

Barbara Stempczyńska

"Siostry krzyżowe" A. Riemizowa : próba interpretacji

Studia Rossica Posnaniensia 22, 41-52

1991

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

„SIOSTRY KRZYŻOWE” A. RIEMIZOWA. PRÓBA INTERPRETACJI

A. RIEMIZOV'S *CROSS SISTERS*. AN ATTEMPT AT INTERPRETATION

BARBARA STEMPCZYŃSKA

ABSTRACT. The author of this article shows that *Cross sisters* by Riemizov is a work saturated to a high degree with philosophical problems. Ways of presentation and organization of the material of the tale are characteristic for their specific ability for generating worldview senses expressed either directly or indirectly.

Barbara Stempczyńska, Uniwersytet Śląski, Instytut Filologii Rosyjskiej, ul. Bando 8, 41-200 Sosnowiec, Polska-Poland.

Aleksy Riemizow należał do najciekawszych prozaików rosyjskich początku XX wieku i był, zdaniem Aleksandra Błoka, „jednym [...] z głębszych pisarzy naszych czasów”¹. Jego twórczość stanowi interesujący przykład niejednoznacznego uwikłania w literacką tradycję (realizm) i współczesność (symbolistyczne i wszelkie inne filiacje) jednocześnie. W pisarstwie autora *Stawu*, z upodobaniem wykorzystującego materiał rzeczywistości, wszystkie jej „skarby i zapachy” (Błok), dokonuje się jedyna w swoim rodzaju ideowo-artystyczna interpretacja, która przesądza o szczególnym miejscu prozy Riemizowa w literaturze rosyjskiej początku XX wieku. Spróbujemy dociec owej swoistości, podejmując próbę odczytania *Siostr krzyżowych*, opowieści, którą Iwanow-Razumnik, kompetentny krytyk epoki, określił jako „klucz do twórczości pisarza”².

Wesoły, miłujący życie „aż po ździebełko, co oddycha, aż do kamuszka małego”³, gotowy dzielić się swoją radością z każdym, bezinteresowny, infantylny („jak dwunastolatek”) – taki był urzędnik Marakulin z opowieści Riemizowa zanim osiągnął go ślepy los, zanim, niesłusznie oskarżony o defraudację, znalazł się na bruku bez pracy i pieniędzy, skazany na nędzę i poniżenie. I w tym właśnie momencie rozpoczęła się druga i właściwa biografia bohatera, jego odkrywanie i poznawanie świata na nowo. Za sprawą bolesnych doświadczeń, cierpienia i rozpaczony Marakulin przeżywa swe powtórne, tym razem duchowe narodziny, staje się osobą, „człowiekiem

¹ A. Błok, *Sobranije soczinienij*, t. 5, Moskwa – Leningrad 1962, s. 407.

² R. Iwanow-Razumnik, *Tworczestwo i kritika*, Petersburg 1911, s. 81.

³ A. Riemizow, *Siostry krzyżowe*. Przełożył i postłowiem opatrzył A. Pomorski, Warszawa 1985, s. 5.

prawdziwym". A być człowiekiem prawdziwym znaczy w utworze odczuwać potrzebę, imperatyw rozstrzygnięcia własnym życiem i własną myślą problemu sensu życia i powołania człowieka. Bohatera ogarnia „ból myśli”, „gorączka myśli”, jako że jego poznawanie świata jest właśnie znaną nam skądinąd myślą – uczuciem, myślą – namiętnością, która zawładnęła Marakulinem bez reszty.

Rozdział pierwszy ilustruje kształtowanie postawy bohatera wobec Losu. Jedną z prawd, jaka ujawnia się temu neoficie w „kościelce życia”, prawdą będącą uogólnieniem jego własnych doświadczeń, jest odkrycie, że „człowiek dla człowieka drewnem”⁴. Bohater chciałby wiedzieć, „kto jest winien” takiego urządzenia świata i wbrew podszeptom dyskutującego z nim głosu wewnętrznego („Znoś!”, „Zapomnij!”, „Nie myśl”) maniakalnie powraca do roztrząsań nad sensem ludzkiego cierpienia. Przeżywa przy tym dylemat Hipolita z *Idioty*: czy spełniać bez szemrania czyjąś wolę bycia igraszką w rękach ślepego losu, czy też przeciwstawić mu wolność wyboru, wolę odmowy?

Główna rewelacja poznawcza, ściślej myśl–uczucie („głęboko ją odczuł” – twierdzi narrator) objawia się bohaterowi w sytuacji, zdawałoby się, mało odpowiedniej, gdy Marakulin obserwuje zdychającego w męce na podwórku–studni kota Mruczka. To jeden z najważniejszych lejtymotywów opowieści, który w miarę rozwoju wydarzeń obrasta w liczne konkretyzacje znaczeniowe, sprowadzające się do jednego, nadrzędnego sensu – o powszechności i wieczności ludzkiego cierpienia, które stanowi naczelną zasadę przenikającą wszechświat.

Wniosek i jednocześnie zasada postępowania, jaką wobec swoich doświadczeń wypracowuje bohater, sprowadza się do zalecenia „tylko widzieć, tylko słyszeć, tylko odczuwać” i nie szukać odpowiedzi na pytanie o sens. Nie wie po co, ale żyć będzie (niemożność zgłębienia celowości, a jednocześnie niezbywalna i tragiczna konieczność życia). W swoistym filozoficznym dialogu z samym sobą narrator próbuje dociec, w jaki sposób bohater doszedł do tego przekonania. Czyżby zamierzał czynić na złość losowi? A może pogodził się z myślą, iż cierpienie jest karą za grzech pierworodny, najświętszym prawem ludzkiego istnienia i należy ukorzyć się przed nim w strachu i drżeniu? A może rozwiązał to za niego instynkt życia, adaptujący się do nowej sytuacji? I podaje w wątpliwość każde z tych przypuszczeń. Marakulin będzie żył „po prostu po nic”, rezygnując z wszelkich prób wyjaśnienia sensu.

Pozostałe rozdziały opowieści ilustrują niezgodność postępowania bohatera z powyższym postanowieniem; stanie się ona sprawdzianem jego człowieczeństwa. Bo oto pojawia się problem drugiego człowieka, potrzeba otwarcia się na cudzą niedolę i ból, a także znajdowanie w innym źródła (niełatwej) radości. W otoczeniu bohatera pojawiają się tytułowe „siostry krzyżowe” – kobiety doświadczone przez życie i złamane przez cierpienie, liczne „zgwalcone i zbrukane dusze”, których historie decydować będą odtąd o przygodach ducha, myśli i uczuć Marakulina. Ich losy stanowią wariację na ten sam przewodni dla opowieści temat, ilustrują prawdę o nieskończoności ludzkiego cierpienia. Kulminuje on we wstrząsającej historii matki bohatera, wielokrotnie gwałconej i przyjmującej zrzędzenia losu z unicestwiającą

osobowość pokorą, w przekonaniu o własnej winie. Bierność i pokora „jego” kobiet budzą zdziwienie i sprzeciw Marakulina, ale także wyrosła z poczucia bezsilności akceptację, która jest zgodą na coś, czego nie sposób zmienić, zgodą na duszę „pątnicznej Rusi”. Tak więc gotowość bohatera, „aby wszystko ścierpieć, i tylko widzieć, tylko słyszeć, tylko odczuwać” spełza na niczym. Uczestniczenie w cudzej niedoli doprowadza go do stanu, można powiedzieć, permanentnej rozpacz.

Wśród kobiet, których cierpienia i „idee” fascynują i inspirują Marakulina (narzuca się tu nieodparcie porównanie z sytuacją Raskolnikowa) jest jedna, której postawa zabrzmi jak kontrargument, wyzwanie i pozwoli bohaterowi w pełni zrozumieć i zaakceptować prawdy „siostr” i ich ostateczne konsekwencje. Jest nią bogata generałowa Chołmogorowa, krzepka starucha, pozbawiona trosk, bezgrzeszna i, zdać by się mogło, nieśmiertelna – zarówno jako istota ludzka, jak i uosobiona w niej idea (należy zauważyć, że ocena tej postaci ma niewiele wspólnego z oceną społeczną, nieistotne w świecie wartości Riemizowa). Marakulin wysuwa pod adresem generałowej zarzut najcięższy, zarzut antyduchowości. W przeciwieństwie do niej każda z „siostr” ma ideę (choćby nawet była to idea samozniszczenia) i z determinacją wciela ją w życie. Wybiera, podejmuje decyzję: rewolucjonistka Maria Aleksandrowna pragnęła „duszę oddać”, złożyć ofiarę z siebie w imię, jak to określa narrator, „jakiegoś prawa i prawdy”, Lizawietta Iwanowna podporządkowała swe życie oczekiwaniu i gotowaniu się do życia wiecznego, Wiera Nikołajewna zatraciła się w pracy ponad siły, Wieroczka Wiechoriewa wybrała spopielającą drogę nierządu. Ich postępowanie, by posłużyć się myślą Alberta Camusa, współbrzmiając w tym miejscu z materią dzieła Riemizowa, są próbą nadania życiu, bezsensownemu w swej istocie, formy, kształtu. Tak samo przydatna jest tu, w przekonaniu Camusa, religia i zbrodnia⁴. W niemal identycznym sensie narrator opisuje narodziny bohatera jako „osoby”:

Jeden musi zdradzić, żeby przez zdradę duszę swoją odczopować i sobą samym stać się w świecie, inny musi zabić, ażeby przez zabójstwo swoje duszę swoją odczopować i tak czy owak sobą stać się na śmierć idąc, on zaś pewnikiem musiał asygnację wypisać nie tej osobie, której należało, iżby duszę swoją odczopować i stać się w świecie – i to już nie jako taki-siaki Marakulin, ale Piotr Aleksandrowicz Marakulin⁵.

Generałowa natomiast posiada „królewskie prawo” niczego nierobienia, komfort wolności od bólu istnienia i stanowienia o sobie wydaje się wyjątkiem w skazanej na cierpienie i ból ludzkiej wspólnoty. Jej „wszawę, beztrioskie bezgrzeszne i bezśmiertelne życie” posiada nieodparty urok dla błędzących, cierpiących i zmęczonych życiem. O zaznaniu go choć na chwilę marzy udęczonego bohater, ale odrzuca chwilową słabość, nie zgadza się żyć „po nic”. Jednak wypełnione niedolą życie może być także źródłem radości płynącej z uczucia do kobiety, która w *Siostrach krzyżowych*

⁴ A. Camus, *Eseje*, Warszawa 1971, s. 364.

⁵ A. Riemizow, *Siostry...*, s. 81 - 82.

jest połączeniem *caritas* i nie uświadomionej fascynacji erotycznej. Uczucie Marakulina do Wiery skojarzone zostało z motywem wilgotnych, wiosennych liści (aktualizuje on wyłącznie afirmatywny sens znanego literackiego obrazu) i ten motyw staje się symbolem najwyższej radości istnienia.

Moment, gdy uchochana bohatera „idzie na ulicę” (w kreacji Petersburga u Riemizowa pobrzmiewa charakterystyczny dla symbolistów motyw „złej mistyki miasta”, będący reinterpretacją Gogolowskiego motywu), staje się punktem przełomowym w jego życiu i wydarzeniach opowieści. Od tej chwili, wraz z narastającą rozpaczą i utratą ostatniej nadziei na odmianę losu, dokonuje się stopniowa dezintegracja psychiki bohatera, a wraz z nią nasila się w utworze moment kreacyjny i wizjonerski. Błądząc po ulicach miasta Marakulin czuje się umarłym wśród żywych, zwraca się z delikatną wymówką do Jeźdźca Miedzianego, doznaje różnych aberracji. I wreszcie następuje moment kulminacyjny. Bohater ujrzał we śnie termin własnej śmierci „Umrze w sobotę”.

„Zrozpaczony i do śmierci smutny” napotyka w swej wędrówce „siostry krzyżowe”: raz jest to uliczna śpiewaczka, innym razem staruszka w łachmanach, która płacze krwawymi łzami. Spotkana przypadkowo rewolucjonistka kojarzy mu się z Marią Aleksandrowną wielokrotnie umierającą za ludzkość. I wtedy też na oczach Marakulina pada na bruk od przypadkowej kuli „nieśmiertelna” generałowa. Jej królewskie prawo nie istnieje, zostało przekreślone przez ślepy przypadek, któremu podporządkowani są wszyscy bez wyjątku. Pewnie i dumnie przeciąga koło Marakulina nie kończący się szereg czarno ubranych kobiet, „jak gdyby w jakimś starodawnym, uroczystym tańcu” – tańcu śmierci. W scenie tej kulminuje i wygasa jednocześnie konfiguracja znaczeń związana z tematem „sióstr krzyżowych”.

Bohater wraca do domu i ze strachem oczekuje nadejścia zapowiedzianej śmierci. Nadchodzi niedziela i wydaje się, że wyrok został odwołany, że człowiekowi udało się oszukać los. W radości przepełniającej całą jego istotę Marakulin doświadcza ekstazy widzenia: obskurne podwórko tonie w wiosennej zieleni brzoź i wśród nich zarysowuje się postać ukochanej. W chwilę później bohater wypada z okna na bruk. Jeszcze raz dała o sobie znać potęga przypadku, jedynej sprawcy i wszechprzyczyny decydującej o życiu i śmierci człowieka. Wieczność – bo i ona jest obecna – ukazuje mu swą wrogą twarz i przemawia słowami jednego z nadzwyczaj podejrzanych bohaterów utworu: – „Dostało się żniwo ziemi, przepełniła się czara grzechu, bliski dzień sądu. Ot jak to jest, leż. O jednego mniej, więcej nie wstaniesz. Gówniana głowa”⁶. Niebo okazuje się puste, a człowiek bezsilny wobec cierpienia i zła.

Bohater Riemizowa przedstawiony został w uogólnionej, modelowej sytuacji egzystencjalnej. Przeżywane przez niego problemy nie wynikają z faktu uzależnienia jednostki od praw rządzących społeczeństwem i historią, choć znaki tej ostatniej funkcjonują w świecie przedstawionym opowieści⁷. Tu chodzi o kwestie moralno-

⁶ Ibid., s. 179.

⁷ Dowiódł tego A. Pomorski w posłowie do *Sióstr krzyżowych*, s. 180 - 204.

-filozoficzne, wynikające z samej istoty ludzkiej kondycji, problemy, które człowiek sam rozstrzyga.

Bohater Riemizowa został wygnany z raju nieświadomości i wtrącony w otchłań ludzkiego doświadczenia, ludzkiej egzystencji, której ontologiczną zasadę stanowi cierpienie, poniżenie i śmierć. Poszukiwanie sensu istnienia spełza na niczym, życie okazuje się irracjonalnym, niepoznawalnym fenomenem, w którym nie przewidziano celu.

Pozbawiona złudzeń i nieszczęśliwa istota ludzka nie zamyka się w kręgu własnych doznań, lecz kultuwyje swe człowieczeństwo we współczuciu dla niedoli innych. Współczucie – w myśl Schopenhauerowskich idei, z których ducha wiele ma myślenie Riemizowa o świecie i człowieku – pozwala łatwiej znieść własny los, z kontemplowania cierpienia innych ludzi czerpiemy przekonanie o jednakim losie nas wszystkich, poczucie metafizycznej identyczności z innymi. W kreacji bohatera *Siostr* stanowi to jednak zaledwie punkt wyjścia. Poczucie wspólnoty z innymi, rozpoznanie siebie w innych nie przynosi ukojenia. Jego współczucie i ból są, można by rzec, bezinteresowne, płyną z głębi porażonego bezmiarem cudzej niedoli jestestwa. Jego rozpacz jest nieukojoną rozpaczą ponad ludzką miarę, a na miarę sumienia świata. A przecież to tylko kumulują się odczucia bohatera i solidaryzującego się z nim autora.

Jak dowodzi dokonana powyżej interpretacja, wpisana w utwór koncepcja osobowości, konstrukcja losu ludzkiego ujawnia wiele momentów wspólnych z ideami epoki, w której powstała opowieść, a także z systemami myślowymi, które pojawiły się później. I jedno, i drugie łączy ta sama perspektywa ideowo-poznawcza – stanowi ją nowożytny pesymizm, który zyskał w osobie Riemizowa oryginalnego interpretatora. Wymieńmy choćby niektóre z tych zbieżności. Najważniejszą stanowi, bez wątpienia, dolorystyczna, Schopenhauerowska proveniencja koncepcja życia i losu człowieka. Jest też poczęta z ducha Dostojewskiego i wsparta autorytetem władcy umysłów epoki Nietzschego myśl o wartości życia pogłębionego przez cierpienie. Kreacja bohatera zdaje się mieć wiele wspólnego z przekonaniem twórcy Zaratursty o życiu człowieka jako doświadczeniu poznającej jednostki. *Siostry* dostarczają niejednego dowodu na potwierdzenie preegzystencjalistycznych odniesień pisarstwa Riemizowa, dość często konstатовanych w egzegezach jego twórczości. Utwór wykazuje powinowactwo z takimi wątkami myśli egzystencjalistycznej (od Lwa Szestowa do Jeana Paula Sartre’a), jak tragizm losu uniwersalnego, bezsens zdominowanego przez alogiczny przypadek życia i jednoczesna niemożność wyrwania się z jego kręgu. Jakże bliski wydaje się bohater opowieści refleksji Martina Heideggera, iż autentyczność istoty ludzkiej mierzyć należy podjętym przez nią trudem samopoznania i poznania świata⁸.

Jednakże ponad owymi zbieżnościami, które sytuują Riemizowa w europejskiej wspólnotie myśli humanistycznej, góruje myśl, którą uznać wypada za motyw najważniejszy, przesądzający o oryginalności przesłania ideowego *Siostr krzyżowych*

⁸ J. Kossak, *Egzystencjalizm w filozofii i literaturze*, Warszawa 1971, s. 55.

i wielu innych utworów pisarza, motyw, który czyni go godnym spadkobiercą tradycji wielkiego realizmu rosyjskiego. Najlepiej wyraził to Błok pisząc, iż idea pisarstwa Riemizowa zawiera się w przekonaniu, iż „wszelka trawka, wszelka ludzka istota «Hekuba»”⁹.

Siostry krzyżowe to skomplikowana struktura epicka, ujawniająca na każdym poziomie adogmatyczność uporządkowania (w sensie odstępstw od dziewiętnastowiecznych wzorców epickich). Opowieść sprawia wrażenie bycia w stanie chwiejnej równowagi artystycznej i można by powtórzyć „zarzut”, jaki sformułował Andriej Biely, recenzując inny utwór Riemizowa z lat 1900, powieść *Staw*, a mianowicie zarzut „braku rysunku”, „braku spójności”¹⁰.

W *Siostrach* współlistnieją na zasadzie sąsiedztwa odmienne typy postaw artystycznych. Z jednej strony mamy do czynienia z postawą „dokumentalisty”, kronikarza wydarzeń, „fizjologa” bez mała, z drugiej zaś z dążnością do artykułowania treści światopoglądowych, filozoficznych i, wreszcie, z postawą wizjonera i kreatora, najbardziej aktywnego w przedstawianiu sfery ludzkiej imaginacji i podświadomości. W warstwie narracyjno-stylistycznej zauważyć można – Wsiewołod Kiełdysz uznał to za cechę wyróżniającą język poetycki Riemizowa – dwa aspekty: żywioł opisowy i poetycko-uogólniający. Mogą one istnieć oddzielnie, ale najczęściej wzajemnie przenikają się¹¹. Nad wszystkim góruje konwencja narracji mówionej, skaz.

Opowieść o losach Marakulina snuje – w każdym razie rozpoczyna ją – gawędziarz, naiwny piewca podwórkowych osobliwości, który nie stroni od – czasami wręcz makabrycznego – żartu, bawi się mówieniem, igra z ulubionym słowem, z upodobaniem powtarza inne. Tym samym językiem wypowiada się na tematy filozoficzne, co daje efekt jedyny w swoim rodzaju. „A wszystko przecież przez głupstwo – zwykły ślepy przypadek”¹². Pierwsze z „odkryć” Marakulina, myśl o tym, że „człowiek człowiekowi drewnem” w formie rozwiniętej przybrała taką oto postać zrealizowanej metafory:

Koniecznien, za wszelką cenę, chciał pojąć, komu to wszystko i po co było potrzebne, ku satysfakcji jakiego to drewna inne kłody się postawiło, a pojąć to chciał po to, ażeby sobie jasno powiedzieć, czy stać ma dalej jak kłoda, gdzie go ktoś tam kiedyś postawił, czy, nie czekając, aż znowu ktoś tam inny zamyśli go obalić, samemu ohotniczo nikogo się nie pytając, wreszcie się wykopyrtnąć¹³.

W kolejnych wariantach powyższe określenie „ten ktoś tam” – można w nim upatrywać nadprzyrodzoną siłę sprawczą, a może po prostu los – zyskuje nieoczekiwane semantyczne konkretyzacje – to „złodziej”, „łajdak”, „niegodziwiec”, „lump”.

⁹ A. Błok, op. cit., s. 410.

¹⁰ A. Bielyj, *Arabeski*, Moskwa 1911, s. 475 - 476.

¹¹ W. Kiełdysz, *Russkij realizm naczala XX wieka*, Moskwa 1975, s. 275.

¹² A. Riemizow, *Siostry...*, s. 12.

¹³ *Ibid.*, s. 12.

W dodatku przytoczona kwestia zostaje przez narratora sprowadzona do absurdu czysto Gogolowskiej próby (to jeden ze sposobów kamuflowania treści światopoglądowych):

No, więc odpowiedzieć na to, sami osądźcie, tak od raz się nie odpowie, któżby zresztą miał odpowiedzieć, przecież nie chiromanta z Kuzniecznego, co to spodnie buchnął, a z ręki – z linii ręki na drugiego dowiódł, na sąsiada z oficyny, też z Kuzniecznego¹⁴.

Kierunek rozwoju wydarzeń sprawia, że komiczny grymas i chichot muszą ustąpić miejsca powadze i narrator coraz częściej formułuje swe pełne współczucia rozważania dotyczące alogiczności i koszmaru życia człowieka. Konstatacje te w sposób szczególny łączą – znikomą – literackość z podwójnym żywiołem stylizowanej „poetyckiej potoczności”. Występują one bądź w roli komentarza konkretnych wydarzeń, bądź, wyodrębnione z tekstu kompozycyjnie i graficznie, zdają się pełnić rolę swoistego metauogólnienia:

Gdyby ludzie wglądali na siebie nawzajem i nawzajem siebie dostrzegali, gdyby wszystkim dane były oczy, jedynie żelazne serce znieść by mogło całą groźę i zagadkowość życia. A, być może, wcale by nie było trzeba żelaznego serca, gdyby ludzie siebie nawzajem dostrzegali¹⁵.

Owe liryczno-retoryczne komentarze wyróżniają się często znacznym emocjonalnym zaangażowaniem. To prawie płacz, lament nad skrzywdzonym przez los człowiekiem:

Zrodzi się człowiek na świat i już jest skazany. wszyscy są skazani od narodzin swych i żyją skazani, niepomni wyroku, albowiem nie znają godziny, gdy jednak wskazany jest dzień, kiedy czas odmierzony i termin obrany, naznaczona sobota, o nie, to już ponad siły człowiecze dane od Boga człowiekowi, którego darowując życiem skazał, lecz godzinę śmierci przed nim zataił¹⁶.

Bycie wizjonerem i kreatorem światów imaginacyjnych stanowi, być może, najważniejsze z wcieleń narratora. Jeśli chodzi o opis przeżyć i doznań bohaterów, to należy odnotować „mało odkrywczy” jego charakter. Stany wewnętrzne postaci wygrywane są, rzec by można, na jednej strunie i za pomocą paru tonów. Psychoznawstwo Riemizowa nie ma nic wspólnego z bogactwem niuansów życia wewnętrznego, do jakich przyzwyczała nas analiza psychologiczna stosowana przez wielkich realistów XIX wieku. Są to syntetyczne, abstrakcyjne, metaforyczne określenia przytaczane w formie językowo niezmienionej. Tak więc parokrotnie powtarzają się np. zwroty: „napłynęła nań jakaś zgrzyzota”, „coś zimnego żmija owiło się wokół jego serca”, „wszystko w nim jakoś zamilkło i zagłuchło”¹⁷. Sytuacja życiowa bohatera zyskuje często emocjonalno-obrazowe, a nie dyskursywne uogólnienie. Na przykład

¹⁴ Ibid., s. 13.

¹⁵ Ibid., s. 118.

¹⁶ Ibid., s. 164

¹⁷ Ibid., s. 124, 161, 154.

dola i niedola bohatera została określona za pomocą pary metaforycznych ekwiwalentów, dwu różnych obrazów stepu, tego z okresu pomyślnego: „sam jak w stepie, a step od końca do końca, ile tchu, ile mocy, wolny swobodny, przestronny – twój”¹⁸ i wkrótce potem: „został sam jak w stepie, a step wokół zgorzały, czarny, nieobeszły – obcy”¹⁹.

W sposób nieskrępowany i pełny inwencja kreatora i wizjonera ujawnia się w dziedzinie snów, przywidzeń, wyobrażeń – całej bezinteresownej twórczości ludzkiej wyobraźni.

W ramach niniejszego artykułu nie sposób rozwiązać tak doniosłego dla twórczości pisarza zagadnienia, jakim jest funkcja wizji sennej w strukturze jego utworów, ale dokonując próby zdefiniowania ideowo-artystycznej swoistości pisarstwa Riemizowa należy poświęcić jej choć trochę uwagi.

Koncepcja i konwencja snu w prozie autora *Bajek* tłumaczy się, niewątpliwie, wspólnym dla całego modernizmu rozumieniem snu jako tajemniczej dziedziny, w której dochodzą do głosu ukryte pod powierzchnią świadomości nieznanne warstwy psychiki, zarówno indywidualnej, jak i transcendentalnej²⁰. Twórczość Riemizowa zdaje się przerastać tak zakreślone granice jego wykorzystania, choćby z racji ilości opisów snów i wyjątkowego zainteresowania pisarza zjawiskiem (uprawiał „sen”, „sennik” jako gatunki, często wypowiadał się na ten temat).

Riemizow traktuje sen jako ze wszech miar godny uwagi fenomen psychiczny, wydarzenie dorównujące swą doniosłością innym faktom życia wewnętrznego i zewnętrznego, jako niezbywalny składnik ludzkiej osobowości i najbardziej spontaniczną, wolną formę jej autoekspresji. Charakter wizji sennych w analizowanym utworze jest w pełni umotywowany – są one emocjonalno-obrazowymi ekwiwalentami symbolizującymi stany duszy, pragnienia i przeczucia, najczęściej nieświadomiane. Można rzec, iż są to sny najgłębiej prywatne, osobiste, ukształtowane przez indywidualne obsesje i problemy bohaterów. Są wśród nich również sny „prorocze”, ale uznać je wypada nie tyle za ostrzeżenie instancji nadprzyrodzonej, co za świadectwo najgłębszych przeczuć człowieka. Sen o mającej nastąpić śmierci Marakulina jest dlatego tak ważny dla jego losów, gdyż, jak to tłumaczy narrator, „uwierzył weń”. Oryginalność Riemizowa polega na tym, iż w jego opisach snu zawsze znajdzie się jakaś „reszta” nie dająca się do końca rozszyfrować, tajemnicza i alogiczna. Wizja senna tworzona jest bowiem dla niej samej, jako świadectwo bezinteresownej twórczości ludzkiej imaginacji.

Wysoka ranga, jaka w pisarstwie Riemizowa została nadana wizji sennej, a także wszelkiego rodzaju wyobrażeniom, przywidzeniom, halucynacjom, każe zastanowić się nad kwestią stosunku tej twórczości do teorii i praktyki surrealizmu europejskiego.

¹⁸ Ibid., s. 6.

¹⁹ Ibid., s. 11.

²⁰ M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy-Dekadenci-Herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków – Wrocław 1985, s. 151.

Problem ten został już postawiony i przynajmniej częściowo rozwiązany²¹. Jeśli za główny wyróżnik poetycki surrealizmu uznać przedstawienie rzeczywistości na zasadzie logiki snu, to twórczość Riemizowa nie spełnia tego warunku: sen służy mu jako motywacja wydarzeń albo też opisany jest jako odrębny fenomen rzeczywistości i dokładnie w swych granicach oznaczony. Niemniej jednak wyjątkowe zainteresowanie pisarza snem (własnym i artystycznie przetworzonym), a także jego późniejsze deklaracje²² skłaniają badaczkę L. Foster do stwierdzenia, iż Riemizow był „w pewnej mierze bliski surrealizmowi”²³.

Bliski był, jak nam się wydaje, pewnym „tendencjom wyobraźniowym”²⁴ istniejącym, jak twierdzi Małgorzata Baranowska, w sztuce europejskiej zawsze, a przywiązującym szczególną wagę do czynnika kreacyjnego. W wieku XX eksplodował on w surrealizmie, kierunku absolutyzującym wyobraźnię, czyniącym ze snu, struktury snu czynnik konstytuujący sztukę. Sen był dla surrealistów niezbywalną, organiczną częścią życia, czymś równie naturalnym jak istnienie na jawie, czymś w pełni jawnym²⁵. U Riemizowa, generalnie, nie występuje zatarcie różnicy między snem a jawą. Co prawda, sen, halucynacja mogą przeplatać się z rzeczywistością w sposób zacierający granice między nią a tworam i imaginacji (kapitałne sceny wędrowki bohatera po mieście w dzień ostatni), ale tego rodzaju epizod jest zawsze umotywowany (we wspomnianym przykładzie rozprężeniem sił psychicznych bohatera). Ponadto sny są zawsze czyjąś własnością, czyjąś osobistą kreacją. W każdym razie Riemizowska atencja dla „snu każdego”²⁶, a nie tylko wyjątkowego, uwaga, jaką poświęca twórczości ludzkiej wyobraźni i podświadomości, jego pomysłowość w dziedzinie imaginacji (nie ma ona chyba sobie równej w literaturze rosyjskiej) zdają się być rzeczywiście przynależne wyobraźni typu surrealistycznego.

Z ducha poezji jest także charakterystyczny dla twórczości pisarza „symbolizm powszedniości”. W *Siostrach krzyżowych* fragment rzeczywistości przedstawionej — osoba, miejsce, fakt, rzecz — staje się nosicielem znaczeń odsłaniających się w kontekście doświadczeń osobistych i ponadindywidualnych, w światopoglądzie utworu jako całości. Jest to zjawisko typowe, jak wiadomo, dla nowej prozy rosyjskiej na

²¹ L. Foster, *Siurrealizm w ruszkiej literaturze*. W: American contribution to the seventh International Congress of Slavists. Warsaw, August 21 - 27 1973, vol. II: *Literature and Folklore*, Brown University, s. 199 - 220.

²² Mając już za sobą znajomość z europejskim surrealizmem, autor *Siostr* twierdził: „to, co nazywamy «fantastycznym elementem», wcale nie jest mgławicową, «zdeformowaną» rzeczywistością, lecz rzeczywistością istniejącą autonomicznie i działającą obok tej dotykanej. [...] Istnieje tylko «rzeczywistość bez granic», życie nie ogranicza się do trójwymiarowych wydarzeń dnia, lecz zmierza ku wielowymiarowości wizji sennych, istotą swoją i wartością równych jawie” (A. Riemizow, *Martyn Zadeka. Sennik*, Paryż 1954, s. 98. Cyt. za: L. Foster, op. cit., s. 218.

²³ L. Foster, op. cit., s. 218.

²⁴ M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 164.

²⁵ Ibid., s. 169 - 170.

²⁶ Patrz interesujące rozważania M. Baranowskiej o rewolucji surrealistycznej w rozumieniu snu — jego swoistym zdemokratyzowaniu — M. Baranowska, *Surrealna...*, s. 170.

przełomie XIX i XX wieku, z tym że przybierające odmienną postać u realistów (na przykład u Antoniego Czechowa, Iwana Bunina) i tzw. neorealistów. U tych pierwszych szczególnie znaczący stanowi organiczną część świata przedstawionego utworu, nie narzucającą się odbiorcy. U Riemizowa (a także Siergieja Siergiejewa-Censkiego, Borysa Zajcewa, Leonida Andrejewa i innych) używany jest z mniejszą lub większą ostentacją, ogrywany, co nie pozbawia go bynajmniej sugestywności. Tym bardziej że są wśród nich nie tylko znane symbole literackie, ale także całkiem nowe, oryginalne. Do tych ostatnich należy jeden z ważniejszych leitmotywów opowieści Riemizowa – zdychający na dnie podwórka-studni kot Mruczek, który staje się symbolem powszechności cierpienia. Sens ten – niemal od razu dany w uogólnieniu (planeta – Mruczek) – wciela się kolejno w różnych skrzywdzonych i poniżonych: oto Mruczek – uliczna śpiewaczka, Mruczek „miauczący gdzieś na wargach” bezdomnego starca, kobieta o spojrzeniu Mruczka, całe podwórko domu Burkowa patrzące oczami Mruczka itp. Inny ważny symbol to podwórko – centrum przestrzeni życiowej i duchowej głównego bohatera. Z nim związane są najdonioślejsze wtańczenia Marakulina. Podwórko i jego mieszkańcy – uczestnicy i świadkowie misterium życia są w poetyckim ujęciu Riemizowa „całym Petersburgiem”, a nawet „całą Rusią”. Dwukrotnie uczestniczą oni w śnie Marakulina. Raz leżą wszyscy pokotem na podwórku – „polu śmierci”, innym razem, w śnie ostatnim i złowieszczym pytają w przerażeniu, komu sążone jest umierać. Z innych szeregów symbolizacyjnych warto odnotować ten związany z obrazem wiosennej zieleni (brzoźki, młode listki) sprzężony jednoznacznie z utraconym rajem radości i nieświadomości. Najważniejszy wszakże jest symbol krzyża – od niewinnego wzoru na chusteczce przez znak cięty brzytwą na nagim ciele aż do tytułowego, w którym zdają się symbolicznie kulminować wszystkie ideologemy opowieści. Siatka wszystkich motywów symbolicznych (jest ich niemało) została narzucona na tekst, porządkując materię świata przedstawionego i podporządkowując ją reprezentowaniu pewnego sensu współtworzącego wykładnię światopoglądową utworu.

Z punktu widzenia dziewiętnastowiecznej pragmatyki epickiej (czy nie z tego punktu widzenia, choć zabrzmiało to niewiarygodnie, oceniał utwory Riemizowa Bieły?) kompozycję *Sióstr* uznać należy za niekonwencjonalną. Materiał wydarzeń porządkuje dość słaba fabuła. Jej treść stanowią wydarzenia dwu lat życia Marakulina, które zawierają się między niespodziewaną odmianą jego losu i równie nagłą śmiercią na podwórku czynszowego domu. Ramy te wypełniają wydarzenia, spotkania, kontakty i obserwacje bohatera, który „sam, wolny, niczyj” zajęty jest bez reszty kontemplowaniem, w coraz to większym przerażeniu, przekłętą problematycy życia. Owe graniczne momenty można zinterpretować – i takie rozumienie w sposób wyraźny podsuwa sam autor – w sensie moralno-filozoficznym, jako narodziny człowieka, równoznaczne z przyjęciem krzyża cierpienia i śmierci, będącej ostatecznym i niepodważalnym rozstrzygnięciem, argumentem przypieczętowującym zagładę wszelkich złudzeń i nadziei. W ukonstytuowaniu się takiego odczytania znaczeń utworu najważniejszą rolę odgrywają liczne „żywoty” sióstr, będące w większości wyodręb-

nionymi kompozycyjnie całościami. Stanowią one centrum struktury w każdym sensie: w formalnym — przez umieszczenie ich w środku wydarzeń opowieści i w ideologicznym, jako że wyrażają zwielokrotnioną istotę ludzkiego cierpienia. Ich nagromadzenie burzy klasyczną liniowość fabuły, rozsada od wewnątrz kompozycję utworu, pogłębiając jednocześnie jego przestrzeń epicką. Ów zwielokrotniony wybuch odbija się echem w świadomości bohatera — niweczy jego wewnętrzny ład i kwieciystyczną postawę („tylko widzieć, tylko słyszeć, tylko odczuwać”). Dodać tutaj należy, że historie „siostry” znaczą nie tylko same przez się, lecz przede wszystkim jako doświadczenie indywidualne i doniosły problem egzystencji bohatera, jawią się więc w aspekcie moralno-filozoficznym i psychologicznym zarazem. Tak kompozycja utworu współtworzy nadrzędny porządek sensów — *Siostry krzyżowe* zostały poświęcone procesowi wewnętrznego dojrzewania człowieka do życia i śmierci.

Z powyższej analizy wynika, naszym zdaniem, że wszystkie sposoby prezentowania i uporządkowania materiału opowieści Riemizowa implikują pewną konfigurację znaczeń ideowych, charakteryzującą się szczególną zdolnością ich generowania. W sposób bezpośredni formułowane są one w quasi-deklaracjach światopoglądowych bohaterów i komentarzach narratora (interesujące byłoby prześledzenie form, jakie przybiera zjawisko kamuflażu sensów ideologicznych, dokonujące się głównie za pomocą środków skazu). Rozliczne są sposoby pośredniego przekazywania znaczeń tego rodzaju. Mamy z nim do czynienia w sposobie ukształtowania świata przedstawionego, zdarzeń i losów postaci oraz w towarzyszącym im komentarzu symbolicznym, a także w rozwiązaniach kompozycyjnych, by wymienić tylko najważniejsze. Wszystko to — zarówno niepowtarzalność wizji świata i człowieka, jak i intensywnie ją współtworząca niepowtarzalna wizja artystyczna — pozwala określić *Siostry krzyżowe* mianem jednego z najwybitniejszych utworów prozy rosyjskiej początku XX wieku.

БАРБАРА СТЕМПЧИНЬСКА

„КРЕСТОВЫЕ СЕСТРЫ” А. РЕМИЗОВА. ОПЫТ ЦЕЛОСТНОГО АНАЛИЗА

Резюме

Основная мысль статьи сводится к утверждению, что *Крестовые сестры* Алексея Ремизова являются произведением в высокой степени насыщенным философской проблематикой. Все формы организации эпического материала повести отличаются высокой „производительностью” идеологических смыслов. Они выражены непосредственно — в декларациях героев и комментариях повествователя (параллельно выступает явление камуфляжа философской проблематики с помощью средств сказа) и т.п. и опосредованно — в способе организации изображенного мира, символических комментариях, в принципах композиции и т.п. Неповторимость идейного звучания повести (не сводимое к пессимистическому взгляду на мир и человека убеждение, что „каждая былинка... это Гекуба”) и интенсивно творящая его система художественных средств решают о том, что *Крестовые сестры* принадлежат к значительным достижениям русской прозы начала XX века.

A. RIEMIZOV'S *CROSS SISTERS*. AN ATTEMPT AT INTERPRETATION

by

BARBARA STEMPCZYŃSKA

Summary

The main thesis of the article is resolved to the statement that *Cross sisters* by Alexij Riemizov is a work saturated to a high degree with philosophical problems. All the manners of presentation and subordination of the material of the tale are characteristic for their specific ability of generation of worldview senses. They are formulated either directly – in the declarations of the heroes and the narrator's commentaries (they are accompanied by the phenomenon of camouflaging ideological senses which occurs mainly with the help of stylistic means of *skaz*) and the like, or indirectly – in the manner of formation of the presented world in symbolic commentaries, in compositional solutions and the like.

The unique configuration of ideological senses (which cannot be resolved to the pessimistic vision of the world the conviction that „... every grass... is Hecube”) and the intensively creating it an unrepeatable artistic vision make it possible to include Riemizov's work to outstanding achievements of the Russian prose of the beginning of the 20 th century.