядности как славянских, так и тюркоязычных, европейских, индогерманских народов [Сумцов 1885, 65; *Таджики* 1976, 531] и проводит идею изобилия, плодородия. Поныне у самарских, саратовских башкир сохраняются традиции обсыпания сватов баурсаком, конфетами, пшеном, произнося благопожелания во время их встречи (Записано в 2005 г. в с. Кустенево Самарской области РФ).

В казахской, киргизской, башкирской, туркменской и др. тюркских традициях отличаются не только композиционно-структурные аналогии и сходства в свадебной обрядности. Общность и параллели обнаруживают духовно-нравственные, моральные принципы и предписания, обеспечивающие прочность семьи и благополучную будущность.

В структуре свадеб примечательны типологичные модели организации обрядований. знаковые эпизоды, например: *кыз айттыру* (сватовство – Р.С.), *жаушы жиберу* (приход свата – Р.С.), *куда килеу тойы* (свадьба приезда сватов – Р.С.), *есіктор көрсету тойы* (свадьба показа дома – Р.С.), *кыз узату тойы* (проводы девушки – Р.С.), *келин түсіру* (встреча невестки – Р.С.) [Куралулы, 1998, 60–64]. В башкирской обрядности обнаруживаются четкие созвучия и параллели в названиях и содержании обрядов: «кыз эйттерәү, яусы ебәрәү, коза килеү, йорт күрһәтеү, кыз озатыу туйы, килен төшөрөү» [Султангареева 2006, 107–176].

Плач маркирует все ритуальные практики, связанные с переходами (свадебные, погребальные, родильные, а также проводы в армию, поход и т.д.) и связан с архаичными верованиями в магию слез» [Малкондуев 1985, 97]. В башкирской обрядности *сенляу* – один из самых драматичных частей *туйы*, начинается с момента сватовства, сопровождает свадьбу с обряда сговора и заканчивается в момент отъезда невесты из дома отца. Ритуальный плач очищает, обновляет, санкционирует переход, т.к. имеет в основе осознание временной смерти [Султангареева 2006, 157–159]. Невеста, уходя навечно из родового макрокосма, социально «умирает», а «оживает», пройдя прощальные эпизоды, как выше указали, в другом качестве для рода мужа. Все эти переходные моменты, «смерть, роды и вступление в брак сопровождалось особым ритуалом прощания» [Еремина 1987, 28], санкционирующим по сути знаковое обновление статуса. Отсюда особо эмоционально-экспрессивные волеизлияния и чувственные откровения, отображенные в песнях-причитаниях,

в частности, свадебных. На вере в магию слез основаны традиции специальных плакальщиц как у русских [Чистов 1982, 112–113] так и у татар, мордвы – каратаев [Баязитова 1991, 126–127], народов Кавказа [Халилов 1985, 23–68]. У башкир особой популярностью пользовались *сеңләүсе* (причитальщица), *сең ҙитеүсе* (та, которая произносит плач) или *сеңләтеүсе* (та, которая руководит причитаниями невесты). В традиционном обрядовом быту обучения причитывать *сенляу* производились во время игрищ *аулак өй* (уединенные дома) и молодежных собраний. Заставление плакать девушек во время проводов, которое со временем закрепляется в обрядовании, – это дань древним традициям, связанным с верованиями в магию слез. Примечали, что «если не будешь плакать в доме отца – придется плакать в доме мужа», потому сильно щипали, заставляли плакать всех и невесту.

Навечное прощание с родной стороной и близкими – особо часто звучащая тема в *сенляу* (причети русских, украинцев и др.) и потому наиболее четко акцентирует мотив социальной смерти:

Иламаҫ та ине, ай, кыз бала,	Не плакала бы да дева-дитя,
Сит ерзэргэ мэнге юғала.	Навечно уходит в чужие края [БХИ 1995, 454].

Сенляу дает возможность отобразить глубоко интимные чувства и тяжелые страдания молодой женщины. Прощальные волеизлияния трансформируются в яркие поэтико-образные, эмоционально наполненные художественные решения:

Ишегем алды туң тимер ,	Во дворе заледенело железо,
Өшөнөм, атай, туның бир.	Замерзла, отец, шубу дай.
Риза ла бул, бэхил дә бул,	Будь же доволен и прощай навек,
Хуш бул, атай, кулың бир!	Прощай отец, руку дай! [БХИ 1995, 459].

Яркой и проникновенной силы образное поэтико-художественное воплощение получают откровения, построенные на осознании невозможности возвращения:

Һез тиндәштәремдән айырылһам,	Когда с вами расстанусь, поруженьки,
Кауырһынкай булып кайтырмын!	Перышком только вернуться смогу! [БХИ 1995, 463].

Мотивы превращений, ритуального перехода, отобразенные в *сенляу*, восходят к верованиям и этнографическим реалиям. По архаичным представлениям, переход в новый статус ассоциируется со встречей с незнакомым,

чуждым и чужим, которые, согласно логике, по самым этим показателям уже опасны («На чужбину уходит головушка, вернуться нельзя будет никогда») [БХИ 1995, 45]. Так, по представлениям, переход этот возможен был только через прекращение добрачного существования, т.е. через умирание [Бернштам 1982, 63]. Именно в этом контексте объяснимы универсалии плачезого прощания и оплакивания девичества, которые фактически маркируют почти все типы свадебной обрядности. Уход из дома как знак смерти для своего рода – основной акцент, маркирующий прощание с девичеством.

Анализ свадебной архитектоники и направленности жанров показывает, что санкционирование брачного союза опирается на универсальные идеи плодородия, устойчивости Рода, Семьи, как единственных гарантий жизненной гармонии общества. Культ перехода жениха и невесты на новый статус связан с идеей преемственности и обязанностей человека перед родом. Доминирующие эмоциональные коды как плачево-прощальные, напутствующие и подбадривающие, обусловили психоментальные знаки всех типов свадебной обрядности и особенности жанров.

Современные тенденции развития башкирской свадебной культуры: межэтнические взаимовлияния; стилизации обрядов, импровизации песен, благопожеланий сообразно времени и духовным потребностям; трансформации обрядов в игровые эпизоды. Основные эмоциональные доминанты фольклоризованы в жанрах оплакивания (причитания, плачевые самовыражения), благословения (благопожелания – *телэк*, назидания – *нәсихәт*, приговоры – *әйтәмсә*) и веселений (*такмаки* – частушки, плясовые речитации, присказки – *әйтәм*). Такая группировка и дифференциация свадебного фольклора характерна фактически всем типам обрядований и культурным комплексам брачного значения.

Библиография

- Abubukirova Nailya Nigmanovna. 1987. *Narodnye pesni Zapadnogo Turkmenistana*. Avtoref. dis. kand. iskusstv. Leningrad [Абубукирова Наиля Нигматовна 1987. *Народные песни Западного Туркменистана*. Автореф. дис. канд. искусств. Ленинград].
- Alimžanova A.Š. 2011. *Cennosti i idealy islama vprostranstve duhovnogo poiska tŭrkov*. V: *Žambyl i ėpičeskoe nasledie tŭrkskih narodov*. Mat. mež. nauč.-pr. konf. Almaty [Алимжанова А.Ш. 2011. *Ценности и идеалы ислама в пространстве духовного поиска тюрков*. В: *Жамбыл и эпическое наследие тюркских народов*. Мат. меж. науч.-пр. конф. Алматы].
- Argynbaev Halel Argynbaevich. 1974. *Svad'ba i svadebnye obrâdy u kazahov v prošlom i nastoâšem*. «Sovetskaâ ėtnografia» № 6: 68–77 [Арғынбаев Халел Арғынбаевич 1974. *Свадьба и свадебные обряды у казахов в прошлом и настоящем*. «Советская этнография» № 6: 68–77].
- Baâzıtova Flera Saidovna. 1991. *Ėtnolingvističeskie materialy k rekonstrukcii drevnih tradicionnyh obrâdov mordvy-karataev*. V: *Mordva-karatai: âzyk, fol'klor*. Kazan': Institut âzyka, literatury

- i istorii im. G. Ibragimova Kazanskogo naučnogo centra Akademii nauk SSSR: 105–135 [Баязитова Флёра Саидовна. 1991. *Этнолингвистические материалы к реконструкции древних традиционных обрядов мордвы-каратаев*. В: *Мордва-каратаи: язык, фольклор*. Казань: Институт языка, литературы и истории им. Г. Ибрагимова Казанского научного центра Академии наук СССР: 105–135].
- Baškort halyk' izady. Jola fol'klory*. 1995. Töz, bašhuz, komment. av-ry: Söläjmänov Ä.M., Soltangäräeva R.Ä. Öfö: «Kitap» [*Башкорт халык ижады. Йола фольклоры*. 1995. Төз, башһүз, коммент. ав-ры: Сөләймәнов Ә.М., Солтангәрәева Р.Ә. Өфө: «Китап»].
- Bernštam Tatyana Alexandrovna. 1982. *Obraz «rasstavaniâ s krasotoj» (k semantike nekotoryh èlementov material'noj kul'tury v vostočnoslavjânskom svadebnom obrâde)*. V: *Pamätniki kul'tury narodov Evropy i Evropejskoj časti SSSR*. Leningrad: Nauka: 162–171 [Бернштам Т.А. 1982. *Образ «расставания с красотой» (к семантике некоторых элементов материальной культуры в восточнославянском свадебном обряде)*. В: *Памятники культуры народов Европы и Европейской части СССР*. Ленинград: Наука: 162–171].
- Čistov Kirill Vasilyevich. 1982. *Pričitaniâ u slavjânskikh i finno-ugorskikh narodov (nekotorye itogi i problemy)*. V: *Obrâdy i obrâdovyj fol'klor*. Moskva: Nauka: 101–114 [Чистов Кирилл Васильевич. 1982. *Причитания у славянских и финно-угорских народов (некоторые итоги и проблемы)*. В: *Обряды и обрядовый фольклор*. Москва: Наука: 101–114].
- Eremina Valeriya Igorevna. 1987. *K voprosu ob istoričeskoj obšnosti predstavlenij svadebnoji pogrebal'noj obrâdnosti (nevesta v černom)*. V: *Russkij fol'klor*. Leningrad: Nauka: 21–32 [Еремина Валерия Игорьевна. 1987. *К вопросу об исторической общности представлений свадебной и погребальной обрядности (невеста в черном)*. В: *Русский фольклор*. Ленинград: Наука: 21–32].
- Halilov Halil Mahmulovič. 1985. *Verbal'naâ magiâ v poëzii lakcev*. V: *Magičeskaâ poëziâ narodov Severnogo Kavkaza. Sbornik statej*. Mahačkala: Dagestanskij filial AN SSSR: 121–155 [Халилов Халил Махмулович. 1985. *Вербальная магия в поэзии лакцев*. В: *Магическая поэзия народов Северного Кавказа. Сборник статей*. Махачкала: Дагестанский филиал АН СССР: 121–155].
- Kaskabasov Seit Ashatovich. 1985. *Teatral'nye èlementy v kazahskikh obrâdah i igrakh*. V: *Fol'klornye žanry narodov SSSR*. Moskva: Nauka: 115–137 [Каскабасов Сейт Аскарлович. 1985. *Театральные элементы в казахских обрядах и играх*. В: *Фольклорные жанры народов СССР*. Москва: Наука: 115–137].
- Kolesnickaâ Irina Michaylovna. 1987. *Russkie svadebnye pesni severnyh oblastej po zapisâm poslednih desätiletij*. «Fol'klor narodov RSFSR» (Ufa) Вып. 18: 61–70 [Колесническая Ирина Михайловна. 1987. *Русские свадебные песни северных областей по записям последних десятилетий*. «Фольклор народов РСФСР» (Уфа) Вып. 18: 61–70].
- Kunafin Giniuatulla Safiullovič. 1997. *Baškirskaâ literaturnaâ pesennaâ poëziâ XIX – nač. XX vv. Problemy formirovaniâ i razvitiâ žanrovoj sistemy*. Ufa [Кунафин Гиниятулла Сафиulloвич. 1997. *Башкирская литературная песенная поэзия XIX – нач. XX вв. Проблемы формирования и развития жанровой системы*. Уфа].
- Malkonduev Hamid Hashimovich. 1985. *Balkary i karachaevcy*. V: *Semejno-obrâdovaâ poëziâ narodov Severnogo Kavkaza*. Mahačkala: 96–120 [Малкондуев Хамид Хашимович. 1985. *Балкары и карачаевцы*. В: *Семейно-обрядовая поэзия народов Северного Кавказа*. Махачкала: 96–120].
- Pandey Radž Bali. 1990. *Drevneindijskie domašnie obrâdy (obyčai)*. Per. s angl. Vigasina A.A. Moskva: Vyššaâ škola [Пандей Радж Бали. 1990. *Древнеиндийские домашние обряды (обычай)*. Пер. с англ. Вигасина А.А. Москва: Высшая школа].
- Putilov Boris Nikolaevich. 2005. *Fol'klor i narodnaâ kul'tura*. Sankt-Peterburg: Peterburgskoe vostočovedenie [Путилов Борис Николаевич. 2005. *Фольклор и народная культура*. Санкт-Петербург: Петербургское востоковедение].
- Serebrakova M.N. 1986. *Funkcional'naâ rol' magii v obrâdah detoroždeniâ u sovremennyh turok*. V: *Mify, kul'ty, obrâdy narodov zarubežnoj Azii*. Moskva: Glavnaâ redakciâ vostočnoj literatury:

- 196–216 [Серебрякова М.Н. 1986. *Функциональная роль магии в обрядах деторождения у современных турок*. В: *Мифы, культы, обряды народов зарубежной Азии*. Москва: Главная редакция восточной литературы: 196–216].
- Sulejmenov Muhamed-Halel. 2013. *Majky-bij, učenie «Žasau-izi» i istoki čingizizma*. Almaty: Servis Press [Сулейменов Мухамед-Халел. 2013. *Майкы-бий, учение «Жасау-изи» и истоки чингизизма*. Алматы: Сервис Пресс].
- Sultangareeva Rozaliya Asfandiyarovna. 1998. *Semejno-bytovoju obrádovuj fol'klor baškirskego naroda*. Ufa: Gilem [Султангареева Розалия Асфандияровна. 1998. *Семейно-бытовой обрядовый фольклор башкирского народа*. Уфа: Гилем].
- Sultangareeva Rozaliya Asfandiyarovna. 2006. *Žizn' čeloveka v obráde*. Ufa: Gilem [Султангареева Розалия Асфандияровна. 2006. *Жизнь человека в обряде*. фольклорно-этнографическое исследование башкирских семейных обрядов. Уфа: Гилем].
- Sumcov Nikolay Fedorovich. 1885. *Hleb v obrádah i pesnáh*. Har'kov: Kniga po trebovaniû [Сумцов Николай Федорович. 1885. *Хлеб в обрядах и песнях*. Харьков: Книга по требованию].
- Tadžiki Karategina i Darvaza. 1976. Red. Kislâkov N.A. i Pisarčik A.K. Vyp. 3. Dušambe: Doniš [Таджики Каратегина и Дарваза. 1976. Ред. Кисляков Н.А. и Писарчик А.К. Вып. 3. Душамбе: Дониш].
- Verbickij Vasilij Ivanovoch. 1893. *Altajskie inorodcy*. Sbornik ètnografičeskikh statej i issledovanij altajskego missionera, protoiereâ V.I. Verbickogo. Moskva: Gorno-Altajskaa respublikanskaâ tipografiiâ [Вербицкий Василий Иванович. 1893. *Алтайские инородцы*. Сборник этнографических статей и исследований алтайского миссионера, протоиерея В.И. Вербицкого. Москва: Горно-Алтайская республиканская типография].

Summary

Wedding-ritual songs of Bashkir: sources and typological parallels in folkloric creativity

In Turkic (Bashkir) wedding folklore, in the heritage of world spiritual culture, centuries-old knowledge of philosophy, life-concepts and ideals, as well as language, etiquette, moral and moral values of peoples are concentrated. This article covers the wedding and ritual culture of the Turks and Slavs. Using Bashkir ritual as an example, typological features and parallels in folklore genres associated with common situations of marriage festivals, clan interests and emotions are revealed. Wedding genres of lamentations, good wishes and praise, whose origins go back to the magic of kind words, tears and crying after a complex transformation, create a picture of universal ritual codes.

Key words: wedding songs, folklore, motivation, word magic, transitional symbols

Kontakt z Autorką:
sasania@mail.ru

Andrzej Szmyt

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Polscy współpracownicy cara Aleksandra I (książę Adam Jerzy Czartoryski i hrabia Seweryn Potocki)

W Rosji z nowym władcą zawsze wiązały się nowe nadzieje i oczekiwania. Aleksander I wstępował na tron co prawda stosunkowo szybko i niespodziewanie, bo po kilku latach panowania swojego ojca Pawła I, usuniętego z tronu w wyniku zamachu stanu, jednak otrząsnął się z koszmaru po zamordowaniu ojca przez spiskowców i niebawem przystąpił do reorganizacji państwa. Zaczął realizować swoje młodzieńcze koncepcje urzędzenia imperium. W realizację planów reformatorskich Aleksandra I zaangażowani byli liczni Polacy i to na wysokich szczeblach aparatu państwowego. Dążyli oni przy tym do zbliżenia obu narodowości. Stopniowo ukształtował się nawet „polski dwór wewnątrz dworu Aleksandra” [Andrusiewicz 2015, 99]. Co ciekawe, środowisko polskie w Rosji łączył zachwyt jego osobą. Miano przy tym cichą nadzieję na przywrócenie Polakom „choćby częściowo samodzielnego bytu” [Wołoszyński 1984, 23]. Należy przy tym podkreślić bardzo silne w Rosji zainteresowanie kulturą polską, szczególnie w latach 1801–1806. Dotyczyło to też młodego cara.

Plany zreformowania państwa przez nowego władcę były rozważane m.in. podczas częstych spotkań Aleksandra z jego ówczesnymi polskimi przyjaciółmi, księciem Adamem Jerzym Czartoryskim oraz hrabią Sewerynem Potockim. W konsekwencji reform przeprowadzonych przez cara organizacja wewnętrzna Imperium Rosyjskiego zmieniła się diametralnie, a wzorcowym przykładem owych zmian było szkolnictwo. Z pewnością rozeznanie polskich współpracowników cara w tej dziedzinie wynikało z ich wcześniejszych doświadczeń z okresu Komisji Edukacji Narodowej – pierwszego Ministerstwa Edukacji w dziejach Europy.

Książę Adam Jerzy Czartoryski (1770–1861) został wysłany nad Nową w maju 1795 roku przez rodziców Adama Kazimierza i Izabelę z Flemingów razem ze swoim bratem Konstantym, aby uprosić Katarzynę II o zwrot majątku rodzinnego, obłożonego sekwestrem za poparcie powstania kościuszkowskiego [*Pamiętniki*

ks. Adama Czartoryskiego... 1904, 34]¹. Dobra Czartoryskich, które znalazły się w zaborze rosyjskim, stosunkowo szybko zostały rodzinie zwrócone, bowiem caryca przekazała je, a właściwie podarowała Adamowi Jerzemu i Konstantemu. Ceną była ich służba na dworze rosyjskim. Przebywając wśród arystokracji rosyjskiej, Adam Jerzy najbliżej związany był z rodziną Stroganowów, a z synem hrabiego (barona) Aleksandra Pawłem łączyła go autentyczna przyjaźń. Przez Pawła Stroganowa Adam Jerzy Czartoryski poznał wkrótce Mikołaja Nowosilcowa, karierowicza udającego przyjaźń wobec niego, a w rzeczywistości niechętnego księciu [*Pamiętniki ks. Adama Czartoryskiego...* 1904, 34, 106–107; Askenazy 1919, 229; Handelsman 1938, 147; Truchim 1960, 26].

Podczas jednego z przyjęć na dworze Katarzyny II Adam Jerzy poznał wnuka carycy, szykowanego przez nią na następcę tronu – wielkiego księcia Aleksandra oraz jego żonę Luizę Elżbietę. Wiosną 1796 roku książę A.J. Czartoryski został nawet zaproszony przez Aleksandra do pałacu taurydzkiego. Od tego momentu przebywanie w Petersburgu nabrało dla niego nowego znaczenia, a odwiedziny w pałacu stały się codziennością. W czasie porannych spacerów wielki książę snuł przed A.J. Czartoryskim swoje plany i wizje, obdarzając go przy tym przyjaźnią i zaufaniem. O owym zaufaniu może m.in. świadczyć fakt, iż kiedy został dowódcą konnego Pułku Izmajłowskiego, księcia Adama mianował swoim adiutantem (w randze generał-majora), chociaż ten nie miał predyspozycji wojskowych [Andrusiewicz 2015, 114, 129; Karpińska 2016, 26]. Podczas jednego z kolejnych spotkań A.J. Czartoryski napomknął o swoich przyjaciółach P. Stroganowie i M. Nowosilcowie i do tego stopnia zainteresował Aleksandra ich przekonaniem, że ten wyraził chęć poznania obu. Z czasem też wtajemniczył ich w swoje zamiary. Od tej pory P. Stroganow i M. Nowosilcow, na równi z A.J. Czartoryskim, obdarzeni zostali pełnym zaufaniem wielkiego księcia, tworząc wspólnie zamknięte koło najbliższych przyjaciół przyszłego cara [Bazyłow 1984, 61; Skowronek 1994, 50–51, Truchim 1960, 28].

Natomiast hrabia Seweryn Potocki (1762–1829), syn Józefa i Anny Teresy z Ossolińskich, przybył z ojcem do Petersburga w 1796 roku, chociaż krótko przebywał tam już w 1793 roku. Potockich do Petersburga być może sprowadziła kwestia uregulowania spraw majątkowych, choć możliwe, że wchodzili oni wówczas w skład delegacji hołdowniczej wysłanej do Katarzyny II z woj. braclawskiego. Seweryn pozyskany przez Katarzynę do służby dworskiej również zbliżył się do jej wnuka wielkiego księcia Aleksandra. Pełniąc służbę na dworze, był podobno

¹ Zob. też [Bazyłow 1984, 30; Truchim 1960, 24–25]. Szerzej na temat przyjazdu i pobytu w Petersburgu zob. Biblioteka Czartoryskich, Archiwum i Zbiór Rękopisów [dalej: BCz], sygn. 6160 II – Adam Jerzy Czartoryski – Pamiętniki, ss. 114.

świadkiem śmierci carycy. Od jej następcy cara Pawła I otrzymał godność szambelana dworu Aleksandra, a tym samym podczas pobytu na dworze cesarskim stał się osobą bliską przyszłego władcy Rosji, również zyskując jego zaufanie i przyjaźń. Jak pisał książę A.J. Czartoryski: „Dopuszczony wraz z nami do wielkiej z nim zażyłości entuzjasmował się zaletami Aleksandra, który bardzo długo pozostał jego ideałem” [*Pamiętniki ks. Adama Czartoryskiego...* 1904, 362, 379]. Nic dziwnego, że po objęciu władzy Aleksander powołał go do grona swych najbliższych współpracowników [Kijas 2008, 29–30].

Jednakże po śmierci Katarzyny i objęciu władzy przez jej syna Pawła I, dla polskich przyjaciół wielkiego księcia Aleksandra nastąpiły trudne czasy, szczególnie zaś dla A.J. Czartoryskiego, który jako Polak mający duże wpływy na dworze, a do tego romansujący z żoną Aleksandra – Elżbietą, budził niechęć i zazdrość w kręgach dworskich (arystokracji). Ostatecznie pod wpływem intryg carowej Paweł I mianował go posłem przy królu Sardynii, polecając mu jak najszybsze opuszczenie państwa rosyjskiego. W konsekwencji w 1799 roku książę wyjechał z Petersburga i udał się do Florencji [Karpińska, 2016, 26]. W niełasce znalazł się wówczas także S. Potocki, którego Paweł I 22 stycznia 1799 roku odwołał z urzędu szambelana.

Po śmierci Pawła I A.J. Czartoryski został przez nowego cara Aleksandra I wezwany do natychmiastowego powrotu do Petersburga [Bazyłow 1984, 60; Skowronek 1994, 53–58; Truchim 1960, 29]. Wiosną 1801 roku nowy car powołał zaś obu Polaków do wąskiej grupy swych współpracowników jako tajnych radców. Mimo iż po objęciu władzy Aleksander odstąpił od realizacji wielu młodzieńczych koncepcji i pomysłów, to nadal pragnął zreorganizować cesarstwo na wzór Zachodu i przeprowadzić głębokie reformy, szczególnie w administracji państwowej. Na początku jego panowania projekty zmian w dalszym ciągu były dyskutowane jedynie w wąskim gronie przyjaciół, do którego Aleksander I zaliczał A.J. Czartoryskiego, P. Stroganowa i M. Nowosilcowa. Wkrótce dołączył do nich jeszcze Wiktor Koczubej. Tych czterech wtajemniczonych w plany nowego cara stworzyło Nieoficjalny Komitet, zwany też Tajnym, z którym Aleksander I ściśle współdziałał w pracach nad reformą państwa [Andrusiewicz 2015, 185; Fiodorow 1993, 287–290].

S. Potocki zaś mianowany tajnym radcą i senatorem uczestniczył w pracach III Departamentu Senatu Rządzącego (4/16.06.1801 r.), a potem w Komisji Szkół Ministerstwa Oświecenia Publicznego (8/20.09.1802 r.). Jako senator w końcu 1802 roku wystąpił przeciw zbyt długiej służbie wojskowej (ponad dwunastoletniej) obowiązującej również szlachtę nieposiadającą stopni oficerskich. W konsekwencji doprowadził do zakwestionowania nowego prawa przez senat [*Pamiętniki ks. Adama Czartoryskiego...* 1904, 380]. Wprawdzie car ostro zareagował, doprowadzając

do zlikwidowania tego przejawu opozycji legalnej, ale S. Potocki swą postawą zyskał uznanie i popularność jako obrońca praw szlachty. Opowiadał się też za niezawisłością sądownictwa (na wzór angielski), chociaż prowadzącą do tego reformę odkładał na czas nieokreślony. Mimo tego wystąpienia nie popadł w niełaskę u cara. Jako członek Rady Komisji Ułożenia Praw uczestniczył w ułożeniu słynnego pełnego zbioru praw w 1809 roku (Полное собрание законов Российской Империи). Ponadto był członkiem komitetu ds. Żydów w Rosji oraz komisji dla zbadania korespondencji pocztowej, zaś w styczniu 1810 roku został członkiem Rady Państwa. Największą aktywność wykazał jednak w dziedzinie organizacji oświaty na terenie imperium. Na tym polu miał też największe osiągnięcia [Rostworowski 1984–1985, 138].

Wspomniany wcześniej Nieoficjalny Komitet, którego członkiem został A.J. Czartoryski, zaczął funkcjonować już od stycznia 1801 roku, a jego posiedzenia odbywały się dwa lub trzy razy w tygodniu. Członkowie mogli liczyć na intratne posady, ale książę A.J. Czartoryski jako jedyny „uchylił się od przyjęcia ofiarowanych mu godności” [Truchim 1960, 32]. Jednakże „miarą pozycji Czartoryskiego na dworze cesarskim był przywilej przychodzenia do Aleksandra bez uprzedniego zaproszenia. Spotykał się z nim częściej niż inni dworzanie i wspólnie roztrząsali sprawy państwowe” [Andrusiewicz 2015, 168]. Spośród projektów reform w Rosji rozpatrywanych w czasie posiedzeń Nieoficjalnego Komitetu (m.in. konstytucja, senat, prawodawstwo, administracja, sprawa chłopska) czołowe miejsce zajmowała oświata publiczna [Beauvois 1991, 20–21]². Pierwsze posiedzenie poświęcone reformie oświaty w Rosji odbyło się 23 grudnia 1801 roku. Nie było więc sprawą przypadku, że na kolejnym spotkaniu Nieoficjalnego Komitetu 10 lutego 1802 roku książę A.J. Czartoryski przedstawił nowemu carowi projekt organizacji najwyższych władz administracji państwowej. Bardzo szybko stał się autorytetem w wielu dziedzinach, a jego opinie miały decydujące znaczenie dla kierunku polityki młodego władcy. Według koncepcji księcia najwyższa władza administracyjna spoczywać miała w ręku ośmiu ministerstw, a na pierwsze miejsce A.J. Czartoryski wysunął resort oświaty. Car oraz członkowie Nieoficjalnego Komitetu zgodzili się bez zastrzeżeń z tym projektem, uzupełniając go jedynie drobnymi uwagami [*Pamiętniki ks. Adama Czartoryskiego...* 1904, 173].

Rezultatem prac Nieoficjalnego Komitetu był manifest carski o utworzeniu ministerstw wydany 8 września 1802 roku. Po burzliwej dyskusji ustalono, że szkolnictwem zajmie się Ministerstwo Oświecenia Publicznego [Beauvois 2010, 370; por. Truchim 1960, 35]. Pierwszym ministrem został hrabia Piotr Wasylewicz

² To samo znajduje się w trzeciej już wersji tej samej książki, tyle że pod nowym tytułem, zob. [Beauvois 2010, 30–31]. Por. [Skowronek 1994].

(Bazylewicz) Zawadowski, natomiast towarzyszem ministra, czyli wiceministrem – Michaił Nikitycz Murawiew. Powołano też tzw. Komisję Szkolną, która z początkiem 1803 roku została przekształcona w organ doradczy ministra pod nazwą Główny Zarząd Szkół. W jego skład weszli minister, jako przewodniczący, oraz jego zastępca, a ponadto tajni radcy – książę Adam Jerzy Czartoryski i hrabia Seweryn Potocki, generał-major Teodor Iwanowicz Klinger, akademicy i radcy stanu – Stefan Rumowski, Mikołaj Ozierieckowski, Mikołaj Fus, Mikołaj Nowosilcow i hrabia Paweł Stroganow. Znaleźli się tam również członkowie komisji jeszcze z czasów Katarzyny II, a mianowicie: Fiodor Iwanowicz Jankowicz de Myriewo, Piotr Iwanowicz Pastuchow i Piotr S. Świstunow. Kierownikiem kancelarii Komisji Szkolnej został Wasilij N. Karazin [Truchim 1960, 36–37].

Warto w tym miejscu podkreślić, iż w 1806 roku mówiło się też, że ze względu na kłopoty zdrowotne P. Zawadowskiego jego następcą miał zostać książę A.J. Czartoryski³. Z tej koncepcji nic jednak nie wyszło, bowiem książę był wówczas bardziej potrzebny w Ministerstwie Spraw Zagranicznych. Mimo to w organizacji nowoczesnego szkolnictwa w Rosji A.J. Czartoryski był i tak znacznie aktywniejszy od S. Potockiego.

Opracowaniem projektu ustawy o ustroju i organizacji szkół na terenie cesarstwa, a następnie jej realizacją miała się zająć Komisja Szkolna [Truchim 1960, 42]. Inauguracyjne posiedzenie Komisji pod przewodnictwem ministra P. Zawadowskiego odbyło się 13 września 1802 roku. Z kolei 27 września 1802 roku akademik M. Fus wygłosił referat, w którym przedstawił szczegóły koncepcji organizacji szkolnictwa w Rosji. Zgodnie z jego projektem terytorium cesarstwa podzielone miało być na sześć okręgów [Truchim 1960, 43]. W swym projekcie M. Fus ograniczył się jednak tylko do naszkicowania zależności organizacyjnej szkół niższych od wyższych, nie zagłębiając się w szczegóły, ani nie precyzując stopnia zależności. Natomiast na posiedzeniu Komisji Szkolnej 2 października 1802 roku szczegółowy projekt organizacji szkolnictwa zatytułowany *O zasadach publicznego oświecenia w rosyjskim imperium* przedstawił książę A.J. Czartoryski. Została w nim uwzględniona organizacja czterech stopni szkół: parafialnych, powiatowych, gubernialnych i uniwersytetów. Istotą tego podziału była więc także hierarchiczna zależność administracyjna szkół stopnia niższego od szkół stopni wyższych. W swym projekcie A.J. Czartoryski również proponował utworzenie w Rosji sześciu uniwersytetów: w Moskwie, Petersburgu, Kazaniu, Dorpacie, Wilnie i Charkowie, które miały podlegać Komisji Szkolnej, ta zaś Ministrowi Oświecenia Publicznego [Truchim 1960, 44]. Niewątpliwie książę A.J. Czartoryski (podobnie jak M. Fus)

³ Na ten temat pisał z Wilna Jan Śniadecki do Tadeusza Czackiego 13.07.1806 r., por. [Gubrynowicz 1929, 4].

wykorzystywał tu koncepcję i ideę Komisji Edukacji Narodowej, tzn. piramidalną hierarchię szkół i władz administracji szkolnej. Utworzenie uniwersytetów było o tyle ważne, że w systemie rosyjskim, podobnie jak wcześniej w Rzeczypospolitej, to właśnie uniwersytetom, wokół których tworzone okręgi szkolne (naukowe), obejmujące również szkoły niższego szczebla, miała przypaść główna rola w strukturze nowoczesnego systemu oświaty [Beauvois 2010, 368–370]⁴.

Komisja Szkolna na kolejnym posiedzeniu przyjęła szczegółowo opracowany projekt A.J. Czartoryskiego z uznaniem i w konsekwencji ostateczną wersję ustawy o organizacji szkolnictwa w Imperium Rosyjskim oparła na koncepcji opracowanej przez księcia. Należy jednak podkreślić, iż faktycznym autorem tej koncepcji był najprawdopodobniej pierwszy rektor odnowionego Uniwersytetu Wileńskiego ksiądz Hieronim Stroynowski, który na wezwanie księcia już w maju 1802 roku przyjechał do Petersburga i przebywał tam do czerwca 1803 roku [Baliński 1862, 380, 389]⁵. Hipoteza ta wydaje się zupełnie realna, bowiem A.J. Czartoryski zajęty wtedy głównie sprawami zagranicznymi (formalnie pełnił funkcję zastępcy ministra tego resortu Aleksandra R. Woroncowa), na wnikliwe zajęcie się zagadnieniami oświatowymi w imperium nie miał wówczas czasu. Także w latach wcześniejszych nie zajmował się tą problematyką i znał ją raczej powierzchownie. Miał co najwyżej ogólne pojęcie na temat szkół oraz organizacji Komisji Edukacji Narodowej. Radami służył mu jednak ojciec książe Adam Kazimierz Czartoryski, który miał duży wpływ zarówno na poglądy i wizje pedagogiczne syna, jak i na ostateczny kształt projektu organizacji szkolnictwa w Rosji. Synowi służył także radą, pomocą i przestrogą w okresie pełnienia przez niego funkcji kuratora. Świadczy o tym ich bogata korespondencja w kwestiach oświaty⁶.

Z kolei o roli Hieronima Stroynowskiego w tworzeniu koncepcji reformy szkolnictwa w Rosji pisał m.in. Hugo Kołłątaj w liście do niego z 8 września 1803 roku⁷. W trakcie pracy nad projektem najważniejsze kwestie H. Stroynowski najprawdopodobniej uzgadniał jednak z księciem A.J. Czartoryskim.

Wszystko wskazuje więc na to, że to właśnie ksiądz H. Stroynowski podjął się opracowania projektu organizacji szkolnictwa w Rosji, oczywiście na prośbę bądź zlecenie księcia. Projekt ten, jak i inne jego koncepcje z zakresu oświaty, podpisywał i przedstawiał na posiedzeniach Komisji Szkolnej wyłącznie książe

⁴ Por. [Сборник материалов... 1893–1898, 1, 452; Truchim 1960, 144].

⁵ Warto podkreślić, iż na temat Hieronima Stroynowskiego pozytywnie wyrażał się m.in. ojciec Adama Jerzego, zob. BCz, sygn. 6285 – list księcia generała do syna z 3.07.1802 r. z Puław – s. 199–201. Por. [Beauvois 2010, 30–31] – tu autor nie wiadomo dlaczego podaje, iż ów list pochodzi z 12.07.1802 r.

⁶ Zob. m.in. BCz, sygn. 6040, s. 95–104; BCz, sygn. 6285, s. 155–175 i 385–388. Por. [Beauvois 1974, 1, 65; Beauvois 1991, 20–21]. To samo zob. [Beauvois 2010, 30–32, 44–45; Skowronek 1994, 65].

⁷ Zob. [X. Hugona Kołłątaja... 1844, 225]. Por. [Bieliński 1900, 3, 51; Handelsman 1938, 146].

A.J. Czartoryski. Tam popierał go również S. Potocki, drugi z Polaków zasiadający w komisji, który będąc w latach 1803–1817 kuratorem Charkowskiego Okręgu Szkolnego, przyczynił się m.in. do powstania w tym mieście uniwersytetu⁸.

W początkowym okresie prac nad tworzeniem uniwersytetu i okręgu charkowskiego S. Potocki jednak nie uczestniczył, przebywał bowiem na urlopie za granicą (do marca 1804 roku). W jego zastępstwie czynił to wówczas jego bliski współpracownik W.N. Karazin. Kurator starał się jednak o pozyskanie dla nowej uczelni wybitnych profesorów, również z innych krajów. W konsekwencji doprowadził do skompletowania pełnego składu wykładowców. Natomiast po odwołaniu W.N. Karazina (z powodu niewłaściwego zarządzania finansami) S. Potocki z powodzeniem przejął całość obowiązków kuratora i opiekuna uniwersytetu w Charkowie. „Jako kurator, z zapałem i wytrwale zajmował się swoim uniwersytetem. Zapraszał wybitnych uczonych i często wizytował prowincje powierzone jego okręgowi naukowemu” [*Pamiętniki ks. Adama Czartoryskiego...* 1904, 362]. Na uroczystym otwarciu Uniwersytetu Charkowskiego (17/29.01.1805 r.) akcentował dobrodziejstwa rozwoju szkolnictwa w Rosji, a zwłaszcza tworzenia uniwersytetów. Umacnianie tendencji antyoświeceniowych, a nawet reakcyjnych po objęciu kierownictwa nad resortem przez Aleksandra Golicyna, skłoniło S. Potockiego do dymisji ze stanowiska w 1817 roku. W październiku 1827 roku awansował on na rzeczywistego tajnego radcę, ale nie brał czynnego udziału w życiu publicznym. Został jednak odznaczony Orderem Aleksandra Newskiego. W Petersburgu spędził w sumie ok. 20 lat [Rostworowski, Skowronek 1984–1985, 138–139].

Jeśli zaś chodzi o poczynania księcia A.J. Czartoryskiego, to na początku 1803 roku projekt ustawy dotyczącej organizacji szkolnictwa w Imperium Rosyjskim był już opracowany. Wkrótce zyskał aprobatę cara Aleksandra I i 24 stycznia 1803 roku ogłoszono ukaz pod nazwą *Tymczasowe przepisy oświecenia publicznego*⁹. Dokument ten stał się podstawą organizacji nowoczesnego szkolnictwa rosyjskiego. Jednocześnie Komisję Szkolną przekształcono w Główny Zarząd Szkół, który odąd miał kierować administracją szkolną pod nadzorem ministra resortu oświaty¹⁰. W skład Głównego Zarządu Szkół, oprócz osób mianowanych przez cara, wchodziłi kuratorzy poszczególnych okręgów szkolnych, będący jednocześnie nadzorcami

⁸ Szerzej na ten temat zob. [Beauvois 2005, 40; Janowski 1911, 48; Kijas 2005, 21–23, 43; 2000, 278–279; Rostworowski 1984–1985; Skowronek 1994, 136–138; Truchim 1960, 39, 47].

⁹ Tekst ustawy (ukazu) z 24.01.1803 r. [druk w jęz. pol. i ros.] zob. m.in. Biblioteka Uniwersytetu Wileńskiego (dalej: BUWil.), f. 2 – Archiwum Uniwersytetu Wileńskiego, sygn. KC 645, k. 127–137. Por. [*Ukaz Aleksandra I...* 1803, 10, 175–185; *Сборник материалов...* 1897, 139–147; Truchim 1960, 47–48, 129–133].

¹⁰ Szczegółowa rola Głównego Zarządu Szkół zob. m.in. BUWil., f. 2, sygn. KC 645, k. 127–128. Por. [*Сборник материалов...* 1897, 139–140].

lub komisarzami uniwersytetów (w tym A.J. Czartoryski i S. Potocki). Właściwie byli oni bezpośrednimi zwierzchnikami poszczególnych uniwersytetów i okręgów, a tym samym urzędnikami carskimi stojącymi na czele każdego wydziału (okręgu) i nadzorującymi wszystkie szkoły tam funkcjonujące. Z kolei w październiku 1803 roku powołano Komisję dla Opracowania Organizacji Szkół Wojennych, w skład której oprócz ministra Piotra Zawadowskiego, Mikołaja Nowosilcowa, Teodora Klingera, hrabiego Płatona A. Zubowa, inżyniera-generała Piotra K. Suchtelen, wiceadmirała Pawła W. Cziczagowa, generał-majora Iwana M. Begiczewa wchodził również książę Adam Jerzy Czartoryski [Beauvois 2010, 369]¹¹.

Prace Głównego Zarządu Szkół nad tworzeniem nowoczesnego systemu szkolnictwa w Rosji, w których brali udział książę A.J. Czartoryski i hrabia S. Potocki, nie ograniczyły się wyłącznie do podjęcia czynności organizacyjnych i przebudowy części administracyjnej resortu oświaty. Ważnym krokiem było też opracowanie zasad funkcjonowania niższych szczebli edukacji [*Сборник распоряжений...* 1866, 3–9]. Priorytetem dla Głównego Zarządu Szkół było jednak opracowanie ustawy zasadniczej dla uniwersytetów. Zrezygnowano tu z ułożenia ustawy ogólnej, a skoncentrowano się nad opracowaniem projektów ustaw (statutów) dla każdej z sześciu uczelni z osobna. A.J. Czartoryski zajął się przygotowaniem projektu statutu dla Uniwersytetu Wileńskiego. Opracowanie tego dokumentu ponownie powierzył on H. Stroynowskiemu, chociaż w tej kwestii również wiele rad udzielał księciu kuratorowi jego ojciec A.K. Czartoryski¹².

Projekt, wzorowany na *Ustawach Komisji Edukacji Narodowej*, został wcześniej przedyskutowany na posiedzeniu Głównego Zarządu Szkół. Ostatecznie Aleksander I zatwierdził statut uczelni wileńskiej 18 maja 1803 roku pod nazwą *Ustawy, czyli ogólne postanowienia Imperatorskiego Uniwersytetu Wileńskiego i Szkół jego wydziału* [Zob. *Ustawy czyli ogólne postanowienia...* 1803, 11, 336–363]. Dla porównania 12 grudnia 1803 roku została zatwierdzona Ustawa Uniwersytetu Dorpackiego, a 5 listopada 1804 roku – ustawy uniwersytetów: w Moskwie, Charkowie i Kazaniu [Bartnicka 1977, 20, 91–105; Buczek 2007, 127; Truchim 1960, 50]. Natomiast uniwersytet w Petersburgu powołano dopiero w 1819 roku, a funkcję szkoły głównej stołecznego okręgu naukowego spełniał tam początkowo Instytut Pedagogiczny, który został utworzony w 1804 roku [Bazyłow 1973, 322, 348].

Następstwem podziału Imperium Rosyjskiego na okręgi był fakt, że już 25 stycznia 1803 roku zostali mianowani przez cara kuratorzy poszczególnych okręgów oraz pozostali członkowie Głównego Zarządu Szkół. Kuratorem Okręgu Moskiewskiego mianowano więc Michaiła Murawiewa, Wileńskiego – Adama

¹¹ Szerzej na ten temat zob. m.in. [Truchim 1960, 63–90].

¹² Zob. m.in. BCz, sygn. 6285, s. 265–268, 289–291, 385–388.

Jerzego Czartoryskiego, Dorpackiego – Teodora Fryderyka Klingera, Charkowskiego – Seweryna Potockiego, Petersburskiego – Mikołaja Nowosilcowa, Kazańskiego – Andreja Andrejewicza Manteuffla, którego już 20 czerwca tego samego roku zastąpił Stefan Rumowski. Członkami Zarządu Szkół bez przydziału zostali zaś Fiodor Jankowicz de Myriewo, Piotr Świstunow, Mikołaj Fus i Mikołaj Oziereckowski [*Ukaz do rządzącego Senatu...* 1803, 10, 186; Рождественский 1902 19, 44]¹³. Kuratorzy stanowili jednocześnie tzw. Główną Dyрекcję Szkół przy Ministrze Oświecenia Publicznego [m.in. Ambros 1939, 2–3, 146–147; Beauvois 1974, 62; Truchim 1960, 53].

O zajęcie się sprawami organizacyjnymi Uniwersytetu Wileńskiego, pierwszy minister Oświecenia Narodowego, hrabia P. Zawadowski, już 8 października 1802 roku poprosił księcia A.J. Czartoryskiego i hrabiego S. Potockiego.

Rola księcia w resorcie oświaty w dużej mierze wiązała się z pełnieniem przez niego funkcji kuratora Wileńskiego Okręgu Naukowego (Szkolnego). Jego pierwszą wielką ideą w tej roli było nawiązanie do systemu wizytacji, pozostawionego w spuściznie przez Komisję Edukacji Narodowej. Kiedy 25 stycznia 1803 roku A.J. Czartoryski otrzymał stanowisko kuratora, miał już skończone 33 lata. Mimo wszechstronnego wykształcenia brakowało mu jednak doświadczenia w piastowaniu urzędu publicznego, chociaż od 1802 roku pełnił już funkcję wiceministra spraw zagranicznych, a przez pewien czas *de facto* nawet obowiązki ministra [Karpieńska 2016, 27–28]. O nominacji zadecydowała, oczywiście, bliska znajomość z Aleksandrem I oraz dobra orientacja w problematyce polskiej, co w sytuacji zagarnięcia przez Rosję większości ziem byłej Rzeczypospolitej nie było bez znaczenia zarówno dla księcia Polaka, jak i dla cara jako panującego nad ziemiami do niedawna polskimi.

Zaangażowanie księcia w sprawy oświaty i udział w reformowaniu rosyjskiego szkolnictwa znacznie ograniczała przede wszystkim jego praca w Ministerstwie Spraw Zagranicznych Rosji. Było oczywiste, że ze względu na trudny dla rosyjskiej dyplomacji okres wojen napoleońskich, polityce zagranicznej musiał poświęcić znacznie więcej uwagi niż sprawom oświaty. W polityce zagranicznej wówczas budował przede wszystkim pozycję Rosji na Bałkanach oraz w Gruzji, a także formował III koalicję antynapoleońską [Karpieńska 2016, 29]. Starał się też brać aktywny udział w propagowaniu sprawy polskiej. Jego koncepcje nie zyskały jednak akceptacji Aleksandra i jego sojuszników [*Dziennik ks. Adama Jerzego Czartoryskiego...* 2016, 325–349, 366–397].

¹³ Zob. też [Beauvois 2010, 370; Truchim 1960, 48].

Mimo braku czasu, ale dzięki obecności w bliskim otoczeniu cara, miał jednak wpływ w rozwój szkolnictwa, co też skrupulatnie wykorzystywał. Warto podkreślić, że przebywając na dworze w Petersburgu i mając informacje o problemach kierowanego przez siebie okręgu szkolnego z pierwszej ręki, przy okazji załatwiał wiele spraw dotyczących polskiej społeczności na terenie Kraju Zachodniego i funkcjonujących tam polskich placówek oświatowych.

Zapał księcia w kwestii rozwiązywania problemów szkolnictwa w Rosji hamowała jednak sytuacja międzynarodowa. Dla Rosji był to bowiem okres wojen napoleońskich. Szczególnie po 1809 roku car zaniepokojony rozszerzeniem Księstwa Warszawskiego snuł nowe plany i starał się pozyskać księcia A.J. Czartoryskiego dla swojej polityki. Przewaga spraw zagranicznych w życiu księcia odbiła się też ujemnie na funkcjonowaniu kierowanego przez niego okręgu. A do tego, kiedy w lecie 1810 roku udał się do Puław, zapewne nie przypuszczał, że nie ujrzy już więcej Petersburga. W 1812 roku, wahając się między Aleksandrem a Napoleonem, z pewną przesadą stwierdził, „że Wilno stanowi jedyną czynną część jego służby. Zostaje mu wprawdzie dość energii, żeby skutecznie bronić wywiezionego do Petersburga Czackiego, ale przy tej okazji prosi cara o całkowitą dymisję (27 listopada 1810). Od tego czasu zaniedbuje kuratorię” [Beauvois 1974, 62].

W działalności księcia A.J. Czartoryskiego i jego współpracy z Aleksandrem I lata wojen napoleońskich były niewątpliwie najtrudniejszym okresem, kiedy to wyraźnie oddalił się od zagadnień oświatowych, z konieczności poświęcając większość czasu sprawom dyplomacji. Ze swą antynapoleońską koncepcją odbudowy Polski był wśród polskiego społeczeństwa w zdecydowanej mniejszości, ale w obliczu wojny z Rosją, w nadziei na wskrzeszenie państwa polskiego, karierę urzędnika carskiego poświęcił dla idei niepodległości, która wówczas wydawała się bardziej realna u boku Napoleona. Oczywiście klęska Bonapartego przekreśliła te nadzieje, a A.J. Czartoryski znalazł się w niezręcznej sytuacji wobec cara. Księciu zabrakło wówczas konsekwencji i lojalności wobec swego mocodawcy, czego mu Aleksander I nigdy nie zapomniał. Mimo to książę pozostał w służbie rosyjskiej, był bowiem potrzebny władcy, szczególnie w realizacji planów wobec ziem polskich. „Częsta obecność księcia Adama przy boku cara (od Chaumont do Wiednia) nie zmieniła jednak faktu, że nie zajmował on żadnego oficjalnego stanowiska” [Beauvois 1974, 62]. Należy podkreślić, że na polu dyplomacji rywalizował wówczas z Karlem W. Nesselrode, którego koncepcja umiarkowanych żądań wobec ziem polskich i w konsekwencji ustępstw na rzecz sojuszników Rosji była wówczas bardziej realna niż koncepcja Adama Jerzego Czartoryskiego, zmierzająca do uzyskania jak największych zdobyczy po upadku Napoleona.

W działalności oświatowej, po okresie beczynności, dla księcia zaczął się ostatni okres funkcjonowania na stanowisku kuratora (1816–1824). W porównaniu z latami wcześniejszymi miał już więcej czasu na zajęcie się sprawami szkolnictwa i wykazywał większe zaangażowanie bieżącymi problemami podległego mu okręgu i Uniwersytetu Wileńskiego. W tym czasie jego autorytet był jednak już bardzo osłabiony i na każdym kroku musiał się zmagać z brakiem zrozumienia i życzliwości tak kręgów dworskich, jak i ministerstwa, któremu podlegał. Marceli Handelsman pisał, iż w tym czasie kurator Adam Jerzy Czartoryski nie był już beczynny, lecz tylko bezsilny. Miał bowiem coraz mniej do powiedzenia nawet na terenie, który mu podlegał, a to głównie za sprawą M. Nowosilcowa. Tę rywalizację z dawnym przyjacielem ostatecznie przegrał i został zmuszony do dymisji ze stanowiska kuratora, przyjętej 29 kwietnia 1824 roku¹⁴.

Nieco inaczej potoczyły się natomiast losy współpracy z carem hrabiego S. Potockiego, który po otrzymaniu stanowiska kuratora Charkowskiego Okręgu Szkolnego faktycznie przestał interesować się sprawami szkolnictwa polskiego, zajął się za to organizacją uniwersytetu w Charkowie, a potem również szkół średnich w Odessie. Miał przy tym duże zasługi w rozwoju miasta i to nie tylko w dziedzinie oświaty. Jednakże w przeciwieństwie do A.J. Czartoryskiego „na starość zapomniał o swym kraju, myślał jedynie o powiększaniu swego majątku, o przyjemnym życiu, a dla zabicia czasu bawił się w opozycję rosyjską” [Czartoryski, 1986, 381].

Bibliografia

Źródła

- Biblioteka Książąt Czartoryskich. Archiwum i Zbiór Rękopisów – BCz, sygn. 6040, 6160 II, 6285.
Biblioteka Uniwersytetu Wileńskiego (dalej: BUWil.), f. 2 – Archiwum Uniwersytetu Wileńskiego, sygn. KC 645, k. 127–137.
Czartoryski Adam Jerzy. 1986. *Pamiętniki i memoriały polityczne 1776–1809*. Wyb., oprac., wstęp i przyp. Skowronek J. Warszawa: Wydawnictwo PAX.
Dziennik ks. Adama Jerzego Czartoryskiego 1813–1817. 20176. Oprac. i wstęp Karpińska M. Przep. Karpińska M., Pezda J. Warszawa: Wydawnictwo DiG.
Lietuvos valstybės istorijos archyvas – LPAH [Литовский государственный исторический архив – ЛГИА, фонд 721, оп. 1, дело 602].
Pamiętniki ks. Adama Czartoryskiego i korespondencja jego z cesarzem Aleksandrem I. 1904. Wstęp Gadon L. Przedm. de Mazade K. Przeł. Scipio K. T. I. Kraków: Wydawnictwo Sp. Wydawnicza Polska.
Ukaz Aleksandra I, Imperatora do Rządzącego Senatowi względem urzędzenia nauk i szkół w państwie rosyjskim. 1803. „Nowy Pamiętnik Warszawski” t. X: 175–185.

¹⁴ Na temat dymisji ks. A.J. Czartoryskiego zob. m.in. LPAH, f. 721, op. 1, d. 602, k. 1–9. Por. [Handelsman 1938, 128–132; Beauvois 1974, 72; 2010, 55].

- Ustawy czyli ogólne postanowienia Imperatorskiego Uniwersytetu Wileńskiego i Szkół jego wydziału [om 18.05.1803 r.]*. 1803. „Nowy Pamiętnik Warszawski” t. XI: 336–363.
- Vilniaus universiteto biblioteka – BUWil. [Библиотека Виленского университета – БВУ, фонд 2, дело КС 645].
- Kornilov Ivan Petrovič. 1893–1898. *Sbornik materialov dlâ istorii prosvešeniâ v Rossii, izvlečennyh iz Arhiva ministerstva narodnogo prosvešeniâ*. T. I–III. Sankt-Peterburg [Корнилов Иван Петрович. 1893–1898. *Сборник материалов для истории просвещения в России, извлеченных из Архива министерства народного просвещения*. Т. I–III. Санкт-Петербург].
- Roźdestvenskij Sergej Vasilevič. 1902. *Istoričeskij obzor deâtel'nosti Ministerstva narodnogo prosvešeniâ 1802–1902*. Sankt-Peterburg: Ministerstvo narodnogo prosvešeniâ [Рождественский Сергей Васильевич. 1902. *Исторический обзор деятельности Министерства народного просвещения 1802–1902*. Санкт-Петербург: Министерство народного просвещения].
- Sbornik rasporâženij po Ministerstvu narodnogo prosvešeniâ*. 1866. T. I: 1802–1834. Sankt-Peterburg: Tipografiâ Imperatorskoj akademii nauk [Сборник распоряжений по Министерству народного просвещения]. 1866. Т. I: 1802–1834. Санкт-Петербург: Типография Императорской академии наук].
- X. Hugona Kollâtajâ korespondencja listowna z Tadeuszem Czackim wizytatorem nadzwyczajnym szkół, w guberniach wołyńskiej, podolskiej i kijowskiej; przedsięwzięta w celu urządzenia instytucyj naukowych i pomnożenia oświecenia publicznego w trzech rzeczonych guberniach. 1844. T. I. Kraków: Wydawnictwo Kojsiewicz F. Drukarnia Akademii Krakowskiej].

Opracowania

- Ambros Michał. 1939. *Zarys statystyczny szkół wydziału wileńskiego*. Wilno: Drukarnia Artystyczna „Grafika”.
- Andrusiewicz Andrzej. 2015. *Aleksander I. Wielki gracz car Rosji – król Polski*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Askenazy Szymon. 1918. *Napoleon a Polska*. T. III. Warszawa–Kraków: Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie.
- Baliński Michał. 1862. *Dawna Akademia Wileńska. Próba jej historii od założenia w 1579 do ostatecznego jej przekształcenia w roku 1803*. Petersburg: Nakł. Jozefata Ohryzki.
- Bartnicka Kalina. 1977. *Sprawa przedruku Ustaw Komisji Edukacji Narodowej w Wileńskim Okręgu Szkolnym w początku XIX w.* „Rozprawy z Dziejów Oświaty” t. XX: 91–106.
- Bazyłow Ludwik. 1973. *Spółceństwo rosyjskie w pierwszej połowie XIX w.* Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Bazyłow Ludwik. 1984. *Polacy w Petersburgu*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Beauvois Daniel. 1974. *Adam Jerzy Czartoryski jako kurator wileńskiego okręgu naukowego*. „Przegląd Historyczny” t. LXV, z. 1: 65–85.
- Beauvois Daniel. 1991. *Szkolnictwo polskie na ziemiach litewsko-ruskich 1803–1832*. T. I: *Uniwersytet Wileński*. Rzym–Lublin: Fundacja Jana Pawła II–Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Beauvois Daniel. 2005. *Trójką ukraiński. Szlachta, carat i lud na Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie 1793–1914*. Z jęz. fr. przeł. K. Rutkowski. Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Beauvois Daniel. 2010. *Wilno – polska stolica kulturalna zaboru rosyjskiego 1803–1832*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Bieliński Józef. 1900. *Uniwersytet Wileński (1579–1831)*. T. III. Kraków: Druk W.L. Anczyca i Sp.
- Buczek Katarzyna. 2007. *Hugo Kollâtaj i edukacja*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

- Fiodorow Włodzimierz. 1993. *Aleksander I. W: Dynastia Romanowów*. Red. Iskenderow A. Przeł. G. Wiśniewski. Warszawa: Wydawnictwo Prolog.
- Gubrynowicz Bronisław. 1929. *Z nieznannej korespondencji Jana Śniadeckiego do Tadeusza Czackiego (1806–1811)*. Wilno: Druk Józefa Zawadzkiego.
- Handelsman Marcei. 1938. *Czartoryski Adam Jerzy. Czartoryscy trzydzieści sześć życiorysów*. Kraków: Wydawnictwo Polskiej Akademii Umiejętności.
- Janowski Ludwik. 1911. *Uniwersytet Charkowski w początkach swego istnienia*. Kraków: Wydawnictwo Polskiej Akademii Umiejętności.
- Kijas Artur. 2000. *Polacy w Rosji od XVII wieku do 1917 roku. Słownik biograficzny*. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk.
- Kijas Artur. 2008. *Polacy na Uniwersytecie Charkowskim 1805–1917*. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk.
- Rostworowski Emanuel, Skowronek Jerzy. 1984–1985. *Potocki Seweryn h. Pilawa (1762–1829)*. W: *Polski słownik biograficzny*. T. XXVIII. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich: 136–140.
- Sbornik materialov dlâ istorii prosvešeniâ v Rossii, izvlečennyh iz Arhiva Ministerstva narodnogo obrazovaniâ*. 1893. T. I: *Učebnye zavedeniâ v zapadnyh guberniâh do učreždeniâ Vilenskago učebnago okruga, 1783–1803*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Ministerstva narodnogo prosvešeniâ [Сборник материалов для истории просвещения в России, извлеченных из Архива Министерства народного образования. 1893. Т. I: Учебные заведения в западных губерниях до учреждения Виленского учебного округа, 1783–1803. Санкт-Петербург: Издательство Министерства народного просвещения].
- Sbornik materialov dlâ istorii prosvešeniâ v Rossii, izvlečennyh iz Arhiva Ministerstva narodnogo obrazovaniâ*. 1897. Vvedenie I. Kornilov. T. II: *Učebnye zavedeniâ v zapadnyh guberniâh (1802–1804)*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Ministerstva narodnogo prosvešeniâ [Сборник материалов для истории просвещения в России, извлеченных из Архива Министерства народного образования. 1897. Введение II. Корнилов. Т. II: Учебные заведения в западных губерниях (1802–1804). Санкт-Петербург: Издательство Министерства народного просвещения].
- Skowronek Jerzy. 1994. *Adam Jerzy Czartoryski 1770–1861*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Truchim Stefan. 1960. *Współpraca polsko-rosyjska nad organizacją szkolnictwa rosyjskiego w początkach XIX wieku*. Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Wołoszyński Ryszard W. 1984. *Polacy w Rosji 1801–1830*. Warszawa: Książka i Wiedza.

Summary

Polish cooperators of Tsar Alexander I (duke Adam Jerzy Czartoryski and count Seweryn Potocki)

After ascending the throne Alexander I started to realize his youthful ideas of ruling the empire. The Polish people were involved in implementing his plans for reform. Duke Adam Jerzy Czartoryski and count Seweryn Potocki were among them. As a result of the Tsar's reforms, the internal organization of the Russian Empire changed diametrically. Education was the best example of such adjustments. The Tsar appointed Czartoryski and Potocki as 'geheimrats'; they were his close cooperators and took part in carrying out the reforms. Czartoryski became a father figure to Alexander I. The Tsar respected his opinions, which influenced the policy direction. During the Napoleonic Wars Czartoryski was especially at the service of the Ministry of Foreign Affairs. However, he seemed to be much more active in organising a modern school system in Russia in the years 1805–1824 when he was acting as chief education officer for the Vilnius Educational District. Seweryn Potocki was

chief education officer for the Kharkiv Educational District in the years 1803–1817. He was a founder of the university in this city and, later, secondary schools in Odessa. Potocki contributed to the development of the city. Although in October 1827 Potocki was promoted to an actual ‘geheimrat’, he did not take part in public life, whereas Czartoryski withdrew from public life after his dismissal from the post of a chief education officer.

Key words: Russia, Tsar Alexander I, Adam Jerzy Czartoryski, Seweryn Potocki

Kontakt z Autorem:

andrzej.szmyt@uwm.edu.pl

Przekładoznawstwo

Magdalena Abramska

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Z zagadnień przekładu audiowizualnego: tłumaczenie piosenek w pełnometrażowych filmach animowanych na przykładzie polskiego i rosyjskiego dubbingu do *Sing*

Piosenka staje się coraz bardziej znaczącym elementem animacji. Szczególnie ostatnie filmy imperium Disneya mają wyraźnie broadwayowski charakter. Z uwagi na swoją pozycję studio wyznacza drogę, którą podążają pozostali twórcy. Kompozycje muzyczne w produkcjach animowanych spełniają różne funkcje. Mogą być zarówno tłem, jak i bardzo znaczącym dla fabuły komponentem. Zawsze jednak stanowią integralną część komunikatu wysyłanego odbiorcy. Na przykładzie polskiego i rosyjskiego dubbingu omówione zostaną następujące zagadnienia: miejsce i rola piosenki, przyjęta strategia tłumaczeniowa, jej konsekwencje i wpływ na odbiór. Doskonałym przykładem, który pozwoli w pełni omówić przedstawiony problem, jest animacja wytwórni Illumination Entertainment – powstała w 2016 roku komedia muzyczna *Sing*.

Głównym zadaniem przekładu jest odzwierciedlenie w języku docelowym treści zawartych w języku źródłowym. Przesunięcia i różnice wobec tekstu oryginalnego są nieuniknione. Poziom ich akceptowalności można opisać, odnosząc się do obowiązujących w kulturze norm [Heydel 2009, 25]. Tłumaczenie audiowizualne rządzi się innymi prawami niż przekład nieaudiowizualny. Ograniczenia techniczne wymuszają na osobie zajmującej się przekładem zastosowanie odpowiednich technik, wśród których należy wymienić: dubbing, podpisy czy nadpisy, voice over, narrację, komentarz, tłumaczenie wielojęzyczne (teletekst) lub symultaniczne, audiodeskrypcję [Tomaszkiewicz 2000, 42]. Według podziału Gottlieba Polska należy do krajów, w których przeważa technika voice-over zwana potocznie szeptanką [Pawilion-Musiał 2012, 101–102]. Początkowo największy wpływ miały na to warunki ekonomiczne, z czasem widzowie po prostu przyzwyczaili się do tej metody przekładu. W ostatnich latach trend ten przestaje jednak dotyczyć filmów animowanych czy tzw. kina rodzinnego, w których najczęściej stosuje się dubbing. Stanowi on najdroższą z form przekładu, jednakże jego wybór jest podyktowany prostą kalkulacją: jeśli przyciągnie więcej widzów, jego koszt nie będzie stanowił problemu [Tveit 2009, 94].

Dubbingiem nazywa się zastąpienie całości oryginalnej ścieżki dźwiękowej filmu lub programu ścieżką w nowej wersji językowej [Tomaszkiewicz 2006, 101]. Niewątpliwą zaletą metody jest umożliwienie skupienia uwagi widza na warstwie wizualnej filmu, bowiem dialogi i wypowiedzi docierają do niego w warstwie dźwiękowej [Pawilion-Musiał 2012, 102]. Dostarczenie ich w odpowiedni sposób, stanowi wyzwanie dla tłumacza. Poza tradycyjnym przekładem treści należy bowiem brać pod uwagę wspomnianą już warstwę wizualną – zsynchronizować długość wypowiedzi tekstu oryginalnego z długością wypowiedzi tekstu przetłumaczonego oraz dostosować tłumaczenie do długości otwarcia i zamknięcia ust, rodzaju tego otwarcia, kształtu układu mowy przy wymawianiu różnych głosek. Należy również uwzględnić intonację, gesty i mimikę bohatera w trakcie wypowiedzania kwestii [Tomaszkiewicz 2006, 108]. Tłumacz musi zatem w sposób znaczący manipulować warstwą tekstową dla zachowania spójnej wizji na płaszczyźnie słownej, dźwiękowej oraz wizualnej. W tym celu dokonuje szeregu skrótów, kondensacji, domestykacji, które mają pomóc we właściwym odczytaniu kontekstu kulturowego przekładanego komunikatu [Pawilion-Musiał 2012, 102–103]. Liczne zabiegi synchronizacyjne powodują, że tekst przekładu znacznie odbiega od tekstu oryginału [Tomaszkiewicz 2006, 108]. Piosenka należy do grupy elementów akustyczno-werbalnych [Sikora 2013, 107]. Poza wymienionymi elementami synchronizacji w przypadku utworów muzycznych należy również dostosować tekst do linii melodycznej – może to utrudnić stworzenie całkowicie „wiernego” przekładu.

Jak już wspomniano, przedmiot naszej analizy stanowi komedia muzyczna *Sing*. Film zawierał 65 zróżnicowanych gatunkowo piosenek: od jazzu, przez rock, pop, R&B, dance, big band, aż po klasykę [Mitchell, online]. Szacowany budżet produkcji wyniósł około 75 mln dolarów [IMDb, online], z czego 10 mln wydano na stworzenie muzyki [Burlingame, online]. Harvey Mason Jr. podkreślał jej znaczenie w animacji: „It’s an animated film with a powerful story and depth. And music plays a strong hand in all of it” [Mitchell, online].

Polską wersję językową przygotowało studio Start International Polska. Tekstem i reżyserią zajął się Bartosz Wierzbietta, dźwiękiem i montażem – Michał Skarżyński. Kierownictwo produkcji objęła Dorota Nyczek [Dubbingopedia, online].

Rosyjski dubbing stworzyło studio Pifagor (ros. Пифагор). Za tłumaczenie i synchronizację odpowiadali Maria Jungier i Iwan Żarkow, za dźwięk – Dmitrij Batyżew. Reżyserem została Jarosława Turyliowa-Gromowa [Википедия, online].

W zestawieniu 1 wymieniana się aktorów, którzy użyczyli głosu głównym postaciom w wersji oryginalnej (amerykańskiej), oraz ich odpowiedników w polskim i rosyjskim dubbingu.

Zestawienie 1

Postać	Wersja oryginalna	Dubbing polski	Dubbing rosyjski
Koala Buster Moon	Matthew McConaughey	Marcin Dorociński	Danił Eldarow
Świnka Rosita	Reese Witherspoon	Małgorzata Socha	Irina Kiriejewa
Mysz Mike	Seth MacFarlane	Krzysztof Jankowski	Ilja Isajew
Jeż Ash	Scarlett Johansson	Ewa Farna	Tatiana Szytowa
Słonica Meena	Tori Kelly	Katarzyna Sawczuk	Eliza Martirosowa
Goryl Johnny	Taron Egerton	Adam Zdrójkowski	Stanisław Tikunow
Świnka Gunter	Gunter	Jarosław Boberek	Konstantin Karasik
Owca Nana Noodleman	Jennifer Saunders Jennifer Hudson (we wspomnieniach)	Małgorzata Walewska	Lubow Germanowa

Jak widać, nie zastosowano żadnego podziału, bowiem w wersji oryginalnej osoby używające swojego głosu wykonywały partie zarówno mówione, jak i śpiewane. Z jednym tylko wyjątkiem: pierwszy utwór muzyczny, który pojawił się już w drugiej minucie animacji, zaprezentowała Jennifer Hudson (jako młoda Nana Nodleman). Był to *Golden Slumbers* – napisany przez duet John Lennon – Paul McCartney. Po raz pierwszy usłyszano go w Wielkiej Brytanii w wykonaniu The Beatles 26 września 1969 roku [The Beatles Bible, online]. Był dosyć popularny, jako *cover* śpiewali go m.in. Phil Collins, Steven Tyler (Aerosmith) i Neil Diamond. Tak w dubbingu polskim, jak i rosyjskim nie został przetłumaczony. W trakcie jego trwania rozpoczynała się opowieść – jeden z głównych bohaterów animacji Buster Moon komentował sytuację na ekranie: (w polskiej wersji językowej) „chwila, w której niepozorny maluch zakochał się w teatrze, we wszystkim, w światłach, w ruchomych dekoracjach, w zapachu”; (w wersji rosyjskiej) „Вот он, тот самый момент, когда обычный парнишка влюбился в театр и во все, что с ним связано. Рампы, занавес, даже запах”. Postać wyrażała swój zachwyt nad teatrem i na tym głównie skupiano uwagę widza. Dlatego też pozostawienie tekstu w wersji oryginalnej nie spowodowało straty istotnych informacji.

Kolejna z piosenek *Gimme Some Lovin* The Spencer Davis Group pojawiła się w czasie napisów początkowych. W tym przypadku stanowiła jedynie część ścieżki dźwiękowej bez specjalnego znaczenia dla fabuły. W obydwu sytuacjach pozostawiono wersję źródłową.

W podobnym charakterze, swoistego tła, wystąpiły również inne utwory. Jedną z postaci, Rosita, zmywała naczynia, śpiewając z radiem. Dzięki temu usłyszeliśmy duet Reese Witherspoon i Katy Perry wykonujących *Fireworks* zarówno w wersji polskiej, jak i rosyjskiej, w oryginale. Nie sposób nie zauważyć, że piosenka ta idealnie pasowała do sytuacji, w jakiej znajdowała się postać, zatem brak tłumaczenia tego tła powodował, że komunikat docierający do odbiorcy był niepełny. Jeśli

widz nie znał języka angielskiego, z wersji dubbingowanej nie dowiedział się, że tekst *Fireworks* miał podkreślać stan ducha bohaterki. Sytuacja, w której słyszymy inny język (piosenka w radiu), była jednak w pełni akceptowalna, bowiem takie zdarzenie językowe zapewne znane są z życia codziennego każdemu odbiorcy.

Najwięcej utworów zaprezentowano w czasie castingów. Fabułę animacji skupiono wokół przygotowania konkursu muzycznego. Pierwszym jego etapem były eliminacje, następnie występ na żywo przed publicznością. W polskiej wersji językowej – pozostawiono oryginał, natomiast w wersji rosyjskiej przetłumaczono trzy z dwudziestu występów. Podobne *talent show* były zarówno w Polsce, jak i w Rosji dosyć popularne. Wykonywano tam piosenki w różnych językach, zatem brak tłumaczenia mógł w tej sytuacji zostać uznany przez odbiorcę za naturalny. W animacji poszczególne demonstracje wokalne były nastawione na efekt komiczny wywołany żartem językowo-sytuacyjnym, którego widz nieznający języka źródłowego po prostu nie rozumiał. Podczas przesłuchania machające ogonkami króliki śpiewają *OMG look at her butt* (oryginał – Nicki Minaj), z kolei żaby wykonują piosenkę *Jump* (oryginał – grupa Van Halen), a ślimak – *Ride Like the Wind* (oryginał – Christopher Cross). Bawić mogło wykonywanie popularnych i znanych piosenek przez animowane zwierzęta, jednakże w sposób oczywisty pozbawiono widza słownego humoru i ironii, pozostawiając jedynie warstwę dźwiękową i wizualną.

Dubbing rosyjski wytworzył sytuację niezbyt zrozumiałą. Jak wspomniano, przetłumaczono trzy występy: krokodyla (oryginał Digital Underground *The humpty dance*), bobra (Dolly Parton *Working nine to five*) i kangurzątkę (Men without hats *The safety dance*). Nie były one ani najzabawniejsze, ani najbardziej znaczące dla fabuły. Fragment piosenki Dolly Parton *Working nine to five* przetłumaczono jako *Цельйй день тпружусь*, co mogło wywołać skojarzenie z piosenką Kopciuszka z filmu *Золушка* z 1947 roku w reżyserii Nadieždy Koszewerowej i Michaiła Szapiro według scenariusza Eugeniusza Szwarca. Pozostałe dwa nie operowały podobnymi aluzjami. Ponadto dzięki charakterystycznej dla nich linii melodycznej kompozycje pozostały rozpoznawalne jako element kultury obcej. Dlaczego zatem dokonano przekładu akurat tych fragmentów, inne zaś pozostały w wersji angielskiej? Strategia w tym przypadku była bardzo niejasna, a i efekt takiego wyboru pozostał wątpliwy.

Problematyczna dla polskiego tłumacza okazała się bodaj najbardziej znana piosenka w języku angielskim. Jedna z postaci, Meena, prezentowała swoje zdolności wokalne, śpiewając *Happy birthday*. Zarówno w języku rosyjskim, jak i polskim istnieją odpowiedniki: *Sto lat* i *С днем рождения* znane odbiorcom języków docelowych jako tradycyjne piosenki urodzinowe. W dubbingu rosyjskim skorzystano z ekwiwalentu, w polskim natomiast pozostawiono oryginał. Wyglądało to bardzo nienaturalnie, jednak zaistniałą sytuację można usprawiedliwić – *Sto*

lat ma inną linię melodyczną niż *Happy birthday* i odpowiadające mu *С днем рождения*. Piosenka ta była jednak śpiewana *a capella*, nie było więc muzyki, do której należało dopasować słowa. Pozostał jednak problem długości trwania frazy. Amerykańska wersja piosenki urodzinowej składała się z 25 sylab: *Happy birthday to you* (6) *Happy birthday to you* (6) *Happy birthday dear grandpa* (7) *Happy birthday to you* (6), wersja rosyjska z 28: *С днем рождения тебя* (7) *С днем рождения тебя* (7) *С днем рождения деда* (7) *С днем рождения тебя* (7), natomiast polska z 36: *Sto lat, sto lat* (4) *Niech żyje, żyje nam* (6) *Sto lat, sto lat* (4) *Niech żyje, żyje nam* (6) *Jeszcze raz, jeszcze raz, niech żyje, żyje nam* (12) *Niech żyje nam!* (4). By „zmieścić” tekst, należało go znacząco skrócić lub też przyspieszyć tempo wykonania. Takie rozwiązanie umożliwiała sama animacja, bowiem na początku sceny nie było widać śpiewających postaci, co rozwiązywało problem dopasowania słów do ruchu warg.

Jedynym w pełni przetłumaczonym utworem była piosenka napisana specjalnie na potrzeby filmu przez Dave’a Bassetta *Set It All Free* wykonana przez S. Johansson. W dubbingu polskim piosenkę *Nie zatrzymasz mnie* zaśpiewała E. Farna, w rosyjskim – T. Szytowa (nie nadano jej tytułu).

W wersji kinowej utwór składał się z jednej zwrotki i dwukrotnie powtózonego refrenu. W wersji polskiej zachowano ów podział, natomiast w rosyjskiej – obydwa refreny zawierały dwa identyczne wersy: *Я говорю прощай, // и взлетаю выше птичьих стай, далее jednak różniły się od siebie.*

Zarówno w tłumaczeniu polskim¹, jak i rosyjskim² pojawiały się słowa kluczowe, które łączyły tłumaczenie z tekstem oryginału³: „heart” (pol. „serce”, ros.

¹ Serce jak ćma leciało w płomienie // Gorące płonęło we mnie pragnienie // Ocierałam łzy, ale dławiący dym mnie otaczał // Nie widziałam nic, lecz teraz kiedy to już odchorowałam // Zebrałam to, co ze mnie zostało // Niezawodny mam plan i będę trzymać się // Trzymać się go teraz // Wiem, że tak // Nie musi być, o nie // Że tak nie musi być, o nie // Nie musi być, o nie // Że tak nie musi być, o nie // Zamykam za sobą drzwi // Przecież tu nie trzyma mnie już nic // Polecę wolna jak ptak // Wielki woła mnie świat // Nie zatrzymasz mnie, o nie, o nie //

Refren: Powiem ci tylko to: // Do widzenia, żegnaj, mam cię dość // Zrozumiałam dziś to // Gdy zrobię ten krok // Może spełnią się sny, me sny, me sny // Spełnią się sny!

² Я сердце в огонь смело бросала // И пламя чувств его обжигало // Мне больно с ним // И в глазах моих дым // Я разбита, ослеплена // Но я собираю с пола осколки // И пусть в пепле и копоти // Я как в шелке // Я вспыл как дым, а сердце свое // План мой очень прост // Я знаю что все // Получится // Все-все у меня получится // Все-все //

Refren: Я говорю прощай, // и взлетаю выше птичьих стай // все что тянуло на дно, // позабыто давно // я повторяю одно, одно, одно! // Всем положи рукой // ты одна и нет другой такой // и шанс свой не упусти // будь смелой в пути // будь свободной, лети!лети!лети! // будь свободной, лети // я говорю прощай // и взлетаю выше птичьих стай // шанса не упущу, и смело лечу // быть свободной хочу, хочу,хочу // свободно лечу!

³ I followed my heart into the fire // Got burned, got broken down by desire // I tried, I tried but the smoke in my eyes // Left me blurry, blurry and blind // I picked all the pieces up off the ground // I’ve burned all my fingers but that’s gone now // Got the glue in my hands and stick into the plan // Stick into

„сердце”), „fire” (pol. „płomień”, ros. „огонь”), „desire” (pol. „pragnienie”, ros. brak odpowiednika w tłumaczeniu), „smoke” (pol. „dym”, ros. „дым”), „blind” (pol. „nie widziałam nic”, ros. „ослеплена”), „plan” (pol. „plan”, ros. „план”); refren: „fly” (pol. „poleć”, ros. „взлетаю”), „dream” (pol. „sny”, ros. brak odpowiednika w tłumaczeniu). Ponadto wystąpiły frazy, których tłumaczenie było zbliżone do oryginału: „in my eyes” (pol. brak odpowiednika w tłumaczeniu, ros. „в глазах”), „I picked all the pieces up off the ground” (pol. „zebrałam to, co ze mnie zostało”, ros. „я собираю с пола осколки”); refren: „this is my kiss goodbye” (pol. „zamykam za sobą drzwi”, ros. „я говорю прощай”), „cause nothing’s keeping me down” (pol. „przecież tu nie trzyma mnie już nic”, ros. „все что тянуло на дно”), „set it all free” (pol. brak odpowiednika w tłumaczeniu, ros. „лети! лети! лети!”).

Powyższe wyliczenie dowiodło, że zwrotka zawierała więcej słów kluczowych niż refren. Ten natomiast ujmował więcej fraz, które choć nie zostały oddane zbyt dokładnie, znaczeniowo nawiązywały do oryginału, przez co odzwierciedlony został główny sens całości. Obydwa przekłady należałoby uznać za adaptacje, bowiem – pomimo zbieżności znaczeniowej każdej z piosenek – tekst źródłowy stanowił jedynie punkt wyjścia, a dużo ważniejsze były pozostałe czynniki, jak synchronizacja długości wypowiedzi czy dopasowanie do linii melodycznej, wymagające na tłumaczach takie, a nie inne rozwiązania.

Podsumowując dotychczas omówiony materiał, dochodzimy do wniosku, że o ile w animacji piosenka zajmowała miejsce znaczące, o tyle w przekładzie była prawie całkowicie pomijana. Jedynie kompozycja stworzona na potrzeby filmu została przetłumaczona na język docelowy. Jak dowiódł przykład *Sing*, nawet jeśli utwór muzyczny posiadał swój ekwiwalent, jak *Happy birthday* i odpowiadające mu *Sto lat* oraz *С днем рождения*, odpowiednik niekoniecznie musiał zostać użyty w wersji docelowej. Całkowicie pominięto tłumaczenie w przypadku wystąpienia piosenki jako tła. W *Sing* utwory niezależnie od momentu pojawienia się, a także spoczywającej na nich roli, nie były tłumaczone. Podobną strategię, a więc pozostawienie wersji źródłowej w dubbingu polskim i rosyjskim, zastosowano w innych animacjach. Jako przykład mogą posłużyć *What Is Love* Janelle Monáe, pojawiający się na początku animacji *Rio 2*, *What a wonderful world* Louisa Armstronga wpleciony w środek bajki *Madagaskar* czy też *I’m a Believer* Smash Mouth prezentowany w *Shreku* przed napisami końcowymi. Kolejnym

the plan that says “I can” // Do anything at all // I can do anything at all // This is my kiss goodbye // You can stand alone and watch me fly // Cause nothing’s keeping me down // Gonna let it all up // Come on and say right now, right now, right now //

Refren: This is my big hello // Cause I’m here and never letting go // I can finally see, it’s not just a dream // When you set it all free, all free, all free // You set it all free

przypadkiem, na który zwracaliśmy uwagę, były utwory wykonywane w trakcie castingów. Powody braku przekładu mogły być tu niezależne od tłumacza, dystrybutor mógł decydować, że więcej widzów przyciągnie znane nazwisko. Takie postępowanie nie jest jednak regułą – w animacji *Shrek 2* zarówno w polskim, jak i rosyjskim dubbingu pojawiły się wersje popularnego w latach 80. utworu Bonnie Tyler *I Need a Hero* (pol. *Chcę bohatera*, ros. *Я ждѹ героя*). Z kolei, inny przebój Reel 2 Real *I Like To Move It* w filmie animowanym *Madagascar* w wersji rosyjskiej pozostał w oryginale, w polskiej zaś zaprezentowano *Wyginam śmiało ciało*. Trudno zatem mówić o określonej zasadzie, którą kierują się tłumacze przy przekładzie powszechnie znanych piosenek.

Brak tłumaczenia był w naszej ocenie rozwiązaniem niewłaściwym, bowiem treści znaczące pozostały niedostępne dla odbiorcy. Utwory muzyczne stanowiące element fabuły animacji powinny być traktowane jako integralna część filmu. Tłumaczenie w pełni wierne oryginałowi w przypadku dubbingu piosenek z języka angielskiego na polski lub rosyjski to zadanie bardzo trudne. Nie chodzi o zdolności osoby dokonującej przekładu, lecz o różnicę pomiędzy językami. Słowa angielskie bardzo często nie mają podobnie brzmiących ekwiwalentów słownych lub też brakuje odpowiedników o równej bądź zbliżonej liczbie sylab. Warto jednak podjąć próbę, często bowiem piosenka usłyszana w dzieciństwie pozostaje w naszej pamięci do końca życia. Oto wypowiedź znawcy kompozycji studia Walta Disneya: „It’s part of why creating entertainment for children can be so meaningful, because with some talent and skill, it’s possible to give a young person a song they’ll carry with them for decade after decade. That stuff lingers. It lasts. It matters” [Shoemaker, online].

Bibliografia

- Burlingame Jon. *Animated Movie Music Features Everything From Pop Hits to a Broadway Star*. (online) <http://variety.com/2017/film/spotlight/trolls-justin-timberlake-lin-manuel-miranda-moana-sausage-party-sing-1201954058/> (dostęp 11.03.2017).
- Dubbingopedia. *Sing*. (online) <http://dubbingpedia.pl/wiki/Sing> (dostęp 13.07.2017).
- Heydel Magda. 2009. *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*. „Teksty Drugie” nr 6: 21–33. IMDb. (online) <http://www.imdb.com/title/tt3470600/> (dostęp 8.04.2017).
- Mitchell Gail. *Sing Producer Harvey Mason Jr. on New Soundtrack: „The Coolest Part Is the Diversity of the Music”*. (online) <http://www.billboard.com/articles/columns/pop/7581359/harvey-mason-jr-producer-sing-soundtrack-interview> (dostęp 11.03.2017).
- Pawilion-Musiał Agnieszka. 2012. *Przekład audiowizualny jako wyzwanie dla współczesnego tłumacza. Narzędzia oraz metody wykorzystywane w procesie translatorycznym*. „Rocznik Przekładoznawczy” z. 7: 95–107.

- Tveit Jan-Emil. 2009. *Dubbing versus subtitling: old battleground revisited*. W: *Audiovisual translation. Language transfer on Screen*. red. Jorge Diaz Cintas, Gunilla Anderman, Londyn: Palgrave Macmillan: 85–96.
- Sikora Iwona. 2013. *Dubbing filmów animowanych. Strategie translatorskie w polskim dubbingu anglojęzycznych filmów animowanych*. Nysa: Oficyna Wydawnicza PWSZ.
- Shoemaker Allison, Suzanne-Mayer Dominick. *Ranking: Every Disney Song From Worst to Best*. (online) <http://consequenceofsound.net/2016/11/ranking-every-disney-song-from-worst-to-best/> (dostęp 11.03.2017).
- The Beatles Bible. (online) <https://www.beatlesbible.com/songs/golden-slumbers/> (dostęp 9.04.2017).
- Tomaszkiewicz Teresa. 2000. *Przekład audiowizualny, werbo-wizualny czy intersemiotyczny: różne wymiary tej samej rzeczywistości?* „Lingwistyka Stosowana” nr 3: 33–44.
- Tomaszkiewicz Teresa. 2006. *Przekład audiowizualny*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wikipediã. *Zveropoj*. (online) <https://ru.wikipedia.org/wiki/Zveropoj> (dostęp 13.07.2017) [Википедия. *Зверопой*. (online) <https://ru.wikipedia.org/wiki/Зверопой> (дostęp 13.07.2017)].

Summary

***Sing* and audio-visual translation issues: songs in animated films**

The article focuses on the problem of translating songs in animated movies. Using Russian and Polish dubbing as examples, the following issues will be discussed: the place and role of the song, the translation strategy adopted, and the consequences and possible impact on reception of the translation strategy. An excellent example that will allow the problem to be fully discussed is *Sing* the latest animation from the Illumination Entertainment studio – a 2016 American 3D computer-animated comedy.

Key words: audio-visual translation, animation, song

Kontakt z Autorką:
magdalena.abramska@gmail.com

Iwona Borys

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Вармия и Мазуры глазами современных писателей и поэтов региона в переводах Игоря Белова

«Я, (...) приёмная блудная внучка Вармии»
(Алиция Быковска-Сальчынська)
[«Балтика Kaliningrad» 2017, 126]

Польские и российские территории на протяжении веков всегда соседствовали, несмотря на расположение, протяженность и статус границ между ними. До 1945 года, однако, польско-российскую границу можно было считать естественной: она разделяла земли, обитаемые испокон веков как представителями обоих народов, так и других национальностей, среди которых, в зависимости от эпохи, преобладали литовцы, украинцы, белорусы, татары, евреи, причем никакую из них на пограничье невозможно было считать этническим большинством.

Ситуация крайне изменилась после Второй мировой войны. Вследствие нового деления Европы как польское государство, так и Россия – в административных структурах СССР Российская Федеративная Советская Социалистическая Республика – оказались в совершенно новых пределах, не имеющих ни исторического, ни культурного обоснования, вследствие чего традиционная польско-российская граница вообще перестала существовать. Единственным участком границы между Польшей и РСФСР стала линия, искусственно проведенная через территорию бывшей Восточной Пруссии и разделившая ее на две части: северную, представляющую собой примерно одну треть данной территории, которая была передана Советскому Союзу и включена в состав РСФСР как Калининградская область, и южную, охватывающую традиционные регионы Вармии и Мазур, переданную Польше как часть так называемых. Возвращенных земель (*Ziemia Odzyskana*), административным центром которой стал бывший провинциальный город Олыштын.

Данное решение повлекло за собой радикальное изменение демографической структуры обоих регионов. Коренное – немецкое и литовское – население было депортировано с территории Калининградской области в Германию к 1947 году. Их место заняли переселенцы из 27 областей РСФСР, четырех

союзных республик, двух автономных республик [Костяшов]. Следует учесть, что Калининградская область с самого начала обладала особым стратегическим значением, вследствие чего практически до конца 80-ых годов. была одним из наиболее милитаризованных регионов СССР. В силу вышесказанного область была трудно доступной для жителей других стран, в том числе и соседнего региона Вармии и Мазур, поездки иностранцев были строго регламентированы, что крайне препятствовало налаживанию и развитию естественно возникающих контактов между новым, совершенно не знающим друг друга населением обоих регионов.

На Вармии и Мазурах миграции населения носили, пожалуй, менее принудительный и внезапный характер. Сюда приезжали в поиске нового места для жизни жители бывших Восточных Кресов, мигранты из соседней перенаселенной северной Мазовии, немногим позже – украинцы, жители Бещад, переселенные сюда вследствие акции «Висла». Все они привезли с собой элементы своей культуры, традиций, воспоминаний, которые впоследствии послужили почвой для образования нового менталитета, новой идентичности жителей Вармии и Мазур. Все они сосуществовали рядом с теми коренными жителями – немцами, варяками и мазурами, которые или еще не уехали в Германию (некоторые из них собирались покинуть родные места еще в конце 70-ых годов XX века), или решили остаться «у себя», несмотря на свое весьма невыгодное положение. Таким образом, обновление демографической структуры региона происходило медленнее и более плавно, чем в Калининградской области, а новые жители общались с носителями коренных традиций, потомками свидетелей истории региона, в котором они оказались. Улучшению ситуации не способствовали также политические и социальные трансформации конца XX – начала XXI века, вследствие которых польско-российская граница стала одновременно внешней границей Европейского союза.

Вследствие вышеописанных процессов польско-российское пограничье обрело крайне нетипичный характер. Оно не вписывается в рамки традиционных дефиниций приграничных территорий, в соответствии с которыми пограничья представляют собой «менее или более определенную, относительно непостоянную с исторической точки зрения территорию проникновения этнических групп» [Wojakowski 2013, 423; Babiński 1994, 6]. Более того, данное пограничье не подвергается процессам глобализации, которые считаются типичными и естественными для подобного рода территорий, и в результате которых стираются всякие различия, в том числе и языковые [Wojakowski 2013, 424]. Судьбу и актуальное состояние современного

польско-российского, носящего чисто территориальный характер, пограничья коротко описывает З. Курч:

Odebrano nam to, co jest cenne w kulturze każdego narodu na przestrzeni dziejów: pogranicze. Przez wiele lat zapelniały je polityczne slogany przegrodzone drutem kolczastym. Nie wytworzyło się pogranicze, które jest różnojęzycznym skupiskiem ludzi, łatwo wymieniających informacje i towary, wspólnie robiących interesy, zawierających mieszane związki małżeńskie, wzbogacających kulturę własnego kraju [Szydłowska 2008, 25, за: Kurcz 1999, 24].

Тем не менее, жители обоих регионов проявляют стремление к развитию трансграничного сотрудничества на официальном и менее официальном уровнях. Способствуют этому и программы приграничного сотрудничества Европейского инструмента добрососедства: Литва–Польша–Россия 2007–2013 и Польша–Россия 2014–2020. И хотя в основном они ассоциируются с финансовой поддержкой реализации инфраструктурных проектов, нельзя забывать, что первым среди четырех приоритетов программы Польша–Россия 2014–2020 является «сотрудничество в области исторического, природного и культурного наследия для их сохранения и приграничного развития» [Program..., 12]. Таким образом, подчеркивается, что без взаимного познания культур, мировоззрений, образов мышления соседей трансграничное сотрудничество в любой области потеряет многое из своей потенциальной эффективности и в меньшей степени будет способствовать сближению народов.

В данном плане особенно ценной является публикация переводов на русский язык современных литературных произведений писателей и поэтов из Вармии и Мазур: Кшиштофа Шатравского (1961 г.р.), Марека Бараньского (1951 г.р.), Збигнева Хойновского (1962 г.р.), Алиции Быковской-Сальчинской (1953 г.р.), Войцеха Касса (1964 г.р.), Яна Петшика (1956 г.р.), Томаша Бялковского (1969 г.р.), Влодзимежа Ковалевского (1956 г.р.). Переводы были опубликованы в рубрике «Литературное зарубежье – Польша» журнала-ежеквартальника «Балтика-Калининград» за октябрь–декабрь 2017 года¹. Автором всех переводов является калининградский писатель и переводчик

¹ Следует отметить, что данная публикация – далеко не единственная инициатива взаимного сближения варминско-мазурских и калининградских литераторов. Переводы современной прозы и поэзии авторов из соседнего региона неоднократно печатались не только на страницах калининградских журналов, но и в книгах известных в Калининградской области поэтов – популяризаторов Польши и ее культуры (как, например, Роза Алимпиева, включившая в сборник своих произведений переводы стихов польских поэтов, в том числе Валенты Пилата и Кшиштофа Шатравского [Алимпиева 2007]). Что касается Польши, то особое внимание следует уделить журналу «Боруссия», занимающемуся широко понятой культурой пограничных регионов, 46-ой номер которого был полностью посвящен истории и литературе Калининградской области.

Игорь Белов, ныне проживающий в Польше, где он получил широкую известность как автор переводов на русский язык произведений выдающихся современных польских авторов – Марцина Светлицкого, Богдана Задуры, Януша Джевуцкого, Дарека Фокса, Милоша Беджицкого и др. И. Белов, наряду с другими выдающимися переводчиками польской литературы – Натальей Горбаневской, Адамом Поморским, Ежи Чехом, Андреем Хадановичем и Томасом Венцлова, заседал в жюри конкурсов русских переводов польской поэзии: Чеслава Милоша, Тадеуша Ружевица, Виславы Шимборской.

Сам Белов подчеркивает, что выбор жизни вне России, кроме очевидных, бытовых «плюсов» дал ему еще одно, куда более важное преимущество: «(...) что ты по-другому смотришь на Отечество и замечаешь те вещи, которые не очень видны изнутри, пусть это происходит и на каком-то подсознательном уровне» [Михалков, online]. Несомненно, данный подход позволяет ему не только как поэту-литератору (как сам Белов предпочитает себя называть), но и как поэту-переводчику определить потребности отечественных читателей, в которых они сами пока еще и не отдают себе отчета. В частности, здесь имеется в виду и один из базовых аспектов переводческого процесса: соответствующий отбор произведений для перевода. Именно на этом этапе переводчик решает, почему именно те, а не другие произведения иностранной литературы должны стать призмой, сквозь которую отечественный читатель будет воспринимать культуру другого народа, его образ мышления. И только на основании этого выбора он ставит перед собой второстепенное, хотя на самом деле основное задание: как воссоздать данное произведение на языке перевода таким образом, чтобы читатель смог получить представление не только о поэтическом мире автора, но и о том социуме, в котором он функционирует и формируется как личность.

В случае вышеуказанных переводов данное задание было выполнено переводчиком в совершенстве. И. Белов отлично знает Польшу и поляков в целом, «чувствует» менталитет этого народа не как иностранец, смотрящий со стороны, но как местный, живущий его жизнью. Все это приобрело особое значение при отборе литературных произведений региона Вармии и Мазур для презентации их калининградским читателям. Как было сказано выше, современная история этих земель в течение последних семидесяти лет была крайне трудной и болезненной. Все это оказало влияние на судьбы его жителей, что нашло глубокое отражение и в их литературном творчестве. И. Белов сумел на примерах лишь нескольких произведений показать основную проблему-травму всей варминско-мазурской земли и ее жителей, с которой так стараются справиться переводимые им авторы: поиск и определение

идентичности, своей и всего региона, его жителей – бывших, уехавших на свою-не свою Родину, и новых, занявших пустое место, оставленное ими, и тех, кто уже здесь родился, и потомков уехавших, стремящихся тоже найти свое «откуда» и «куда». Вероятно, немаловажную роль в этом процессе сыграло то, что И. Белов знает не только проблемы региона, но и лично знаком, пожалуй, со всеми авторами переводимых произведений.

Уже на первый взгляд бросается в глаза то, что среди авторов есть как представители поколения, помнящего первые послевоенные годы (М. Бараньский, А. Быковская-Сальчиньская, В. Ковалевский, Я. Петшик), так и те, чье детство и молодость пришлись уже на более стабильное, но не свободное от памяти время (К. Шатравский, З. Хойновский, В. Касс, Т. Бялковский). Все эти впечатления и переживания, личные и окружающих их людей, нашли глубокое отражение в литературном творчестве.

Начать обсуждение предлагаем с рассказа *Постнемецкость* В. Ковалевского. Это подробное описание жизни Вармии и Мазур в самое трудное, переходное время, и одновременно отличный анализ ментального состояния первого послевоенного поколения, родившегося на новой земле. Автор, как, впрочем, во всех своих произведениях, старается рассказать историю прошлого, уделяя особое внимание заботе о деталях. Уже в самом начале рассказа В. Ковалевский подчеркивает, что родился на Мазурах и почти всю жизнь провел на Вармии. Несмотря на это, он ощущал проблемы «с пониманием исторического времени и места». Еще будучи студентом, сравнивал свой опыт с опытом своих ровесников – студентов из других регионов Польши, и не только удивлялся, но даже завидовал им «прошлого», имея в виду не только историю как таковую, но и само окружение: «Часто оказывалось, что их семьи на протяжении нескольких поколений жили в одних и тех же домах, в окружении той же самой мебели, картин и мещанских безделушек». В свою очередь, опыт своего поколения – детей, родившихся в бывшей Восточной Пруссии в течение примерно первого десятилетия после войны – писатель называет «обрывом генетического кода памяти» или «вывихнутой перспективой исторического сознания». Эти дети воспитывались на воспоминаниях родителей, которые у них ни с чем не ассоциировались, не опирались ни на какую реальную основу:

Упоминавшиеся в разговорах названия – Вильно, Новая Вилейка, Беняконе, Безданы, Антоколь – звучали экзотично, принадлежали к иному, нереальному миру, отделенному «железным занавесом» советской империи. (...) Моё – довольно туманное – представление о них сложилось на основе нескольких дрянных фотоснимков [«Балтика Калининград» 2017, 135].

Воспоминания «бывшей», уже навсегда потерянной, жизни поколения родителей не были для автора его собственной историей. Ему не хватало естественной, природной связи с теми местами, которые он знал с рождения и в которых ему пришлось воспитываться:

(...) никто не рассказывал историй из жизни бывших обитателей Восточной Пруссии, ни одна семья не знала, кто построил дом, в котором они теперь живут. Всё, что принадлежало миру, существовавшему до 1945 года, было «чёрной дырой», туманом и магмой, и ему подходило лишь одно универсальное определение: «немецкость». Всё, что происходило из этой чёрной дыры и сохранилось до наших дней, называлось «постнемецкими» [«Балтика Калининград» 2017, 135].

Одновременно В. Ковалевский подчеркивает, что его природной средой была мультикультурность, «плавильный котел человеческих судеб, перемешанных в результате катастрофы, спровоцированной тоталитарными режимами». Достаточно посмотреть список жителей дома в Ольштынке, где воспитывался автор:

Под нами жила супружеская пара из Познани, рядом – приветливые, добродушные супруги из Вильно (...). Квартиру напротив занимала пожилая дама из Варшавы (...). Наверху жили бедные переселенцы из СССР, так называемая «вторая волна» конца 50-х. Немецкий язык можно было услышать на рынке, куда крестьяне из окрестных деревень привозили на продажу продукты [«Балтика Калининград» 2017, 136].

И хотя автор не знал немецкого языка, везде чувствовал его присутствие – на рынке, слышав женщин, приехавших из деревни, в надписях на старых предметах или заброшенных зданиях:

Это был язык, на котором с нами говорило прошлое, в присутствии которого мы чувствовали себя довольно неудобно, не умея ни понять его, ни растолковать ему наших традиций, вырванных с корнем и силой пересаженных в здешнюю почву [«Балтика Калининград» 2017, 136].

В. Ковалевский не сомневается, что этот опыт «постнемецкости» оказал влияние на обе сосуществующие культуры – немецкую и польскую. Хотя у них есть богатое историческое прошлое, но, по мнению автора, невозможно также, чтобы «два настолько разных народа даже через несколько десятилетий смогли бы сформировать ясные и понятные общие культурные ценности». Следовательно, обе культуры обречены именно на сосуществование «сами с собой», но «никогда больше друг против друга».

На наш взгляд, как содержание, так и характер описанного выше произведения В. Ковалевского являются для калининградцев, которые стараются понять суть крайне сложной истории наших земель, отличным источником знаний об этом трудном времени, его свидетелях и последствиях, оказывающих влияние на всю дальнейшую судьбу региона.

Если речь идет об истории региона Вармии и Мазур, то особый интерес, также среди самих его жителей, вызывают древние времена, когда на этой территории обитали давно уже забытые прусские племена. В этом контексте внимание привлекает рассказ Яна Петшика *Крестовая гора (Барчево)* – заключительный фрагмент литературной композиции *Журчащие ручьи. Ностальгия по земле Барчевской*. Я. Петшик, настоятель римско-католического прихода св. Апостола Иакова в Бутрынах и основатель прицерковного музея, предлагает вниманию читателей историю Галиндии и ее коренных жителей, почти полностью истребленных еще в первой половине XIII века. Полуисторический, полумифический рассказ Я. Петшика об основании нынешнего города Барчево позволяет раскрыть еще более древние карты истории региона, чем в случае рассказа В. Ковалевского, и это представляет собой особую ценность: ведь от наследия пруссов, кроме немногочисленных находок и результатов таких тщательных исследований, как вышеописанная работа Я. Петшика, не осталось почти ничего.

Среди опубликованных переводов нельзя не заметить произведений Алиции Быковской-Сальчиньской, одной из наиболее известных личностей в ольштынском литературном мире, поэтессы, «Звезды Боруссии», как ее здесь именует И. Белов. Публикуется несколько произведений, представляющих собой, на наш взгляд, сравнительно широкую картину творчества А. Быковской-Сальчиньской. Здесь видно, что естественно, многокультурье окружающего мира – встреча поэтессы, тогда еще шестнадцатилетней девочки, с советским поэтом Рождественским в Колобжеге (*На Балтике*), где рядом, в ту же Балтику бросает розы немецкая писательница, которая в возрасте четырех лет потеряла всех своих родственников во время наступления советских и польских войск. На берегу той же Балтики, где-то в Калининграде, живет тем временем поэтесса, которой весь берег моря кажется усыпанным кусочками золотистого янтаря, а история – идеализированной и почти идеальной. Рассказ-стих содержит, казалось бы, упрек, направленный в адрес этой символической калининградской поэтессы:

(...) да, конечно же, мне бы хотелось, чтобы все писали лютиками, да, читали бы только янтарные стихи, а наше море было бы чистым от ржавчины кораблей, проржавевшей вины, размытого самопожертвования и сторожевых катеров,

от притаившихся на дне современных подводных лодок, нет, но я и так очень боюсь, да, нет, того, кто и когда те жёлтые лютики, те белые розы и те цветные янтарики, да, в море выловит и поэтессе отправит, как грязную тряпку, прямо в её стихи [«Балтика Калининград» 2017, 124].

На самом деле эти слова, на наш взгляд, адресованы всем, кто считает, что историю можно забыть, что это печальное прошлое не оказывает и никогда не окажет влияния на настоящее и будущее. Слова А. Быковской-Сальчиньской как голос общенациональной, общерегиональной, трансграничной совести должны остаться в памяти жителей обоих наших регионов, ибо они никогда не потеряют свою актуальность.

Вармия в стихах А. Быковской-Сальчиньской приобретает двойной облик: с одной стороны, это идиллический край мечты, с лесными полянами, дикими просторными лугами, голубыми реками и потоками, где люди «часто наклоняются, глядя под ноги, / чтобы не наступать на подснежники» (*Просьба*). С другой, в свою очередь, это земля, которая за всю свою историю страдала, и страдает до сих пор (*Сон о Вармии*), причем в настоящее время боль причиняют ей не внешние враги или угрозы, а сами жители, из-за которых в воды Вадонга попадают «городские отходы», а «стены часовенок, которые всё время были / лестницей к светлым далям», расписаны спреем. Но и та, и другая – это и есть одна и та же Вармия, которой «приемной блудной внучкой», которой называет себя поэтесса, где меняются не только поколения, но и народы.

Поколение, родившееся на десять лет позже – в 60-ые годы, воспринимает культурное наследие региона немного по-другому. В творчестве авторов этой группы нет уже образов, вызванных военными и послевоенными страданиями. Старые постройки приобретают вид заброшенной, полуразлетевшейся часовенки среди спокойных варминских полей и лесов, как у З. Хойновского (*Часовенка без фигур*). И ты, проходящий мимо, даже не знаешь, пострадала ли она когда-то в прошлом от человеческой руки или просто распалась со старости – следы уже исчезли. Для региона пишется новая история, в которой есть и трагические моменты, как, например, известная всем полякам дата 13 декабря 1981 года – введение военного положения, которое регистрирует тот же З. Хойновский в своем стихе *Листок из незаписанного дня*.

Интересным для калининградских читателей является, несомненно, стихотворение К. Шатравского *Вечерний разговор*. Оно было написано ровно через 70 лет после того, как налеты английской авиации сожгли в 1944 году центральную часть старого Кенигсберга. Поэт не только вспоминает историческое прошлое старинного города, но и подводит итоги того, что произошло

за эти семьдесят лет. Как и до этого, на набережной встречаются люди, чтобы посидеть, поговорить. Но старый Кенигсберг потерял уже навсегда. Те, кто встречаются сейчас – «нежданные дети уцелевших – / победивших и проигравших». И люди другие, и город изменил свой облик, пережив не только свою гибель, но и смерть целого континента. Тем не менее, раны истории постепенно заживают: портреты «университетских мудрецов» смотрят со стен гостиной и ждут времени, когда город начнет опять жить спокойной, ровной жизнью, а звезды над ним снова зажгутся.

И, наконец, современный образ Вармии и Мазур глазами Т. Бялковского. Это поколение воспитывалось уже в семидесятые-восемидесятые годы, и в переведенном И. Беловым рассказе Бялковского *Варминский эпизод* нет ни слова о войне или же о наложенном ею на наши плечи наследии. *Варминский эпизод* – образ современной варминской деревни, видной из окон старого микробуса, которым местные жители возвращаются с работы на стройках, рыбообрабатывающих предприятиях, из города. В этом образе есть все, что характерно для поездки такой маршруткой: и толпа людей, и неприятные острые запахи, и заменяющие друг друга пейзажи за окном. Есть и образ беды, «прелюдия к нищете, к долгим месяцам без постоянного дохода. Это слёзы и отчаяние. Голодные дети. Унижение». И далее: «Нет никакой гарантии, что в следующую секунду всё не рухнет на самое дно». Это и есть действительность деревень, оставшихся после ликвидации «пегеэров» (совхозов). Действительность одного из самых бедных регионов Польши, про который жители «больших» городов вспоминают раз в год, во время летних каникул.

Итак, Игорь Белов представляет калининградским читателям весьма широкий обзор как истории, так и современности южных соседей – Вармии и Мазур. Важно, что читатель смотрит на все это глазами самих жителей, писателей и поэтов, которые здесь родились, выросли, живут и работают. И. Белов в качестве посредника становится почти незаметным. Хотим, впрочем, подчеркнуть, что нашей целью не была оценка качества самих переводов путем сравнения их с подлинниками или же с переводами других авторов, а просмотр обсуждаемых произведений в таком виде, в каком получили их калининградские читатели.

В итоге хочется выразить надежду, что переводы И. Белова – и те, и, возможно, будущие – будут способствовать взаимному ознакомлению жителей наших регионов и, впоследствии, развитию широких трансграничных контактов, вследствие чего наши территории станут настоящим культурным, социальным и экономическим пограничьем.

Библіографія

- Alimpieva Roza. 2007. *I vse-taki ljubov'...: Stihotvorenia i perevody*. Kaliningrad: Izdatel'stvo RGU im. I. Kanta [Алимпиева Роза. 2007. *И все-таки любовь...: Стихотворения и переводы*. Калининград: Издательство РГУ им. И. Канта].
- Babiński Grzegorz. 1994. *Pogranicze etniczne, pogranicze kulturowe, peryferie. Szkic wstępny problematyki*. «Pogranicze. Studia społeczne» t. 4: 5–28.
- «Baltika Kaliningrad». 2017. № 4 (54): 120–136. (online) file:///C:/Users/UWM/Downloads/0000542_q_Baltika_Kaliningrad_2017_n054.pdf (dostęp 20.01.2018) [«Балтика Калининград». 2017. № 4 (54): 120–136. (online) file:///C:/Users/UWM/Downloads/0000542_q_Baltika_Kaliningrad_2017_n054.pdf (доступ 20.01.2018)].
- Kostášov Ťrij Vladimirovič. *Sekretne dokumenty oddela specposelenij MVD SSSR o zaselenii Kaliningradskoj oblasti v 1946 g.* (online) <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (dostęp 12.02.2018) [Костяшов Юрий Владимирович. *Секретные документы отдела спецпоселений МВД СССР о заселении Калининградской области в 1946 г.* (online) <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (доступ 12.02.2018)].
- Kurcz Zbigniew. 1999. *Pogranicze z Niemcami i inne pogranicza Polski*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Mihalkov Sergej. 2014. *Igor' Belov. Perevod – èto vseгда vyzov*. «The Ergo Journal. Russkaâ filozofia i kul'tura». (online) <http://www.ergojournal.ru/?p=1177> (dostęp 14.02.2014) [Михалков Сергей. *Игорь Белов. Перевод – это всегда вызов*. «The Ergo Journal. Русская философия и культура». (online) <http://www.ergojournal.ru/?p=1177> (доступ 14.02.2018)].
- Program Współpracy Transgranicznej Polska–Rosja 2014–2020*. (online) http://www.plru.eu/files/uploads/O%20Programie%20-%20dokumenty/WPO%20PL-RU%2014-20_wersja%20polska.pdf (dostęp 7.02.2017).
- Szydłowska Joanna. 2008. *Literatura pogranicza wobec wyzwań współczesnego literaturoznawstwa*. «Studia Elckie» nr 10: 19–28.
- Wojakowski Dariusz. 2013. *Kłopoty z pograniczem. Socjologia wobec tradycji i ponowoczesności*. «Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej», Seria: «Organizacja i Zarządzanie» z. 65: 419–430.

Summary

Warmia and Mazury in the eyes of contemporary regional literary works and their Russian translations by Igor Belov

The article describes Russian translations of literary works by authors from Warmia and Mazury: Marek Barański, Tomasz Białkowski, Alicja Bykowska-Salczyńska, Zbigniew Chojnowski, Wojciech Kass, Włodzimierz Kowalewski, Jan Pietrzyk and Krzysztof Szatrawski, from the perspective of the perception of the national, social and cultural identity of Warmia and Mazury. All these works have been translated by Igor Belov and published in the journal “Baltika-Kaliningrad” (2017/4).

Key words: Warmia and Mazury, Kaliningrad Oblast', poetry, translation to Russian

Kontakt z Autorką:
iwona.borys@uwm.edu.pl

Olga Letka-Spychala

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Konceptualizacja wspomnień w polskim i rosyjskim przekładzie autobiografii Vladimira Nabokova *Speak, memory. An Autobiography Revisited*

Twórczość Vladimira Nabokova należała do charakterystycznych zjawisk literackich obecnych w rosyjskim i amerykańskim procesie historycznoliterackim XX wieku. Unikalność piśmiennictwa autora *Lolity* przejawiała się w jego szczególnym stosunku do słowa traktowanego jako żywy organizm o tajemniczej etymologicznej, morfologicznej i fonologicznej historii [Bodenstein 1977, 47]. By wydobyć potencjał asocjacyjny struktur leksykalnych, słowa-artefakty były poddawane literackim eksperymentom (gra słów) na płaszczyźnie syntaktycznej, semantycznej oraz brzmieniowej. Nie bez wpływu na kształt utworów pozostawał także bilingwizm pisarza, który dawał mu możliwość zręcznego i umiejętnego poruszania się w dwóch przestrzeniach lingwalnych – rosyjskiej oraz angielskiej. Wymownym przykładem „dialogu języków” są jego autoprzekłady czy też próby przetłumaczenia na język angielski *Eugeniusza Oniegina* albo *Bohatera naszych czasów*.

Bogata spuścizna V. Nabokova obejmuje nie tylko powieści, wiersze czy rozprawy teoretyczno-literackie, lecz także memuarystykę. Szczególne zainteresowanie kwestiami gatunkowymi, dążenie do stworzenia nowego kanonu prozy wspomnieniowej opartej na fragmentach eseistycznych [NDiaye 2012, 49–50] znacząco wpłynęły na układ i teksturę utworów biograficznych. W tym kontekście należy przypomnieć, że przed wydaniem książkowej wersji swej autobiografii V. Nabokov upowszechnił jej fragmenty w czasopiśmie w formie esejów, które zainicjował francuskojęzyczny utwór *Mademoiselle O* (1936 rok). Pierwszy zapis wspomnień ukazał się w języku angielskim w 1951 roku [*Conclusive Evidence*¹ (*Niezbite świadectwo*)]. Został on później gruntownie przeredagowany przez autora (rozbudowanie biografii ojca, poprawki w pierwszym rozdziale), który wprowadzenie zmian uzasadnił między innymi „niemożnością sprawdzenia własnej pamięci”,

¹ Wątpliwość Nabokova wzbudzał także tytuł *Conclusive Evidence*, który według niego zakładał tajemnicę, zagadkę kryminalną. Pisarz zaproponował więc zmianę na *Speak, Mnemosyne* lub *Anthemion*. Ostatecznie obie wersje uznano za zbyt trudne do wymówienia [NDiaye 2012, 50].

czyli skonfrontowania wspomnień z brakującymi faktami dotyczącymi historii rodzinnej [Nabokov 2004, 15]. W 1953 roku pod zmienionym tytułem *Другие берега* (*Tamte brzegi*) ukazał się rosyjskojęzyczny przekład utworu *Conclusive Evidence*. Z jednej strony stanowił on uzupełnienie „amnezycznych” braków oryginału, takich jak: „puste miejsca, zamazane strefy i domeny zamglenia”, z drugiej – obnażył trudności z przekazaniem myśli w języku ojczystym [Nabokov 2004, 16]. Fakt ten został odnotowany w prolegomenie do *Tamtych brzegów*:

Książkę *Conclusive Evidence* pisałem długo (1946–1950), ze szczególnie dręczącym wysiłkiem, pamięć bowiem nastrojona była wedle jednego kamertonu – muzycznie niedopowiedzianego, rosyjskiego, narzucałem zaś jej inny – angielski i rzeczowy. W powstałej książce wytrzymałość pewnych drobnych części mechanizmu budziła wątpliwość, wydawało mi się jednak, że całość działa dość sprawnie; wydawało dopóty, dopóki nie podjąłem się szaleńczego zadania przełożenia *Conclusive Evidence* na poprzedni, podstawowy swój język. Wyszły wtedy na jaw takie wady, tak ohydnie wysterczało to, co inne zdanie, tak wiele było luk i zbędnych wyjaśnień, że dokładny przekład na język rosyjski byłby karykaturą Mnemozyny [Nabokov 1988, 2–3].

Zangielszczenie „wtórnjej wersji rosyjskiej opowiedzianych wtórnie po angielsku rosyjskich wspomnień” [Nabokov 2004, 11]² zaowocowało pojawieniem się w 1966 roku najpóźniejszego i tym samym finalnego wariantu autobiografii – *Speak, memory: An Autobiography Revisited* (*Pamięci przemów. Autobiografia raz jeszcze*). W wymiarze czasowym obejmuje okres 37 lat, natomiast w przestrzennym sięga od rosyjskiego Sankt Petersburga po francuskie Saint-Nazaire. Różnice dostrzegalne w warstwie formalnej i treściowej omawianego tekstu wynikały głównie z predylekcji V. Nabokova do dokładnego i wiernego odtworzenia każdego detalu przeszłości, co w planie artystycznym prowadziło do nieustannego udoskonalania poprzednich przekazów. Licznym modyfikacjom nie oparł się motyw pamięci, który na przestrzeni lat konsekwentnie ewoluował w kierunku tematycznej dominanty. Boris Awierin wskazywał na pamięć jako nieodłączny składnik świata przedstawionego w takich utworach jak: *Obrona Łużyna*, *Dar*, *Lolita* czy *Maszeńka*. Badacz podkreślał, że bardzo często jej echo rozbrzmiewa w refleksjach bohaterów na temat czasu czy też w ich reminiscencjach o romantycznych, młodzieńczych uniesieniach (*Lolita*, *Maszeńka*) [Аверин, online].

Dla pisarza-emigranta funkcjonującego w dwóch różnych przestrzeniach komunikacyjno-kulturowo-społecznych (rosyjskiej i amerykańskiej) pamięć miała

² This re-Englishing of a Russian re-version of what had been an English re-telling of Russian memories in the first place, proved to be a diabolical task, but some consolation was given me by the thought that such multiple metamorphosis, familiar to butterflies, had not been tried by any human before [Nabokov 2000, 16].

jeszcze inny wymiar [NDiaye 2012, 51]. Była jedynym nośnikiem wspomnień o ojczyźnie, którą V. Nabokov opuścił w 1919 roku. Od tego momentu tworzył w wyobraźni obrazy „Rosji przenośnej”, tj. Rosji przedemigracyjnej, czasem wyidealizowanej. Proces mitologizacji nie zniekształcił autobiograficznego elementu, w jaki autor wyposażał swoje utwory. Ułatwiał on czytelnikom odczytanie i zrozumienie kodów w nich zawartych. Potwierdzenie tej tezy odnajdujemy w słowach Leszka Engelkinga:

Jedynie dzięki niej (autobiografii) czytelnik ma szansę dostrzec w doświadczeniach bohaterów powieści i opowiadań echa wydarzeń z życia pisarza. Ma też szansę zetknąć się z jego refleksjami wyrażanymi już nie w imieniu fikcyjnych postaci, tylko we własnym, a więc mogącymi pomóc w interpretacji dzieł literackiej fikcji, choć zawiera także fałszywe tropy i ukryte klucze [Engelking 1989, 81].

Przywołana wypowiedź w pewnym sensie koresponduje ze stwierdzeniem Georgesa Gusdorfa o tym, że istoty autobiografii należy „szukać poza prawdą i fałszem” [Gusdorf 1979, 263]. Wynika to ze specyfiki przedstawionego materiału opierającego się głównie na projekcjach Mnemozyny, która – mówiąc językiem V. Nabokova – ze względu na swoje „kapryśne i chimeryczne” usposobienie może „przyczynić się” do zdeformowania zarejestrowanych wspomnień. Należy podkreślić, że pamięć w ujęciu pisarza uobecnia się nie tylko w postaci mitycznej greckiej tytanydy. Odkrywa przed czytelnikami różne swe oblicza dające się ująć w ramy dwóch subkategorii: rzeczystwej – PAMIĘĆ „JAKO TAKA” oraz abstrakcyjnej – PAMIĘĆ O (WSPOMNIENIA).

Niniejszy artykuł stanowi próbę analizy konceptualizacji WSPOMNIENÍ w oryginalnym utworze *Speak, memory* oraz wariantach w języku polskim i rosyjskim przygotowanych przez Annę Kołyszko oraz Siergieja Iljina. Konceptualizację za Zoltanem Kovecsesem [Kovecses 2011, 355] będziemy utożsamiać ze sposobem pojmowania określonego aspektu świata (przedmiotów, zdarzeń itd.) przybierającego postać mentalnych reprezentacji ustrukturyzowanych za pomocą modeli kulturowych, czyli ram pojęciowych³. Ze względu na to, że treść pojęciowo-doświadczeniowa może zostać wyrażona za pomocą różnych operacji konstruujących (ramowanie, kategoryzacja, metaforyzacja) to za zasadne uznajemy zastosowanie w niniejszej analizie narzędzi, którymi dysponuje poetyka kognitywna. Szczególną uwagę chcielibyśmy zatem poświęcić metaforze, traktując jako odzworowaniu jednego modelu poznawczego w drugim, polegające na strukturyzacji

³ W niniejszym artykule pojęcia, takie jak „rama”, „domena”, „model kulturowy”, „model poznawczy”, stosujemy zamiennie.

lub restrukturyzacji domeny docelowej za pomocą pojęć przeniesionych z domeny źródłowej [Stockwell 2006, 153].

Przyjrzyjmy się zatem bliżej wyekscerpowanym z Nabokovowskiego tekstu egzemplifikacjom, by na ich bazie zrekonstruować i omówić charakterystyczne rzutowania, zachodzące w układzie domena źródłowa – PAMIĘĆ O ⇒ domena docelowa⁴ (bliższa fizycznemu doświadczeniu).

Zestawienie 1

Oryginał	Over and over again, my mind has made colossal efforts to distinguish the faintest of personal glimmers in the impersonal darkness on both sides of my life [Nabokov 2000, 25].
Przekład w języku polskim	Mój rozum nie ustaje w ogromnych staraniach, żeby z owych bezosobowych ciemności po obu stronach życia wychwycić bodaj najdrobniejsze przebliski osobiste [Nabokov 2004, 27].
Przekład w języku rosyjskim	Снова и снова разум мой напрягается в колоссальных усилиях высмотреть малейший луч личного среди безличной тьмы по оба предела жизни [Набок, online].

W zestawieniu 1 mamy do czynienia z wyrażeniem metaforycznym UMYŚL TO MAGAZYN („my mind has made colossal efforts to distinguish the faintest of personal glimmers”), któremu strukturę nadaje następujący zbiór odwzorowań:

Domena źródłowa:

UMYŚL

Domena docelowa:

MAGAZYN

Odwzorowania

informacje, wspomnienia

⇒ zasoby

pamiętanie

⇒ przechowywanie, magazynowanie

przypominanie

⇒ wydawanie dóbr

Zauważamy, że wyodrębniona metafora skupia się na wybranych fasetach domeny docelowej, takich jak zasoby, cykl ich przechowywania oraz wydawania.

⁴ George Lakoff i Mark Johnson poruszyli problem kierunku metaforycznych rzutowań zachodzących pomiędzy dwiema domenami. Według nich rzutowanie w metaforze X to Y odbywało się na zasadzie powiązania domeny abstrakcyjnej, skomplikowanej (X) z domeną bardziej konkretną ułatwiającą odpowiednie odczytanie (Y). Do domen źródłowych badacze zaliczyli: ruch, położenie, zawieranie (w/poza), dystans, wielkość, kierunek (góra/dół), postrzeganie, jasność, ciężar, temperaturę. Po stronie domen docelowych umieścili: czas, życie, myślenie, rozumowanie, komunikację, umysł, emocje, intencje, przyczynowość, moralność, miłość, małżeństwo. Zdaniem lingwistów domeny abstrakcyjne nie mogły być konceptualizowane same w sobie. Dostęp do nich umożliwiała jedynie metafora. Kierunek metaforycznego rzutowania nie był arbitralny i nie ulegał zmianie co potwierdzało tezę o jednokierunkowości relacji zachodzących w obrębie danej metafory [Lakoff, Johnson 2010, 53–55].

Podobieństwo pomiędzy UMYSŁEM a MAGAZYNEM wiąże się z tym, że pierwszy komponent jest konceptualizowany jako miejsce przeznaczone do magazynowania informacji o doświadczeniach, drugi – to rodzaj „budowli”, w której jest przechowywany określony asortyment. W ujęciu V. Nabokova procesowi „pamiętania” nie towarzyszy tak ogromny trud (ang. „collosal effort”, pol. „ogromne starania”, ros. „колоссальные усилия”) jak przypominaniu. Wydobycie wspomnień, czyli odtworzenie wrażeń zmysłowych, wymaga od przypominającego wysiłku polegającego na użyciu specyficznych strategii przeszukiwania informacji w pamięci. Pozwala to na wygenerowanie metafory PRZYPOMINANIE TO WYSIŁEK funkcjonującej w ten sam sposób w tekście wyjściowym i w przekładach. Nadrzędnym elementem w tej konstrukcji jest predykat „to distinguish” (odróżnić, rozróżnić, rozpoznać) odnoszący się do wzroku, zmysłu który przez Vladimira Nabokova jest najbardziej faworyzowany. Przesunięcie znaczenia w tym przypadku dostrzegamy jedynie w polskiej wersji – tam Anna Kołyszko wykorzystwała ekwiwalent bliższy układowi czuciowemu („wychwycić”). Dla porównania w tekście rosyjskim występuje odpowiednik „высмотреть” pokrywający się znaczeniowo z metaforą w przekazie pierwotnym: PRZYPOMINANIE TO WYPATRYWANIE.

Prześledźmy dalszą konceptualizację reminiscencji zwerbalizowanych przez V. Nabokova jako „the faintest personal glimmers” („najsłabsze osobiste iskry”). W polsko- i rosyjskojęzycznej wersji (pol. „najdrobniejsze przebliski osobiste”, ros. „малейший луч личного”) przymiotnik pozostaje w stopniu najwyższym, a więc formie, w jakiej występuje w tekście prymarnym („the faintest”). Przekształceniu ulega jego znaczenie. Pierwotnie wskazywało na niewielką siłę fizyczną „osobistych iskier”, natomiast autorzy przekładów zaakcentowali nieduży rozmiar „przeblisków” czy też występującego w liczbie pojedynczej „promienia” (ros. „луч”). Translady posiadają wspólne cechy z translandem – reprezentują zjawiska percypowane wzrokiem, jednakże tylko w polskim wariacie wyeksponowano ich krótkotrwałość i ulotność. Zauważamy zatem, że w złożonym procesie metaforyzacji nastąpiła transpozycja zewnętrznych atrybutów modelu poznawczego WSPOMNIENÍ do skonkretyzowanej smugi świetlnej.

Na szczególną uwagę zasługuje także specyficzna gra słów zastosowana przez V. Nabokova będąca, rzecz jasna, znakiem rozpoznawczym jego poetyki. Wymownym przykładem są charakterystyczne zestawienia: „personal–impersonal” („osobista/personalna–„nieosobista/bezдушna”), „glimmers–darkness” („promyki–ciemność”). Gdy przyjrzymy się ich przekładom to zastrzeżenia może budzić dobór środków dekodujących pierwsze wyrażenie („personal–impersonal”). A. Kołyszko w charakterze bliskoznaczników wykorzystwała zwroty „osobiste–bez-osobowe”, Pijn – „личный–безличный”. Zastosowane translady w całości powielają

konstrukcję słowotwórczą tekstu wyjściowego opartą na derywacji prefiksальной: im-personal/ bez-osobowy/ без-личный, ale wykazują jedynie częściową semantyczną relewancję.

Podobne doznania wizualne oparte na „grze ze światłem” stanowią grunt dla metafor konceptualnych występujących w zestawieniu 2 nieco „zdominowanym” przez schematy TAJEMNICY, PRZEBUDZENIA oraz BŁYSKÓW.

Zestawienie 2

Oryginał	Initially, I was unaware that time, so boundless at first blush, was a prison. In probing my childhood (which is the next best to probing one’s eternity) I see the awakening of consciousness as a series of spaced flashes, with the intervals between them gradually diminishing until bright blocks of perception are formed, affording memory a slippery hold [Nabokov 2000, 27].
Przekład w języku polskim	Z początku byłem nieświadom, że czas, na pierwszy rzut oka tak bezmierny, jest więzieniem. Kiedy zgłębiam swoje dzieciństwo (co stanowi namiastkę zgłębiania własnej wieczności), widzę przebudzenie świadomości jako ciąg przerywanych błysków , przy czym odstępy między nimi stopniowo się zmniejszają aż do ukształtowania się jasnych bryli percepcji, które dają pamięci śliski punkt oparcia [Nabokov 2004, 30].
Przekład w języku rosyjskim	Поначалу я не совсем понимал, что безграничное, на первый взгляд, время, есть на самом деле тюрьма. Я изучаю мое младенчество (что представляет собой наилучшее приближение к изучению собственной вечности) и вижу пробуждение самосознания, как череду разделенных промежутками вспышек – промежутками , мало-помалу уменьшающимися, пока не возникают яркие кубики восприятия, по которым память уже может карабкаться, почти не соскальзывая [Nabokov, online].

W ujęciu V. Nabokova domena ПАМЯТЬ O sprowadza się do wspomnień o bliskich mu osobach, wydarzeniach oraz obiektach, które w istotny sposób ukształtowały i odcisnęły swe piętno na dorosłym życiu. W autobiografii pojawienie się poszczególnych elementów wiąże się z powrotem do odległych rejonów beztroskiego dzieciństwa oraz próbą ich eksploracji. Zanurzenie się we „wspomnieniowej materii” (ang. „in probing my childhood”) jest więc tożsame z sondowaniem własnej, istniejącej poza czasem, wieczności („probing one’s eternity”). Z aktem przypominania łączy się czasownik „to probe” (sondować, badać) przetransponowany do ramy pojęciowej TAJEMNICY i będący językową realizacją metafory DZIECIŃSTWO TO TAJEMNICA. W wyniku analogicznych odwzorowań metafora ta zyskuje identyczną interpretację w wariancie A. Kołyszko („kiedy zgłębiam swoje dzieciństwo”) oraz S. Iljina („Я изучаю мое младенчество”). W obu przypadkach profiluje ona relację „PRZENIKANIA DO WEWNĄTRZ”. W wersji polskiej przyimek „in” został zastąpiony relatorem przysłownym „kiedy”, w rosyjskiej w tym miejscu pojawił się zaimek osobowy „ja”. Ponadto przeformułowaniu kategorialemu

uległ wyraz autosemantyczny „probing” (sondowanie), funkcjonujący w oryginale w formie gerundialnej. Choć rzeczowniki odczasownikowe występują w języku polskim i rosyjskim, to tłumacze, zapewne z powodu uniknięcia powtórzeń danego leksemu („kiedy zgłębiam” – „namiastka zgłębiania”, „я изучаю – приближение к изучению”), celowo nie zdecydowali się na ich użycie.

Równie interesujące ujęcie wspomnień prezentuje egzemplifikacja, w której są one konceptualizowane w obrębie ramy BŁYSKÓW i PRZEBUDZENIA ŚWIADOMOŚCI: „I see the awakening of consciousness as a series of spaced flashes, with the intervals between them”. W zasadzie model ŚWIATŁA konstytuuje relację konwergencji pomiędzy obiema domenami. Zarówno błyski, jak i przebudzenie ewokują nagle nastąpienie jasności konotującej wyjście z mroku oraz przejście w inny stan świadomości (przebudzenie ze snu). Odwzorowania te zostały ujawnione w obu tłumaczeniach: „widzę przebudzenie świadomości jako ciąg przerywanych błysków”/ „вижу пробуждение самосознания, как череду разделенных промежутками вспышек”, zachowujących formę i strukturę oryginalnego sformułowania. Pewien dysonans wprowadza czasownik „I see” (pol. „widzę”, ros. „я вижу”). Dany predykat nie tylko odsyła do zmysłu wzroku, ale co więcej „stwierdza” istnienie danego obiektu w świecie materialnym. Na pozór alogiczne więc „widzenie” nieuchwytnego przebudzenia świadomości zyskuje w ujęciu V. Nabokova nieco szerszy kontekst, bowiem tę czynność możemy rozpatrywać w kategorii przywoływania/przypominania zarejestrowanych wspomnień.

Podstawę metafor pojęciowych PRZEBUDZENIE TO SERIA BŁYSKÓW oraz PRZEBUDZENIE TO PRZYPOMINANIE tworzą poszczególne fasety odwzorowywane w obu modelach. Wyrażenia ilościowe: ang. „series”, pol. „ciąg”, ros. „чередa” wzbogacają je o dodatkowe atrybuty, którymi są POWTARZALNOŚĆ/WIELOKROTNOŚĆ. Charakterystyczna regularność pojawiania się WSPOMNIENÍ-BŁYSKÓW zostaje zakłócona, o czym świadczą jednostki leksykalne, takie jak: ang. „spaced”, pol. „przerywane”, ros. „разделенные промежутками”. Odstępy pomiędzy poszczególnymi seriami błysków stopniowo ulegają zmniejszeniu. Prowadzi to do uformowania „jasnych brył percepcji” zwiastujących stopniowe odzyskiwanie świadomości. Wbrew pozorom wspomniane monolity nie dają Nabokovowskiej pamięci stabilnego gruntu. Śliskość powierzchni i potrzeba posiadania „oparcia” sprawia, że jest ona „twarem” zależnym i słabym.

Gdy zestawimy ten fragment z obydwoma przekładami, to dostrzeżemy, iż A. Kołyszko jest bliższa oryginałowi, gdyż jej tłumaczenie opiera się na dosłownym odtworzeniu poszczególnych słów: „bright blocks of perception are formed, affording memory a slippery hold” – „ukształtowanie się jasnych brył percepcji, które dają pamięci śliski punkt oparcia”. S. Iljin stosuje modulację, ponieważ

przenosi ognisko uwagi z „jasnych bloków percepcji” na wdrapującą się na nie pamięć: „не возникают яркие кубики восприятия, по которым память уже может карабкаться, почти не соскальзывая”. Rzecz jasna, całkowita rezygnacja z transpozycji motywu oparcia oraz jego zastąpienie obrazem spersonifikowanej pamięci nie powoduje poważniejszych strat w planie ilościowym, ale doprowadza do zubożenia treści oryginału.

Odmienny, bo nie optyczny, sposób konceptualizacji wspomnień został przedstawiony w zestawieniu 3. Jest on częściowo oparty na metaforze orientacyjnej cechującej się tym, że jedno pojęcie nadaje strukturę przestrzenną innemu pojęciu [Lakoff, Johnson 2010, 56].

Zestawienie 3

Oryginał	I have journeyed back in thought – with thought hopelessly tapering off as I went – to remote regions where I groped for some secret outlet only to discover that the prison of time is spherical and without exits [Nabokov 2000, 42].
Przekład w języku polskim	Podróżowałem myślą wstecz – a im dalej się zagłębiałem, tym tragiczniej się ona kurczyła – do odległych rejonów, w których szukałem tajnego przesmyku, lecz odkrywałem jedynie, że więzienie czasu jest kuliste i że nie ma z niego żadnych wyjść [Nabokov 2004, 45].
Przekład w języku rosyjskim	Я забирался мыслью назад в отдаленные области – и чем дальше я заходил, тем безнадежней сужалась мысль , – чтобы нащупать там некий тайный проход, но обнаруживал лишь, что тюрьма времени шарообразна и выходных дверей не имеет [Набоков, online].

W tekście pierwotnym za specjalną realizację koncepcji wspomnień odpowiada metafora PRZYPOMINANIE TO PODRÓŻ WSTECZ. W celu przeanalizowania poszczególnych mapowań, które zachodzą w obrębie domeny WSPOMINANIE oraz PODRÓŻ oprzemy się na zestawie odwzorowań opracowanym przez Z. Kovecsesa analizującego metaforę ŻYCIE TO PODRÓŻ [Kovecses 2006, 186]:

Domena źródłowa:

WSPOMINANIE

Domena docelowa:

PODRÓŻ (WSTECZ)

Odwzorowania

wspominający

⇒ podróżny

myśl

⇒ środek umożliwiający podróż

odtworzenie wspomnień

⇒ cel podróży

przeszłość

⇒ przemierzony dystans

luki w pamięci

⇒ przeszkody

Kategoryzacja wspomnień bazuje w dużej mierze na relacji odpowiedniości pomiędzy ramami. W omawianej konstrukcji metaforycznej ulegają wyeksponowaniu ich „prototypowe”, nadrzędne aspekty. Pierwszym z nich jest podróźny – osoba wspominająca, czyli autor danego memuaru. Wyrusza on na wyprawę do swej przeszłości, a środkiem umożliwiającym przemieszczenie się pozostaje myśl. By dotrzeć do celu, wędrowiec musi pokonać nie tylko odległość (przeszłość), lecz także i przeszkody w postaci luk w pamięci.

Pierwszą trudnością, na jaką napotyka tłumacz, jest wybór formy gramatycznej orzeczenia „to have journeyed”. Występuje ono w pierwowzorze w Present Perfect, czasie opisującym czynność wykonaną w przeszłości, która ma swój widoczny skutek w teraźniejszości. Wprawdzie autorzy obu tłumaczeń decydują się na wyrażenie komunikatu w czasie przeszłym („podróżowałem”, „я забирался”), jednakże zaproponowane przez nich korelaty nie reprezentują tożsamych pól semantycznych. W odróżnieniu od A. Kołyszko S. Iljin nie wykorzystuje najbliższego, słownikowego ekwiwalentu, tylko postanawia wybrać synonimiczny, aczkolwiek odleglejszy znaczeniowo predykat „забираться” desygnujący proces docierania do trudno dostępnego miejsca. Na tej podstawie możemy uznać, że koncept wspomnienia/wspominania w rosyjskojęzycznym tłumaczeniu zyskuje dodatkowe właściwości, przez co nie jest adekwatny w stosunku do obrazu prezentowanego w tekście oryginalnym. W analizowanej metaforze markerem relacji przestrzennej jest przysłówek „back” wskazujący na ruch do tyłu (pol. „wstecz”, ros. „назад”). Sugeruje on powrót do czegoś, co było, a więc przeszłości nacechowanej, jak już zdążyliśmy się przekonać, ogromnym dystansem. Takie ujęcie zostało odtworzone w obu tłumaczeniach. Transformacji został poddany inny komponent – myśl. Jest ona u V. Nabokova swoistym „środkiem transportu” – „I have journeyed back in thought”. Występujący w wyrażeniu metaforycznym przyimek „in” podkreśla, iż podróż odbywa się W MYŚLI, a nie jak to ma miejsce w tłumaczeniach – MYŚLĄ (pol. „podróżowałem myślą wstecz”, ros. „Я забирался мыслью назад”).

Reasumując, w oryginalnym utworze V. Nabokova oraz jego tłumaczeniach pamięć funkcjonuje w swej „czystej postaci” oraz w formie wspomnień. Bardzo często ich rama kontekstowa ulega rozszerzeniu. Wpływa to na ich konceptualizację, którą „obudowują” skorelowane z nimi schematy wyobrazeniowe CZASU, uszczegółowiona postać PRZESZŁOŚCI oraz powstałe na tej bazie wizualizacje JASNOŚCI, SMUGI ŚWIATŁA, SERII BŁYSKÓW czy też bardziej abstrakcyjna PODRÓŻ. Dominacja takiej obrazowości oraz efektów wizualnych została inkorporowana do tekstu sekundarnego. Poważniejszym wyzwaniem translatorskim okazał się jednak równoważny przekład, szczególnie w warstwie stylistyki. I choć dostrzegamy w tym planie pewne przesunięcia, to nie są one na tyle poważne, by zniekształcić i zakłócić pierwotny przekaz.

Bibliografia

- Averin Boris. 1994. *Genij total'nogo vospominaniâ. O proze Nabokova*. „Zvezda” № 4. (online) <http://magazines.russ.ru/zvezda/1999/4/averin.htm> (dostęp 25.03.2018) [Аверин Борис. 1994. *Гений тотального воспоминания. О прозе Набокова*. „Звезда” № 4. (online) <http://magazines.russ.ru/zvezda/1999/4/averin.html> (дostęp 25.03.2018)].
- Bodenstein Jurgen. 1977. *The Excitement of Verbal Adventure. A study of Vladimir Nabokov's Prose*. Heidelberg: Ripol Classic Publishing House.
- Engelking Leszek. 1989. *Vladimir Nabokov*. Warszawa: Czytelnik.
- Gusdorf Georges. 1979. *Warunki i ograniczenia biografii*. Przeł. Barczyński J. „Pamiętnik Literacki” z. 1: 264–265.
- Nabokov Vladimir. 1988. *Tamte brzegi*. Przeł. Siemaszko E. Kraków: Oficyna Literacka.
- Nabokov Vladimir. 2000. *Speak memory: An autobiography revisited*. Londyn: Penguin Book.
- Nabokov Vladimir. 2004. *Pamięci przemów. Autobiografia raz jeszcze*. Przeł. Kołyszko A. Warszawa: „Muza”.
- Nabokov Vladimir. *Pamât' govori. K voprosu ob avtobiografii Vladimira Nabokova*. Per. s angl. âz. Pî'in S. (online) <https://www.litmir.me/br/?b=90025> (dostęp 25.03.2018) [Набоков Владимир. *Память говори. К вопросу об автобиографии Владимира Набокова*. Пер. с англ. яз. Ильин С. (online) <https://www.litmir.me/br/?b=90025> (дostęp 25.03.2018)].
- NDiaye Iwona Anna. 2012. *O pamięci w literaturze rosyjskiej. Rozmowy najważniejsze*. Olsztyn: Stowarzyszenie Artystyczno-Kulturowe „Portret”.
- Kovecses Zoltan. 2011. *Język, umysł, kultura. Praktyczne wprowadzenie*. Przeł. Kowalcze-Pawlik A., Buchta M. Kraków: Universitas.
- Lakoff George, Johnson Mark. 2010. *Metafory w naszym życiu*. Przeł. i wstępem opatrzył Krzeszowski T.P. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Stockwell Peter. 2006. *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*. Red. Tabakowska E. Przeł. Skucińska A. Kraków: Universitas.

Summary

The conceptualization of memories in the Polish and Russian translations of Vladimir Nabokov's autobiography *Speak, memory: An Autobiography Revisited*

The main aim of this article is to analyze the conceptualization of memories in Vladimir Nabokov's memoir, *Speak memory: An Autobiography Revisited* and its Polish and Russian translations. The article uses the devices of cognitive linguistics. Nabokov's text contains three types of conceptual metaphors based on visual effect: MEMORIES ARE A SERIES OF FLASHES, MEMORIES ARE PERSONAL GLIMMERS and TO RECOLLECT IS TO JOURNEY BACK. Such metaphorical images are conveyed in translations in which many semantic shifts and transformations occur.

Key words: memories, conceptualization, translation, Polish, Russian, Vladimir Nabokov

Kontakt z Autorką:
olga.letka@uwm.edu.pl

Joanna Nawacka

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Maciej Nawacki

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Wybrane aspekty rosyjsko-polskiego przekładu tekstów prawnych w kontekście wyrażenia statusu ich obowiązywania

„Istnieje bezpośredni związek między jakością komunikacji a jakością życia” [Stewart 2010, 27]. Sposób, w jaki ludzie się komunikują, wpływa na zdolność budowania silnych i zdrowych społeczności. Komunikacja o wysokiej jakości jest kompetentna, tj. stosowna i skuteczna w ustalonej sytuacji. Stosowna komunikacja oznacza, iż działania ludzi są zgodne z normami i oczekiwaniami odnośnej grupy, organizacji i kultury, natomiast skuteczna komunikacja pozwala osiągnąć pożądane cele w danej sytuacji [por. Morreale, Spitzberg, Barge 2007, 30].

Niniejszy artykuł jest próbą prezentacji zagadnienia obowiązywania w przekładzie komunikatu języka prawnego. Wybrane aspekty rosyjsko-polskiego przekładu tekstów prawnych w kontekście wyrażania statusu obowiązywania stanowią złożony element treści każdego komunikatu nadawanego w języku prawnym.

Aspekt komunikacyjny treści normatywnych występujących w rozmaitych systemach prawnych zajmuje nie tylko teoretyków i filozofów prawa, lecz także językoznawców i przede wszystkim odbiorców normy prawnej. „Rezultatem rozwoju badań dotyczących języka, idących poza jego strukturalne (wąskie) ujęcie, a więc poza analizę składniowo-znaczeniową, było pojawienie się zainteresowań nad stroną pragmatyczną języka” [Oniszczyk 2012, 628]. Prawidłowe wyrażenie nakazu zachowania się zgodnie z normą w przekonaniu większości badaczy warunkuje rudymenarny charakter języka w transmisji komunikatów normatywnych [Kłodawski 2012, 205–222].

Poszanowanie i przestrzeganie prawa jest warunkowane przede wszystkim jego zrozumieniem, maksymalna ścisłość i dokładność wszystkich przepisów prawa stanowi pragmatyczny cel komunikacyjny tekstów prawnych [Maciejewski 2007, 120]. Odbiorca tekstu prawnego powinien rozpoznawać język, w jakim sformułowane są przepisy prawne. Samo bogactwo odmian języka prawnego (język dokumentów, przepisów, orzeczeń, artykułów, publikacji) nie wyczerpuje problemów,

z jakimi zмага się tłumacz dokonujący przekładu. Struktura komunikacyjnego modelu tekstu prawnego przedstawia złożoność i specyfikę języka prawnego [por. Nawacka, Nawacki 2013, 95–107].

Przestrzeganie nakazów i zakazów prawa warunkuje również odpowiednia interpretacja tekstu prawnego, która jest zależna i od znajomości języka, w którym dany tekst został skonstruowany, i od

wiedzy przedmiotowej, dotyczącej m.in. całokształtu regulacji prawnej w danym systemie, wartości realizowanych przez normy tego systemu oraz sytuacji faktycznej, w której te normy funkcjonują. Teksty prawne formułowane są w pewnej odmianie języka etnicznego. Odmiana ta charakteryzuje się zasobem specyficznego słownictwa oraz specyficznych reguł składniowych i semantycznych. Interpretator tekstów prawnych winien w związku z tym dysponować znajomością odpowiedniego języka etnicznego, a ponadto znajomością specyficznego słownictwa i reguł językowych charakteryzujących odmianę języka, w której te teksty są sformułowane [Gizbert-Studnicki 1986, 12].

Traktując akt prawny jako komunikat wyrażony w języku prawnym, należy stwierdzić, iż obowiązywanie jest istotną treścią komunikatu nadawaną wprost czy też przyjmującą formę presupozycji¹ [Zieliński 2002, 86; Oniszczyk 2012, 577–578]. Obowiązywanie to element komunikatu zawierający nakaz stosowania normy prawnej przez organy państwa oraz nakaz przestrzegania normy przez jej pozostałych adresatów [por. Nowak 1966, 96–103; Zieliński 2002, 20–21].

Słownik języka polskiego PWN pod hasłem „obowiązywanie” podaje następujące definicje: „obowiązujący” 1. „mający moc prawną”; 2. „będący w danym okresie normą, wpływający z ustalonego zwyczaju”; „obowiązywać” 1. „być czymś obowiązkiem, mieć moc prawną”; 2. „być powszechnie uznaną zasadą lub zwyczajem” [SJP, online]. Podobnie *Uniwersalny słownik języka polskiego* zawiera definicję leksemu „obowiązujący”: 1. „mający moc prawną, ważny”, 2. „będący w danym okresie normą, wpływający z ustalonego zwyczaju”, a także terminu „obowiązywać”: 1. „być czymś obowiązkiem, mieć moc prawną”, „być powszechnie uznaną zasadą lub zwyczajem” [USPJ 2003, II, 1070].

Obowiązywanie jest jednym z elementów odróżniających tekst prawny od tekstów literackich. Upraszczając, obowiązywanie od strony odbiorcy komunikatu to treść komunikatu zobowiązująca odbiorcę komunikatu – adresata komunikatu do podporządkowania się nakazom zawartym w komunikacie, bezwzględnie lub

¹ „Presupozycje to dane, które nie są wprost wyrażone w komunikacie, ale milcząco w nim założone jako wstępne i bezdyskusyjne warunki odbioru komunikatu; to ukryte założenia, które przyjmowane za prawdziwe nadają sens całości komunikatu” [Nawacka, Nawacki 2013, 103].

względnie zobowiązująca lub uprawniająca odbiorcę do określonego działania lub zaniechania. Natomiast od strony nadawcy komunikatu to także przekonanie, iż dany akt prawny został ustanowiony zgodnie z uprawnieniem przysługującym nadawcy. Nadawca komunikatu w języku prawnym nie nadaje komunikatu pozbawionego informacji o przysługującej mu kompetencji. Obowiązki, jako wiedza o okoliczności nadania komunikatu w języku prawnym, stanowi zatem główny element konsytuacji komunikatu nadanego w języku prawnym, statuuje przekaz oparty na presupozycjach.

Obowiązki kreuje w takim razie warstwę dyrektywną komunikatu. Komunikat pozbawiony informacji o obowiązku ogranicza się do warstwy deskryptywnej, która co do zasady jest tożsama z komunikatem stanowiącym tekst literacki. Informacji o obowiązku pozbawiony będzie komunikat stanowiący projekt aktu prawnego, komunikat stanowiący propozycję stanowienia prawa – uwagi *de lege ferenda*; w rzeczywistości będą to komunikaty wyrażone w języku prawniczym służącym opisowi języka prawnego bądź nawet w języku powszechnym. Można pokusić się o stwierdzenie, iż obowiązki stanowi o tetycznym wymiarze komunikatu.

Kwestia obowiązku aktu prawnego pozornie wydaje się irrelevantna z punktu widzenia przekładu. Warstwa znaczeniowa – deskryptywna – nie zmienia się zależnie od faktu wejścia w życie danego unormowania czy też od utraty mocy obowiązującej. Przekład aktu prawnego jest szczególną, złożoną postacią komunikatu języka prawnego angażującą obok nadawcy komunikatu, jego odbiorcę, także tłumacza, tym samym informacja o obowiązku jest jednym z elementów przekazywanych od nadawcy komunikatu poprzez tłumacza do odbiorcy komunikatu.

Model komunikacji prawnej z udziałem tłumacza opiera się na ogólnym schemacie komunikacji Romana Jakobsona: nadawca – przekaz – odbiorca [Bugajski 2007, 438], aczkolwiek jest to model przedstawiający recepcję tekstu prawnego i na poziomie deskryptywnym, i na poziomie dyrektywnym. Nadanie i odczytanie komunikatu na poziomie deskryptywnym następuje z uwzględnieniem kontekstu w jego trzech aspektach: wewnątrzdanowym, okołodanowym oraz tekstowym. Kontekst wewnątrzdanowy obejmuje wyraz dopełniający do zwrotu, a także całe zdanie, w którym znajduje się tłumaczony termin. Kontekst okołodanowy uwzględnia położone najbliżej tłumaczonego terminu zdania, które tworzą jednostkę redakcyjną aktu normatywnego. Wybór odpowiedniego terminu, leksemu na podstawie kontekstu wyklucza niezrozumienie komunikatu językowego i związane z tym zakłócenie przekazu informacji. Nadanie i odebranie komunikatu prawnego na poziomie dyrektywnym także zależne jest od kontekstu. Trzeci aspekt kontekstu – tekstowy pozwala tłumaczowi nadanego komunikatu wykluczyć niejednoznaczność

i niezrozumiałość tekstu prawnego. Kontekst tekstowy traktuje tłumaczone terminy i zwroty jako szersze jednostki redakcyjne aktu prawnego – rozdziału, działu, księgi, całego aktu prawnego czy też aktów prawnych w obrębie danej dziedziny. Poziom dyrektywny mieści w sobie oprócz kontekstu także presupozycje, które razem tworzą konsytuację [Nawacka, Nawacki 2009, 443–452]. Model komunikacji prawnej z udziałem tłumacza przedstawia schemat 1 [por. Nawacka, Nawacki 2007, 145–160].

W schemacie 1 nadawcą (N) jest ustawodawca, tj. prawodawca, który nadaje komunikat językowy (Kn) przy użyciu określonego kodu (K), czyli odmiany języka powszechnego nadawcy. Komunikat nadany sformułowany w postaci wyrażenia (W) podlega recepcji jako komunikat odebrany (Ko). Odbiorcą rzeczywistym (Rr), równocześnie odbiorcą zastępczym, jest tłumacz (T), który faktycznie nie jest adresatem normy prawnej rekonstruowanej z komunikatu. Przekład dokonuje się na poziomie deskryptywnym. Adresatem normy prawnej jest odbiorca normatywny (Rn1) komunikatu (Kol) – osoba, która powinna przepis prawa zrozumieć, przestrzegać i stosować [Zieliński 202, 103–104]. Komunikat w języku prawnym nadawany jest na dwóch poziomach – deskryptywnym (DES), tj. poziomie języka powszechnego, i dyrektywnym (DYR), będącym poziomem nadawania norm zakodowanych przy zastosowaniu reguł tworzenia aktów prawnych. Rekonstrukcja norm zawartych w komunikacie odbywa się przy zastosowaniu reguł wykładni. Równoprawne rozumienie obu poziomów (DES=DYR) jest warunkiem aktualności komunikatu, jego zrozumiałości i przyswajalności przez jak największą grupę odbiorców rzeczywistych. W konsekwencji nadany komunikat staje się przekładalny. *De facto* komunikat nadaje ustawodawca socjologiczny [Zieliński 2002, 278], natomiast odbiera osoba, która może nie posiadać podstawowych umiejętności rozumienia i interpretacji prawa.

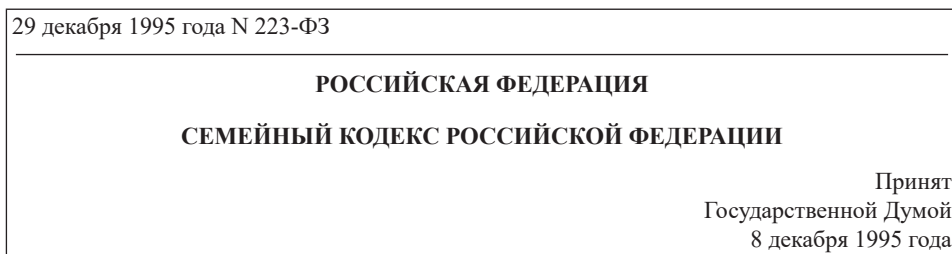
Opisany wyżej model komunikacji prawnej nie prezentuje sytuacji idealnej, pozbawionej przeszkód i trudności.

Przestawiony schemat komunikacji prawnej zawiera ograniczenia, z jakimi spotyka się tłumacz podczas przekładu tekstu prawnego. Tłumacz jako odbiorca rzeczywisty jest odbiorcą zastępczym, nie jest bowiem adresatem normy prawnej rekonstruowanej z komunikatu. Przekład w konsekwencji dokonywany jest na poziomie deskryptywnym. Odbiorca normatywny Rn1 komunikatu Kol nie jest wyposażony w tożsame kompetencje, co odbiorca normatywny Rn odbierający komunikat w języku ojczystym. W konsekwencji występują zniekształcenia komunikatu na etapie przekładu i odbioru [Nawacka, Nawacki 2016, 39–40].

Informacja o obowiązywaniu nie sprowadza się do stwierdzenia samego aktu promulgacji, tj. sformalizowanego podania treści aktu do wiadomości publicznej. Niewątpliwie promulgacja stanowi o obowiązywaniu komunikatu w języku prawnym. Akt prawny, który nie został ogłoszony, nie obowiązuje. Promulgacja nie stanowi jednakże bezwarunkowego stwierdzenia obowiązywania, stanowi przekaz informacji, iż akt normatywny obowiązuje w zakresie i na warunkach określonych w tym akcie prawnym, w innych aktach prawnych (kontekst) lub w presupozycjach stanowiących element komunikatu, wyrażonych w warstwie dyrektywnej, stanowiących konsytuację.

Ponadto promulgacja determinuje kanał językowy – kod przekazywany to kanał, którym jest specyficzny nośnik pisemny, ujęty w ramy publikacji wydawanej przez odpowiedni organ władzy, tj. przybierający postać dziennika urzędowego. Organ władzy wydający dziennik urzędowy może być zaś różny od nadawcy komunikatu Nn. Nadanie komunikatu w języku prawnym ma zatem charakter złożony, komunikat może pochodzić od kilku współdziałających podmiotów (Nn_{1,2...}). Nadawca komunikatu (Nn) jest tym samym nie tylko podmiotem zbiorowym, zwykle ustawodawcą socjologicznym, lecz także nadawcą wielopodmiotowym obejmującym zarówno prawodawcę, jak i osoby uczestniczące w procesie tworzenia prawa, tj. komunikatu, i w jego promulgacji stanowiącej ostatni etap jego nadania.

Przykład 1²



Ilustracja 1

Pierwsza strona Kodeksu rodzinnego Rosyjskiej Federacji (ilustracja 1) zawiera dokładną datę przyjęcia aktu prawnego przez Dumę Państwową Federacji Rosyjskiej (8 grudnia 1995 roku), a także datę ogłoszenia aktu prawnego w rosyjskim dzienniku rządowym *Российская газета* / „Rosyjska Gazeta” (29 grudnia 1995 roku). Słowo *принят* to imiesłów przymiotnikowy od czasownika

² Wszystkie przykłady zostały wyekscerpowane ze strony internetowej *Официальный интернет-портал правовой информации Государственная система правовой информации*. Zob. <http://pravo.gov.ru> (dostęp 20.11.2017).

принять. Słownik tłumaczeniowy podaje wiele znaczeń tego czasownika: „przyjąć, odebrać, przybrać, zażyć, objąć, wziąć, uchwalić” [*Wielki słownik rosyjsko-polski z kluczem...* 2004, 618]. Ostatnie znaczenie „uchwalić” zostało poszerzone o wyjaśnienie: *утвердить, проголосовать, нпр. закон, резолюцию, проект*. *Rosyjsko-polski słownik prawniczy* [1960] zawiera jedynie termin *принятие* tłumaczony jako: „przyjęcie, powzięcie, zaciągnięcie, zaakceptowanie, podjęcie”, a także podaje użycie w konkretnych zwrotach wraz z tłumaczeniem: *принятие во внимание* „wzięcie pod uwagę”, *принятие дела* „przyjęcie, przejęcie sprawy”, *принятие договора* „zaakceptowanie umowy”, *принятие закона* „uchwalenie ustawy”, *принятие за правило* „przyjęcie za zasadę”, *принятие к производству* „wszczenie postępowania, przyjęcie do postępowania”, *принятие мер* „podjęcie środków”, *принятие на службу* „przyjęcie do pracy”, *принятие наследства* „przyjęcie spadku”, *принятие обязательства* „zaciągnięcie zobowiązania, akceptacja zobowiązania”, *принятие присяги* „złożenie przysięgi”, *принятие резолюции* „powzięcie, uchwalenie rezolucji”, *принятие решения* „powzięcie decyzji, postanowienia”, *принятие участия* „wzięcie udziału” [*Rosyjsko-polski...* 1960, 263–264]. W polskim języku prawnym funkcjonuje termin „uchwalony”, natomiast w odniesieniu do rosyjskiego prawa stosuje się termin „przyjęty”, podobnie jak do rezolucji Rady Bezpieczeństwa ONZ.

Przykład 2

30 декабря 2001 года N 197-ФЗ	
ТРУДОВОЙ КОДЕКС РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ	
Одобен	Принят Государственной Думой 21 декабря 2001 года
	Советом Федерации 26 декабря 2001 года

Ilustracja 2

Powyższa ilustracja potwierdza, iż Kodeks Pracy Federacji Rosyjskiej został przyjęty/*принят* przez Dumę Państwową 21 grudnia 2001 roku, a zaaprobowany/*одобрен* przez Radę Federacji 26 grudnia 2001 roku, natomiast opublikowany 30 grudnia 2001 roku. Słowo *одобрен*, będące krótką formą imiesłowu od czasownika *одобрить*, ma następujące znaczenia: 1. „przyjąć z uznaniem, wyrazić uznanie, pochwalić”; 2. „zaaprobować, poprzeć” [*Wielki słownik...* 2004, 788]. Słownik prawniczy podaje „zaakceptować, potwierdzić, zaaprobować, przyjąć”

[*Rosyjsko-polski...* 1960, 187]. Żadne z przytoczonych znaczeń nie oddaje pełnego prawnego zrozumienia kolejności powstawania i zatwierdzenia kodeksu. Dopiero szerszy kontekst sytuacji prawnej, uwzględniający następstwo czynności podejmowanych przez Dumę Państwową i Radę Federacji, pozwala na zastosowanie tłumaczenia słowa *одо́брен* jako „zaaprobowany”, terminu niefunkcjonującego w polskim prawie (w tłumaczeniach Konstytucji Federacji Rosyjskiej jest używany termin „zaaprobowany”).

Obowiązywanie zawsze dotyczy osoby, miejsca i czasu. Obowiązywanie może mieć charakter bezwzględny albo względny, jeżeli prawodawca dopuszcza w treści nadawanego komunikatu możliwość odstępstwa od nakazu.

W grupie odbiorców komunikatu nadanego w języku prawnym można wyróżnić jego adresatów, tj. podmioty zobowiązanych do przestrzegania lub stosowania nakazów zawartych w komunikacie. Obowiązywanie w sensie podmiotowym określa zatem grupę adresatów komunikatu. Odbiorca komunikatu (Rr) nie musi być jego adresatem. Odbiorcą komunikatu w języku prawnym może być prawnik świadczący usługę dla adresata, udzielający porady, prawnik przyswajający sobie nową wiedzę prawną czy wreszcie tłumacz.

Komunikat nadany w języku prawnym może mieć jednakże charakter powszechny, co oznacza, iż każdy odbiorca komunikatu jest jednocześnie jego adresatem. Nakaz zawarty w komunikacie jest powszechnie obowiązujący. W tego rodzaju sytuacji krąg rzeczywistych odbiorców komunikatu może być nawet węższy niż grupa jego adresatów. Jeżeli komunikat nie zawiera innych informacji określających jego adresatów, zapis promulgacji będzie zawierał jednocześnie podmiotową presupozycję powszechnego obowiązywania. Powszechność stanowi immanentną cechę prawa, wspólną wszystkim kulturom prawnym, a którą odczytać możemy m.in. z zapisów ustawa zasadniczych.

Podobnie brak innej informacji w komunikacie o obowiązywaniu na danym obszarze kraju, o miejscowym charakterze prawa będzie pozwalał na odczytanie z promulgacji presupozycji powszechnego obowiązywania w każdym miejscu. Odmienne sytuacja będzie kształtowała się w państwach, których struktura nie jest unitarna, w państwach unitarnych, w których dopuszczono stanowienie prawa obowiązującego tylko na określonych obszarach, w państwach federalnych, zawierających terytoria o różnym stopniu autonomii czy też samorządności. Presupozycje obowiązywania na całym obszarze państwa lub wyłącznie na jego części będą odczytywane z tytułu aktu prawnego, z oznaczenia nadawcy komunikatu czy też z elementu promulgacji, którym jest oznaczenie dziennika urzędowego (na jego łamach ogłaszany jest akt prawny).

Przykład 3

Федеральный закон от 29 июля 2017 г. N 214-ФЗ

„О проведении эксперимента по развитию курортной инфраструктуры в Республике Крым, Алтайском крае, Краснодарском крае и Ставропольском крае”

Принят Государственной Думой 19 июля 2017 года

Одобен Советом Федерации 25 июля 2017 года

Ustawa Federalna z dnia 29 lipca 2017 r. N 214-FZ

„O prowadzeniu eksperymentu w zakresie rozwoju infrastruktury uzdrowiskowej w Republice Krym, Kraju Ałtajskim, Krasnodarskim i Stawropolskim”

przyjęty przez Dumę Państwową 19 lipca 2017 roku

uchwalony przez Radę Federacji 25 lipca 2017 roku

Federalny charakter prawa sugeruje, iż komunikat zawiera presupozycję powszechnego obowiązywania na terytorium całego państwa. W rzeczywistości tytuł aktu zawęża obowiązywanie do wymienionych regionów – Republiki Krym, Kraju Ałtajskiego, Krasnodarskiego i Stawropolskiego.

Leksem *закон* posiada dwa znaczenia: „prawo” i „ustawa” [Mirowicz ... 1986, I, 343]. Do wyboru odpowiednika w języku polskim „ustawa” uprawnia zastosowanie kontekstu tekstowego, który ujmuje wyrazy w ramach szerszych jednostek redakcyjnych całego aktu prawnego czy też aktów prawnych ważnych dla danej dziedziny.

Przykład 4

ЗАКОН

МОСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ

от 4 мая 2016 года N 37/2016-ОЗ

Кодекс Московской области об административных правонарушениях

Ustawa

Obwodu Moskiewskiego

z 4 maja 2016 roku N 37/2016-O3

Kodeks Obwodu Moskiewskiego o administracyjnych naruszeniach prawa

Oznaczenie nadawcy komunikatu – obwód moskiewski, tytuł aktu – Kodeks Obwodu Moskiewskiego zawierają już presupozycje obowiązywania wyłącznie na terenie wymienionego regionu, niezależnie od szczegółowej treści komunikatu.

Powyższy przykład obrazuje także trudność translatorską w postaci wyrazu złożonego *правонарушениях*, który według słownika PWN [*Wielki słownik...* 2004, 600] oznacza „łamanie prawa” lub „wykroczenie przeciw prawu”. Leksem *нарушение* to według słowników tłumaczeniowych „naruszenie, zakłócenie, złamanie” [*Wielki słownik...* 2004, 414] i „pogwałcenie” [Mirowicz i in. 1986, I, 661]. *Rosyjsko-polski słownik prawniczy* także podaje wiele ekwiwalentów terminu

правонарушение: „czyn niedozwolony, czynność bezprawna, występpek, delikt, bezprawie” [*Rosyjsko-polski...* 1960, 246].

Powszechne obowiązywanie komunikatu może również wynikać wprost z zapisów aktów prawnych, w których określa się krąg adresatów zobowiązanych do określonego działania lub zaniechania, w tym używając zaimków upowszechniających czy też zaimków względnych w funkcji zaimków upowszechniających.

Przykład 5

Статья 5. Принцип вины

1. Лицо подлежит уголовной ответственности только за те общественно опасные действия (бездействие) и наступившие общественно опасные последствия, в отношении которых установлена его вина.
2. Объективное вменение, то есть уголовная ответственность за невиновное причинение вреда, не допускается.

Artykuł 5. Zasada winy

1. Osoba podlega odpowiedzialności karnej tylko za te społecznie niebezpieczne działania (zaniechania) i zaistniałe społecznie niebezpieczne następstwa, w stosunku do których została ustalona jego wina.
2. Obiektywne przypisanie, to jest odpowiedzialność karna za niezawinione spowodowanie szkody, nie jest dopuszczalne.

Kolejna nieścisłość w tłumaczeniu komunikatów prawnych pojawia się przy leksemie *бездействие*, który ma trzy polskie ekwiwalenty: „bezczynność, zaniechanie, opieszałość” [Mirowicz i in. 1986, I,]. W *Rosyjsko-polskim słowniku prawniczym* [1960] termin *бездействие* posiada dwa ekwiwalenty: „bezczynność” i „zaniechanie”, użyte w następujących przykładach: *бездействие власти* „bezczynność władzy”, *бездействие преступное* „zaniechanie przestępne”, *бездействие смешанное* „bezczynność o charakterze mieszanym”, *бездействие чистое* „bezczynność zwykła” [*Rosyjsko-polski...* 1960, 25]. W polskich tekstach prawnych i prawniczych stosowany jest termin „zaniechanie” w odniesieniu do konstrukcji przestępstwa.

Również rzeczownik *вменение* potwierdza konieczność odwoływania się do kontekstu tekstowego w celu dokonania poprawnego skutecznego tłumaczenia. Słowo *вменение* pochodzi od czasownika *вменить*, który oznacza: „poczytać (za winę)”, „uczynić (zarzut)” [Mirowicz i in. 1986, I, 127], natomiast słowa *вменение* słowniki tłumaczeniowe nie odnotowują. Również słownik prawniczy [*Rosyjsko-polski...* 1960] nie odnotowuje terminu *вменение*. Przekład zwrotu *объективное вменение* jako „obiektywne poczynienie / uczynienie” nie jest zgodne z polską normą prawną. W polskim prawie funkcjonuje określenie „obiektywne przypisanie”.

W analizowanym fragmencie tekstu prawnego problem przekładowy stanowi także określenie *невинный*, tłumaczone w obu słownikach jako „niewinny” [Mirowicz i in. 1986, I, 684; *Wielki słownik...* 2004, 424]. Również słownik prawniczy podaje tylko znaczenie „niewinny” [*Rosyjsko-polski...* 1960, 163]. Jednakże kontekst wewnątrzdzaniowy, a także tekstowy wymaga zastosowania odpowiednika „niezawinione” jako dopełnienia zwrotu „spowodowanie szkody”.

W przykładzie 5 krąg adresatów został określony maksymalnie szeroko, użycie terminu *лицо* „osoba” wskazuje na powszechne podmiotowe obowiązywanie komunikatu. Podobnie w przykładzie 6 użycie ogólnego terminu *Граждане (физические лица)* / *Obywatele (osoby fizyczne)* zakreśla powszechny krąg adresatów.

Przykład 6

Глава 3. Граждане (физические лица)

Статья 17. Правоспособность гражданина

1. *Способность иметь гражданские права и нести обязанности (гражданская правоспособность) признается в равной мере за всеми гражданами.*
2. *Правоспособность гражданина возникает в момент его рождения и прекращается смертью.*

Rozdział 3. Obywatele (osoby fizyczne)

Artykuł 17. Zdolność prawna obywatela

1. Zdolność do posiadania praw cywilnych i pełnienia obowiązków (cywilna zdolność prawna) jest uznawana w równej mierze w stosunku do wszystkich obywateli.
2. Zdolność prawna obywatela pojawia się w momencie jego urodzenia i ustaje z chwilą śmierci.

Zwrot *гражданская правоспособность* nie występuje w słownikach tłumaczeniowych i prawniczym. Przymiotnik *гражданский* może być tłumaczony jako „obywatelski, cywilny, świecki” [Mirowicz i in. 1986, I, 229]. Kontekst wewnątrzdzaniowy i okołodzaniowy nie wyczerpuje uzasadnienia wyboru polskiego ekwiwalentu. Dopiero odniesienie się do szerokiego kontekstu tekstowego, a także obecność w słownikach tłumaczeniowych innych zwrotów zawierających przymiotnik *гражданский*, takich jak *гражданское право* (prawo cywilne), *акты гражданского состояния* (akty stanu cywilnego), uzasadnia użycie przymiotnika „cywilny” w przekładzie analizowanego zwrotu.

Przykłady 7, 8 i 9 ilustrują użycie zaimków upowszechniających *все* „wszyscy”, *каждый* „każdy”, *каждому* „każdemu”, *каждого* „każdego”, przeczącego *никто* „nikt” w celu podkreślenia powszechnego obowiązywania komunikatu.

Przykład 7

Статья 19

1. Все равны перед законом и судом.

Artykuł 19

1. Wszyscy są równi wobec prawa i sądu.

Przykład 8

Статья 58

Каждый обязан сохранять природу и окружающую среду, бережно относиться к природным богатствам.

Artykuł 58

Każdy jest zobowiązany chronić przyrodę i środowisko naturalne, troskliwie odnosić się do bogactw naturalnych.

Wieloznaczny wyraz *бережно* występuje w trzech znaczeniach „ostrożnie, uważnie, troskliwie” [Mirowicz i in. 1986, I, 62]. Wyboru znaczenia nie określa kontekst wewnątrzdzaniowy, gdyż odnosić się do bogactw naturalnych można i troskliwie, i uważnie, i ostrożnie. Zastosowanie przysłówka „troskliwie” lub konstrukcji „z troską” potwierdza dopiero szeroki kontekst tekstowy. Wyrazy „troska”, „troskliwie”, „z troską” występują w kilkuset polskich aktach prawnych w odniesieniu do dzieci, środowiska, majątku.

Przykład 9

Статья 29

1. Каждому гарантируется свобода мысли и слова.

(...) 3. Никто не может быть принужден к выражению своих мнений и убеждений или отказу от них.

Artykuł 29

1. Każdy ma zagwarantowaną swobodę myśli i słowa.

(...) 3. Nikt nie może być przymuszony do wyrażania swoich poglądów i przekonań ani wyrzeczenia się ich.

W polskim języku prawnym w tożsamym celu znajduje zastosowanie zaimek „kto” w typizacjach przestępstw, zastępujący zaimek „każdy”, „wszyscy”. Przykładem może być art. 148 Kodeksu karnego, który zaczyna się od słów: „Kto zabija człowieka”.

Promulgacja zawiera w sobie również presupozycję początku obowiązywania komunikatu – od momentu publikacji aktu prawnego oraz presupozycję bezterminowego obowiązywania komunikatu, tj. do chwili jego zmiany, uchylenia, zastąpienia innym komunikatem. Już z samej, przytoczonej wyżej słownikowej definicji analizowanego terminu wynika jego okresowość; akt prawny obowiązuje

w danym okresie. Brak informacji o czasie wejścia w życie w treści komunikatu oznacza, iż obowiązuje on już od momentu publikacji aż do nieokreślonej w akcie chwili w przyszłości. Oczywiście, komunikat nie będzie zawierał wymienionej presupozycji początku obowiązywania, jeśli będzie w swojej treści przekazywał wprost informację o chwili wejścia w życie aktu prawnego, który to moment może następować w dniu promulgacji albo być późniejszy niż akt oficjalnej publikacji.

Przykład 10

РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ
ФЕДЕРАЛЬНЫЙ ЗАКОН

О гражданской обороне

Принят Государственной Думой 26 декабря 1997 года

Одобен Советом Федерации 28 января 1998 года

Статья 20. Вступление в силу настоящего Федерального закона

1. Настоящий Федеральный закон вступает в силу со дня его официального опубликования.

FEDERACJA ROSYJSKA
USTAWA FEDERALNA

O obronie cywilnej

Przyjęta przez Dumę Państwową 26 grudnia 1997 roku

Zaaprobowana przez Radę Federacyjną 28 stycznia 1998 roku

Artykuł 20. Wejście w życie niniejszego Ustawy Federalnej

1. Niniejsza Ustawa Federalna wchodzi w życie od dnia jego oficjalnej publikacji.

Przykład 10 również zawiera pułapki dla tłumacza, są to wyrażenia: *гражданская оборона* i *федеральный закон*, w których słowa *гражданская* i *закон* nie zostały przetłumaczone zgodnie z sugestiami słownika. Wyrazy te zostały omówione w przykładach 3 i 6 niniejszego artykułu. Również tłumaczenie terminów *принят* i *одобрен* omówiono w przykładach 1 i 2.

Podobnie komunikaty mogą zawierać informację o obowiązywaniu w ograniczonym okresie, o momencie utraty mocy. Ustawy mogą mieć charakter epizodyczny.

Wnioski

1. Obowiązywanie stanowi istotny element komunikatu nadawanego w języku prawnym, stanowi o jego warstwie dyrektywnej. Nieobowiązujący komunikat w języku prawnym stanowi przekaz, którego przekład zbliża się do przekładu literackiego. Każdy przekład zawiera elementy twórcze i elementy, których nie można uznać za twórcze. Przewaga elementów twórczych stanowi o przekładzie

artystycznym, waga i istota elementów pozatwórczych czyni przekład specjalistycznym, Nieliterackim [Pieńkos 2003, 75].

2. Oddanie w przekładzie rzeczywistego obowiązywania normy prawnej stanowi jedno z zadań tłumacza. Pominięcie obowiązywania czyni przekład niezupełnym.

3. Z promulgacji odczytywane są presupozycje obowiązywania komunikatu nadanego w języku prawnym. Z tej przyczyny w przekładzie konieczne jest zaznaczenie faktu dokonania oficjalnej publikacji aktu prawnego.

4. Presupozycje obowiązywania odczytywane są z promulgacji w sytuacji braku odmiennych informacji w treści komunikatu.

5. Ogólne presupozycje powszechnego obowiązywania ustępują presupozycjom szczególnym odczytowanym z oznaczenia nadawcy komunikatu, z tytułu aktu prawnego, a wskazującym węższy zakres obowiązywania.

6. Informacje o obowiązywaniu wyrażone wprost w treści komunikatu, w jego warstwie deskryptywnej, stanowią powtórzenie presupozycji albo stanowią o odmiennym zakresie obowiązywania komunikatu.

W artykule zostało jedynie przybliżone zagadnienie obowiązywania jako złożonego elementu treści każdego komunikatu nadawanego w języku prawnym. Fakt obowiązywania komunikatu pociąga za sobą odmienny reżim przekładu tekstu prawnego w porównaniu do przekładu literackiego.

Bibliografia

- Encyklopedia PWN.* (online) <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/aksjologia;3866999.html> (dostęp 10.10.2016).
- Gizbert-Studnicki Tomasz. 1986. *Język prawny z perspektywy socjologicznej.* Warszawa–Kraków: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Golka Marian. 2008. *Bariery w komunikowaniu i społeczeństwo (dez)informacyjne.* Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Hejwowski Krzysztof. 2006. *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu.* Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kłodawski Maciej. 2012. *Przepis prawny jako komunikat. Uwagi o refleksji nad komunikacją w polskim prawoznawstwie.* (online) <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/2859/1/Maciej%20K%C5%82odawski%20-%20Przepis%20prawny%20jako%20komunikat.%20Uwagi%20o%20refleksji%20nad%20komunikacj%C4%85%20w%20polskim%20prawoznawstwie.pdf> (dostęp 29.10.2017).
- Kotowski Artur. 2013. *Modele dyskursów prawniczych.* Toruń: Towarzystwo Naukowe Organizacji i Kierownictwa „Dom Organizatora”.
- Lizisowa Maria Teresa. 2016. *Komunikacyjna teoria języka prawnego.* Poznań: Wydawnictwo Naukowe Contact.
- Maciejewski Wojciech. 2007. *Próba semiotycznej analizy współczesnego języka prawnego.* W: *Współczesny język prawny i prawniczy. Ogólnopolska Konferencja Naukowa 20 kwietnia 2007 r.* Red. Mróz A., Niewiadomska A., Pawelec M. Warszawa: Wydział Prawa i Administracji. Uniwersytet Warszawski.

- Mirowicz Anatol, Dulewiczowa Irena, Grek-Pabisowa Iryda, Maryniakowa Irena. 1986. *Wielki słownik rosyjsko-polski*. T. I–II. Moskwa–Warszawa: Wydawnictwo Russkij Jazyk–Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna.
- Morreale Sherwyn P., Spitzberg Brian H., J. Barge Kevin. 2007. *Komunikacja między ludźmi. Motywacja, wiedza i umiejętności*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Nawacka Joanna. 2013. *Rola kontekstu w interpretacji tekstu prawnego*. W: *Z teorii i praktyki przekładu prawniczego*. Red. NDiaye I.A., Ojcewicz G. Olsztyn: Instytut Słowiańszczyzny Wschodniej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie: 73–80.
- Nawacka Joanna, Nawacki Maciej. 2009. *Założenia jednoznaczności kontekstowego słownika translacyjnego rosyjskiego języka prawnego*. „Acta Polono-Ruthenica” XIV: 443–452.
- Nawacka Joanna, Nawacki Maciej. 2013. *Komunikacyjny model przekładu tekstu prawnego*. „Między Oryginałem a Przekładem” R. XIX, nr 3 (21). Red. Dębska K., Szczęsna A. Kraków: Wydawnictwo Księgarnia Akademicka: 95–107.
- Nawacka Joanna, Nawacki Maciej. 2016. *Kilka uwag o przekładzie kodów kulturowych języków prawnych*. „Acta Neophilologica” XVIII/1: 55–66.
- Nawacka Joanna, Nawacki Maciej. 2016. *Presupozycje poszanowania podstaw aksjologicznych w rosyjskich i polskich konstytucyjnych unormowaniach pozycji religii*. „Acta Neophilologica” XVIII/2: 37–55.
- Nawacki Maciej. 2008. *Karalność gier na automatach*. „Studia Prawnoustrojowe” nr 8: 273–291.
- Nawacki Maciej, Nawacka Joanna. 2007. *Z obserwacji nad kontekstowym rozumieniem tekstu prawnego jako podstawą translacji*. „Acta Polono-Ruthenica” XII: 145–159.
- Nowak Leszek. 1966. *Cztery koncepcje obowiązywania prawa*. „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny” 28, z. 2: 95–103
- Oniszczyk Jerzy. 2012. *Filozofia i teoria prawa*. Warszawa: Wydawnictwo C.H. Beck.
- Pieńkos Jerzy. 2003. *Podstawy przekładoznawstwa. Od teorii do praktyki*. Kraków: Kantor Wydawniczy Zakamycze.
- Rosyjsko-polski słownik prawniczy*. 1960. Red. Litwin J. Warszawa: Wydawnictwo Prawnicze.
- Słownik języka polskiego PWN*. (online) <https://sjp.pwn.pl/slowniki/obowi%C4%85zywanie.html> (dostęp 10.08.2017).
- Szczepankowska Irena. 2016. *Dyskurs prawny: języki, teksty i konteksty*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Uniwersalny słownik języka polskiego*. 2003. Red. Dubisz S. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wielki słownik rosyjsko-polski z kluczem polsko-rosyjskim*. 2004. Red. Wawrzyńczyk J. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Zieliński Maciej. 2002. *Wykładnia prawa. Zasady. Reguły. Wskazówki*. Warszawa: Wydawnictwo Prawnicze LexisNexis.
- Zobek Teresa. 2008. *Słownik terminologii prawniczej polsko-rosyjski*. Warszawa: Wydawnictwo C.H. Beck.

Summary

Selected aspects of the Russian-Polish translation of legal texts in the context of expressing the status of binding

The present paper concerns translation of legal language as an act of communication and constitutes an attempt to reconstruct the presuppositions of legally binding statements that appear in messages which are sent in legal language and which are read on the directive level. The problem of the binding of a legal act might seem irrelevant from the point of view of translation. This is so because the descriptive layer of a message does not change depending on whether a given

norm enters into force or not, or whether it loses its binding power or not. However, the sender of a message in legal language does not send a message devoid of information concerning legal binding. The latter is the main constitutive element of every message sent in legal language, which in turn results in communication based on presupposition.

Key words: legal language, legal translation, presupposition, legally binding

Kontakt z Autorami:

joanna.nawacka@gmail.com

wanam1@gmail.com

Zasady przygotowania materiałów do druku

1. W kwartalniku drukowane są artykuły, recenzje, sprawozdania z konferencji naukowych w językach: białoruskim, rosyjskim, ukraińskim i polskim.

2. Nadesłany tekst może być opublikowany w jednym z pięciu działów: Literaturoznawstwo, Językoznawstwo, Kulturoznawstwo, Przekładoznawstwo, Omówienia, sprawozdania i recenzje.

3. Autor przesyła elektroniczną wersję artykułu na adres mailowy: acta.pol.rut@gmail.com

4. Autor podaje:

- swoje dane kontaktowe (adres pocztowy i internetowy do korespondencji, telefon);
- miejsce zatrudnienia;
- imię i nazwisko osoby weryfikującej stronę językową publikacji, dla której język publikacji jest językiem ojczystym (dotyczy tekstów pisanych w języku obcym).

5. Autor składa oświadczenie, że publikacja nie była wcześniej publikowana oraz wkład poszczególnych autorów w powstawanie publikacji (zob. Oświadczenie).

6. Układ tekstu:

- imię i nazwisko autora (pogrubione, czcionka Times New Roman 12);
 - nazwa jednostki naukowej;
 - tytuł artykułu (pogrubiony, wyśrodkowany, czcionka Times New Roman 12);
 - tekst główny;
 - bibliografia (nazwa pogrubiona, wyśrodkowana, czcionka Times New Roman 12);
 - streszczenie (summary; pogrubione), tytuł artykułu (pogrubiony) i słowa kluczowe (**Key words** – nazwa pogrubiona, dwukropek) w języku angielskim (5 słów – bez pogrubienia, rozdzielonych przecinkami, bez kropki na końcu). Czcionka Times New Roman 12. Streszczenie nie powinno być dłuższe niż połowa strony znormalizowanego wydruku.
 - kontakt z Autorką/Autorem (adres mailowy)
- Objętość artykułu nie powinna przekraczać 12 stron znormalizowanego wydruku, recenzji i innych materiałów – 4 stron maszynopisu formatu A-4.
 - Preferowany edytor tekstu Word.
 - Marginesy każdej kartki wydruku powinny mieć wymiary: górny, dolny, prawy – 25 mm, lewy – 35 mm.
 - Czcionka: Times New Roman, wielkość czcionki – 12; odstęp między wierszami – 1,5.
 - W wydruku dopuszcza się stosowanie wyróżnień, np. kursywę w wyrazach obcych, ale bez podkreślania wyrazów.
 - Kursywą podajemy tytuły cytowanych pozycji zwartych i artykułów (w tekście, bibliografii).
 - W cudzysłów (bez kursywy) ujmujemy w tekście tytuły rozdziałów (powieści i prac naukowych) oraz tytuły czasopism.
 - Wszystkie człony w nazwach czasopism piszemy wielkimi literami (oprócz spójników i przyimków).
 - W tekście polskim stosujemy cudzysłów polski, w tekście rosyjskim stosujemy cudzysłów rosyjski.
 - Cytaty ujmujemy w cudzysłów (bez kursywy), fragmenty opuszczone należy oznaczyć trzema kropkami w nawiasach okrągłych, w takich nawiasach umieszcza się wszystkie odautorskie komentarze. Cytaty przekraczające trzy linijki tekstu wydzielamy wcięciem z lewej strony – 1,25; zmniejszamy czcionkę na 11 Times New Roman, interlinia 1,5.

Dopuszczalne są komentarze w formie przypisów dolnych (czcionka 10 pkt., interlinia pojedyncza).

- W tekście stosujemy półpauzy (np. 1990–2000, s. 10–20) i dywizy (np. polsko-rosyjski).
- Przy zapisie lat stosujemy liczebnik zapisany cyfrą (liczebniki porządkowe z kropką), np. lata 70.
- Przy nazwiskach użytych w tekście po raz pierwszy stosujemy pełny zapis imienia, następnie inicjał.
- Tabele i rysunki powinny być opatrzone opisem oraz źródłem opracowania (np. Tab. 1. Przykłady użycia zwrotów obcojęzycznych. Źródło: opracowanie własne).

Sposoby zapisu przypisów

W roczniku stosujemy jeden rodzaj przypisów. Przypisy zamieszczane są w tekście głównym, (**bez wariantu transliterowanego**) zgodnie z następującą konwencją:

[nazwisko rok wydania, strony], np. [Bartmiński 1999, 105]

[nazwisko rok wydania, tom, strony], np. [Балдаев 1997, I, 45–46]

[tytuł rok wydania, strony], np. [*Słownik biograficzny teatru polskiego...* 1973, 73]

Odwołanie do kilku źródeł

[nazwisko rok wydania, strony; tytuł rok wydania, strony; nazwisko rok wydania, strony], np. [Mościcki 2010, 47; *Słownik biograficzny teatru polskiego...* 1979, 52; Нитраур 1989, 17]

Źródła internetowe

[nazwisko, online], np. [Спиридонова, online]

Sposoby zapisu bibliografii

- Autor sporządza jeden wykaz literatury dla całej pracy (Bibliografia, Bibliography, Bibliografie, Библиография).
- Kolejność pozycji bibliograficznych powinna być alfabetyczna, według nazwisk autorów lub tytułów prac zbiorowych.
- W bibliografii **nie stosujemy numeracji**.
- Pozycje bibliograficzne zapisane cyrylicą powinny posiadać wariant transliterowany zgodnie z PN-ISO 9:2000. Transliteracji dokonujemy automatycznie na stronie <https://www.ushuaia.pl/transliterate/> (należy sprawdzić, czy został wybrany system PN-ISO 9:2000). Po zapisie transliterowanym w nawiasie kwadratowym umieszczamy zapis cyrylicą.

Monografie

Kozak Jolanta. 2009. *Przekład literacki jako metafora. Między logos a lexis*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Język – stereotyp – przekład. 2002. Red. Skibińska E., Cieński M. Wrocław: Dolnośląskie Wydawnictwo Edukacyjne.

Kasack Wolfgang. 1996. *Leksykon literatury rosyjskiej XX wieku: od początku stulecia do roku 1996*. Przekł., oprac., bibliografia pol. i indeks osób Kodzis B. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Kuprin Aleksandr Ivanovič. 1970–1973. *Sobranie sočinenij v devâti tomah*. Moskwa: Izdatel'stvo Hudožestvennaâ Literatura [Куприн Александр Иванович. 1970–1973. *Собрание сочинений в девяти томах*. Москва: Издательство Художественная Литература].

Tolkovyy slovar' russkogoazyka konca XX veka. Ázykovye izmeneniâ. 1998. Red. Sklârevskaâ G.N. Sankt-Peterburg: Folio-Press [*Толковый словарь русского языка конца XX века. Языковые изменения.* 1998. Ред. Скляревская Г.Н. Санкт-Петербург: Фолио-Пресс].

Rozdziały w monografiach

Redaktorów zbiorów należy oznaczyć przed nazwiskiem skrótem w języku zgodnym z publikacją (Red. Eds. Hrsg. Ред.)

Munia Henryka. 2010. *Semantyka nazw własnych w tytułach utworów rosyjskiej prozy wiejskiej.* W: *Literatury i języki wschodniosłowiańskie wobec swego czasu.* Red. Ksenicz A., Łuczyk M. Zielona Góra: Wydawnictwo Uniwersytetu Zielonogórskiego: 75–81.

Trubilova Elena. 1997. Tëffi. V: *Literurnaâ ênciklopediâ Russkogo Zarubež'â (1918–1940).* Red. Nikolûkin A. T. 1. Moskva: Rossijskaâ političeskaâ ênciklopediâ: 395–398 [Трубилова Елена. 1997. Тэффи. В: *Литературная энциклопедия Русского Зарубежья (1918–1940).* Ред. Нилюкин А. Т. 1. Москва: Российская политическая энциклопедия: 395–398].

Artykuły w czasopiśmie

Pietraś Elżbieta. 2007. *Moskiewski konceptualizm – między awangardą a postmodernizmem.* „Acta Neophilologica” nr 9: 131–142.

Łanda Siemion. 1982. *Jak Odyniec redagował „Czaty” Mickiewicza. Z „Kroniki życia i twórczości Mickiewicza. 1824–1829”.* „Pamiętnik Literacki” nr 73, z. 1–2: 225–235.

Publikacje internetowe

Piętkowa Romualda. *Językowy obraz świata i stereotypy a nauczanie języka obcego.* (online) http://sjikp.us.edu.pl/pliki/ksiazki/romualda_pietkowa.pdf (dostęp 3.02.2015).

Tëffi Nadežda. 2006. *Černyy iris. Belaâ siren'.* Moskva: Èksmo. (online) <http://ruslit.traumlibrary.net/book/teffy-iris/teffy-iris.html#work006> (dostęp 17.06.2017) [Тэффи Надежда. 2006. *Черный ирис. Белая сирень.* Москва: Эксмо. (online) <http://ruslit.traumlibrary.net/book/teffy-iris/teffy-iris.html#work006> (дostęp 17.06.2017)].

Kodzis Bronislav. 2011. *Dramaturgiâ pervoj volny russkoj êmigracii.* „Novyy Žurnal” № 236. (online) <http://magazines.russ.ru/nj/2011/263/ko20-pr.html> (dostęp 20.06.2017) [Кодзис Бронислав. 2011. *Драматургия первой волны русской эмиграции.* „Новый Журнал” № 236. (online) <http://magazines.russ.ru/nj/2011/263/ko20-pr.html> (дostęp 20.06.2017)].

(online) <https://www.starinnye-noty.ru/pesni-romansy-i-arii/pesenka-o-treh-pažah-vertinskij/> (dostęp 4.06.2017) [(online) <https://www.starinnye-noty.ru/песни-романсы-и-арии/песенка-о-трех-пажах-вертинский/> (дostęp 4.06.2017)].

Prace nie zaopatrzone w wersję elektroniczną oraz nie spełniające wymogów przygotowania prac naukowych do czasopisma „Acta Polono-Ruthenica” nie będą przyjmowane do druku.