



Czas w kulturze rosyjskiej Время в русской культуре

pod redakcją
Andrzeja Dudka

Czas w kulturze rosyjskiej
Время в русской культуре



Seria Antropologia Kultury Rosyjskiej
pod red. Andrzeja Dudka

Dotychczas ukazały się:

Rosyjskie dzieciństwo. Русское детство, pod redakcją Katarzyny Dudy i Andrzeja Dudka, Kraków 2015

Katarzyna Anna Duda, *Szkice o prozie rosyjskiej XXI wieku. Ulicka, Szyszkina, Pilewin, Minajew, Sienczyn, Kuricyn, Starobiniec...*, Kraków 2017

Czas w kulturze rosyjskiej

Время в русской культуре

pod redakcją
Andrzeja Dudka



Kraków 2019

© Copyright by individual authors, 2019

Recenzenci:

prof. dr hab. Tereza Obolevich (SBDNP)

prof. dr hab. Anna Woźniak

prof. dr hab. Joachim Diec

prof. dr hab. Zbigniew Greń

Redakcja

Helena Piecuch, Magdalena Romanowska

Koncepcja okładki

Marta Dudek

Opracowanie graficzne

Paweł Sepielak

ISBN 978-83-8138-138-3

DOI <https://doi.org/10.12797/9788381381383>

Publikacja dofinansowana przez Wydział Studiów Międzynarodowych i Politycznych
Uniwersytetu Jagiellońskiego

KSIĘGARNIA AKADEMICKA

ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków

tel./faks: 12 431 27 43, 12 421 13 87

e-mail: akademicka@akademicka.pl

Księgarnia internetowa: www.akademicka.pl

Spis treści. Содержание

Andrzej Dudek , Czas w kulturze rosyjskiej. Uwagi wstępne.....	9
---	---

CZAS W JĘZYKU. JĘZYK W CZASIE ВРЕМЯ В ЯЗЫКЕ. ЯЗЫК ВО ВРЕМЕНИ

Ewa Komorowska , Frazeologizmy z wykładnikiem <i>время</i> w języku rosyjskim.....	23
Алла Лихачева , Фактор времени в современном российском городском номинативном дизайне.....	41

SAKRALNE I MITOLOGICZNE RYTMY CZASU САКРАЛЬНЫЕ И МИФОЛОГИЧЕСКИЕ РИТМЫ ВРЕМЕНИ

Елена Левкиевская , Время земное и время мифологическое в русских мифологических нарративах.....	55
Hanna Kowalska-Stus , Пространственное восприятие времени в кругу византийской культуры.....	65
Józef Kuffel , Aspekty temporalne w <i>Żywocie św. Kiryła Biełozierskiego</i>	77
Anna Kościółek , Пост в жизни и творчестве Андрея Муравьева	89
Наталья Мариевская , Историческое и сакральное время в структуре современного российского фильма. Звягинцев – Сокуров – Балабанов	101
Małgorzata Abassy , Człowiek w czasie i czas w człowieku. Fenomen czasu w ujęciu Jewdokiji Marczenko – „Radasteja”	115

KONCEPTUALIZACJE CZASU W ROSYJSKIEJ MYŚLI TEOLOGICZNEJ I FILOZOFICZNEJ ОСМЫСЛЕНИЕ ВРЕМЕНИ В РУССКОЙ БОГОСЛОВСКОЙ И ФИЛОСОФСКОЙ МЫСЛИ

Dymitr Romanowski , Александр Шмеман. <i>Sub specie aeternitatis</i>	133
Виктор Троицкий , Энантиодромия как обобщенная форма времени в русской культуре Серебряного века.....	149

Оксана Седых , Миг и вечность как антиномия: П.А. Флоренский и культура Серебряного века.....	157
Елена Тахо-Годи , Проблема времени в художественной прозе А.Ф. Лосева	171
Leszek Augustyn , Kultura transcendencji: czas egzystencjalny w ujęciu Mikołaja Bierdiajewa	181
Marta Lechowska , Маскарад как бегство от самого себя. Рассуждения Федора Степуна о человеке, времени и вечности	195
Roman Mnich , Проблема времени в философском литературоведении Дмитрия Чижевского	203

KULTUROZNAWCZE I HISTORYCZNE KONCEPTUALIZACJE CZASU КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ И ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ВРЕМЕНИ

Ирина Колесник , Категория времени в науке и культуре: рефлексии историка	217
Ирина Едошина , Эпоха <i>fin de siècle</i> : культурфилософские очертания	233
Александр Турыгин , Теория „переломного времени” Райнхарта Козеллека: возможности применения в изучении российской истории XVIII в.	249

CZAS JAKO ASPEKT ŻYCIA SPOŁECZNEGO ВРЕМЯ КАК АСПЕКТ ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ

Елена Самойлова , Локальные маркеры времени в традиционной культуре поморов XIX-XX вв.	265
Валентина Верemenko , Ощущение времени в концепте передовой педагогики в России в начале XX века	275
Ирина Синова , Революция 1917 года в России как фактор времени в контексте ретрансляции на повседневную жизнь	287
Алла Сальникова , „До” и „после”: репрезентация времени в детских автобиографических нарративах первого советского десятилетия	297
Татьяна Рюткина , Трансформация понятий „раньше” и „теперь” в народной памяти (по материалам „устной истории”)	307
Ильнара Ханипова , Реалии нового советского времени в деревне татарской АССР и их отражение в национальной литературе 1920-1930-х гг.	317
Kinga Nędza-Sikoniowska , „Czasie, naprzód!” Chronometraż w zakładzie pracy, w radzieckim społeczeństwie, w nowej rodzinie.....	331
Stanisław Fiszer , Концептуализация социального и исторического времени в позднем творчестве Александра Зиновьева	347
Иван Радиков , Проблема баланса потоков политического времени в развитии российского общества	355
Marian Broda , Paradoxy teorii rosyjskiej (nie)współczesności? Iwana Jesaulowa koncepcja mitologicznej dominanty w strukturach postsowieckiej codzienności	367

Anna Kadykało , Забыть Афган? Нет, невозможно. Об эволюции восприятия советско-афганской войны (1979-1989) в общественном сознании россиян и в российском политическом дискурсе	379
--	-----

TEMPORALNE ASPEKTY LITERACKIEGO OBRAZU ŚWIATA ВРЕМЕННЫЕ АСПЕКТЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ КАРТИНЫ МИРА

Василий Щукин , Художественные модели времени в русской литературе XIX века (на материале избранных произведений классиков)	395
Михаил Строганов , Одолеть пространство временем. Время в русском тревелогe XIX века	405
Константин Баршт , Время и Апокалипсис в произведениях Ф.М. Достоевского	413
Magdalena Dąbrowska , Wiersz Michała Murawjowa <i>Noc</i> – tekst i konteksty	433
Елена Созина , Время и место. Феномен восьмидесятилетия и его рефлексии: М.Н. Альбов, Д.Н. Мамин-Сибиряк, А.П. Чехов	443
Евгения Строганова , Тюремно-каторжные тексты И.П. Ювачева: особенности восприятия и репрезентации времени.....	455
Светлана Титаренко , Идея вечного возвращения Фридриха Ницше в поэзии русского символизма	465
Izabella Malej , „Жизнь и смерть в круженье вечном”. О metamorfozach czasu w twórczości Aleksandra Błoka	479
Йозеф Догнал , Роль времени в повести А.М. Ремизова <i>Часы</i>	495
Andrzej Dudek , Между мгновением и вечностью. Временные аспекты картины мира в творчестве Дмитрия Мережковского.....	505
Iwona Krycka-Michnowska , Wobec przemijania. <i>Jegor Bułyczow i inni</i> Maksyma Gorkiego – próba (re)interpretacji	523
Monika Sidor , Czas historyczny i doświadczenie. Strategia opisu przeszłości w epopei <i>Czerwone Koło</i> Aleksandra Sołżenicyna	535
Kristina Vorontsova , Время как постмодернистская игра в повести Елены Шварц <i>Концерт для рецензий</i> : Гоголь, Довлатов и все-все-все	545
Elżbieta Tyszkowska-Kasprzak , „Время для космоса болезнь, а для нас – древо жизни”. Метафизика времени в прозе Михаила Шишкина	557
Martyna Kowalska , Хаос времени – время хаоса. Роль и значение времени в современной российской драматургии	573
Bartłomiej Brządkiewicz , Потерянный во времени. Сюжетные сложности современной русской прозы. Выбранные примеры.....	591

IWONA KRYCKA-MICHNOWSKA

WARSZAWA, UNIWERSYTET WARSZAWSKI

Wobec przemijania

Jegor Bułyczow i inni Maksyma Gorkiego – próba (re)interpretacji

In the Face of Transience. Maxim Gorky's *Yegor Bulychov and Others*.
The Attempt at (Re)interpretation

Abstract: The topic of this paper is the Maxim Gorky's play *Yegor Bulychov and Others*. It was one of the most often exhibited plays of this author in Poland, both in the interwar period and after the war. The interpretations of Gorky's work were similar in People's Poland to those in Soviet Russia, consistent with the assumptions of socialist realism. The paper recalls the genesis of the play and presents an analysis that exposes its universal meaning. It was interpreted primarily as a play that pertains to philosophical and ethical issues, raises questions about the meaning of life and *ars moriendi*; as a work which concerns the theme of a spiritual awakening or an existential transformation of a man who realizes his loneliness and emptiness of his own life just before his death.

Keywords: Maxim Gorky, *Yegor Bulychov and Others*, transience of time, settlement with the past

W 2018 r. minęła 150. rocznica urodzin Maksyma Gorkiego, pisarza, który do dziś budzi emocje. Za czasów Polski Ludowej nakazowo wielbiony, po 1989 r. został zmarginalizowany, choć jego dramaty nadal są dość chętnie inscenizowane¹. Andrzej Drawicz w 1970 r. przełamał dominującą w polskiej krytyce literackiej tendencję do apologetycznego prezentowania twórczości tego pisarza: nazwał go niedokształconym uczniem Czechowa, a jego sztukom wytknął anachronizm. Gorki był, zdaniem Drawicza, twórcą „teatru socjalnej dydaktyki”². Krytykowi nie po-

¹ Zob. I. Krycka-Michnowska, *Dramaturgia Maksyma Gorkiego w Polsce*, „Studia Interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej” 2018, nr 11, s. 216-232.

² A. Drawicz, *Play Gorki*, „Dialog” 1970, nr 11, s. 125.

dobały się zwłaszcza wykreowane przez dramaturga postaci: „widziane i pokazywane od razu, gotowe, określone, stanowiące produkt swojej warstwy społecznej”, podobne jedna do drugiej³. Z tej konwencji, utrzymywał Drawicz, wyłamywali się jednak wielowymiarowi bohaterowie dramatu *Na dnie* (На дне), a także Wassa Żeleznowa (z pierwszej redakcji tekstu) oraz Jegor Bułyczow⁴.

Zapewne ta złożoność postaci tytułowego bohatera oraz możliwość różnorodnego odczytywania dramatu *Jegor Bułyczow i inni* (Егор Булычов и другие) sprawiła, że przez dziesięciolecia była to jedna z najczęściej wystawianych w Polsce sztuk Gorkiego⁵. Z powodzeniem grano ją w okresie międzywojennym, jednak szczególnym uznaniem cieszyła się po wojnie⁶. Walory dramatu dostrzegła nawet wymagająca i surowa w swych osądach Maria Dąbrowska, która obejrzała jego teatralną inscenizację w 1948 r. Pisarka odnotowała więź autora z rosyjską klasyką oraz uniwersalną wymowę utworu, a zarazem instrumentalne wykorzystywanie go w celach propagandowych:

Sztuka dobra i nie pozbawiona poezji. Jeszcze jest w niej trochę tchnienie dawnej wielkiej literatury rosyjskiej, choć utwór pochodzi już z drugiej bolszewickiej epoki Gorkiego [...]. Sprawozdania będą z tego robiły oczywiście „pokaz rozkładu warstwy burżuazyjnej”, choć tego rodzaju konflikty są możliwe w najrozmaitszych środowiskach i w każdym ustroju. Utwór zahacza o sprawy eschatologiczne i metafizyczne. Umierający na raka Bułyczow przeżywa tragicznie i w iście po rosyjsku zwariowany sposób zagadnienie: co daje gwarancje, że warto żyć i umrzeć? Na tej kanwie sprawa społeczna oczywiście też ostro pokazana. Ale rewolucja ukazuje się jedynie w ostatniej scenie jako śpiew chóralny i przeciąganie za oknami czerwonych sztandarów⁷.

Utwór, który po wojnie był kilkakrotnie wystawiany na scenie polskiego Teatru Telewizji, interpretowano wówczas dwojako⁸. Z jednej strony jako dramat poli-

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, s. 127.

⁵ Sztuka wystawiana była także m.in. w Niemczech, Norwegii, Stanach Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii i Chinach. W 1972 r. na jej motywach zrealizowano w ZSRR film.

⁶ Jako pierwszy po dramacie *Jegor Bułyczow i inni* sięgnął w 1936 r. Teatr Miejski w Łodzi, gdzie przedstawienie odegrano jedenaście razy. Miało ono bardzo dobre recenzje, choć wzbudziło także krytykę środowisk endeckich. Po wojnie sztukę wystawiały: Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego w Katowicach (1947), Teatr im. J. Osterwy w Lublinie (1949), Teatr Narodowy w Warszawie (1949), Teatr Polskiego Radia (1950, 1975), Teatr im. W. Bogusławskiego w Kaliszu (1951), Teatr Dramatyczny w Krakowie (1953), Teatr Dramatyczny w Częstochowie (1953), Teatr Powszechny w Łodzi (1959), Teatr im. A. Węgierki w Białymstoku (1961), Teatr Dramatyczny we Wrocławiu (1962), Teatr im. W. Siemaszkowej w Rzeszowie (1963), Teatr Wybrzeże w Gdańsku (1967), Teatr im. S. Jaracza w Łodzi (1970), Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie (1972), Teatr Ateneum im. S. Jaracza w Warszawie (1994).

⁷ M. Dąbrowska, *Dzienniki. 1914–1965*, t. 7: 1950, Warszawa 2009, s. 45.

⁸ W 1966 r. odbył się spektakl z wybitną kreacją Jana Świderskiego, w 1971 r. – łódzkie przedstawienie z Feliksem Żukowskim w roli głównej; w 1973 r. w ramach cyklu „Teatr TV na Świecie”

tyczny, manifestujący „postępowe” poglądy autora⁹. Z drugiej – jako sztukę o wymowie ponadczasowej, przekaz mówiący o samotności i wyobcowaniu człowieka umierającego oraz o jego potrzebie generalnego rozrachunku ze światem¹⁰.

W 1994 r. Tadeusz Konwicki zaktualizował utwór, prezentując jego autorską wersję na scenie warszawskiego Teatru Ateneum. Dostrzegł w nim lęki współczesnego człowieka wywołane odchodzeniem starego świata oraz jego nadzieje na przyszłość¹¹.

Sceniczne interpretacje sztuki Gorkiego w powojennej Polsce zazwyczaj nawiązywały do jej odczytań w Rosji sowieckiej, zgodnych z założeniami realizmu socjalistycznego. Przypomnijmy genezę dramatu. *Jegor Bułyczow* – pierwszy utwór z zaplanowanego, lecz niezakończonego przez Gorkiego cyklu dramaturgicznego – powstał na przełomie 1930 i 1931 r. w Sorrento i Moskwie¹². Był to okres przełomowy w biografii autora: po latach wahań zdecydował się on na powrót do nowej Rosji, której w istocie nie znał. W Moskwie przydzielono mu okazałą modernistyczną willę fabrykanta Stiepana Riabuszyńskiego zaprojektowaną przez Fiodora Szechtela, lecz ta wkrótce stała się dla pisarza luksusowym więzieniem.

Jesienią 1932 r. odbyły się dwie, odmienne interpretacyjnie premiery sztuki: w Teatrze im. Wachtangowa oraz w Leningradzkim Teatrze Wielkim. W pierwszym spektaklu – uznanym za wersję klasyczną – z Borisem Szczukinem w roli głównej, Bułyczow został przedstawiony jako człowiek silny, który przerósł własne środowisko, niepoddający się, kochający życie we wszystkich jego przejawach. W drugim – akcent położono na śmiertelną chorobę bohatera, stanowiącego symbol nieuleczalnie chorego społeczeństwa burżuazyjnego. Na początku 1934 r. odbyła się także premiera w Moskiewskim Artystycznym Teatrze Akademickim, a w kolejnych latach *Bułyczowa*, który cieszył się wielkim powodze-

zaprezentowano sowieckie widowisko z Michałem Uljanowem, i wreszcie w 1975 r. pokazano spektakl w reżyserii Zygmunta Hübnera, który zaprosił do współpracy plejadę świetnych aktorów: T. Łomnickiego, J. Żółkowską, P. Fronczewskiego, A. Seniuk i in.

⁹ Zob. np. HAL, *Jegor Bułyczow i inni. Dziś w teatrze TV*, „Dziennik Ludowy” 1975, 28.04. Podobnie zinterpretował sztukę Józef Smaga, który twierdził, iż tym dramatem Gorki „pragnął udowodnić, że rewolucja jest spełnieniem dziejowej konieczności”. Choć badacz zwrócił uwagę na konflikt psychologiczny, wyeksponował głównie wymowę ideową sztuki, zaś chorobę bohatera utożsamiał z niedomaganiem „całego ustroju opartego na wilczych prawach bezwzględnej walki”. Zob. J. Smaga, *Dramaty Maksyma Gorkiego*, Warszawa–Kraków 1975, s. 28.

¹⁰ Zob. I. Bołtuć, *Samotny wśród swoich...*, „Przyjaźń” 1975, 27.04.

¹¹ Spektakl *J.B. i inni*, w którym zagrali m.in. G. Holoubek, M. Zawadzka, A. Seniuk, E. Wiśniewska, A. Szczepkowski, zdaniem części krytyków spłycił sens utworu. Jego druzgocącą recenzję opublikował Tomasz Raczek, który negatywnie wypowiedział się o reżyserii i grze aktorskiej oraz podważył sens wystawiania tej sztuki Gorkiego. Zob. T. Raczek, „*Samobójstwo plejady*”, „Wiadomości Kulturalne” 1994, 24.07.

¹² Losy bohaterów Bułyczowa Gorki rozwinął w dramacie *Dostigajew i inni* (Достигаев и инни).

niem, grano zarówno w stolicy, jak i na prowincji, w teatrach profesjonalnych i amatorskich¹³.

Już pierwsi widzowie, krytycy i odtwórcy głównej roli dostrzegli wieloznaczność obrazu protagonisty oraz zawarte w dramacie niedomówienia i niejasności, na które zresztą zwracał uwagę sam Gorki uczestniczący w próbach Teatru im. Wachtangowa. Choć już wówczas odnotowano w utworze cechy dramatu filozoficznego, sowieckie literaturoznawstwo przez dziesięciolecia zniekształcało jego wymowę. Interpretowano go przede wszystkim jako dramat polityczny, którego bohaterem jest rewolucja, burząca dotychczasowy porządek społeczny. Wulgarno-socjologiczna eksplikacja utożsamiała śmierć Bułyczowa ze śmiercią starego „gnijącego” świata. Jewgienij Tagier pisał:

Шурка, бегущая к окну, мимо которого движется революционная демонстрация, звуки революционной песни, врывающиеся в стены булычовского дома, – всё это снимает ощущение мрачной безысходности, своеобразно вещает о наступлении новой жизни, торжествующей над смрадным миром, из которого не сумел вырваться Егор Булычов. Трагедия героя растворяется в мажорном голосе истории, утверждающей победу молодых и свежих сил революции¹⁴.

Także w opinii Borisa Bialika rewolucja stanowi centrum utworu: rozmawia o niej bolszewik Łaptiew i rozmyśla Bułyczow, który czuje, że chwieje się stary porządek społeczny¹⁵. Bialik przekonuje: „Главный конфликт пьесы, определяющий ее сквозное действие, – это конфликт между человеком, который под влиянием всего хода истории начинает сомневаться в правильности избранного им жизненного пути, и людьми, которые хотят убить в нем эти сомнения или, если это не удастся, убить его самого”¹⁶.

Historia niewątpliwie odgrywa istotną rolę w utworze, jednak bunt głównego bohatera nie ma nic wspólnego z rewolucją, a większość scen, w których jest ona przedmiotem dyskusji i refleksji, autor wprowadził dopiero podczas prób na prośbę zespołu teatru im. Wachtangowa¹⁷.

Kolejne lata po otwarciu archiwów i udostępnieniu nieznanych dotychczas dokumentów rzuciły nowe światło na postać Gorkiego, sprzyjając nowym interpreta-

¹³ Pierwotnie utwór nosił tytuł *W przededniu* (Накануне).

¹⁴ Е.Б. Тагер, *Творчество Горького советской эпохи*, Москва 1964, s. 327.

¹⁵ Б.А. Бялик, *М. Горький – драматург*, Изд. второе, переработанное и дополненное, Москва 1977, s. 468.

¹⁶ *Ibidem*, s. 488.

¹⁷ Za jego namową Gorki uwspółcześnił dramat, akcentując ideę śmierci kapitalizmu, wprowadził postać bolszewika, dodał scenę rozmowy Szury z Donatem oraz Głafiry z Łaptiewem.

cjom jego dorobku. Za dramat filozoficzny – a także w znacznej mierze rozrachunkowy i autobiograficzny – uznaje *Jegora Bułyczowa* Lidia Spiridonowa. Zdaniem tej badaczki z podtekstu utworu wyziera głęboko osobista tragedia człowieka, który przed śmiercią uświadamia sobie, że zmarnował swój talent. Spiridonowa uwypukla obecność dwóch planów – historycznego i osobistego – przekonana, że Gorki rozmyśla z jednej strony nad tzw. wielką śmiercią: rewolucją, wojną światową oraz represjami w ZSRR, z drugiej zaś – nad własnym losem¹⁸. Tragedia Bułyczowa jest zarazem tragedią starzejącego się pisarza, który po powrocie do Rosji sowieckiej pojmuję, że znalazł się wśród obcych. Jego marzenia oraz idee rozmiągają się z rzeczywistością, toteż buntuje się, lecz nie jest w stanie „wyrwać się ze złotej klatki”, nic już nie może zmienić¹⁹.

Wydarzenia dramatu rozgrywają się na początku 1917 r. podczas rewolucji lutowej, głównie w środowisku bogatych kupców, choć Gorki prezentuje niemal cały przekrój rosyjskiego społeczeństwa. Brak tu tradycyjnej akcji: żaden z kilku zarysowanych wątków i konfliktów nie zostaje rozwiązany²⁰. Dramaturg przywołuje realne wydarzenia i postaci – m.in. cara i Rasputina, ale – jak zauważyła Maria Dąbrowska – podobne konflikty mogłyby zaistnieć w każdym czasie i miejscu. Chciałoby się dodać za Dostojewskim: wszędzie tam, gdzie nie kultuwuje się wyższych wartości, gdzie nie ma Boga, a zatem wszystko jest dozwolone.

W *Jegorze Bułyczowie* Gorki podejmuje kwestie filozoficzne, etyczne, psychologiczne oraz polityczne, które nurtowały go od kilku dziesięcioleci. Rozmyśla nad drogami rozwoju Rosji i losami jej mieszkańców. Wraca do tematu rodziny, ściślej – rozpadu więzi rodzinnych oraz tradycyjnych wartości, który starał się opisać już na początku wieku w dramatach *Ostatni* (*Последние*, 1908), *Dziwacy* (*Чудаки*, 1910) i *Wassa Żeleznowa* (*Васса Железнова*, 1910). Po raz kolejny stawia fundamentalne pytanie, które wybrzmiało w dramacie *Na dnie*: co jest dla człowieka lepsze, bardziej humanitarne: gorzka prawda czy też wynikające ze współczucia kłamstwo i życie w ułudzie? Wreszcie – podejmuje refleksję nad odwiecznym tematem śmierci. Bohaterowie toczą rozmowy o historii i polityce, wojnie i rewolucji, władzy carskiej i Dumie, o Bogu, grzechu, wieczności, sensie życia.

¹⁸ Zob. Л.А. Спиридонова, „Егор Булычов и другие”: голос истории и голос автора, [w:] *Драматургия М. Горького в историко-функциональном аспекте. (Материалы и исследования)*, выпуск 13, Москва 2017, s. 144, 147.

¹⁹ *Ibidem*, s. 153.

²⁰ S.A. Jezuitow wyróżnia trzy główne wątki w dramacie: rodzinny, społeczno-historyczny oraz filozoficzno-psychologiczny. Zob. С.А. Иезуитов, *Пьесы А.М. Горького 1930-х годов (текст и контекст)*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Санкт-Петербург 2007, s. 8, [online:] https://new-disser.ru/_avtoreferats/01003373156.pdf (14.11. 2019).

Dramaturg rysuje w utworze upodlonych, „nagich” ludzi, zdeterminowanych przez instynkty w świecie kultu złotego cielca: dla pieniędzy Bułyczow ożenił się z kobietą, której nie kochał; przełożona monasteru Mielanija, jego żona Ksienija, córka Warwara i inni – oszukują się nawzajem i poniżają z chęci zysku. To świat oparty na kłamstwie, obłudzie, wyrachowaniu, chciwości, zdradzie i zazdrości – nie ma w nim miejsca na bezinteresowną miłość. Jeśli taka się rodzi (jak między Bułyczowem a Szurą czy też Bułyczowem a Głafirą), to wyjątkowo i poza normalnymi, społecznie usankcjonowanymi relacjami. Jak niegdyś (choćby we wczesnych opowiadaniach o „bosiakach” i w dramacie *Na dnie*) Gorki poszukuje autentycznych wartości na marginesie społecznym.

Pisarz skupia uwagę na rodzinie, jednak poza więzami krwi jej członków niewiele łączy. Ukazuje skomplikowane relacje, w których brakuje bliskości, miłości i przyjaźni, wzajemnego szacunku, serdeczności i życzliwości. Prezentuje odwieczny konflikt pokoleń; czasem dotyczy on kwestii fundamentalnych i ma charakter światopoglądowy, jak w przypadku rewolucjonisty Łaptiewa oraz Szury kontestującej obowiązujący system wartości i świat, w którym najważniejszy jest pieniądź. Częściej jednak u podstaw konfliktu leży chęć zysku, zdobycia, zazwyczaj w sposób nieuczciwy, jak największej ilości dóbr materialnych. To świat, w którym każdy walczy z każdym: trwa zaciekle walka o majątek umierającego Bułyczowa, o miłość, o jego duszę, wreszcie – rozpaczliwa, skazana na fiasko walka bohatera ze śmiercią – „przedwczesną” i „niesprawiedliwą”, jak sam sądzi.

Gorki stawia w centrum utworu wyrazistą, wielowymiarową postać, tzw. szeroką rosyjską duszę; wyrastającego ponad własne środowisko bogatego kupca, który od lat robił to, co umiał najlepiej – pomnażał pieniądze. Te jednak nikomu nie przyniosły szczęścia, wręcz przeciwnie – stały się źródłem waśni rodzinnych oraz zawiści. Bohater jest ukazany w chwili poważnego kryzysu duchowego, gdy targają nim wewnętrzne sprzeczności. To człowiek inteligentny i błyskotliwy, a zarazem ograniczony; delikatny i czuły, a jednocześnie wulgarny; otoczony ludźmi, a jednak samotny we własnym, i jednocześnie obcym, odziedziczonym po teściach domu; bezpośredni, prostolinijny i bezkompromisowy w swych sądach.

W obliczu nieuchronnej śmierci, a więc w sytuacji, na którą nie ma wpływu, pełen energii, żądny życia Bułyczow odczuwa bezsilność, zagubienie i strach, które stara się ukryć pod maską ironii, sarkazmu i drwiny. Targają nim sprzeczne uczucia: nienawiść, pogarda, rozpacz, smutek, przygnębienie, nadzieja; najsilniejszy jest jednak gniew. Bohater buntuje się przeciwko krzywdzie i niesprawiedliwości, za jakie uznaje swą chorobę i zbliżającą się śmierć. W sytuacji granicznej dostrzega obcość świata, którego dotąd był częścią, oraz własną „egzystencjalną nagość” – pustkę i obłudę. Nagle zaczyna widzieć samego siebie jako ułomnego i wybrakowanego, podobnie jak własne życie.

W dramacie doszukać się można śladów lektury tekstów filozofów egzystencjalnych, w tym Martina Heideggera oraz jego najbardziej znanego dzieła *Bycie i czas* (*Sein und Zeit*, 1927). Znalazło się tam niewątpliwie ważne dla rosyjskiego pisarza pytanie o sens bycia oraz fenomenologiczna analiza doświadczenia obecności bytu. Gorki nie stara się literalnie odczytać słów niemieckiego filozofa. Może o tym świadczyć jedna z najważniejszych scen, w której parafrazuje on wyrażenie *bycie-nie-w-swoim-domu* (*Nicht-zuhause-sein*), odnoszące się do doświadczenia wyobcowania, wydziedziczenia ze świata, będącego następstwem odczuwanej trwogi²¹. Bułyczow zwierza się ukochanej córce, że „żyje nie na tej ulicy”, „wśród obcych”: „Мне надо тебе рассказать. Понимаешь... какой случай... не на той улице я живу! В чужие люди попал, лет тридцать всё с чужими. Вот чего я тебе не хочу! Отец мой плоты гонял. А я вот... Этого я тебе не могу выразить” (III, 122).

Gorki stawia swego bohatera przed prawdą własnej bezsensownej egzystencji, by ten uświadomił sobie, że ominął właściwy cel życia. Baszkin stwierdza: „А у Егора Васильевича вроде затмения ума начинается. Намедни говорит: – «Жил, говорит, я мимо настоящего дела. Что это значит?»”²². Bułyczow uświadamia sobie, że jest bankrutem życiowym, który przeżył swe życie bezrefleksyjnie. Dramatyzm jego sytuacji pogłębia fakt, że choć pragnie on podzielić się z innymi bolesną prawdą o sobie i otaczającym świecie, nie potrafi jej wyrazić; nikt – nawet najbliżsi – nie jest w stanie go zrozumieć, jego iluminacja ma charakter ściśle osobisty, a słowa trafiają w pustkę.

W obliczu śmiertelnego zagrożenia w Bułyczowie rodzi się tęsknota za innym życiem – rozumnym, uczciwym, pełnym miłości – oraz poczucie powinności wobec bliskich oraz odpowiedzialności za nich. Bułyczow uświadamia sobie, że jedyną wartość stanowi w jego życiu miłość córki i kochanki. Na słowa Głafiry, namawiającej go, by porzucił wszystko i wyjechał na Syberię, odpowiada: „Перестань, Глаха... Не расстраивай меня. Я – всё знаю, всё вижу! Я знаю, кто ты мне... Ты, да Шурка, вот это я – нажил, а остальное – меня выжило... Может, ещё выздоровлю... Зови трубача, ну-ко...” (II, 112).

²¹ Heidegger pisze: „Bycie ku śmierci jest z istoty trwogą”. I dalej: „W trwodze jest nam *nieswojo*. [...] Nieswojość (*Unheimlichkeit*) [...] oznacza przy tym także bycie-nie-w-swoim-domu (*Nicht-zuhause-sein*). [...] Trwoga natomiast wyprowadza jestestwo na powrót z jego upadkowego zanurzenia w «świecie». Powszednia zażyłość załamuje się. Jestestwo jest zindywidualizowane, ale właśnie *jako* bycie-w-świecie. Bycie-w przybiera egzystencjalny *modus nie-w-swoim-domu*”. M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 2004, s. 335; 241.

²² М. Горький, Егор Булычов и другие. Сцены, [w:] idem, *Собрание сочинений в тридцати томах, т. 18: Пьесы, сценарии, инсценировки 1921-1935*, Москва 1952, s. 90. W dalszej części artykułu cytaty z tego wydania opatrzone numerem aktu i stronicy.

Tragizm tkwi także w tym, że choć bohater pojmuje bezcelowość i bezsens własnego istnienia, nie może już nic zmienić, jest bezsilny. Krytykuje „straszny świat”, ale niewiele ma do zaoferowania w zamian. Do końca zresztą pozostaje wierny samemu sobie, nie wierząc w nic i tym samym zmierzając donikąd. Miotając się między przeklinaniem Boga a naiwną wiarą w każdego, kto daje mu choć cień nadziei na wyzdrowienie, nie chce okazać skruchy i nawrócić się, do czego wzywa go przeorysza Mielanija, prorokująca rychłe nadejście Atychrysta i Sąd Ostateczny. Drwi także z popa Pawlina, który daje mu nadzieję na zbawienie, prosząc jednak, by wpłacił ofiarę na dzwon nowo budowanej świątyni.

Ważne miejsce w dramacie zajmują spory Bułyczowa z popem i przełożoną monasteru dotyczące Boga, grzechu i życia wiecznego. Religia, jej instytucje i osoby duchowne są tutaj ukazane w negatywnym świetle – jako elementy starego, zepsutego świata, jego fundament umacniający nierówność i podporządkowanie oraz ograniczający wolność człowieka przez system zakazów i nakazów. Pisarz podkreśla ich wyrachowanie, chciwość, obłudę, sztuczność oraz oderwanie od prawdziwego życia i niezrozumienie potrzeb duchowych człowieka. Warto przypomnieć, że choć głoszona przez Gorkiego koncepcja świata w ciągu kilku dziesięcioleci ewoluowała, był on gorącym rzecznikiem antropocentryzmu: człowiek był dla niego najwyższą wartością i miarą wszechrzeczy²³. Marzył o dumnym, wolnym, silnym, niemal wszechmocnym człowieku, twórcy świata podobnym do Boga²⁴.

Był też zdeklarowanym ateistą, jak mówił: „bezbożnikiem z przekonania”. Bliższe były mu poglądy Ludwika Feuerbacha, który w *Wykładach o istocie religii* głosił, że to nie Bóg stworzył człowieka, lecz człowiek wykreował Boga na swój obraz i podobieństwo; teologia jest więc faktycznie antropologią, a Bóg – ubóstwioną istotą ludzką, projekcją naszej wyobraźni²⁵. Podobnie jak Marks, który dowodził, że religia to opium dla ludu, i Lenin, który pisał o przesądach religijnych, religij-

²³ Jak dowodzi L. Spiridonowa, spojrzenie Gorkiego na człowieka określiły w znacznej mierze: romantyzm społeczny Schillera, humanizm Odrodzenia, kult rozumu, obrazoburstwo Nietzschego oraz rosyjski anarchizm. Oczywiście z biegiem lat poglądy estetyczno-filozoficzne pisarza ewoluowały. Zob. Л.А. Спиридонова, *Концепция личности в системе философско-эстетических взглядов М. Горького*, [w:] *Концепция мира и человека в творчестве М. Горького*, Москва 2009, s. 31 i nast.

²⁴ Oświeceniowy humanizm Gorkiego dezawuuje Gieorgij Fiedotow. Filozof twierdzi, że ma on wątpliwą jakość, albowiem miłość i szacunek pisarza do człowieka oraz nauki oparte są na nienawiści do Boga i człowieka. Zob. Г. Федотов, *На смерть Горького*, „Новая Россия” 1936, nr 9, s. 83.

²⁵ Zob. L. Feuerbach, *Wykłady o istocie religii*, przeł. E. Skowron, T. Witwicki, Warszawa 1981, s. 211. Niemiecki filozof twierdził, że człowiek mógłby poznać prawdę o sobie samym, odrzuciwszy religię, sam stając się „bogiem”.

nym otumanieniu i ucisku²⁶, rosyjski pisarz – wyznawca światopoglądu materialistycznego – twierdził, że wiara przyćmiewa zdolności poznawcze i rozum człowieka. Choć w młodości fascynowała go głębia Ewangelii, po powrocie do ZSRR traktował ją jak polityczny oręż burżuazji. Świadczą o tym wyraziste sceny oraz wygłaszane w dramacie obrazoburcze wypowiedzi o charakterze antyreligijnej propagandy, mające na celu obalenie fundamentów starego świata.

Gorki stawia bohatera swego utworu przed obliczem śmierci, podobnie jak czynili to Lew Tołstoj, Antoni Czechow, Leonid Andriejew, Iwan Bunin i wielu innych rosyjskich twórców. Analogicznie do Tołstoja, którego *Śmierć Iwana Iljicza* (*Смерть Ивана Ильича*, 1886) zamierzał zekranizować na początku lat 30., pisarz pyta o sens życia i *ars moriendi*, zastanawia się, czy człowiek w obliczu śmierci potrzebuje Boga. Kwestie te stara się jednak rozstrzygnąć zgodnie z własnym światopoglądem.

U podstaw obydwu utworów leży temat duchowego przebudzenia czy też przemiany egzystencjalnej człowieka, który przed śmiercią uświadamia sobie swe osamotnienie i pustkę własnego nieautentycznego życia; oba zawierają też negację stylu życia klas uprzywilejowanych. Tołstoj stara się ukazać także metafizyczny wymiar śmierci. Iwan Iljicz Gołowin w sytuacji granicznej zaczyna rozumieć, że od lat tkwił w stanie moralnej martwoty, będąc „żywym trupem”; cierpi więc nie tylko fizycznie, ale i duchowo. Ostatecznie jednak doznaje ulgi i umiera uspokojony, wierząc, że śmierci nie ma.

W odróżnieniu od Tołstoja Gorki twierdził, że śmierć jest jedynie zjawiskiem biologicznym i tak powinno się ją opisywać. W kulminacyjnej scenie dramatu Bułyczow rozmawia z Trębaczem-strażakiem, który stara się pocieszyć ciężko chorego, jak niegdyś Łuka starał się dodać otuchy bohaterom ze społecznego dna²⁷. Noszący wymowne imię i nazwisko Gawriło Uwiekow (ros. увековечить – uwiecznić, unieśmiertelnić) nasuwa skojarzenia z Archaniołem Gabrielem – opiekunem Świętej Rodziny i wysłannikiem Boga, zapowiadającym niezwykle wydarzenia zbawcze: zwiastowanie, śmierć, zmartwychwstanie. Zarówno jednak sama postać, jak i kontekst, w jakim się ona pojawia, świadczą o tym, że dramaturg chce ją ośmieszyć i zdyskredytować, a zarazem pozbawić proces umierania i śmierci mistycyzmu. Dopytywany przez chorego prostolinijny i chciwy Gawriło po otrzymaniu 16 rubli przyznaje, że w istocie oszukuje innych, stara się jednak usprawiedliwić swą postawę: „Сами знаете: без обмана не проживёшь” (II, 114), i żąda więcej pieniędzy.

²⁶ W. Lenin, *Socjalizm a religia*, [online:] https://www.marxists.org/polski/lenin/1905/12/soc_a_rel.htm (20.09.2018).

²⁷ Scena z trębaczem pojawia się także w kilku innych utworach Gorkiego, m.in. w opowiadaniu *Solo* (1896) oraz niezakończonym cyklu opowiadań *Публика* (1900-1901).

Przeklinając popów i Boga oraz negując istnienie życia wiecznego, Bułyczow kurczowo trzyma się życia doczesnego: walczy o nie wszelkimi możliwymi sposobami. Bezskutecznie szuka pomocy nie tylko u lekarzy, ale i u znachorów oraz szarlatanów, w ostatniej scenie z przerażeniem spoglądając w otchłań:

И погибнет царство, где смрад. Ничего не вижу... (Встал, держась за стол, протирает глаза.) Царствие твоё... Какое царствие? Звери! Царствие... Отче наш... Нет... плохо! Какой ты мне отец, если на смерть осудил? За что? Все умирают? Зачем? Ну, пускай – все? А я – зачем? (Покачнулся.) Ну? Что, Егор? (Хрипло кричит.) Шура... Глаха – доктора! Эй... кто-нибудь, черти! Егор... Булычов... Егор!... (III, 130-131).

W liście do Wasilija Grossmana z 1932 r. Gorki przekonywał, że pisanie o śmierci po to, by człowiek zadumał się nad tym, co nieuniknione, to szkodliwe pustosłowie, które uprawia kler²⁸. Wbrew głoszonym przez niego deklaracjom lektura dramatu skłania czytelnika do zadania sobie pytań fundamentalnych: co robić, by u kresu swych dni nie uznać życia za bezcelowe i bezsensowne, nie mieć poczucia, że „żyło się na obcej ulicy”? Czym się kierować, by odnaleźć spełnienie i wewnętrzną harmonię? Co stanowi o naszej tożsamości i jaka jest nasza kondycja moralna?

Dramat *Jegor Bułyczow i inni*, choć osadzony w konkretnych realiach historycznych, ma uniwersalną wymowę, a jego aktualność łatwo dostrzec także w dzisiejszym zglobalizowanym świecie – powszechnego konsumpcjonizmu, hedonizmu i komercjalizacji życia. Utwór, który podejmuje problematykę filozoficzną i etyczną, możemy także odczytać jako rozrachunkowy. Gorki, którego losy toczyły się w tragicznej epoce i obfitowały w dramatyczne zwroty, podsumowuje pewien etap historii Rosji oraz własne życie: przyznając się do samotności i wyobcowania, a także próbując rozliczyć się z własną przeszłością. W tym przypadku konkluzja musi być pesymistyczna. Bankrutem życiowym okazuje się bowiem nie tylko bohater dramatu, ale i autor, który przez lata naiwnie wierzył w możliwość stworzenia raj na ziemi, którego religią stał się socjalizm, Bogiem zaś – wyidealizowany człowiek.

Bibliografia

- Bołtuć I., *Samotny wśród swoich...*, „Przyjaźń” 1975, 27.04.
 Dąbrowska M., *Dzienniki. 1914–1965*, t. 7: 1950, Warszawa 2009.
 Drawicz A., *Play Gorki*, „Dialog” 1970, nr 11.

²⁸ Zob. С.М. Дёмкина, *Пьеса М. Горького „Егор Булычов” в фондах Музея А.М. Горького ИМЛИ РАН*, [w:] *Драматургия М. Горького в историко-функциональном аспекте. Материалы и исследования*, Москва 2017, s. 346.

- Feuerbach L., *Wykłady o istocie religii*, przeł. E. Skowron, T. Witwicki, Warszawa 1981.
- HAL, *Jęgor Bułyczow i inni. Dziś w teatrze TV*, „Dziennik Ludowy” 1975, 28.04.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 2004.
- Krycka-Michnowska I., *Dramaturgia Maksyma Gorkiego w Polsce*, „Studia Interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej” 2018, nr 11, <https://doi.org/10.5604/01.3001.0012.7278>.
- Lenin W., *Socjalizm a religia*, [online:] https://www.marxists.org/polski/lenin/1905/12/soc_a_rel.htm.
- Raczek T., „*Samobójstwo plejady*”, „Wiadomości Kulturalne” 1994, 24.07.
- Smaga J., *Dramaty Maksyma Gorkiego*, Warszawa–Kraków 1975.
- Бялик Б.А., *М. Горький – драматург*, Изд. второе, переработанное и дополненное, Москва 1977.
- Горький М., *Егор Булычов и другие. Сцены*, [w:] М. Горький, *Собрание сочинений в тридцати томах, т. 18: Пьесы, сценарии, инсценировки 1921-1935*, Москва 1952.
- Дёмкина С.М., *Пьеса М. Горького „Егор Булычов” в фондах Музея А.М. Горького ИМЛМ РАН*, [w:] *Драматургия М. Горького в историко-функциональном аспекте. Материалы и исследования*, Москва 2017.
- С.А. Иезуитов, *Пьесы А.М. Горького 1930-х годов (текст и контекст)*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Санкт-Петербург 2007, [online:] https://new-disser.ru/_avtoreferats/01003373156.pdf.
- Спиридонова Л.А., „*Егор Булычов и другие*”: голос истории и голос автора, [w:] *Драматургия М. Горького в историко-функциональном аспекте (Материалы и исследования)*, выпуск 13, Москва 2017.
- Спиридонова Л.А., *Концепция личности в системе философско-эстетических взглядов М. Горького*, [w:] *Концепция мира и человека в творчестве М. Горького*, Москва 2009.
- Тагер Е.Б., *Творчество Горького советской эпохи*, Москва 1964.
- Федотов Г., *На смерть Горького*, „Новая Россия” 1936, nr 9.

Informacja o Autorce

Dr hab. Iwona Krycka-Michnowska (Ивона Крыцка-Михновска) – adiunkt w Katedrze Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej Uniwersytetu Warszawskiego.
e-mail: iekrycka@uw.edu.pl
<https://orcid.org/0000-0001-7293-1240>

Utrwalone w świadomości Rosjan wyobrażenia o istocie czasu, odzwierciedlone w ich dziełach artystycznych, w myśli filozoficznej i teologicznej, w praktykach społecznych, rytuałach, mitach, w przeświadczeniach o naturze codzienności, stanowią materiał dla refleksji podjętej przez autorów tomu *Czas w kulturze rosyjskiej. Время в русской культуре*.

Rosyjskie doświadczanie i konceptualizowanie czasu analizowane jest z perspektywy kulturoznawstwa, filozofii, literaturoznawstwa, filmoznawstwa, językoznawstwa, folklorystyki, politologii i historii.

Rozważania o swoistym dla Rosjan odczuwaniu czasu, myśleniu o nim i jego wyobrażeniach, przedstawione zostały w rozdziałach poświęconych następującym zagadnieniom: czas w języku – język w czasie; sakralne i mitologiczne rytmy czasu; konceptualizacje czasu w rosyjskiej myśli teologicznej i filozoficznej; kulturoznawcze i historyczne ujęcia czasu; czas jako aspekt życia społecznego; temporalne aspekty literackiego obrazu świata.

W niniejszym tomie swoimi refleksjami dzielą się badacze reprezentujący uniwersytety i centra badawcze z siedmiu krajów.

