

Czas zatrzymany, czas odzyskany, czas przez
religię i sztukę uwieczniany (na przykładzie
współczesnej literatury rosyjskiej)*

Detained Time, Regained Time, Time by Religion and Art Immortalized
(on the Example of Contemporary Russian Literature)

KATARZYNA DUDA

Uniwersytet Jagielloński, Polska

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5303-3760>

e-mail: katarzyna.duda@uj.edu.pl

Abstract. The following article is closely connected with the time category explained on the example of contemporary Russian literature. On the one hand, the writers “complete” the past when the censorship prohibited the publication of books inconsistent with the politics of communist party. On the other hand, they show possibilities of art development in the future. The symbols immortalizing time are said to be values dealing with Religion and Art, understood widely as literature, music, painting, photography. It thus appears that pieces of art are often the best documents. Religion and art connect generations who hand down beauty, good and truth to their descendants, using different achievements of culture and civilization. In this way, time becomes one of the most valuable existential values.

Keywords: time in literature, modern Russia, religion, art, time as a symbol

* Tom sfinansowano ze środków Instytutu Językoznawstwa i Literaturoznawstwa UMCS. Wydawca: Wydawnictwo UMCS. Dane teleadresowe autora: Uniwersytet Jagielloński, ul. Reymonta 4, 30-059 Kraków, Polska; tel.: + 48 (12) 663 25 82.

Abstrakt. Tematyka powyższego artykułu związana jest z kategorią czasu wyjaśnianą na przykładzie współczesnej literatury rosyjskiej. Z jednej strony autorzy „uzupełniali” przeszłość, gdy cenzura zabraniała publikowania książek niezgodnych z polityką partii, z drugiej – przedstawiali możliwości rozwoju sztuki w przyszłości. Symbolami oddającymi czas stają się wartości związane z religią i sztuką rozumianą szeroko jako literatura, muzyka, malarstwo, fotografia. Okazuje się przy tym, że dzieła sztuki są często najlepszymi dokumentami. Sztuka i religia łączą pokolenia, które przekazują potomnym piękno, dobro i prawdę, wykorzystując różnorodne zdobycze kultury i cywilizacji. W ten sposób czas staje się jedną z najcenniejszych wartości egzystencjalnych.

Słowa kluczowe: czas w literaturze, współczesna Rosja, religia, sztuka, czas jako symbol

Czas osadzony w wieczności to najbardziej nieuchwytna materialnie kategoria pojęciowa (Trzcińska-Biskupska, 2018, s. 111) towarzysząca człowiekowi od początku istnienia gatunku *homo sapiens* i zajmująca duże obszary jego duszy i umysłu. Fenomen czasu stanowi obiekt badawczy wielu dziedzin i dyscyplin naukowych, m.in. kulturoznawstwa, religioznawstwa, filozofii, historii. Najczęściej kojarzony jest z przestrzenią i z ruchem: czas biegnie, płynie, ucieka (utożsamiany jest więc z aktywnością), a kiedy zatrzymuje się, to znaczy, że wydarzyło się coś nieoczekiwanego: strasznego bądź, w naszym odbiorze – euforycznego, stąd często powtarzane, a w literaturze zapisane, zawołanie: „Trwaj, chwilo” (Goethe, 2017, s. 93). Psychologia nakazuje nam w związku z powyższym „przedłużać” radosne momenty i мгновения pełnego dobrostanu.

Badania nad czasem wskazują, że przedstawiciele wielu nauk i prądów kulturowych w sposób zróżnicowany i niejednorodny traktują obiekt swoich naukowych peregrynacji. Na przykład historyk dzieje scala, dążąc do uporządkowania czasu linearnego, podczas gdy utopista przecina je, kawałkuje, zależnie od tego, czy umieszcza swój ideał w przeszłości (wiek złoty jest już za nami – utopia retrospektywna), czy też w przyszłości (wiek złoty jest przed nami – utopia prospektywna) (Szacki, 2000, s. 34–56). Na gruncie literatury rosyjskiej, tak samo zresztą jak w literaturze światowej, odnajdujemy motyw wehikułu czasu, który ma przewieźć bohaterów do krainy szczęścia. Wymienić należy tu choćby opowiadania fantastyczne Andrieja Płatonowa, *My Jewgienija Zamiatina*, *Moskwę 2042* Władimira Wojnowicza, *Omon Ra* Wiktora Pielewina. Medycyna natomiast stara się wyleczyć pacjenta, czyli, w istocie, przedłużyć czas jego życia. Literackie odzwierciedlenie tak pojętej walki z czasem znajdujemy u Ludmiły Ulickiej (*Przypadek doktora Kukockiego*) bądź u Michała Szyszkinina (na przykład w utworze *Nie dochodzą tylko listy nienapisane*), albo w odczytanym dosłownie, a nie w sposób metaforyczny *Oddziały chorych na raka* Aleksandra Sołżenicyna.

W związku z powyższym prawdziwe wydaje się być stwierdzenie Andrzeja Dudka, iż kwestia postrzegania czasu to jeden z podstawowych aspektów

funkcjonowania każdej z kultur i cywilizacji (Dudek, 2019, s. 9). Wyobrażenia o istocie czasu utrwalono zarówno w świadomości uczestników kultury, jak i w dziełach artystycznych, „w praktykach społecznych, rytuałach, mitach i w wyobrażeniach o naturze codzienności. Świadczenia swoistej dla danej kultury konceptualizacji czasu to jeden z najważniejszych czynników decydujących o normatywnych fundamentach wzorów kultury i systemu etycznego oraz o ich praktycznym urzeczywistnieniu” (Dudek, 2019, s. 10). A refleksja nad kulturową ideą czasu stanowi narzędzie do zrozumienia charakterystycznej dla określonej zbiorowości wizji człowieka, typu relacji między ludźmi, znaczenia sztuki dla jednostki oraz systemu wartości (Dudek, 2019, s. 9–10).

Oczywistym wydaje się zatem, że współcześni pisarze rosyjscy bardzo często starają się dookreślić zdeformowaną przez komunizm przeszłość, w której niebezpieczne eksperymenty z czasem (kolejne plany pięcioletnie, które musiały być wykonane w ciągu trzech, a nawet dwóch lat, fałszowanie niewygodnych dat w kalendarzu, doświadczenia Trofima Łysenki i Olgi Lepieszyńskiej, skracanie nauki tak, aby młodzież proletariacka mogła – bez konieczności zdawania matury i egzaminów wstępnych – od razu pójść na studia, pragnienie uczynienia Lenina „wiecznie żywym”...) miały doprowadzić do powstania nowego typu antropologicznego, zwanego *homo sovieticus*. Pisarze rosyjscy niejednokrotnie jako pierwsi odkrywają fałsz Kraju Rad, stąd możemy mówić o literaturocentryzmie kultury rosyjskiej, i przywracają wartościom właściwe miejsce w hierarchii pojęć. Próbują, poprzez Słowo, uzdrowić relacje interpersonalne, zdemitologizować radzieckie mity, ożywić Pamięć przywołanym wspomnieniem bądź za pośrednictwem otaczającego nas świata rzeczy. A zatem „widziany z antropologiczno-filozoficznej perspektywy sposób postrzegania czasu, a zwłaszcza uznawane reguły porządkowania i konceptualizowania wiedzy o przeszłości, decydują o tożsamości” (Ingarden, 1938, s. 58). Jest to niezwykle istotne, gdyż w czasach radzieckich tę tożsamość celowo niszczone, pozbawiając ludzi ich korzeni, prawdziwego pochodzenia, wiary w imię ulepienia bezwolnej masy i fałszywej wspólnoty – komunizmu.

Bolszewicy wizjonerzy pragnęli odciąć się od niewygodnych faktów z historii, a przede wszystkim od tradycji. W związku z tym Lew Gudkow eksponuje w swoich rozważaniach zauważalny w społeczeństwie rosyjskim brak spójności oraz jednoznacznego, koherentnego wartościowania przeszłości radzieckiej (Gudkov, 2009, s. 98). Bezpośrednio po rewolucji przedstawiciele kultury proletariackiej zaplanowali obrócenie w perzynę wszystkich fabryk, instytucji oświatowych, muzeów, teatrów, które powstały przed zrywem październikowym. Lenin, opętany utopijną ideą, ale myślący pragmatycznie, zdecydował jednak, że socjalizm zrodzi się na gruzach (lecz nie na totalnej zagładzie) kapitalizmu (Pipes, 2005, s. 69). Królestwo Boże miało powstać w Krainie Świetlanego Jutra (w Związku

Radzieckim), a Bogiem stawał się rządzący w nim przywódca. Według radzieckiego mitu ziemski bożek wszystko widział i słyszał, ogarniał swym spojrzeniem wszystkich mu podwładnych, szczególną opieką otaczając dzieci i młodzież. Jakież było więc zdziwienie, kiedy okazało się, że Stalin jest chorowity i jak wszyscy mu poddani – śmiertelny. Współczesna rosyjska pisarka Ludmiła Ulicka w powieści *Przypadek doktora Kukockiego* wyeksponowała ostatni etap życia Stalina, gdy „Największy Nauczyciel” stał się niewolnikiem czasu (zmarszczki, choroby, bezsenność), a skład jego krwi czy słomkowy kolor uryny – jak z ironią wskazuje Ulicka (2006, s. 59) – uświadamiają, że traktowany jak bóstwo, wręcz sakralizowany władca totalitarnego świata był śmiertelnikiem. Podziwiany wódz, który decydował o życiu innych, zmarł tak, jak inni, zwykli starcy (Duda, 2008, s. 53).

Jak wskazywał Ingarden, „widziany z antropologiczno-filozoficznej perspektywy sposób postrzegania czasu, a zwłaszcza uznawane reguły porządkowania i konceptualizowania wiedzy o przeszłości, decydują o tożsamości człowieka” (Ingarden, 1938, s. 61). Tożsamość ta została mocno nadwerżona właśnie poprzez radziecką quasi-religię, przez fałszywą wiarę. Zapomniano o tym, co święte i wieczne, wprowadzając na ich miejsce i uświęcając to, co ulotne, tymczasowe, ograniczając się do czasu, któremu „rytm nadaje centralna prądnica” (Pipes, 2005, s. 134). W ten sposób historia stała się dramatem rozgrywającym się pomiędzy Bogiem a człowiekiem (Heschel, 2014, s. 326). *Homo sovieticus* zanurzał się w bałwochwalstwie i oddawał cześć idolom, które mogły mu zapewnić zaledwie przystanek, jakim jest doczesność, a pozbawić stacji docelowej – wieczności. Tendencję tę przekazał potomnym Władimir Wojnowicz w powieści *Spizowa miłość Agłai*, której osią kompozycyjną jest pomnik Stalina. Wymowna jest deskrypcja monumentu:

Stalin był w pełnej gali, z naramiennikami generalissimusa, w lekko rozpiętym szynelu, by widać było mundur i ordery, z uniesioną prawą ręką, zapewne po to, by pozdrawiać defilujące przed nim masy. W lewej, opuszczonej, trzymał rękawiczki. Spoglądał na zebranych jak żywy. Patrzył z góry w dół z tajemniczym uśmiechem pod wąsem i jak się wszystkim zdawało, machał wyraźnie prawą ręką, lewą uderzając rękawiczkami po kolanie (Wojnowicz, 2006, s. 14).

Po pierwsze więc zauważamy tu ironię sprowokowaną specyfiką sztuki realizmu socjalistycznego, która – realizując postulaty partii – pokazywała nie autentyczne oblicze rzeczywistości, ale to, jak być powinno (*wishfull thinking*). Wizerunek przedstawiający Wodza w roku jego siedemdziesiątych urodzin musiałby być zgoła inny: Stalin miał ospowatać twarz, był niskiego wzrostu, odpowiedni strój miał za zadanie maskować jego „niedoskonałości” fizyczne (Radziński, 1996, s. 556). Dzięki zabiegom realizmu socjalistycznego mógł jednak zyskać oblicze istoty wszechmocnej, ponadczasowej, dysponującej siłą Boską. Zdewastowanie płaszczyzn czasowych odzwierciedlało się także w tym, że socrealizm był pojmowany

wyłącznie jako zjawisko historyczne. Powstał w specyficznym układzie społeczno-politycznym, jaki ukształtował się w ZSRR pod koniec lat 20. i na początku kolejnego dziesięciolecia XX wieku, i dlatego nie da się rozpatrywać jako reakcja artystyczna przeciw jakiegokolwiek prądowi w sztuce (Możejko, 2001, s. 12). Perspektywę artystyczną twórcy-socrealisty ograniczały doraźne cele walki politycznej i „historyczna konieczność”, pojmowana jako przejście od systemu kapitalistycznego do socjalizmu. W zależności od aktualnego kursu partii i towarzyszących mu okoliczności wspomniane przejście bądź zamieniano w skok, bądź wydłużano, w ten sposób również manipulując czasem.

A zatem pustka po Bogu została wypełniona przez kult dla ziemskiego bożka. Nie zmieniło się to ani po jego śmierci, ani po (jedynie formalnym) upadku komunizmu. Poszukując idei łączącej naród, wielu Rosjan z tęsknotą spogląda na czasy minione, piastując tzw. mit różowej przeszłości (Szacki, 2000, s. 68). W micie tym mieści się także wspomniane wyżej odrzucenie Boga i religii, a przeciż, jak słusznie zauważa Piotr Klimowski (Klimowski, 2016, s. 73), religia jest pierwotnym i najistotniejszym czynnikiem strukturalizacji czasu przeżywanego, jest zasadniczym sposobem transcendowania czasu. Czas, z którym ludzie religijni obcują, jest zarazem żywy i przeżywany, pełen odcieni i tajemnic. W religii czas nie jest pojęciem nieokreślonym czy żywołem, staje się życiem konkretnej osoby. „Miarą czasu niefizykalnego jest jego sens” (Stinissen, 1997, s. 19). W kolejnej, a stanowiącej trzon naszych rozważań, powieści Ulickiej *Zielony namiot*, chrzest jednej z bohaterek postrzegany jest właśnie jako sens, ale i pewien obowiązek nałożony na człowieka:

[...] Tamara już raz wszystko wyznała – spowiednikowi przed chrztem. Ten wysłuchał cierpliwie [...], a potem powiedział z uśmiechem:

– Teraz to wszystko jest już przeszłością. Wraz z chrztem rozpoczyna się nowe życie, staniesz się jak niewinne dziecko. To w pewnym sensie zaleta – chrzcić się w wieku rozumnym, świadomie. Jest ci dana nowa czystość, szanuj ją (Ulicka, 2013, s. 344).

Inny sposób „przekraczania” czasu stanowi święto. We współczesnym świecie doszło do zatracenia wyjątkowości czasu, a zwłaszcza „poczucia świętości święta” (Klimowski, 2016, s. 80), w konsekwencji pojawiło się oksymoroniczne „święte święto”. Tym, co odróżnia święto w znaczeniu religijnym od świeckiego ujęcia, jest przekraczanie czasu. W tak zwanych świeckich świętach (w ZSRR były to na przykład „czerwone chryczyny”, „czerwone zaślubiny”, parady z okazji kolejnej rocznicy rewolucji październikowej) chodzi głównie o pamięć, o utrwalanie czasu. Tymczasem w święcie o charakterze religijnym celem jest reaktualizacja dokonywana przez przekroczenie, zwyczajny czas należy opuścić:

[...] święto stanowi otwarcie ku Wielkiemu Czasowi, chwilę, gdy ludzie porzucają stawanie się, by sięgnąć do granicy wszechpotężnych, wiecznie nowych sił, jaką jest czas pierwotny. Dokonuje się to w świątyniach, kościołach, w miejscach świętych, stanowiących niejako okno na Wielki Przeszwór, ten sam, w którym działali boscy praprzodkowie (Caillois, 1973, s. 129).

Takie odczucie, taka transformacja towarzyszy moskiewskiemu ateście – Muratowowi (*Zielony namiot*):

Na Przemienienie Pańskie pojechali pod wieczór w dużym towarzystwie do Kaszyna, do cerkwi [...]

– Wasze życie jest jakieś antysowieckie – zauważył ze zdumieniem.

– Nie, Borysie, ono jest mimosowieckie – roześmiał się Nikołaj Michajłowicz. [...]

Na Borysa Iwanowicza spłynął niezwykły spokój, jakiego dawniej, w moskiewskim życiu, przed tą zuchwałą ucieczką, nie doznawał (Ulicka, 2013, s. 374–375).

Przywoływana tu już kilkakrotnie powieść *Zielony namiot* stanowi we współczesnej literaturze rosyjskiej utwór będący równocześnie analizą czasu, jak i narysowaniem cech tego ostatniego zarówno poprzez wydarzenia historyczne, jak i kulturowe. Świat przedstawiony umieszczono w epoce traktowanej przez autorkę i czytelników nie jako współczesność, ale jako w z a s a d z i e zamknięty etap dziejów (wyróżniamy „w zasadzie”, gdyż lata świetlanego jutra, zdaniem pisarki, nie minęły: wciąż żywa jest nostalgia za nimi). Ulicka respektuje historyczną prawdę, dążąc do możliwie obiektywnego przekazania specyfiki epoki oraz charakterystycznych dla niej problemów (Duda, 2017, s. 23)¹.

Zielony namiot zamyka w klamrę elementy składowe historii i kultury, przedstawiające niezwykłą siłę tej ostatniej, jej wręcz magiczne działanie jako sztuki uwieczniającej, zapewniającej nieśmiertelność jej twórcom. Warto zauważyć, iż przeszłość często jawi się w powieści Ulickiej jako kostium, pozwalający zarysować sprawy istotne we współczesnym świecie (np. poszukiwanie idei spajającej naród, mitologizacja II wojny światowej, strach przed pojawieniem się kolejnego tyrana) (Duda, 2017, s. 24). Utwór (poza kilkudziesięcioma pierwszymi stronicami) jest chronologiczny. Tę chronologię burzą retardacje oraz retrospekcje. Pisarka powraca do punktu wyjścia danego wydarzenia, powraca do tego, co wielokrotnie opowiedziano. Jest to celowy zabieg oddający chaos, jaki zapanował w jej ojczyźnie po roku 1917, a także (a może przede wszystkim) w bohaterach stworzonych przez Ulicką (Duda, 2017, s. 24).

Czas, stanowiący jedną z nadrzędnych kategorii, a także będący jednym z bohaterów utworu, zaznaczono w sposób różnorodny: pełni w powieści funkcję

¹ Pewne wątki dotyczące twórczości Ulickiej poruszane w niniejszym artykule zostały podjęte w innym ujęciu w publikacji z 2017 roku, por. Duda, 2017.

psychologiczną, ale także antropologiczno-filozoficzną. Zgodnie z ustaleniami Ernsta Cassirera (1998, s. 92) czas oraz przestrzeń stanowią ramy zamykające rzeczywistość. Nie jesteśmy w stanie pojąć realnie istniejącej rzeczy inaczej niż w odniesieniu do przestrzeni oraz czasu. Ulicka wydaje się iść śladem filozoficznych definicji – wyróżnia trzy aspekty czasu, a w konsekwencji trzy relacje czas–życie: czas, w którym żyjemy, zdaje się krótki, nadchodzący jest wątpliwy, miniony jawi się jako najpewniejszy, ale ma istotną wadę – nieodwracalność (Gadacz, 2002, s. 27). Dlatego pierwszoplanowi bohaterowie *Zielonego namiotu* starają się zagospodarować „swój” czas: angażują się w ruch dysydencki, uczą się, kochają (teraźniejszość); wychowują dzieci, popularyzują literaturę drugiego obiegu (działania z myślą o przyszłości); podtrzymują tradycję, kultywują dawne obyczaje, odwiedzają muzea (dbanie o przeszłość) (Duda, 2017, s. 25). W kontekście prowadzonych rozważań istotne, ułatwiające zarówno analizę, jak i interpretację powieści, okazują się ustalenia Michaiła Bachtina dotyczące chronotopu:

Na drodze (*wielkiej drodze*) przecinają się w jednym czasowym i przestrzennym punkcie drogi najrozmaitszych ludzi – przedstawicieli wszystkich stanów, kondycji, wier, narodowości, grup wieku. Mogą się tutaj przypadkowo spotkać ci, których w normalnych okolicznościach rozłącza hierarchia i przestrzenne oddalenie, mogą zaistnieć wszelkie możliwe kontrasty, zetknąć się i spleść rozmaite losy. W swoisty sposób łączą się tutaj przestrzenne i czasowe porządki ludzkich losów i biografii, komplikowane i konkretyzowane przez społeczne dystanse, które tutaj zostają przewyciężone. Czas jak gdyby wlewa się tutaj w nurt przestrzeni i w nim płynie (tworząc drogi), stąd bierze się bogactwo metaforyki związanej z drogą: *droga życiowa*, *wstąpić na nową drogę*, *historyczny szlak* itd.: metaforyzacja drogi dokonuje się na rozmaite sposoby i w wielu płaszczyznach, ale rdzeniem jest zawsze upływ czasu (Bachtin, 1982, s. 470).

Czas, stanowiący komponent spajający, wykorzystywany jest przez Ulicką w różnych modelach ekspozycyjnych. Pojawia się często już w tytułach rozdziałów, np.: *Ostatni bal* – jako sygnał rozłąki z czasami młodości i wchodzenia w dorosłość, w samodzielność; *Emerycka miłość* – jako optymistyczna interpretacja stwierdzenia, że nigdy nie jest za późno na realizację marzeń; *Rosyjska historia* – jako mini-wykład na temat losów Rusi-Rosji-Związku Radzieckiego; *Epilog. Koniec pięknej epoki* – jako zaznaczenie granicy między epoką radziecką a okresem popierestrojkowym (określenie „piękna epoka” to właściwie oksymoron, gdyż nazwano w ten sposób naznaczoną strachem i nienawiścią epokę radziecką, która jednak, co już zaakcentowano, wywołuje w ludziach poczucie tęsknoty) (Duda, 2017, s. 26).

W utworze pojawiają się także często retrospekcje, np.: „W lipcu dziewiętnastego roku Samuel okręzną drogą z Moskwy przez Europę Północną dotarł do Nowego Jorku i zszedł na ląd” (Ulicka, 2013, s. 20). Retardacje wprowadzane są dzięki licznym opowieściom wplecionym w tok zdarzeń (m.in. o rodzinie Olgi, o tym jak Wiktor uczył dzieci w jednej z radzieckich wiosek); czasami pojawiają

się informacje o roku, w którym rozgrywają się wydarzenia: „Na razie był rok pięćdziesiąty trzeci [...], trwała na całego kampania antysemitka” (Ulicka, 2013, s. 58), innym razem narrator wybiega w przyszłość: „Szli [...] do domu Mariny Cwietajewej, na którym tablica pamiątkowa pojawi się za kilkadziesiąt lat” (Ulicka, 2013, s. 86). Wskazanie daty bądź konkretnego wydarzenia zastępuje deskrypcję długiego odcinka dziejów, który w panoramicznej, obszernej powieści nie mógłby zostać ukonkretniony, a który autorka pragnie zachować dla potomności. Ze względu na to lektura książki wymaga odbiorcy wirtualnego, wpisanego w tekst.

W utworze zaznacza się specyficzna klamra czasowa: początek utworu przynosi śmierć Stalina, jego koniec przywołuje śmierć Iosifa Brodskiego (Ric, 2014, s. 14). Pierwsza z wymienionych śmierci oznacza kres tyranii, która nie zostawiła niczego pozytywnego, druga to odejście wielkiego poety, ale niepełne, gdyż artysta pozostawia „pomnik trwalszy od spiżu” w postaci twórczości, która będzie natchnieniem dla kolejnych pokoleń. Antynomia polityka a kultura, polityka a sztuka stanowi swoisty *leitmotiv* przewijający się w utworze.

Dokonawszy szczegółowego przedstawienia ostatniej drogi Stalina, Ulicka za pomocą dwóch zdań odnotowała: „W tych strasznych dniach zmarł jeszcze jeden człowiek, prywatną śmiercią, w domu – kompozytor Sergiusz Prokofiew. Ale tym nikt się w ogóle nie przejmował” (Ulicka, 2013, s. 84). Kaprys historii sprawił, że wielki kompozytor zmarł w tym samym dniu co Stalin (5 marca 1953 roku). Śmierci Prokofiewa nie zauważono. Edward Radziński wspominał, że wdowa po artyście próbowała kupić kwiaty, żeby położyć je na grobie artysty. Wszystkie kwiaty zostały wyprzedane. Wszystkie sklepy zamknięto (Radziński, 1996, s. 607).

Mimo naręczy kwiatów, lub ich braku, wobec śmierci wszyscy są jednak równi. Różnica pojawia się na poziomie świadomości, w pamięci, jaką po sobie pozostawia zmarły. Wielkiemu Sternikowi, który odszedł z krwią na rękach, towarzyszyły odgłosy tortur. Wielkiemu Kompozytorowi towarzyszyło echo skomponowanej przez niego muzyki, która do dzisiaj budzi zachwyt.

W ten sposób wprowadzony zostaje do powieści temat muzyki pojmowanej jako język uniwersalny łączący odległe epoki, wiążący oddalone obszary przestrzenne, spełniający funkcję terapeutyczną, relaksacyjną, wystrzającą intelekt i rozumienie Innego, organizującą struktury dźwiękowe w czasie. „Jednym z celów muzyki jest samoekspresja oraz przekaz subiektywnych odczuć kompozytora lub wykonawcy, który ma wpływ na odczucia, reakcje i świadomość słuchacza przetwarzającego te doznania w sposób zupełnie indywidualny” (L. Mozart, 2007, s. 32). Ulicka odnotowała ten fakt na przykładzie Sani – znawcy następujących po sobie akordów, wykładowcy teorii muzyki i niezwykle wrażliwego odbiorcy:

Schodząc po schodach, Sania zaczął układać w myślach długie zdanie, które w całości miało podkład muzyczny – łąkały instrumenty smyczkowe, dzwoniła miedź, saksofon altowy huczał muryńskim głosem, słowa ledwie było słyhać, mgliste, lecz niezbędne.

– Niuta odeszła, umarła, odleciała [...] pierścionki nie dźwięczą [...].

– Micha, sieroctwo, krewni, potworne dzieciństwo [...].

Instrumenty dęte – naprzód! Klarnet szlocha, a flet płacze...

Przejdźcie przez tory tramwajowe [...].

Fortissimo, perkusja.

Miedź, miedź, miedź... I zgrzyt hamulców (Ulicka, 2013, s. 582).

Ulicka wielokrotnie akcentuje, że muzyka jako gałąź sztuki jest równocześnie jednym z przejawów kultury. Wyraża nie tylko emocje jednostki, ale staje się elementem tożsamości zbiorowej, wyrazem przeżycia pokoleniowego:

– Biedne palce, biedne palce, przepadły na wieki. Przepadły dla skrzypiec, altówki i klarnetu, dla akordeonu, harmonii, głupiej bałałajki. O, fortepianie!

Duet fortepianowy! Na cztery ręce! [...]

I od razu na prawo, do swojej bocznej oficyny. Smyczkowe. Zaczynają skrzypce. Piano, pianissimo. Rozwija się temat fortepianowy, sublimuje się w interpretacji smyczkowej. Wzlatuje. A wszystko kończy głęboki, żalony głos wiolonczeli.

– Niosą w rękach jedni łyżwy, inni siatki, teczki, teki z nutami, z warsztatu szewskiego sto razy naprawiane buty. Niosą choroby, nieszczęścia, wezwania, analizy, śmieci, pieska, butelkę (Ulicka, 2013, s. 582–583).

Muzyka to również rozmowa ze Stwórcą, swego rodzaju modlitwa. Uwidacznia się to w zawołaniu Sani do Boga: „Jeżeli jednak jesteś, Boże, zabierz mnie stąd i umieść w innym miejscu” (Ulicka, 2013, s. 583).

Na tle muzyki często występuje słowo. Oba te elementy: melodia i głos łączą się ze sobą organicznie, dając nową jakość. W powieści Ulickiej jest to pieśń autorska (największym jej przedstawicielem w Związku Radzieckim był Jurij Wizbor), a przede wszystkim pieśń bardów: Aleksandra Galicza, Bułata Okudźawy, Władimira Wysockiego. Trudno zaprzeczyć, iż utwory tych dwóch ostatnich pokonały „swój” czas, wzniosły się ponad i poza epokę radziecką. Były interpretowane i śpiewane w wielu krajach świata, przekładali je na języki narodów najwybitniejsi poeci znający język rosyjski oraz wielcy tłumacze. Współcześnie bardzo często są wykonywane na festiwalach piosenki aktorskiej. Ulicka prezentuje ów fenomen, wiążąc go z nowym (jak na lata 70. w ZSRR) zjawiskiem obyczajowym, które, pokonując dwójmyślenie, przyczyniło się do odnowienia, opartych na szczerości i zaufaniu, relacji interpersonalnych. Ludzie zbierali się w mieszkaniach i przy dźwiękach najbardziej „demokratycznego” instrumentu – gitary – nie tylko śpiewali pieśni wyrażające ich prawdziwe emocje, ale zawierali przyjaźnie, zakochiwali się w sobie, a ich dyskusje przełamywały komunistyczne tabu.

Wysocki jednak ukazany został w powieści przede wszystkim jako aktor najbardziej awangardowego jak na owe czasy Teatru na Tagance, w którym zagrał m.in. rolę Hamleta (sztuki wykraczającej poza czasy jej powstania) – dzieła w reżyserii przyszłego emigranta – wybitnego i rozpoznawanego w świecie Jurija Lubimowa (Duda, 2017, s. 44). Wybitny aktor, wspaniały reżyser, sztuka, w zależności od interpretacji, ponadczasowa – ta trójjednia sprawiła, że bohaterom *Zielonego namiotu* trudno było kupić bilety na premierę.

Powierzając sztuce jedną z głównych ról w łączeniu tego, co minione, ale wykreślone przez cenzurę, w kształtowaniu ludzkiej świadomości, Ulicka nie pominęła w utworze rozważań o malarstwie rosyjskim lat 60. i 70. XX wieku. Zdaniem pisarki po „odwilżowym oddechu” nastąpiło kolejne zlodowacenie, również w sztuce. Aby utrwalić ten czas, zachować go dla potomnych, Ulicka kreśli obraz pochruszczowowskiej bohemy artystycznej, nastrojów w niej dominujących, a także nowych tendencji malarskich i związanych z nimi zmian w mechanizmach postępowania artystów (*Sztuka buntu...*, 2011, s. 3).

Pewne wyswobodzenie się z ideologicznego gorsetu socrealizmu miało miejsce w czasie odwilży. Tendencje restalinizacyjne nie zapobiegły jednak powstawaniu tzw. sztuki buntu. Artyści abstrakcyjniści przeciwstawiali się oficjalnej sztuce poprzez odrzucenie jej hierarchii wartości, dążyli do wypracowania własnego stylu. Nowe spojrzenie na sztukę wiązało się z potrzebą zaktywizowania podziemnego życia artystycznego w Rosji. Wpłynęło to na wypracowanie nowych form artystycznej manifestacji – rozpowszechniły się zwłaszcza happeningi oraz performance, ale również popularne stało się wykorzystywanie fonogramów, tekstów drukowanych i fotografii. Grupy nonkonformistyczne wykorzystywały różnorodne materiały, od płótna po przedmioty użytkowe (*Sztuka buntu...*, 2011, s. 3) (najbardziej znani pod tym względem to Anatolij Zwieriew lub Oskar Rabin). Sztuka często sięgała po humor, czasem czarny, a także po satyrę wyśmiewającą radziecką rzeczywistość. Tak właśnie tworzy malarz-dysydent Borys Muratow: „Na drugiej karykaturze z [...] kiełbas ułożono mauzoleum, wyraz «Lenin» tworzyły wiązki parówek. Na trzeciej – burłacy z obrazu Riepina wprzęgnięci w lejce ciągnęli nie barkę, ale raketę kosmiczną” (Ulicka, 2013, s. 371).

Muratow, oprócz posługiwania się „oryginalnym” tworzywem, stanowiącym rdzeń satyry na nieme, radzieckie czasy, ale, ze względu na swą nietrwałość, skazanym na szybkie zniknięcie, okazał się również artystą-realistą pragnącym utrwalić mijające piękno i dobro. Tym pięknem okazała się mądrość życiowa i doświadczenie wiejskich staruszek, uwiecznionych na kartce, ołówkiem, w momencie, gdy kobiety zażywają kąpieli. Wydaje się, że Afrodyta wyłaniająca się z morskiej piany nie wzbudziłyby tylu pozytywnych emocji i wzruszeń, co rysowane ukradkiem staruszki. Artysta wyzwala się w tym przypadku z pęt ideologii, nakazującej

prezentować zdrowych, młodych ludzi radzieckich, zdolnych do budowania świetlanego jutra. Stworzone przez niego dzieło jest także przeciwieństwem czasów ponowoczesnych, piastujących kult młodości i pięknego ciała:

Rozpuszczone szare włosy spływały wzdłuż guzowatego kręgosłupa. Dłonie i stopy wyglądały na jeszcze większe i bardziej bezkształtne – rozczłapane robotą w ziemi, poskręcane jak korzenie starych drzew, palce nabrały barw ziemi, w której przez dziesięciolecia grzebały. Natomiast ciała były białoskóre i bladoniebieskie, niby odciągane mleko. Marfa zachowała piersi ze zwierzęco ciemnymi sutkami, a dwóm pozostałym piersi jakby się rozpuściły, jedynie przezroczyste słabe woreczki zwisły do brzucha. Zinaida miała długie ładne nogi – resztki nóg. Tyłki wszystkim się wytarły, stały się całkiem płaskie, tylko fałdy skóry wskazywały miejsca, nad którymi niegdyś były krągłe pośladki [...]. Te koślawe istoty, kłębiące się dwa metry od niego, były żywymi szczątkami ciała, i tylko przy wielkim wysiłku wyobraźni można się było w tych kościach i obwisłej skórze dopatrzeć kobiecości... [...]

Kilka dni później w tajemnicy namalował tę kąpiel białych łabędzi, jak nazwał podpatrzoną scenę (Ulicka, 2013, s. 386–387).

Muratow dostrzegł, że za pomarszczonymi twarzami, skurczonymi mięśniami, zgiętymi kręgosłupami kryje się łabędzie piękno dojrzałości, historia bohaterskiej przeszłości: rewolucja, kolektywizacja, Wielki Terror, kolejne wojny, w trakcie których częstokroć przejmowały obowiązki mężczyzn. W powłóce cielesnej ukrywa się ów czas, gdy strzegły rosyjskiej patriarchalnej tradycji, były strażniczkami domowego ogniska i opiekunkami, niezwykle istotnej w kulturze prawosławnej wilgotnej Matki-Ziemi. Obraz Muratowa jest ważny z innego jeszcze powodu: chociaż starość to kontynuacja rozwoju, wpisana w egzystencję ludzką podobnie jak narodziny, dzieciństwo, młodość, od wieków pozostaje zjawiskiem nieoswojonym (Tabor, 2009, s. 34). Waldemar Łysiak, powołując się na malarstwo, pisze: „cudotwórstwo sztuk plastycznych polega nie na tym, iż dają one artystom tworzyć iluzje rzeczywistości, lecz na tym, iż dzięki pracom artystów uczymy się nowego widzenia świata” (Łysiak, 1997, s. 18). Odmienność niepokoju, skłania do zadawania pytań i szukania na nie odpowiedzi, w rezultacie zmienia człowieka, stymuluje jego rozwój.

Wraz z pojawieniem się na kartach powieści Ilji Brińskiego (jego prototypem był w rzeczywistości Ilja Gabaj) z jego zamiłowaniem do fotografii, do szybkiego utrwalania chwil, poruszony zostanie problem postpamięci i badań poświęconych obecnie temu fenomenowi. Ulicka prezentuje „złotą kolekcję” Brińskiego, w której znalazły się:

portrety wybitnych ludzi tego czasu: Jakira, Krasina, Alika Ginzburga, duchownych Dmitrija Dutki, Gleba Jakunina, Nikołaja Eszlimana, pisarzy Daniela, Siniawskiego, Natalii Gorbaniewskiej. Było to jedyne wówczas archiwum fotografii, które po wielu latach zaczęto nazywać dysydenckim (Ulicka, 2013, s. 304).

Dodajmy, że wszystkie wymienione postaci to wzięci wprost z realiów ludzie, a nie bohaterowie fikcyjni. W ten sposób zdjęcie odsłania pewien odcinek dziejów państwa radzieckiego i staje się świadectwem wydarzeń zmieniających atmosferę

w Kraju Rad. Piotr Jakir i Wiktor Krasin to dysydenci, którzy pod wpływem strachu wyrzekli się swych kolegów z ruchu demokratycznego; Aleksander Ginzburg to m.in. redaktor drugoobiegowego pisma „Sintaksis”, wspomniani duchowni wspomagali ruch religijny; Julij Daniel i Andriej Siniawski jako jedni z pierwszych sprzeciwili się publicznie wyrokowi radzieckiego sądu; Natalia Gorbaniewska to poetka protestująca na Placu Czerwonym przeciw atakowi na Czechosłowację.

Zdjęcia rozeszły się w wielu kopiach po całym świecie. W ten sposób historia została przekazana „późnym wnukom”. To właśnie na potomnych nałożony został moralny obowiązek odzyskania czasu, przepracowania traumy zbiorowej. W związku z powyższym Marianne Hirsch, prekursorka badań nad postpamięcią, pisze:

W moim rozumieniu postpamięć od pamięci odróżnia pokoleniowy dystans, a od historii głęboka osobista więź. Postpamięć jest silną i bardzo szczególną formą pamięci właśnie dlatego, że jej relacja wobec przedmiotu czy źródła jest zapośredniczona nie poprzez wspomnienia, ale wyobraźnię i twórczość [...]. Postpamięć charakteryzuje doświadczenie tych, którzy dorastali w środowisku zdominowanym przez narracje wywodzące się sprzed ich narodzin. Ich własne, spóźnione historie ulegają przefiltrowaniu przez historie poprzedniego pokolenia, ukształtowane przez doświadczenie traumatyczne, którego nie sposób ani zrozumieć, ani przetworzyć (Hirsch, 1997, s. 141).

Czyniąc Czas jednym z bohaterów swej książki, Ulicka nie mogła pominąć roli literatury jako nośnika pamięci, specyficznego narzędzia upamiętniającego i utrwalającego dzieje, umożliwiającego dojście do głosu różnorodnych punktów widzenia.

Po latach stalinowskiego terroru, który wymuszał milczenie, doszło do powstania literatury drugoobiegowej, wydawanej w kraju i poza jego granicami. Pisarka poświęca temu zjawisku sporo miejsca, traktując drugi obieg jako część działań w obronie praw człowieka, formę sprzeciwiania się obowiązującej ideologii (Duda, 2017, s. 31). Współczesna historia wolności słowa w Rosji rozpoczęła się wraz z postalinowską odwilżą, a jej początek wyznaczała poezja, dlatego w *Zielonym namiocie* czytelnik znajdzie liczne przywołania fragmentów wierszy między innymi Anny Achmatowej, Mariny Cwietajewej, Osipa Mandelsztama, Nikołaja Gumilowa.

Ideologowie bali się tych małych objętościowo dzieł nie tylko ze względu na sam ich przekaz, ale również w związku z możliwością ich różnorodnych interpretacji, pobudzania do kreatywności, do samodzielnego myślenia. To ostatnie natomiast niwelowało niewolnika tkwiącego w człowieku i przywracało mu moc wolności. Nieprzypadkowo Ulicka określa wolny obieg jako „kanały powietrzne”, którymi

idą informacje w postaci książek, czasopism, przepisanych wierszy, bardzo starych i bardzo nowych, ostatnich numerów samizdatowskiej „Kroniki”. Płyną potoki literatury syjonistycznej, [...] płynie literatura religijna, emigracyjna i domowego chowu... Jest to proces żywiołowy, ale nie do końca (Ulicka, 2013, s. 517).

Prawda, rezygnacja z zakłamania, przywrócenie pierwotnej hierarchii wartościom przyświecają dysydemtom rozprowadzającym nielegalną literaturę. Pisarka przypomina, że zagraniczny pozacenzuralny obieg rozpoczął się od opublikowania we Włoszech powieści Borysa Pasternaka *Doktor Żywago*. Ulicką i niezującego noblistę łączy „podziw dla sztuki w różnych jej hipostazach, uwielbienie wytworów ludzkiego talentu, rozmyślania o sensie dzieł sztuki i twórczości w ogóle” (Duda, 2015, s. 42).

Dzięki religii i sztuce czas zostaje nie tyle pokonany, ile przywrócony, utrwalony. Sztuka jest odbłaskiem religii i dlatego człowiekowi jako jej odbiorcy przeznaczona jest wieczność. Sztuka przekracza także współczesność i prowadzi nas ku przyszłości. Tylko od człowieka zależy, czy zatrzyma się na chwilę, tworząc bądź kontemplując obraz, rzeźbę, książkę... Tylko człowiek-twórca jest skarbnicą tego, co minione i zapowiedzią tego, co może przynieść jutro.

BIBLIOGRAFIA/REFERENCES

- Bachtin, Michaił. (1982). *Problemy literatury i estetyki*. Warszawa: Czytelnik.
- Caillois, Roger. (1973). *Żywioł i ład*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Cassirer, Ernst. (1998). *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*. Warszawa: Czytelnik.
- Duda, Katarzyna. (2008). Współczesna literatura rosyjska wobec historii (nowy realizm Ludmiły Ulickiej). *Prace Komisji Kultury Słowian PAU, VII*, s. 45–63.
- Duda, Katarzyna. (2017). *Szkice o prozie rosyjskiej XXI wieku (Ulicka, Szyszkin, Pielewin...)*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Dudek, Andrzej. (2019). *Czas w kulturze rosyjskiej. Uwagi wstępne*. W: Andrzej Dudek (red.), *Czas w kulturze rosyjskiej* (s. 9–20). Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Gadacz, Tadeusz. (2002). *O umiejętności życia*. Kraków: Znak.
- Goethe, Johann Wolfgang. (2017). *Faust*. Warszawa: Siedmioróg.
- Gudkov, Lev. (2009). Vremâ i istoriâ v soznanii Rossiân. Massovyy obraz prošlogo i politika ego formirovaniâ. *Vestnik obščestvennogo mneniâ*, 3, s. 84–102. [Гудков, Лев. (2009). Время и история в сознании Россиян. Массовый образ прошлого и политика его формирования. *Вестник общественного мнения*, 3, с. 84–102.]
- Heschel, Abraham Joshua. (2014). *Prorocy*. Kraków: Esprit.
- Hirsch, Marianne. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- Ingarden, Roman. (1938). Człowiek i czas. *Przegląd Filozoficzny*, 41, s. 54–67.
- Klimowski, Piotr. (2016). Czas poza czasem. Strukturalizacja i przekraczanie czasu w religii. *Racjonalia*, 6, s. 73–83.
- Łysiak, Waldemar. (1997). *Malarstwo białego człowieka*. Poznań: Nobilis.
- Mozart, Leopold. (2007). *Gruntowna szkoła skrzypcowa*. Poznań: Stowarzyszenie Miłośników Kultury i Sztuki.
- Możejko, Tadeusz. (2001). *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek*. Kraków: Universitas.
- Pipes, Richard. (2005). *Rosja bolszewików*. Warszawa: Magnum.
- Radziński, Edward. (1996). *Stalin. Pierwsza pełna biografia oparta na rewelacyjnych dokumentach z tajnych archiwów rosyjskich*. Warszawa: Magnum.
- Ric, Eugeniusz. (2014). *Mieđu Iosifom i Iosifom*. Pobrano z: <http://booknik.ru/today/fiction/mejdu-iosifom-i-iosifom/> (dostęp: 21.03.2021).

- Stinissen, Wilfrid. (1997). *Wieczność pośrodku czasu*. Poznań: W drodze.
- Szacki, Jerzy. (2000). *Spotkania z utopią*. Warszawa: Sick!
- Tabor, Urszula. (2009). Metafory starości – interpretacja tematu starości w dziełach malarstwa. *Chowanna*, 2 s. 33–47.
- Trzcńska-Biskupska, Julia (2018). *Moment, wieczność, narracja. Czas w sztuce*. Pobrano z: <https://lente-magazyn.com/moment-wiecznosc-narracja-czas-w-sztuce/> (dostęp: 31.01.2020).
- Ulicka, Ludmiła. (2006). *Przypadek doktora Kukockiego*. Warszawa: Philip Wilson.
- Ulicka, Ludmiła. (2013). *Zielony namiot*. Warszawa: Świat Książki.
- Wojnowicz, Włodzimierz. (2006). *Spizowa miłość Agłai*. Warszawa: Pigmalion.

Data zgłoszenia artykułu: 28.10.2022

Data zakwalifikowania do druku: 20.11.2022