

WOJCIECH KAJTOCH



OSIEM SZKICÓW
O DZIEŁACH KULTURY
POPULARNEJ
DAWNYCH I WSPÓŁCZESNYCH



KRAKÓW 2019

Wojciech Kajtoch

Osiem szkiców o dziełach kultury
popularnej, dawnych i współczesnych

Wojciech Kajtoch

Osiem szkiców o dziełach
kultury popularnej,
dawnych i współczesnych



UNIwersytet
JAGIELLOŃSKI
W KRAKOWIE

Instytut
DZIENNIKARSTWA, MEDIÓW
I KOMUNIKACJI Społecznej

KRAKÓW 2019

Publikacja sfinansowana przez Uniwersytet Jagielloński
ze środków Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej

Recenzent: dr hab. Anna Gemra, prof. UW

Redaktor prowadzący: dr hab. Agnieszka Hess, prof. UJ

Redakcja: Krystyna Kajtoch

Projekt okładki: Marcin Drabik, ToC
Redakcja techniczna: Marcin Kulig, ToC

Copyright © 2019 Wojciech Kajtoch
Copyright © 2019 IDMiKS UJ

Wydawca:
Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej
Uniwersytetu Jagiellońskiego
ul. Łojasiewicza 4,
30-348 Kraków

Wydanie I

Opracowanie graficzne, skład oraz wersja cyfrowa:
Wydawnictwo ToC
ul. Szafarska 85
34-400 Nowy Targ
toc-editions.com

ISBN 978-83-953785-0-8 (wersja drukowana)
ISBN 978-83-953785-1-5 (wersja elektroniczna)

Ta publikacja jest dostępna do pobrania:
www.media.uj.edu.pl/publikacje

Spis treści

Wstęp	7
Prolegomena do „Dyktand” Stanisława Lema	11
Spojrzenie najogólniejsze	12
Dwie próby odczytań „realistycznych”	14
Stylistyka „Dyktand”	21
Kwestie genologiczne	29
O czym opowiadają „Dyktanda”?	35
Tajemnicze „Szczegóły życia Nikity Woroncowa” S. Jarosławcewa (Arkadija Strugackiego)	43
Czort wcielony <i>made in</i> ZSRR.	
O „Diable między ludźmi” S. Jarosławcewa (Arkadija Strugackiego)	61
Moje spotkanie z „Kandydem” Woltera	81
Geneza utworu	82
„Kandyd” polemiką z „Listem o Opatrzności” Jana Jakuba Rousseau.	87
Dobro, zło i sens życia	92
Próba analizy „Rodziny wilkołaka” („Siemji wurdaka”) Aleksieja K. Tołstoja, jej przekładu pióra René Śliwowskiego i adaptacji filmowych	99
O opowiadaniu	101
O jego odczytywaniu	111
O kwestii tytułu	120
Zakończenie – parę słów o adaptacjach filmowych	134

Stanisława Baczyńskiego teoria kryminału	147
Gilbert Keith Chesterton	159
Baczyńskiego „Powieść kryminalna”	164
Kryminały w poszczególnych krajach	171
Czy Szekspira da się „przerobić” na kryminał? O niektórych nowych, „uwspółcześniających” filmowych adaptacjach dzieł wielkiego dramaturga	179
Rosyjskie seriale wczoraj i dziś (do 2016 roku)	193
Serial w ZSRR	193
Lata dziewięćdziesiąte; kariera kryminału, początki telenoweli	198
Nowy wiek – aktywizacja państwa i „uroczy totalitaryzm”	203
Specyfika i odrębność gatunkowa	206
Seriale historyczne: nostalgia i edukacja	210
Seriale wojenne: wychowanie obywatela i rozrachunki historyczne	219
Seriale fantastyczne: okultyzm, podróże w czasie, światy równoległe	229
Rynek seriali obecnie	234
Rosyjski neoserial?	240
Bibliografia	243
Nota wydawnicza	264

Wstęp

Jeśli nie liczyć pisanego przed ćwierćwieczem szkicu o Wolterowym *Kandydzie*, żaden z wchodzących w skład książki artykułów nie ma więcej niż pięć lat. Można je więc potraktować jako rezultat jednego, stopniowo nabierającego określonych kształtów zamysłu badawczego...

Ale czy na pewno? A może napisałem te szkice po prostu dlatego, że je u mnie zamówiono? Albo z nudów? Dla rozrywki?

Jeśli jednak – w co wierzę – treść tych analiz jakoś się łączy i można się w ich tematach i w stosowanych w nich metodach dopatrzeć elementu wspólnego, choć jednego albo paru – trzeba umieć go nazwać i dowieść, że występuje w każdym z drukowanych tu esejów. A najlepiej byłoby wykazać, że łączy je cała sieć powiązań, że istnieją motywy, do których każdy z nich sięga, choć może nie zawsze tak samo i z podobnym skutkiem.

Otóż zdaje się, że elementem czy zjawiskiem, wobec którego każde z omawianych w tej książce dzieł, każda grupa dzieł czy każdy gatunek musi się określić – jest masowa kultura rozrywkowa, oczywiście mająca kształt taki, jaki był charakterystyczny dla epoki, z której dzieło pochodzi.

I tak, Wolter wykorzystywał ją w ten sposób, że epizody *Kandyda* naśladujące dawne przygody bohaterów romansów podróżniczych i awanturniczych stworzyły w jego rękach tak uniwersalny, bo pozbawiony poważniejszej treści, materiał że można go było użyć dla ilustracji filozoficznych wywodów. Dla Lema podróżnicze historie o piratach, kryminały, dydaktyczne powieści dla młodzieży czy podwórkowe ballady o zbrodniczych żonach tworzyły gulasz, w którym dowolnie mieszał, aby dać wyraz śmiertelnemu znudzeniu, które go ogarniało, gdy ze spokojnym młodzieńcem powtarzał ortografię.

Z kolei współcześni reżyserowie z podejrzaną łatwością pokazali, że szlachetny szekspirowski dramat może zostać wykorzystany dla potrzeb współczesnych miłośników kryminalnej rozrywki. W ten sposób przypomnieli, że Szekspir zasadniczo działał na rozrywkowym terenie. Elżbietańskie przedstawienia gromadziły nie tylko kulturalnych arystokratów, ale też mieszczan, rzemieślników, żołnierzy, żaków i chłopów, którzy może mniej niż wykształcona elita doceniali psychologiczne komplikacje monologów i filozoficzny wydźwięk losu bohaterów, za to rechotali wesoło podczas nieprzyzwoitych dialogów i zamierali z grozy, gdy na scenie padał kolejny trup, a przede wszystkim gotowi byli za te przyjemności płacić.

Każdy wykształcony człowiek jednak zdaje sobie sprawę, że Szekspir, obojętnie jaki teatralny gatunek uprawiał i na jak masowej scenie – był w stanie tak psychologicznie pogłębić przeżycia swoich bohaterów, że jego potencjalnie rozrywkowy teatr bardzo wiele mówił o ludzkiej duszy, a zatem jego twórczość wykorzystywała niosący rozrywkę materiał dla osiągnięcia tych celów, które stawiała przed sobą twórczość jak najbardziej poważna. I w ten sposób poniekąd postąpił Arkadij Strugacki: fabułę oraz obraz psychiki bohatera opowiadania fantastycznego, a więc utworu należącego do typu literatury niezbyt poważnie traktowanej, pogłębił do tego stopnia, że zdołały udźwignąć ważką problematykę egzystencjalną – istotną i dla żyjącej współcześnie jednostki, i dla całej zbiorowości, poddanej terrorowi swojego czasu.

Z powiedzianego dotąd wynika, że istnieją dwa sposoby wykorzystania w ambitnej literaturze i filmie tego, co trywialne, masowe, rozrywkowe. Można ten materiał pozbawić wszelkiego znaczenia i wykorzystać w sposób pretekstowy (Wolter, Lem) albo pogłębić, skomplikować i w ten sposób wykorzystać, by z jego pomocą osiągać cele literatury wysokiej, nie tracąc jednak walorów popularności i wpływu na szerokiego odbiorcę.

Istnieje także wyjście pośrednie: a więc uprawianie po prostu rozrywkowej literatury czy sztuki, przy tym na tak intelektualnie wysokim poziomie i w taki sposób, aby mówić za jej pomocą prawdy o ludzkiej psychice i aby równocześnie wykorzystywać jej fabularne schematy w różnych (np. dydaktycznych) celach. W ten sposób postąpił Aleksy Tołstoj, pisząc *Rodzinę wilkołaka* – utwór przede wszystkim modny, lecz przecież także mądry i propagujący zbożną ideę.

Książka, którą przedkładam czytelnikowi, zawiera jeszcze dwa szkice, których sens trudno pomieścić w owym troistym schemacie pokazującym różne powiązania między tym, co w literaturze rozrywkowej, popularnej czy trywialnej, a między tym, co psychologicznie, filozoficznie, ideologicznie ambitne.

Pierwszy z nich stara się pokazać całą potęgę fabularnej rozrywki na przykładzie obfitej serialowej produkcji wielkiego kraju, a drugi wspomina o mało znanej tradycji badawczej, o początkach polskiej, ufundowanej na dwudziestowiecznym, awangardowym myśleniu o zadaniach sztuki, krytycznoliterackiej refleksji nad gatunkiem powieści kryminalnej. W ten sposób ów trójkąt trzech podejść: deprecjonującego, komplikującego i wyważającego skrajności obu poprzednich został ujęty w genologiczny nawias dwóch badawczych możliwości: bardziej i mniej ogólnej, odznaczających się rynkowo-społecznym lub teoretycznoliterackim nachyleniem.

Sądzę więc, że ta książka prezentuje pewien wachlarz podejść – ale do jednej tematyki i można, starannie ją czytając, pogłębić swoją wiedzę o niej. Życzę więc satysfakcjonującej lektury.

Wojciech Kajtoch

Prolegomena do „Dyktand” Stanisława Lema

Wedle powszechnie dostępnych informacji 68 miniatur prozatorskich, wydanych pierwszy raz w 2001 roku w zbiorze *Dyktanda czyli... w jaki sposób wujek Staszek wówczas Michasia – dziś Michała – uczył pisać bez błędów* (Lem 2001), powstało latem 1970 roku, gdy Lem starał się pomóc siostrzeńcowi swojej żony, Michałowi, w przygotowaniach do egzaminu do liceum (technikum). Egzamin bywał dla (mniej więcej) czternastolatków trudny, szkoła średnia kończąca się maturą miała wtedy charakter stosunkowo elitarny, gdyż większość peerelowskiej młodzieży po zakończeniu ośmioletniej podstawówki kontynuowała naukę w zasadniczych szkołach zawodowych. Sprawa miała więc dużą wagę, mogła zdecydować o całym przyszłym życiu nastolatka – nie tolerowano wówczas popełniania błędów ortograficznych przez kandydatów na ludzi wykształconych.

Nauka trwała przez miesiąc, codziennie (zapewne z wyłączeniem niedziel) młodzieniec wzywany był na godzinę do gabinetu pisarza (Прашкевич, Борисов 2015, s 15). Miała charakter intensywny. W sumie Michaś zapisał 31 stron znormalizowanych maszynopisu (56 432 znaki ze spacjami), dyktowano mu za każdym razem przeciętnie 3 historyjki. Ponumerowałem je i okazało się, że w pierwszym tygodniu zapisał te o numerach 1–19, w drugim: 20–38, trzecim: 39–56, czwartym: 57–68. Pod koniec, jak widać, kurs spowolniono lub skrócono – albo uczeń nie miał już czasu, albo pisarz się znudził.

Mógł znudzić się i Michaś, nie za bardzo wiedząc, co pisze, to znaczy, o czym mówią poszczególne opowiadania. Z pewnością nie były to historie ze szkolnego lub rodzinnego życia, opisy przyrody lub wydarzeń, które szkoła proponowała jako teksty dyktand.

Dużo wskazuje, że w ogóle odpowiedź na pytanie: o czym są *Dyktanda*?, mija się z celem. Nie chodzi przy tym tylko o to, że tych 68 opowiadań nie ma wspólnego tematu. Może nie mają nawet żadnego wspólnego, tematycznego mianownika? W niniejszym artykule chciałbym to sprawdzić.

Spojrzenie najogólniejsze

Pozwoliłem sobie poddać tych 31 stron prostemu sprawdzianowi ilościowemu.

Całość liczy 7991 wyrazów tekstowych, w tym 2816 słowoform rzeczownikowych (licząc nazwy własne). Użyto w sumie 1750 leksemów rzeczownikowych, co świadczy o bardzo wysokiej różnorodności słownictwa, jak przystało na tekst literacki (a nie – jak to powinno być w przypadku dyktand – użytkowy). Badając słowne całości wyraźnie sfragmentowane (jak gazety i czasopisma), chcąc się dowiedzieć, o co w nich chodzi i jakie są główne cele ich wydawania, posługujemy się z reguły metodą list rangowych – tj. zestawiania listy rzeczowników w kolejności od najczęściej do najrzadziej występujących... O dziwo, górne kilka–kilkanaście miejsc takiej listy z reguły trafnie wskazuje, co w rzeczywistości danego zbioru tekstów jest najważniejsze (Kajtoch 2008, s. 190–198). Prowadziłem takie badania i na przykład okazywało się, że w tekstach pism dla nastolatków najczęstszymi z rzeczowników są: *rok*, *chłopak*, *dziewczyna*, *złoty*, *życie*, co oznacza, że w rzeczywistości tych pism najważniejsza jest aktualność, związki męsko-damskie, pieniądze i wartości witalne. Z kolei w pismach muzycznych dla nastolatków

pierwsze miejsca na liście miały: *płyta, zespół, film, muzyka, album*, co jasno potwierdzało, że to czasopisma kryptoreklamowe, zachęcające do kupna płyt i korzystania z innych produktów kultury masowej...

A jak wygląda góra listy frekwencyjno-rangowej rzeczowników dla *Dyktand*? Oto ona (cyfra arabska oznacza frekwencję leksemu):

- Ranga 1: 17 *noga*
- Ranga 2: 15 *czas*, 15 *oko*
- Ranga 3: 13 *ząb*, 13 *żona*
- Ranga 4: 12 *ręka*
- Ranga 5: 11 *koń*
- Ranga 6: 10 *nos*, 10 *rok*, 10 *ucho*
- Ranga 7: 9 *chłopiec*, 9 *córka*, 9 *pluskwa*, 9 *stoń*
- Ranga 8: 8 *grzyb*, 8 *Jurek*, 8 *padalec*, 8 *woda*
- Ranga 9: 7 *człowiek*, 7 *dentysta*, 7 *kapitan*, 7 *okulary*, 7 *trup*, 7 *życie*
- Ranga 10: 6 *detektyw*, 6 *dom*, 6 *głód*, 6 *kiel*, 6 *kwias*, 6 *młodzież*, 6 *nóż*, 6 *osoba*, 6 *owad*, 6 *pan*, 6 *powietrze*, 6 *raz*, 6 *rekin*, 6 *słońce*, 6 *sposób*, 6 *twarz*, 6 *wzgląd*
- Ranga 11: 5 *bawół*, 5 *broda*, 5 *brzeg*, 5 *brzuch*, 5 *ciasto*, 5 *diabeł*, 5 *dzień*, 5 *Eskimos*, 5 *grządka*, 5 *głowa*, 5 *hrabia*, 5 *język*, 5 *klient*, 5 *koza*, 5 *kura*, 5 *marynarz*, 5 *misjonarz*, 5 *nauczyciel*, 5 *noc*, 5 *obiad*, 5 *pięta*, 5 *pomoc*, 5 *rodzina*, 5 *skórka*, 5 *śmierdziel*, 5 *środek*, 5 *sznur*, 5 *szynka*, 5 *tasiemiec*, 5 *wątróbka*, 5 *wszystko*, 5 *zwierzę*, 5 *zołądek*.

Patrząc na wyniki, po pierwsze, trudno wyciągnąć jakikolwiek wnioski co do treści i przeznaczenia całości *Dyktand*, a po drugie, szczególnie trzeba mieć na względzie ogólne prawo, na podstawie którego wyciąga się wnioski z zestawionych list rangowych: im wyższa ranga leksemu, tym zjawisko przez niego denotowane ważniejsze w świecie, którego tekstowy obraz jest charakterystyczny dla danego badanego tekstu lub zespołu tekstów. Zasadę tę uzupełnia kolejna: podobna jest ważność denotatów leksemów o podobnych rangach.

A zatem w świecie *Dyktand* noga będzie o wiele ważniejsza od ręki, a ta z kolei od głowy, co jest dokładnym odwróceniem zwykłego wartościowania; ząb będzie ważniejszy od córki, koń od człowieka itd. Rodzina będzie znaczyła (była warta) tyle co śmierdziel, słoń tyle co chłopiec, twarz tyle co kiel, życie tyle co trup. Oznacza to kompletne zakłócenie wartościowania.

Zachęcam do dalszego zestawiania – okaże się, że świat *Dyktand* jest w dużej mierze po prostu „światem na opak”, jak to w grotesce bywa. Ale też, miejscami, może mieć jakieś cechy logicznie i aksjologicznie łączące się z sobą, jakieś „wątki treściowe”, co stwarza pokusę lektury nadającej mu realistyczny sens, szukania w nich jakiegoś odzwierciedlenia realnego świata czy też komentarza do niego.

Dwie próby odczytań „realistycznych”

W 2002 roku posłowie Ligi Polskich Rodzin, tracąc kolejną bezcenną „okazję aby być cicho”, odczytali tekst Lema jako promocję ludożerstwa. Cytuję obszernie fragmenty prasowej notatki:

Przepisy na ludzką wątróbkę z cebulką i chłopca na zimno w galarecie z chrzanem zawiera jeden z dwóch tekstów autorstwa Stanisława Lema, przewidziany jako dyktando dla uczniów gimnazjów i liceów. Teksty dyktanda przekazali w środę dziennikarzom posłowie Ligi Polskich Rodzin. Z przekazanych materiałów wynika, że dyktando przygotowano i rozesłano do liceów w ramach akcji „Dzień Dysleksji”, która ma trwać przez cały czwartek na antenie Radiostacji. Akcji patronuje minister edukacji Krystyna Łybacka, a jej współorganizatorem jest m.in. Polskie Towarzystwo Dysleksji. [...] Liga otrzymała informację o dyktandzie od jednego z warszawskich liceów katolickich. W jednym z tekstów czytamy, że *aby przyrzędzić wątróbkę, należy kupić samochód i pędzić nim póty, aż się kogoś*

przejedzie. Wątróbkę nieboszczykowi niepotrzebną z wnętrzości wyjmujemy i wkładamy do lodówki. Trupa wyrzucamy lub stawiamy w zbożu jako stracha na wróble – napisał Lem. W tekście zawarta jest również wskazówka, że najlepsze są wątróbki z młodych chłopców jeżdżących zwykle na rowerze. Tekst pochodzi z wydanego w grudniu ubiegłego roku zbioru dyktand Lema, [...] Według Stryjewskiego, teksty pisane są językiem wulgarnym, prymitywnym i prostackim. Na uwagę zasługuje szczególnie tekst, w którym pan Lem opisuje, jak to może człowiek człowieka zjadać ze smakiem oczywiście w przyprawach, bez jakichkolwiek zahamowań. To tekst promujący kanibalizm, a w dalszej perspektywie cywilizację śmierci – podkreślił Stryjewski. Poinformował też, że Liga żąda od Łybackiej wyjaśnienia wszystkich okoliczności podjęcia tego typu działań skierowanych do polskiej młodzieży, mających na celu zniszczenie jej naturalnej wrażliwości i naturalnego szacunku dla piękna życia i ciała ludzkiego¹.

Oczywiście była to reakcja skrajna, szczególnie przypadek dosłownego, „pedagogicznego” odczytania tekstu, niemniej poniekąd reprezentatywna, bo wiadomo, że następna znana mi próba wykorzystywania *Dyktand* jako materiału dla dyktand szkolnych wywołała protesty rodziców i części pedagogicznego grona, uznających Lemowe treści za gorszące i demoralizujące; w dziesięć lat później w Opolu tak zatem relacjonowano kolejny pedagogiczny eksperyment i jego rezultaty:

W listopadzie dzieci utrwały pisownię wyrazów z „rz” i „ż”. Szóstoklasiści musieli uzupełnić brakujące literki w historii, która zaczyna się tak: *W kałuży krwi leżał trup świeży z wyrazem rozmarzenia na twarzy. Kula uczyniła najpoważniejsze spustoszenia w jego narządach, małżowinie i mózdzku, który wyciekał teraz na złożony numer gazety.* Tekst zrobił

1 jask, *W liceach dyktando o ludzkiej „wątróbce z cebulką”*, WP Wiadomości, 22.06.2002, PAP.

- wrazenie nawet na niektórych rodzicach.
- – Ośłupiałem – mówi pan Paweł, ojciec szóstoklasisty. – Syn też wrócił do domu mocno poruszony. To już nie wystarczy *chrząszcz brzmi w trzcinie*?
- – O matko! – jęknęła Krystyna Płaskoń, dyrektorka PSP 21 i polonistka, gdy usłyszała ten fragment. – Ja bym takiego tekstu nie użyła².

Dobrze, że polityczne dyskusje już były w tych czasach inne, więc się obyło bez „promocji cywilizacji śmierci” i interwencji parlamentarzystów, a ogólny wydzźwięk informacji był pozytywny.

Jako swoistą alegorię, więc również komentarz do realnej rzeczywistości, odczytali tekst *Dyktand* artyści krakowskiego eksperymentalnego Teatru Barakah, którzy 27 czerwca 2014 roku wystąpili z jednoaktowym przedstawieniem. Reżyserka z aktorką tak skomentowały zbiorek:

- Lem dyktował te utwory *a vista*, więc to był pewnego rodzaju „strumień świadomości”, który wypływał z jego umysłu. [...]. Wiele z tematów, które zostały poruszone w *Dyktandach*, to obraz tamtejszej rzeczywistości, problemy dotyczące Lema w jakiś sposób. Wielokrotnie pojawia się władza ludowa i ministrowie żyjący dzięki łapówkom. [...] Tak więc ten spektakl jest naszą interpretacją tego, co mogło dziać się w jego głowie. [...] Te krótkie utwory się nie starzeją, ponieważ historia lubi się powtarzać [...]. Zresztą na przykład pod postaciami zwierząt, które Lem opisywał: owadów, tchórzy i skorpionów – znajdują się ludzkie cechy i osobowości, [...] pokazane jest to, jak ludzie popełniają błędy, i to nie tylko te ortograficzne. Widać, do czego świat zmierza i zmierzał w przeszłości [...] [Lem] ukazał, w jaki sposób można akceptować siebie lub nie. Chcieliśmy się zatem dokopać do wnętrza Lemowej podświadomości³.

2 sxc.hu, *Świeży trup w krwi ortografii służy*, „Nowa Trybuna Opolska” [wydanie internetowe, 20.12.2011; dostęp: 5.03.2016].

3 M. Flont, *Lemowskie laboribido. O tym, jak się robi teatralną wersję „Dyktand”*

Tych aluzji jednak wiele nie było i na pewno nie one decydowały o organizacji i głównych treściach Lemowego tekstu. Naliczyłem ich (niezbyt szczegółowo rzecz śledząc) 14 i sądzę, że raczej toną w niesamowitej tematycznej różnorodności. Co denerwowało wtedy Lema?

1. Absurdy gospodarcze⁴:

Przez całą młodość doilem, jako syn biedniaka, bogatego wuja. Co się tyczy kóz i krów, zastosowawszy metodę radziecką, doprowadziłem je do tego, że doily się same. [...] Niewątpliwie zrobiłbym na tym majątek, gdyby nie interwencja władzy ludowej. Wprowadzona przez nią receptura obróciła kawę w lurę, czekoladki zaś straciły nabywców, podjeżdżały bowiem gnojem [61]⁵;

Urząd finansowy jest to organ administracji, którego zadaniem jest udój obywateli [29];

Sprzedawcy sklepów uspołecznionych, którzy nie kradną towaru – chudną i dostają gruzłicy [42].

2. Wszechwładna złodziejska biurokracja i zakłamanie rządu

Urzędnik państwowy, który nie bierze łapówek, zapada zwykle na suchoty [42];

Lema, rozmawia Mateusz Flont z Anną Nowicką i Moniką Kufel z Teatru Barakah w Krakowie, „Lampa. Miesięcznik Nieregularny” 2014, nr 5–6, s. 94–96.

4 W cytatach wyróżniono stosowną frazeologię.

5 W oryginalnym wydaniu (Lem 2001) dyktanda nie są ponumerowane – dla ułatwienia odwołuję się do tekstów, wskazując kolejne miejsce danego „dyktanda” w szeregu pozostałych. Ze względu na liczbę przytaczanych fragmentów i zastosowaną numerację nie podaję numerów stron, z których zaczerpnąłem cytaty.

czmychnął z jej torebką. Dzięki gotówce kupił benzynę i pojechał w Bieszczady. Tam pod wpływem wyrzutów sumienia wstąpił do partii i rychło został wiceministrem. Dawał surowe rozporządzenia [53];

anioł stróż na etacie [10].

3. Charakterystyczna peerelowska propaganda i symbolika

kapitan wygrywał na wrażliwych piszczelach hymn piracki Wyklęty powstań ludu ziemi [5];

Marynarze [...] wydobywali z za pazuchy obiekty ze wszech miar przerażające, a mianowicie broszury propagandowe. W ostatnim promieniu zachodzącego słońca dojrzał rekin biały kształt polatujący nad bałwanami. Rozdziawił paszczkę, zgryzł ową rzecz, połknął ją i jego żołądkiem zatargały torsje – oddał morzu, co był spożył. [...] na fali płynęły chybotliwie potargane karty, na których krótkowzroczne oko wyczytać mogłoby jedno tylko słowo: „Kapitał” [5];

Paląc w piecu, używa się na podpałkę prasy. Najlepiej pali się „Trybuna Ludu” [57];

Ku czci Pierwszego Maja zobowiązałem się wraz z kolegami zrobić w czynie społecznym podkop pod bank [67].

4. Wciąż dla niego aktualne reminiscencje lat stalinowskich

Huknęło, z gospody wybiegł przewodnik pracy i rzygnął [24];

córka czarnoksiężnika ze względu na pochodzenie społeczne może mi utrudnić karierę [60];

Przez całą młodość doilem, jako syn biedniaka, bogatego wuja [6].

W zasadzie był to dość pospolicie repertuar ówczesnych narzekań, nie dowodzący czynienia podówczas przez pisarza jakichś fundamentalnych, politycznych przemyśleń. Ale trzeba przyznać, że raz jeden zdobył się tu Lem na celną, uogólniającą metaforę rzeczywistości. Artyści uznali ponadczasową wartość tej wizji⁶ i uczynili ją zasadniczym wstępem do przedstawienia i jego leitmotivem.

Jak pisała recenzentka, wyglądało to tak:

Już we foyer sceny przy ulicy Paulińskiej z głośników słyszymy ostrzeżenie: wszystkie nasze rozmowy są nagrywane. Dla bezpieczeństwa, rzecz jasna. Potem robi się jeszcze dziwniej: przez godzinę publiczność zamknięta zostaje w ciasnej przestrzeni, a czwórka aktorów albo jest ofiarą bliżej nieokreślonego, lecz groźnego systemu, albo wprost przeciwnie – służy mu, zmuszając widzów do poddania się opresji. Niby abstrakcyjnej – bo nikt nikomu bezpośrednio nie zagraża – ale zadziwiająco sugestywnej. Spektakl Teatru Barakah to seans przemocy, takiej, która tylko pozornie pozostaje na poziomie języka. Anna Nowicka czyta *Dyktanda* Stanisława Lema nie jako ćwiczenia z ortografii [...] ale z przemocy właśnie. Pierwszym przekazem, jaki otrzymujemy po wejściu do sali, jest informacja, że nieoprawni uczniowie, nieradzący sobie z ortografią, zgodnie z zarządzeniem ministra edukacji zostaną wysłani do obozów koncentracyjnych. Robi się surrealistycznie, ale i niebezpiecznie...⁷

6 „Uważam, że tym, co dzieje się w spektaklu, komentujemy naszą rzeczywistość. W *Dyktandach* przed i w czasie spektaklu widz słyszy z głośników informację, będącą odzwierciedleniem tego, z czym spotykamy się w życiu codziennym. Co jest nam dyktowane, ten szczególny rodzaj kontroli. Ciągłe podsłuchiwanie i obserwowanie, wywołujące uczucie zagrożenia. Zamieniamy się powoli w maszyny pozbawione prywatności”, M. Flont, *Lemowskie laboribido*, s. 96.

7 O. Katafiasz, *Ekwilibrystyka przemocy*, Teatralny.pl, 9.07.2014, [<http://teatralny.pl/recenzje/ekwilibrystyka-przemocy,614.html>]; dostęp: 4.03.2016].

Mimo początkowego entuzjazmu, dalej jest jednak wstrzemięźliwsza w ocenach:

· Odniosłam jednak wrażenie, że układowi tekstów brakuje wyraźnej dramaturgii – utrzymują uwagę widza dzięki własnej atrakcyjności, nie zaś dzięki wyraźnej koncepcji układu. W godzinnym spektaklu takie zaniechanie grozi pewną mechanicznością odbioru. Zwłaszcza jeżeli tak dobitnie określa się temat i konstruuje tak ostro sytuację widza podglądacza, który za chwilę może się stać jednym z osadzonych w obozie dla tępych uczniów. Dziwność i potworność, które mają – jak się zdaje – potężnieć z dyktanda na dyktando, stają się poręcznym chwytem. A to sprawia, że po powrocie do domu natychmiast wyciągamy z półki Lema, zaś o spektaklu zapominamy. Trochę szkoda, bo sposób na lekturę *Dyktand*, jaki zaproponowała Nowicka, jest naprawdę oryginalny – tyle że jego efektywność nie wypełni ani nie zastąpi dramaturgii przedstawienia⁸.

Antytotalitarnych czy innych aluzji, w ogóle jakichś zbliżonych motywów okazało się zatem zbyt mało, aby złożyć je w historię, a tylko ona może być nośnikiem dramatyizmu. Diagnoza mnie nie dziwi.

Może jednak jakąś spójność treściową omawiane teksty mają, tylko gdzie indziej trzeba jej szukać. A może występuje tu nietreściowe podobieństwo czy pokrewieństwo? Spróbuję więc znaleźć w ciągu tych powiastek jakiś funkcjonalny sens – ten zaś się wiąże z cechami stylistycznymi i gatunkowymi, bo to gatunkowy wzorzec narzuca sposób czytania, więc i użytek, jaki z tekstu może robić czytelnik, a styl odgrywa dużą rolę, jeśli chodzi o impresywno-ekspresywne walory wypowiedzi.

8 Tamże.

Stylistyka „Dyktand”

Przede wszystkim (choć to może oczywiste) zaznaczę, że *Dyktanda* są naprawdę dyktandami. Lem starał się z chłopcem przeciwzyć kolejne ortograficzne problemy, na przykład pisownię „rz” i „ż”:

Pan Szczypiopek zdjął komżę, strzepnął z tużurka gęsie pierze [9]⁹;

„rz” i „ż” oraz „u” i „ó”:

Trzymając nóż, nurek zanurzał się, a meduzy nóżkami [...] Nurek, stanąwszy na pokładzie, zbulgotał i widząc poprzez pęcherze powietrza muskające hełm małe rybki, rzekł sobie: „Nuże, do roboty!” Oskardem rozpruł zmurszały... [13];

„rz”, „ż”, „sz”:

Z workiem pełnym żelaza przeszedł żebrak, a za nim rzeźnik, rzekomo przez policję poszukiwany. Surdut miał dziurawy jak rzeszoto. W rynsztoku żmija na żółwiu siedziała i jadła bułkę z żółtkiem [24];

„-łszy”, „-wszy”:

Diabli młynarza brali. Pierwszy, wraziwszy mu widły w krzyże, ciągnął. Drugi, zagryzłszy młynarzową, doduszał kocura [10].

Metodycznie były nie najlepsze, bo absurdalna treść zapewne tak absorbowwała piszącego, że na formę nieomal nie zwracał już uwagi – ale nimi były. Upada zatem cytowana wyżej teoria, że Lem dyktował *a vista*,

9 W przypadku przytaczania większych fragmentów będę podawał liczbę porządkową dyktanda, natomiast cytując pojedyncze wyrazy i wyrażenia, nie będę wskazywał dokładnej lokalizacji.

bo stosowne „słówka” trzeba sobie najpierw zgromadzić. Już bardziej prawdopodobne, że całkowicie swobodnie „wypływał mu z ust” potok gatunkowych parodii oraz stylistycznych/retorycznych konceptów i kalk.

Pod względem stylistycznym duże znaczenie miała już swoista, sztuczna melodyka tekstów, bo takie „ortograficzne” nagromadzenie głosek identycznie brzmiących (choć inaczej pisanych) w zwykłej, a tym bardziej potocznej wymowie zapewne rzadko się zdarza. Tekściki są więc niekiedy wydatnie zrytmizowane czy też zinstrumentalizowane głoskowo – wtedy, kiedy miałyby to służyć nauce ortografii, i wtedy, kiedy Lem po prostu wpadł w zapał (na przykład¹⁰ *congregatio*: *W starym młynie skrzypiało, chrzęściło i piszczało* [10]). Pojawiają się liczne rymowanki, znane miłośnikom Lema choćby z *Cyberiady*, a tu czasami wręcz nieopanowane. Lem preferuje pełne, żeńskie rymy:

Ministrant w komży dał w łeb wikaremu z Łomży [39]; *Przeleciały trzy pstre przepiórzyce przez trzy pstre kamienice* [2]; *Pocałujta w ucho wójta!* [6],

niekiedy częstochowskie:

Poczułem, że mam zmęczone pięty, podniosłem więc wzrok ku niebu i ujrzałem spiętrzone odmęty [4]

i potrafi je powtarzać parokrotnie, na przykład trzy, siedem razy na przesrzeni dwóch, trzech zdań:

Pewna wróżka obok łóżka, patrzy, widzi, leży gruszka [29]; *Siedział kurek pośród biurek, obok niego piesek Burek. Piesek Burek miał sześć córek, szedł na wzgórek z rojem kurek* [29]

10 Jeszcze inne przykłady, wybrane spośród wielu: *W kałuży krwi leżał trup świeży* [1]; *Przybywszy, zobaczyłem trzy wszy* [4]; *Wetknął więc sobie kciuk do gardzieli i wybornie ją wychędożył* [9].

jak w dyktandzie 29, w całości opierającym się na rymowankach. Również aliteracja w rodzaju: *pieczone przepiórki popuszczaly w locie* [5] może „zorganizować” całe dyktando¹¹.

W ulubionych, nawet już leksykograficznie opracowanych (Krajewska 2006) zabawach morfologicznych ograniczał Lema fakt, że omawiane teksty były rzeczywistymi dyktandami. Nie mógł przecież uczyć ortografii na podstawie neologizmów przez siebie wymyślanych, a zatem wyrazów nieistniejących w słowniku. Ograniczył się, zapewne z żalem, do umyślnych błędów frazeologicznych (*Tam odbywać się będą specjalne obostrzone dyktaty o chlebie i wodzie* [54]), fałszywych etymologii (*Wymyśliłem naukę o pływaniu w cebrze. Stąd pochodzi cybernetyka* [55]¹²). Nic nie stało na przeszkodzie modyfikacjom tylko w wypadku frazeologizmów. Można je było przewrotnie zdeprecjonować (*Czym skorupka nasiąknie, tym pupka cuchnie* [39]) lub potraktować dosłownie (*Diabli młynarza brali. Pierwszy, wraziwszy mu widły w krzyże, ciągnął* [10]). Podobną, choć w zasadzie już leksykalną zabawą było aktualizowanie (dzięki nietypowemu kontekstowi) nie tych odmian znaczeniowych, których czytelnik miałby się prawo spodziewać. Na przykład po akcie ludożerstwa uczestnicy,

wspominając wieczerzę, wykrzykują: „Jakiż to był dobry, delikatny i lekkostrawny człowiek!” [37].

11 Na przykład: *Brudu brutto było pięćdziesiąt dekagramów. Brukwi brunatnej, bryndzy i buraków brakło. Burzany brązowe od słońca broczyły balsamem. Brudny brutal bronował łękę. Barany jadły bób, bumerangi stukwały w burty statków, a ból doskwierał bocianom* [11].

12 Albo: *Pewien karzełek wracający z wyjazdu służbowego dostrzegł męki olbrzymia i doznawszy litości, wykopał dół z palem zaostrzonym, do którego słoń wleciał jak niepyszny. W ten sposób powstała słonina* [8].

Dwa pierwsze wyrazy gradacji *dobry*, *delikatny* mogłyby wskazywać na cechy moralne i charakteru, dopiero trzeci, najmocniejszy (jak to w gradacji) – *lekkostrawny* – tworzy kontekst wskazujący na to, jak należy odczytać poprzednie epitety.

Słownictwo *Dyktand* jest w dużej mierze efektem leksykalnej stylizacji. Lem przywoływał, jak sądzę, po prostu język tekstów, które w dzieciństwie i młodości czytał w szkole albo dla rozrywki. Stąd, dyktując – sięgał to do młodopolszczyzny z jej poetyzmami i patosem (*Zamajaczył okręt zatopiony; Potężne tęchliny przemagają, a wąż, jęty szalem; Hej! Smęt leżał; ostrze wypadło z omdlałej dłoni; nuty diabelskiego pienia; jeno się czochrał zadem o potężne odrośle*), to do – równie młodopolskiej – góralszczyzny (*Dujawica śniegiem prószyla. Wierchy stały we mgle, halny łamał smreki, jak zwykle zimą w Tatrach* [46], a potem: *krzesanica; portki parzenicami haftowane; kępy tataraku i zmarzniętej kostrzewy*), powieści historycznych typu sienkiewiczowskiego (*ciżmy okrutnie twarde; wraża jucha; pieśń luba; wybornie wychędożyć; chędogo; lico; widzieć się w opresji*) albo do słownictwa, o którym mówi się w szkole (*cichostępy*), czy lektur szkolnych (*prababka dzika i plugawa*). Trafiłem także na pastisz *Niezwykłych przygód Barona Münchhausena* (*Pochodziwszy po ogrodzie, a nie doczekawszy się wampira, wracałem właśnie stępa, gdy koń mój, przysiadłszy na zadzie, zagryzłszy wędzidła i pierdnąwszy ze strachu, poniósł. Nie straciwszy zimnej krwi... [6]*), ale czy Lem czytał je w szkole – trudno powiedzieć.

Stylizacja (a Lem stosuje ją przecież, ilekroć parodiuje jakiś gatunek literacki czy użytkowy, o czym za chwilę), sięganie do nieeleganckich pokładów słownictwa, jak w przypadku *pierdnąć* w powyższym cytacie, służy Lemowi – na równi z budową charakterystycznych, kontrastowych sytuacji, do tworzenia groteskowego, a czasem komicznego „świata na opak”.

Lem zatem posługuje się zwykłym, pieprzonym komizmem, np. *Znany jest wypadek pewnego Eskimosa, który dopiero po dwudziestoletnim małżeństwie zorientował się, że jego żona jest obcym mężczyzną* [17]¹³, ale najczęściej rzeczywistość, nieustannie obrażająca nasze poczucie *decorum*, groteskowo potwornieje. Jeśli rozpatrywać tylko stylistykę – oznacza to, że posiadanie przez rzeczywistość *Dyktand* takiej a nie innej postaci jest uwarunkowane czy też wyznaczone przez następujące estetyczno-stylistyczne, kontrastowe efekty:

1. Kontrast uzyskiwany przez użycie w opisie leksemów i wyrażen o przeciwstawnej stylistycznej i aksjologicznej wartości: szlachetnych i nieprzyzwoitych, wskazujących na piękno i brzydotę, odświętnych i trywialnych, rzadkich i banalnych, literackich i potocznych etc. Na przykład (formy kontrastujące wypisuję w nawiasach):

Najszlachetniejszym spośród kręgowców jest padalec [19] (*najszlachetniejszy – padalec*);

Królem zwierząt jest tchórz, także śmierdzielem zwany” [21] (*król – tchórz – śmierdziele*);

Tymczasem powiała świeża morską bryza. Trup kapitań, majestatycznie opuchły, krążył u brzegu, wywalając na Robinsona szerniały jęzor. Rekiny, spróbowawszy go, wypluły niestrawne kąski i odpłynęły podrzucane czkawką [34] (*świeży – trup; majestatycznie – wywalać jęzor – czkawka*);

13 Inne przykłady: *Slaniający się słoń tłamsił trzciny, niebo zasłaniał rozcapierzonymi uszami, trąbą bębnił po żebrach, tupał, stękał aż ziemia drżała, a desperacja ta spowodowana była przez pewną pluskwę drzewną, która wyrzucona przez gąsienicę z mieszkania, osiedliła się pod jego ogonem* [8]; *Jurek, uganiający się za motylami z siekierą, napotkał duże trudności i poslizgnąwszy się na szyszce, uderzył się obuchem w czoło. Ponieważ jednak był grubokościsty i miał wodogłowie, uderzenie to wywołało jedynie lekkie chlupot* [52].

Znalazłem się u wrót haremu, gdzie sułtan, padłszy mi do nóg, zawołał – „Pocałujta w ucho wójta!” [6] (sułtan – wójt, padać do nóg – pocałować w ucho);

Kat, natłusciwszy stryczek, zapewnił delikwentkę, że wszystko pójdzie jak z płatka [36] (kat, stryczek – pójść jak z płatka);

Oddaliłem się przeto i nie wiem nawet, czy mój poprzednik wzbogacił kolekcję umarlaków [60] (wzbogacić, kolekcja – umarlak).

2. Prowadzący do absurdu kontrast znaczeniowy – na przykład w ramach jednego zdania, jak w wypadku jednego z powyższych przykładów, gdzie sułtan równocześnie błaga kogoś o coś *rzuca się do nóg* i tego kogoś lekceważy (woła, żeby go *w ucho pocałowali*). Inne przykłady:

W kałuży krwi leżał trup świeży, lecz sztywny [1] (zesztywnienie pośmiertne następuje po jakimś czasie – 2–4 godziny – więc trup sztywny już nie jest pierwszej świeżości);

Dentysta wrywa zęby obcęgami, a na ich miejsce wstawia, co się pod rękę nawinie [22] (owszem, wrywa, ale wstawiać nie może – przynajmniej tak było, gdy powstawały Dyktanda);

Eskimosi, znakomici rybołowcy, zamiast wężycerzy używają widelców [17] (widelec to nie wężycierz – podobieństwo formy brzmieniowej nie oznacza podobieństwa użytkowych funkcji);

Największymi przyjaciółmi człowieka są owady leśne, biurowe i domowe [48] (fałszywa klasyfikacja);

Mając lat sześć, wpadłem pod pociąg. Lokomotywa, zgruchotawszy mi zęby mleczne, wykoleiła się [56] (dziecko nie jest silniejsze od lokomotywy);

Gdy słonina wszędzie, trzeba krowie dójki nią wysmarować [18] (wschodzą zboża, rośliny);

Przypuszczano, że rozbitek ostatni zjadł sam siebie. Zastanawiające, że spożył się na surowo i bez soli [28] (tego naprawdę nie da się zrobić i nie brak przypraw tu zastanawia – absurdalne opisano więc jak oczywiste).

3. Kontrast między formą podawczą a istotą rzeczy opowiedzianej czy opisywanej. Rzecz występuje w paru odmianach:
 - Opowiadanie w formie spójnej historii ciągu wydarzeń niepołączonych związkami przyczynowo-skutkowymi:

Wentylator pękł z trzaskiem, trzasnął też wał korbowy. Rozleciała się karoseria, w skrzynce biegów kocięta uciekały przed szczurem. Wskutek bezkrólewia zabrakło benzyny, a chartom wrzody rzuciły się na grzbiety szczególnie. Drużyny strzeleckie zażerały się szparagami. Kuśnierz na przyzbie powiedział do wuja: „Uważaj, bo uśniesz”. Wuj tokarz rzekł: „Orzeczenie ciekawe, istny orzech do zgryzienia”. Brzydka brytfanna cuchnęła stęchlizną. Nagniotek ciotki spuchł, więc okładała go łopuchem, a kiedy skoła, oblaliśmy truchło terpentyną i wyglancowaliśmy nim podłogę [16];

Pewien zakatarzony Tatar, natarłszy sobie pięty w czasie jazdy konnej, zamienił psa wyżła na beczkę ogórków kwaśnych [58];

Kto nie ma anioła stróża, może robić, co mu się żywnie podoba. Kiedy diabli strajkują, grzesznicy mają ferie. Krupki rzucone na wrzątek toną, wołając: „Ratunku!”. Patrząc zmrużonymi oczyma w oka rosółu, można go zahipnotyzować [42].

- Wprowadzenie fałszywych związków przyczynowo-skutkowych:

Jeden tylko mankament dostrzegłby baczny obserwator w postaci detektywa: był bez spodni, ponieważ na odgłos strzału wybiegł ze swej sadyby, w której spożywał właśnie barszcz z uszkami. Jak wiadomo, potrawę tę należy jeść dwoma sztuciami i koniecznie bez spodni [1].

- Kontrast między dokładnością opisu a „ważnością” tego, co się opisuje, który pojawia się w wypadku zbytnej szczegółowości (podkreślam nagromadzenie, które można by było zastąpić jednym wyrazem lub wyrażeniem o ogólniejszej treści):

Pewien chłopiec, sporządziwszy z porzeczek, drożdży, kości oraz kleju stolarskiego kwas chlebowy, rozlawszy go do butelek, zakorkował. Pierwszego dnia wypił litr kwasu i dostał rżnięcia brzucha [40];

Móźdek mojej przyjaciółki, jej rączki, brzuszek i nóżki pokryte są szczecinką, co do mnie – jestem tylko nieznacznie kostropaty. W dzieciństwie cierpiałem na szczękościsk, padaczkę, wodogłowie i czkawkę [15];

Kula niezwyklego kalibru uczyniła poważne spustoszenia w jego zębach trzonowych, małżowinie oraz w móźdżku, który wyciekał teraz miarowymi kroplami na łopuchy i zeszłoroczny numer „Przyjaciółki” [1];

sokół, przeleciawszy nad wierzchołkami sosen, zauważył kolejno buty źle podzielowane, zelówki dziurawe, mnóstwo pierza, rozbitą flaszkę, kadłub wypatroszony, spuchnięty żołądek oraz wiele innych drobnostek na pobjowisku [12].

- Kontrast wywołany niestosownością porównań, kiedy człon porównujący i porównywany nie mają w zasadzie żadnych wspólnych znaczeń, albo mają znaczenia (konotacje) charakteryzujące się kontrastem:

Łotr pewien, uwiódłszy dziewicę, pozostawił ją z bliźniętami i zbiegł. Płacząc rzewnie, nieszczęsna gonila go, aż poodpadały kółka wózka dziecięcego [64] (uszkodzenie wózka ma się nijak do cierpienia kobiety);

Wokół bieguna południowego panuje mróz tak dojmujący, że każdy, kto oddaje moc na świeżym powietrzu, przymarza do ziemi [65] (tu objaśnienie absurdu sytuacji pozwalał sobie opuścić);

Tymczasem nadeszła jesień, głóg poczerwieniał od przymrozków, trupy na cmentarzu szczękały zębami [16] (to znaczy było tak zimno, że było bardzo zimno nawet zimnym trupom, które nic przecież nie czują).

Kwestie genologiczne

Najbardziej drastyczne, moim zdaniem, rezultaty dawało zastosowanie kontrastu pomiędzy treścią opowieści a schematem gatunkowym, w ramy którego ją upchnięto. Gatunkowość tekstu jest dla czytelnika sygnałem, w jaki sposób treść należy odczytać – i w momencie, kiedy danych treści po prostu nie da się odczytać w sposób narzucany przez gatunek, robi się zamieszanie, które w przypadku standardowej lektury dało takie rezultaty, jak przytaczane wyżej apele posłów Ligii Polskich Rodzin czy nauczycielskie protesty.

Na przykład Lem w ten sposób wykorzystał schemat umoralniającego *exemplum*, czyli historii na wyrazistym przykładzie dowodzącej, że moralne zachowywanie się kończy się dobrze, a błędy są karane:

Niegrzeczny chłopczyk, któremu rodzice surowo zakazywali kumania się z chuliganami, sprzedał broszkę mamy i pieniądze przepuścił na wódkę. Wróciwszy z izby wytrzeźwień, został surowo skarcony, rozbił więc skarbonkę w moździerz i upił się z rozpacz. Zabroniono mu oglądać telewizję. Rozłupał wówczas biurko ojca i wydał ściągniętą forszę w złym towarzystwie. Ponieważ bał się wracać do domu, udał się na przejażdżkę cudzym motocyklem. Na przejściu dla pieszych potrącił na wpół sparaliżowaną staruszkę, lecz zamiast pośpieszyć jej z pomocą, czmychnął z jej torebką. Dzięki gotówce kupił benzynę i pojechał w Bieszczady. Tam pod wpływem wyrzutów sumienia wstąpił do partii i rychło został wiceministrem. Dawał surowe rozporządzenia, a zwłaszcza nasyłał inspekcje ojcu, którego wsadził w końcu za łapówkarstwo. Dzięki tak bezkompromisowej postawie zaszedłby daleko, lecz służbowym samochodem zleciał z mostu do Wisły i za zasługi został pogrzebany na koszt państwa [53].

Jak widzimy, złe zachowanie chłopca nie tylko nie powoduje kary, lecz jest źródłem doskonałej kariery, a jeśli już chłopiec „źle kończy”, to dzięki zupełnemu przypadkowi. W opowiadce cytowanej poniżej co prawda kara następuje, ale groteskowa poetyka opowieści sprawia, że jest zupełnie nieprawdopodobna, a na dodatek natura „przestępstwa” nie ma nic wspólnego z karą, którą znowu „wymierza” przypadek:

Pewien chłopiec, sporządziwszy z porzeczek, drożdży, kości oraz kleju stolarskiego kwas chlebowy, rozławszy go do butelek, zakorkował. Pierwszego dnia wypił litr kwasu i dostał rżnięcia brzucha, drugiego wypił antałek i biegunka rzuciła nim po całym domu. Trzeciego, wypiwszy piętnaście litrów, ze skrętem kiszek odwieziony na chirurgię, był operowany. Z brzucha jego trysnął w czasie operacji gejzer kwasu chlebowego, który zatopił piwnicę. Wróciwszy do domu, pragnąc okazać mocny charakter,

sięgnął po ostatnią butelkę kwasu. Ta atoli, rozsadzona ciśnieniem gazu, spowodowała jego trwałe kalectwo. Odtąd kursuje po mieście w inwalidzkim fotelu na kółkach [40].

Oczywiście Lemowe *egzempla* są jedynie literackimi zabawami, ale w tym wypadku wzięli je do ręki ludzie nieumiejący się bawić i uważający, że dzieciom należy przedstawiać świat zbudowany wedle standardów dziewiętnastowiecznego poety pedagoga, Stanisława Jachowicza, wedle których zło jest od razu i niechybnie karane:

Nieposłuszeństwo

- Często bywamy winni złemu sami.
- Nie gryź, chłopcze; rzekł ojciec; orzechów zębami
- Chłopczyk na to: – Nie szkodzi
- A teraz bez zębów chodzi.

Dobro zawsze jest wynagrodzone:

Szczęście Boże i Bóg zapłać

- „Szczęście Boże!” mówił panicz idąc koło żniwa,
- I grzecznie zdjął czapeczkę przed gromadką hożą. –
- „Bóg zapłać!” – tysiąc wdzięcznych głosów się odzywa,
- „Rośń nam, drogi paniczu, pod opieką bożą.” –
- „Mateczko! – rzekło dziecię – jak ci ludzie mili!
- Tak mię słodko pobożnym słówkiem pozdrowili.” –
- „Prawda, aż miło słyszeć – odpowie mu Matka –
- Grzecznyś był dla gromadki, dla ciebie gromadka”.

A jeśli mamy problemy, od razu wiadomo w jaki sposób postąpić, aby z nich wybrnąć:

Zuzia i pokrzywy

- *Naści Zuziu pokrzywkę. – Kiedy parzy mamó!*
- *– Niegrzecznym, rzeczce mama, dzieje się to samo;*
- *Każdy ich tak unika, jak ty tego ziela;*
- *Bądź łagodną, uprzejmą, znajdziesz przyjaciela.*

Wysnuli więc jedyny dla siebie możliwy wniosek: Lem demoralizuje – i postanowili bronić zagrożonych dzieci.

Jeszcze gorszy rezultat dało dosłowne odczytanie słynnych Lemowych przepisów kulinarnych – tekstów, dla których stylistycznym wzorem były autentyczne przepisy z ksiąg kucharskich i gazet. Tu wykorzystano schemat użytkowego i dydaktycznego gatunku uczącego, w jaki sposób uczynić potrawę możliwie najsmaczniejszą, dla przedstawienia treści, którą każe odrzucić jedno z najstarszych i najsilniejszych ludzkich tabu:

Wątróbka z cebulką krótko smażona, byle nie gorzka od żółci, jest zakąską doskonałą. Aby ją przyrządzić, należy kupić samochód i pędzić nim póty, aż się kogoś przejedzie. Wątróbkę, nieboszczykowi niepotrzebną, z wnętrzości wyjmujemy i wkładamy do lodówki. Trupa wyrzucamy lub stawiamy w zbożu jako stracha na wróble. Z wątróbki osób starszych tylko pasztet się udaje, ponieważ jest tykowata. Najlepsze są wątróbki młodych chłopców jeżdżących zwykle na rowerze. Najwygodniej dopaść takiego, który nie ma hamulców ani bieżnika. Wątróbki tak zdobytej nie rzuca się na wrzący tłuszcz, lecz splukuje kwaskiem, a mając na podorędziu bułkę, z móźdżka wyrabia się farsz. Dobry jest też chłopiec na zimno w galarecie (z chrzanem). Trzeba go tylko dobrze oskrobać, aby nie zgrzytał w zębach. Są kucharze zalecający nerkówkę, lecz bywa ciężkostrawna. Małe dzieci wolno spożywać tylko w dni postu [25].

Motyw ludożerstwa (jak i w ogóle obżarstwa, bo Michaś pewno lubił sobie podjeść czy też *odznaczał się żołądkową przedsiębiorczością* [23] i wujek niepokoił się tymi skłonnościami) powtarzał się parokrotnie¹⁴. Lem bawił się świetnie i zapewne nie przyszło mu do głowy, że po latach znajdą się ludzie nieumiejący inaczej czytać przepisu niż jako zachęty do działania i uczynią z niego, pisarza i filozofa, jakiegoś wychowawcę przyszłych Hannibali Lecterów.

-
- 14 Z obżarstwem ludzi i zwierząt mamy do czynienia np. w dyktandach: 3, 5, 7, 9, 12, 13, 14, 20, 23, 25, 27, 45, 49, 52 i tak dalej. Na pewno warta jest zacytowania opowieść o panu Szczypiorku: *Pan Szczypiorek zdjął komżę, strzepnął z tużurka gęsie pierze, miętówkę wypluł do dziecinnej spluwaczki, wyjął z szuflady bębenkowiec, włożył lufę w usta i pociągnął za spust. Cyngiel nie drgnął, ponieważ rewolwer był z czekolady. Pan Szczypiorek, odgryzłszy lufę, pożerał ją mlaszcząc i siorbiąc, a jednocześnie wypatrywał przez lufcik sąsiada, który rozwieszał właśnie majtki na dębie. Żołędzie obstukiwały go po głowie, on zaś z otwartym szeroko dziobem piał na wszystkie strony róży wiatrów, dumny jako małżonek jednej z najpiękniejszych kur w całym hrabstwie. Tymczasem pan Szczypiorek, bekając, począł rzygać czekoladą, ponieważ z łakomstwa zżarł rewolwer wraz ze staniolem. Strzępy takowego przylepiły mu się do migdałów, wetknął więc sobie kciuk do gardzieli i wybornie ją wychędożył* [9]. Przykłady ludożerstwa: [O rozbitkach]: *Żywili się gąsienicami, pajęczkami, gruczołkami, sznycelkami, a gdy ich zabrakło, znów jęli spode łba patrzeć na cudze szynki. Po roku na wyspie było pusto. Nie wiadomo, co się stało z ostatnim rozbitkiem. Szkuner, który przybił do wyspy, odnalazł tylko przygarść wykałaczek. Przypuszczano, że rozbitek ostatni zjadł sam siebie. Zastanawiające, że spożył się na surowo i bez soli* [28]; [O misjonarzu]: *O północy Murzyni bezszelstnie wtargnęli do sadyby misjonarza i jęli go nacierać czosnkiem. Ukróciwszy opór nieszczęsnego, kazali mu zjeść sześć kilo ryżu wymieszanego z rodzynkami, ponieważ misjonarz miał być nadziewany. Nieszczęśnik z niesmakiem patrzył na kulinarne przygotowania. Ogień żwawo buzował, brytfanna wytarta skórką słoniny lśniła jak srebro, a czarny kuchcik z garnuszkciem wody w ręku pokrapiał misjonarza, aby ten się nie przypalił. Cudnie zarumienionego, z trzeszczącą skórką, zapieczono potem w beszamelu. Legenda głosi, że żaden misjonarz jeszcze tak Murzynom nie smakował. Wspominając wieczerzę, wykrzykują: „Jakż to był dobry, delikatny i lekkostrawny człowiek!”* [37]; *Sinobrody, ożeniwszy się po raz ósmy, zjadł małżonkę z karczochami* [43];

Innym ciekawym pomysłem był przepis na gotowane buty:

Przed spożyciem obuwie należy natrzeć majerankiem. Wymoczywszy przyszwę we wrzątku, usuwamy kołki [...]. Starożytne książki kucharskie notują ponadto: makaron ze sznurowadeł, szelki zapiekane w paście do podłogi, wódkę z terpentyny, tort francuski z natłuszczonej gazety; przysmakiem zaś szczególnym są języki z butów podawane jako ozór cielęcy. Do potraw delikatesowych zaliczamy szczury, kawki, myszy, pluskwy i muchy we własnym sosie¹⁵ [32].

Z innej strony na problem genologiczny patrząc, zadziwia różnorodność wykorzystanych (parodiowanych) w *Dyktandach* form gatunkowych. Lem przywołał – jak już wspomnieliśmy – przepisy kulinarne i inne gatunki mowy, jak życiorys, gatunki dydaktyczne (wypracowanie, podręcznikowy artykuł encyklopedyczny, *exemplum*), a także baśń i pieśń ludową, baśń dla dzieci, melodramat itd. Szczególnie w pierwszej połowie zbioru widać, że Lem sięgał do gatunków przygodowych i popularnych, jak: kryminał i różnorodne opowieści o zbrodniach (1, 27, 36), historie marynistyczne – robinsonady, historie o piratach czy nurkach (34, 5, 13), opowieści przygodowe: o Indianach (7, 35), dzikiej Afryce (8, 37), krajach polarnych (17), opowieści z Bliskiego i Dalekiego Wschodu (43, 44, 45, 58, 62). Dobierał więc motywy wiążące się z lekturami, które w czasach jego młodości uchodziły za szczególnie interesujące młodzież. Czyżby chciał umilić podopiecznemu naukę?

15 Jak podpowiedział autorowi jeden z Recenzentów tekstu, źródłem tej wizji mogła być *Gorączka złota* Charliego Chaplina.

O czym opowiadają „Dyktanda”?

Czy w ogóle opowiadają? Niewiele za tym przemawia: spójność narracji w ramach poszczególnych „dyktatów” nie jest wzorowa, a już treściowe powiązania między nimi wydają się wątpliwe. Zdaje się jednak, że część z nich ma tak jakby wspólnego bohatera – leniwego chłopca – który nawet jeśli nie występuje w tekście, to bywa adresatem wypowiedzi, i stosunek Lema do niego zmienia się wyraźnie.

Zastanówmy się, w jakiej sytuacji pisarz się znalazł... Prawie pięćdziesięciolatek, którego syn skończył niedawno dwa lata i który chyba w ogóle nie miał kontaktu z młodszymi nastolatkami (nauczycielem raczej nigdy nie był¹⁶), stanął nagle wobec zadania odpowiedzialnego, złożonego... i być może nie do wypełnienia¹⁷ (jeśli Michaś był zaawansowanym dysgrafikiem...). W dodatku możliwości percepcyjne młodzieńca mierzył własną miarą, którą uzmysłowić może następujący fragment rozmowy Katarzyny Janowskiej z synem pisarza, Tomaszem Lemem:

- K.J. Świetnie charakteryzujący osobę Stanisława Lema był sposób, w jaki
- postanowił nauczyć pana języka niemieckiego. Kup słownik, zapamiętaj
- kilka podstawowych zasad, przeczytaj tekst, a przy następnym spotkaniu
- omówimy go po niemiecku – tak wyglądała pierwsza lekcja. Był geniuszem,
- który nie rozumiał, że ktoś może mieć z czymś problem?
- T.L. Ojciec w ten sposób nauczył się angielskiego. Jego mentor zlecił
- mu przeczytanie kilku książek w języku angielskim. Ojciec kupił słownik,
- przeczytał książki, a przy okazji nauczył się angielskiego. Władał też

16 W każdym razie nic o tym nie mówi znana mi biografia pisarza, pióra Władimira Borisowa i Giennadija Praszkewicz (Прашкевич, Борисов 2015).

17 Zapewnienia, że po Lemowych lekcjach, dość jednak krótko trwających, Michaś przestał robić błędy, uważam za mało prawdopodobne.

- niemieckim, francuskim, znał łacinę. Uważał, że nauczenie się obcego
- języka jest czymś prostym i oczywistym. Ja, niestety, potrzebowałem
- trochę więcej czasu i wskazówek¹⁸.

Cóż, zapewne Lem na podstawie piekielnie trudnych dyktand, których mogliby nie zaliczyć nawet wzorowi uczniowie, nauczyłyby się polskiej ortografii w tydzień czy dwa, i to nie rezygnując z ulubionych rozrywek (czyli w praktyce z czytania książek). Michaś raczej nie mógł – i zaczęło to pisarza denerwować. Spójrzmy na kolejność pewnych cytatów. Już pod koniec tygodnia ćwiczeń zaczynają się delikatne uwagi, aluzyjnie wspominające, że bez znajomości ortografii nie zarobi się na życie:

Mój wyszczerbiony miecz zakopałem na rozstaju, a widząc, że źle z ortografią, zacząłem grać w lajkonika [16]

oraz że pisanie z błędami negatywnie świadczy o piszącym:

Padalec brzydzi się ludźmi, lecz chętnie zjada małpy oraz starszych chłopców robiących błędy ortograficzne [19].

Skoro początkowa perswazja nie dała rezultatu, Lem sięga po środki mocniejsze. Kolejny tydzień zaczyna od umoralniającej historii o tym, że życie bez nauki szkolnej (za to pełne frykasów) tylko pozornie byłoby wesołe:

Był sobie raz chłopiec niegrzeczny, który się uczyć nie chciał, ponadto odznaczał się umysłowym lenistwem i żołądkową przedsiębiorczością. Ile razy na obiad się spóźnił, nowe przedstawiał usprawiedliwienie. Stwórca, zdenerwowany tak niewłaściwym postępowaniem, uczynił cud,

18 K. Janowska, *Rozmowa z Tomaszem Lemem. Ojciec był dużym dzieckiem*, „Polityka” 2009, nr 39 (dostęp: 4.03.2016).

mocą którego wszystkie życzenia owego chłopca się spełniły. Z powodu epidemii trądu wszystkie szkoły zamknięto. Potop nastąpił i cała ziemia zalana obróciła się w jeden basen kąpielowy. A że w wodzie pływało dużo produktów żywnościowych, mógł chłopiec zażerać się nieustannie. Jakże jednak marzył teraz o tym, aby osuszyć się, pójść do szkoły i nie jeść już węgorzy, pstrągów, mokrego chleba oraz jajek albatrosów. Lecz Bóg nierychliwy trzymał go w tych trudnych warunkach przez lat dziewięćdziesiąt. Dopiero starcem będąc, silnie pokręconym od reumatyzmu, podpierając się siwą brodą, chłopiec wylazł na brzeg, na którym ujrzał grób dla siebie przyszykowany [23].

A swoją drogą Michaś musiał zadziwić Lema swoim apetytem, bo przez cały tydzień motywy związane z obżarstwem pojawiają się w prawie każdym dyktandzie.

Tydzień trzeci zaczyna się od poważniejszych, już kojarzących się z groźbami ostrzeżeń. Pisarz sugeruje, że nieznający ortografii nie są nic warci:

Kupiec niewolników, sortując towar, krzepkich mężów przeznaczał do kopalni, niewiasty do kuchni, a młodzież nieznającą ortografii na rozkurz [39]

a obzartuchów może spotkać naturalna kara:

Pewien chłopiec, sporządziwszy z porzeczek, drożdży, kości oraz kleju stolarskiego kwas chlebowy, rozlawszy go do butelek, zakorkował. Pierwszego dnia wypił litr kwasu i dostał rżnięcia brzucha, drugiego wypił antałek i biegunka rzucała nim po całym domu [40].

Sądząc po długości tekstów, zaniepokojony brakiem wyników pisarz wziął się w tym tygodniu poważnie do roboty i zmuszał ucznia do większego wysiłku. Nie zaniedbał jednak zdroworozsądkowej perswazji, jak w dyktandzie numer 47:

W pieczarze wokół ogniska siedzieli jaskiniowcy, zajęci, jak zwykle po obiedzie, różnymi sprawami. Brat siostrę iskał, tłuste wszy ze smakiem tykając. Wujek paluchem nos sobie przeczyszczał, zatkany wrażą juchą, bo w południe krzemiennym młotem sąsiada wykończył. Prababka dzika i plugawa kłem mamuta mieszała rosół. Dalsze pociotki wraz z kuzynami żarli się, charcząc i skowycząc, jak zwykle młodzież. Muskularny i włochaty syn pierworodny łowcy mamutów o oczach kaprawych i brodzie tłustej od szpiku, założywszy nogę na nogę, grał na kamiennej mandolinie najnowszy przebój, twardymi jak róg piętami w lubym przeświadczeniu, że nie będzie musiał pisać żadnych dyktatów.

Można rzec, że pisarz tłumaczy w nim Michasiowi, że naprawdę ludzie kulturalni powinni umieć pisać bez błędów, że ortografii nie znają tylko barbarzyńcy. Kolejne dyktando zawiera zupełnie realną (przynajmniej w czasach Lemowej młodości) groźbę: „ucz się, bo cię oddadzą do szewca, do terminu”:

Byłem na przedstawieniu teatralnym, które wstrząsnęło moim jestestwem. Bohaterem sztuki był czeladnik szewski, który na oślepu trudził się przy pocięglu, ponieważ, choć krótkowzroczny, nie miał na okulary. Życie jego było ciężkie. Kolkując podeszwy, wskutek roztargnienia łykał niekiedy kotki wpadające mu do płuc; dratwa brudziła mu ręce, a z głodu żywił się smołą szewską. Lewe ucho, za które ciągnął go majster, wydłużyło się i sięgało mu do pachy. Od przybijania zelówek miał pełno nagniotków, zamiast w telewizor, spoglądał w stosy dziurawych trzewików, marząc

daremnie o powrocie za ławę szkolną. Była to mrzonka nieziszczalna. Życzenia takie, wypowiedane w skrusze, nie urzeczywistniają się, niestety [51].

I choć około 1970 roku szewcom nie było już tak źle, zawód ten miał jednak niewysokie społeczne notowania (por. będący w wówczas w codziennym użyciu frazeologizm *pijany jak szewc*), a groźba *bo pójdziesz na szewca* kierowana do kiepskich uczniów jak najbardziej funkcjonowała, co sam dobrze pamiętam.

Ponieważ jednak Michaś nadal robił błędy, Lem, chcąc go jakoś zmusić do nauki, uruchamia głębsze pokłady wyobraźni i pokazuje mu najkoszmarniejszy możliwy obraz, szczególnie przerażający, sięgający do jego najgorszych możliwych wspomnień. Tak widzę genezę słynnego dyktanda numer 54:

Zgodnie z nową ustawą wydaną przez ministerstwo oświaty, zamiast złych stopni za błędy ortograficzne, młodzież szkolna będzie kierowana do obozów koncentracyjnych. Tam odbywać się będą specjalne obostrzone dyktaty o chlebie i wodzie. Słówka błędnie wypisane będzie się młodzieży wypalać na czole białym żelazem. W departamencie rozważano ewentualność wieszania recydywistów, na razie jednak od koncepcji tej odstąpiono. Komendant obozu będzie dysponował bogatym repertuarem kar: włosiennicą, madejowym łóżem, hufnalami do podkuwania, a także wygłodzonymi lwami, które zgodnie z zarządzeniem ministra będą niepoprawnym wyrzywały nogi z miejsca, w którym plecy tracą swoją szlachetną nazwę. Przewiduje się uwięzienie do lat czterdziestu. Po odsiadce wypuszczony będzie mógł zdawać maturę.

Czwarty tydzień zaczyna ostatnia próba perswazji. Tym razem pisarz używa argumentu następującego: żyć bez szkoły, nauki i wiedzy (czyli m.in. bez umiejętności poprawnego pisania) można tylko wtedy, gdy jest się bajecznie bogatym. „A ty przecież nie jesteś i nie będziesz” – mówi dyktando:

Zamiarem mym jest zostać spadkobiercą niezwykle zamożnego cudzoziemca, najlepiej milionera. Objąwszy spadek, zamierzam porzucić szkołę i rozpocząć podróż dookoła świata. Wstawać będę na pokładzie mego okrętu w południe. Będę wiozł z sobą dużą ilość podręczników szkolnych, a specjalny marynarz będzie je na moich oczach rwał na drobne kawałki. Mam zamiar pędzić życie w sposób wykwintny i wyrafinowany. Przy stole moim w czasie biesiad nikomu nie będzie wolno wspominać o pisowni. Przy pomocy łapówek, jeśli przyjdzie mi taka fantazja, zmienię program oświaty. Każdy uczeń będzie mógł wedle woli pisać, jak mu się żywnie podoba, albo nie pisać wcale. Nie będę obcinał paznokci, mył szyi, nóg ani rąk i nigdy nie pójdę do fryzjera. Aby nie śmierdzieć, będę się polewał francuskimi perfumami. Połowę załogi mego statku stanowią będą kucharze. Za źle ugotowany obiad będę chłostał i wieszał. W ten sposób pożytecznie i przyjemnie spędzę długie lata, nic nie robiąc, i mam nadzieję, że już niedługo otrzymam wiadomość o spadku [59].

Ponieważ nawet ten argument nie zadziałał i Michaś nadal nie wykazywał cudownej przemiany (cudownej przynajmniej z punktu widzenia każdego nauczyciela polonisty), Lem – zamiast zastosować w praktyce swój mądry aforyzm: *Trzeba nauczyć się żyć z tymi, których nie możemy się pozbyć* [48] – wybuchła:

W cyrku pokazywano parę osłów, która wystukiwała podkutymi kopytami odpowiedzi na pytania zadawane przez publiczność, wyrażając się rozsądnie i z wdziękiem. Osły te o pięknych grzywach i rozumnie lśniących oczach, bardzo rzadko popełniają błędy i stanowią tym samym przykład

dla młodzieży szkolnej. Umieją one jeździć na rowerze, zastrugać ołówki, zaśpiewać arię operową, podkuwać się, wysnuwać logiczne wnioski z przesłanek oraz tańczyć, splótszy ogony. Te kulturalne osły cieszą się powszechnym uznaniem, a publiczność, która każe im wykonywać trudne sztuki, darzy je potem wiązkami kwiecica i bombonierkami czekoladek. Wychów takich osłów jest specjalnością treserów cyrkowych, których w przyszłości zaangażuje kuratorium jako poskramiaczy leniwej młodzieży szkolnej [66].

„Jesteś osłem!” – krzyczy w tym dyktandzie – „Jesteś głupszy od osła!”. „To nie dla mnie! Żeby uczyć takich jak ty, potrzebni są nie nauczyciele, a treserzy – a ja się na tresera nie nadaję...”

Nie wiem, jak Michaś zareagował na te delikatne uwagi, ale jedno jest pewne: dyktanda niedługo się skończyły. Michaś więc – o ile zaprezentowana przeze mnie opowieść o historii powstawania *Dyktand* jest prawdziwa – okazał się w tym starciu zwycięzcą. Przestano go męczyć, a do liceum i tak zdał, jak piszą zgodnie wszyscy wspominający o *Dyktandach* – dodałbym, że mimo tego, iż pisać poprawnie zapewne się nie nauczył.

Gdyby więc ktoś mnie zapytał, o czym są *Dyktanda*, odpowiedziałbym: to historia o tym, jak niesforny uczeń geniusza pokonał.

Tajemnicze „Szczegóły życia Nikity Woroncowa” S. Jarosławcewa (Arkadija Strugackiego)

W będącej fragmentem *Komentarzy do minionego* notatce S. Jarosławcew, czyli *krótka historia pewnego pseudonimu* Boris Strugacki wspominał:

Wszystkie trzy dzieła S. Jarosławcewa¹⁹ zostały obmyślane i opracowane w wyjątkowo złym i ciężkim dla ABS czasie – między 1972 a 1975 rokiem – kiedy to okres „Pełnego Rezerwy Zachowywania się Wydawnictw [org. Уклончивого Поведения Издательств] dopiero się rozpoczynał, nowych umów się nie zawierało, a wcześniej zawartych nie dotrzymywało, a perspektywy i horyzont całkiem zaszły mgłą [...]. Gdzieś w tych czasach [styczeń 1972 – W.K.] wymyśliliśmy fabułę o człowieku, którego świadomość krążyła po zamkniętym kole czasu. W tej fabule początkowo było dużo ciekawych elementów: daremne próby bohatera, by wmieszać się w bieg historii... uprzedzić generalissimusa o wojnie, Żdanowa o blokadzie, a choćby rodzonego ojca o aresztowaniu! Idea nieprzypadkowości, zdeterminowania, konieczności historii męczyła nas, drażniła i napełniała natchnieniem. Zachował się w dzienniku zapis odnoszący się do drugiej połowy 1979 roku: „Człowiek, który przeżył wiele «żyć». Dawno zrozumiał, że historii zmienić się nie da. Obecnie jest w stadium aktywnego altruizmu

19 Arkadij Strugacki wydał pod tym pseudonimem także *Ekspedycję do piekła* (wyd. 1974 – cz. 1 i 2; 1984 – cz. 3) i *Дьявол среди людей* (wyd. 1993).

- – ratuje pojedynczych, dobrych ludzi. Ale że na ludziach zupełnie się nie
- zna, ratuje tylko samych drani i zera”. Niczego takiego oczywiście nie
- dałoby się wydrukować w tych czasach i wtedy AN wziął się za tę fabułę
- i napisał to wszystko, co było w tych czasach drukowalne – historię Nikity
- Woroncowa (Стругацкий Б. 2001, s. 743–746) [przekład mój – W.K. – tutaj
- i dalej, jeśli nie zaznaczono inaczej].

Skandal po wydaniu w 1972 roku przez emigracyjne wydawnictwo „Posiew” *Brzydkich łabędzi* (Kajtoch 1993, s. 122–124), jak i ogólny kierunek ówczesnej polityki kulturalnej miał więc zniweczyć rozbudowane plany, których wykonanie zmieniałoby istotnie miejsce motywu wędrówek w czasie w całości twórczości ABS²⁰, generalnie dość dalekiego w rankingu ważności²¹.

Dzięki wydaniu w ostatnich czasach korespondencji i roboczych dzienników ABS możemy uszczegółowić informację Borisa Strugackiego. W liście do brata datowanym na 27 sierpnia 1978 roku pisze Arkadij:

- Moje plany. Teraz, oswobodziwszy się od musicalu²² i od starań w sprawach
- mieszkania, chcę spróbować ruszyć naprzód z fabułą *Drugiego życia*²³.

20 Ogólnie uznany skrót od Arkadij i Boris Strugaccy, który także będę stosował.

21 Tytuły pióra ABS z podobnymi motywami można policzyć na palcach. Na przykład utopia Braci *Południe, XXII wiek* z 1962 roku zawierała parę tego typu pomysłów. Bohater *Ucieczki* z 1962 cudownie przeniósł się w przyszłość, W 1963 roku A. Strugacki dokonał literackiej redakcji powieści *В дѣбрях времени. Палеонтологическая фантазия* Hermana Czyżewskiego. Należy jednak podkreślić, że zakończenie ukończonej w 1975 (wyd 1989) powieści Strugackich *Miasto skazane* zawierało sugestię, że życie głównego bohatera po jego śmierci może powtórnie zacząć się „od początku”.

22 Trwały prace nad scenariuszem filmu *Czarodzieje* (1982) w reż. Konstantina Bromberga.

23 *Письмо Аркадия брату, 27 августа 1978, М.–Л.*, [w:] *Стругацкие* (2012), s. 86. *Szczegóły życia Nikity Woroncowa* są w tych materiałach nazywane albo *Drugie życie*, albo *Człowiek, który przeżył wiele żyć (вторая жизнь, человек, проживший много жизней)*.

Jednak albo nic z tego nie wyszło, albo na razie opracował tylko ogólny schemat wydarzeń, który Bracia dopiero zamierzali wypełnić pełnoprawną, pisaną razem narracją, jak tego dowodzi następujący fragment listu Borisa z 17 września 1978 roku:

- O nie, bracie. Nie nadajemy się na chałturszczyków. Trzeba pisać poważnie,
- konkretnie i z całą siłą. A jak już wrócisz z tej parszywej zagranicy,
- to siądźmy i coś zróbmy. Choćby coś zacznijmy. Chcesz *Drugie życie*?
- – Niech będzie *Drugie życie*. Nie protestuję. Co prawda nie wyobrażam
- sobie na razie, jak z tego może wyjść powieść. Opowiadanie widzę jasno
- – a powieści mi się nie udaje. Ale to sprawa do załatwienia – obgadamy.
- Pracować będziemy, jeśli zechcesz, u ciebie²⁴.

Do wspólnej pracy nad opowiadaniem jednak nie dochodzi (Strugaccy pisali w tym czasie m.in. *Żuka w mrowisku*), ale nie zamierzali jeszcze zrezygnować z tego opowiadania, skoro w *Roboczym dzienniku ABS* w pobliżu zapisu z 3 maja 1979 roku widnieje (cytowana przez Borisa w przytoczonym wyżej fragmencie *Komentarzy*) notatka świadcząca o dalszej myślowej pracy nad utworem: „Człowiek, który przeżył wiele żyć. Dawno zrozumiał, że historii nie da się zmienić...”²⁵.

Po prawie roku sytuacja jednak się nie zmienia i – jak się zdaje – Boris (chyba nie tylko z powodu interesującego mnie opowiadania) niecierpliwi się. W liście z 29 lipca 1980 roku narzeka:

- Trzeba coś przedsięwziąć, tym bardziej, że z moich archiwalnych wycięć
- wynika, że wir haben 10 (dziesięć!) wymyślonych fabuł, a w tej liczbie trzy
- drobiazgowo opracowane²⁶.

24 *Письмо Бориса брату, 17 сентября 1978, Л.- М.*, [w:] Стругацкие (2012), s. 93–94.

25 *Рабочий дневник АБС [Запись между встречами]*, [w:] Стругацкие (2012), s. 142.

26 *Письмо Бориса брату, 29 июля 1980, Л.- М.*, [w:] Стругацкие (2012), s. 241 (niem. *wir haben* = „mamy”).

Na zanotowanej w tym czasie w *Roboczym dzienniku ABS*²⁷ liście pomysłów fabularnych obok *Człowieka, który przeżył wiele żyć* znajdują się także powieści: *Kaleki los* i *Pięć kropli eliksiru*, rzeczywiście później wydane.

Ostatecznie bracia nie porozumieli się w sprawie interesującego mnie utworu. Arkadij w końcu sam rzecz napisał i pod pseudonimem S. Jarosławcew oddał do druku w miesięczniku „Znanie-siła”, gdzie – zapewne po jakimś okresie oczekiwania – ukazała się latem 1984 roku (Ярославцев, s. 46–48, 46–49).

Czas pracy nad *Szczegółami...* okazał się więc nieco dłuższy, niż w *Komentarzach...* wskazywał B. Strugacki, ale śmiało możemy ów utwór potraktować jako pisany w trudnych warunkach. Bo choć polityczna sytuacja pisarzy nie była już na początku ósmej dekady tak fatalna jak w latach 1972–1975, to jednak ich kłopoty zakończyła dopiero rozwinięta Gorbaczowowska pieriestrojka, a przedtem Strugackich wciąż traktowano nieufnie. Świadczą o tym m.in. liczne w wydaniu *Szczegółów...* z 1983 roku ingerencje cenzorskie²⁸, które nie tylko że znacznie złagodziły wymowę powieści, ale miejscami wręcz zakłóciły logikę wydarzeń:

- Kiedy *Szczegóły życia Nikity Woroncowa* pojawiły się w czasopiśmie
- (z 1984 roku), z początku w ogóle niczego nie rozumiałem – pisał Władimir
- Borisow – Dwaj starzy przyjaciele, pisarz Aleksiej T. i śledczy Warachasij
- Sz. zachowywali się zupełnie nietypowo. Spotkawszy się na „wieczorze
- kawalerskim” długo szczerze rozmawiali i w środku nocy wzięli się za śpie-
- wanie... (Борисов 2016).

27 *Рабочий дневник АБС [Запись между встречами]*, [w:] Стругацкие (2012), s. 242–243.

28 Patrz rozdział *Подробности жизни Никиты Воронцова*, [w:] Бондаренко (2008), s. 234–239.

Taki był na przykład skutek mechanicznego usunięcia w procesie redagowania wszystkich motywów związanych z alkoholem. A przecież nie tylko te motywy usuwano. W dużej mierze zniknął obrazowy styl potocznej rozmowy, różne szczegóły, które mogły „godzić w dobre imię radzieckich pisarzy”, swobodne obyczajowo „nazywanie rzeczy po imieniu” itd., itp. – a wszystkie one, jak zobaczymy, miały swój sens stylistyczny, nieobojętny dla wymowy całości utworu. *Szczegóły...* zostały praktycznie zdemolowane...

Sprawa dla Borisowa niezrozumiała wyjaśniła się w parę lat później:

- ⋮ I dopiero publikacja w zbiorze *Posiełek na kraju Gałaktiki*²⁹ (rok 1990)
- ⋮ rozjaśniła wszystkie wątpliwości. W pierwszym wariancie brakowało
- ⋮ słów: *stały dwie butelki „Pszencicznej” z zapewnieniem, że jeśli nie starczy,*
- ⋮ *to jeszcze się coś niecoś znajdzie* [s. 3]³⁰, a także wszystkich wzmianek o tym,
- ⋮ jak te dwie butelki opróżniano... W rzeczy samej, dlaczego by „po szóstem”
- ⋮ dwóch szlachetnych donów nie miało zaśpiewać? (Борисов 2016).

Ale mimo przywrócenia fragmentów usuniętych przez cenzurę, pewne wątpliwości interpretacyjne dotyczące *Szczegółów...* wciąż się utrzymują. Utwór bywał rozpatrywany jako sztandarowy przykład negatywnej

29 Antologia: О. Ольгин (red.), *Посёлок на краю Галактики*, wyd. 2, кооператив „Текст”, Moskwa 1990.

30 Zdanie to, przez Borisowa cytowane rzecz jasna w języku rosyjskim, podaję w języku polskim za istniejącym tłumaczeniem: A. Strugacki, B. Strugacki, *Szczegóły życia Nikity Woroncowa (Podrobnosti żyzni Nikity Woroncowa)*, przeł. E. Skórska, „Nowa Fantastyka” 2003, nr 2, s. 3–16, tu: 3. Wszystkie cytaty polskiego przekładu utworu przytaczam za tym wydaniem, podając stronę źródła w nawiasie. Jak widać, redakcja „Nowej Fantastyki” uznała, że pseudonim S. Jarosławcew dotyczy obu braci. Uważam jednak – za większością wydań i źródeł rosyjskich – że za autora należy uznać tylko Arkadija, choć oczywiście Boris współuczestniczył w powstawaniu zamysłu.

działalności cenzury (Бондаренко 2008, s. 234–239; Казаков 1993, s. 2–3; Борисов 2016) lub analiza szczególnie tragicznej sytuacji egzystencjalnej charakteryzującej się m.in. brakiem wolności (Манохин 2008³¹; Переслегин 1997; Борисов 2016³²). Pewien przedstawiciel psychiatrii uznał Woroncowa za bohatera, na przykładzie którego można objaśnić szczególnego rodzaju schizofrenię (Никонов 2008). Jedyna próba analizy literaturoznawczej, Siergieja Charina, obraca się wokół koncepcji „zamkniętego chronotopu”³³. W tej sytuacji zwróciły moją uwagę także krótkie uwagi, które na temat interesującego mnie opowiadania rzucał Ant Skalandis, tj. Anton W. Mołczanow („rzecz silna, mroczna, wielowarstwowa. Robiąca wrażenie rzecz” – Скаландис 2008, s. 567) lub anonimowi internauci, którzy dyskutowali o opowiadaniu pod adresem http://otzovik.com/review_2290145.html:

⋮ Do niczego niepodobne małe arcydzieło;

- 31 „To tragiczna historia człowieka, świadomość którego skazana jest na krążenie po kręgu czterdziestu lat jego całkiem nielekkiego życia, wciąż i wciąż powracając wstecz, w młodość, by potem przejść praktycznie tę samą drogę aż do momentu kolejnego upadku w przeszłość. Czegoś takiego nie zażyczysz najgorszemu wrogowi. Zwykle więzienie wyda się rajem w porównaniu z wiecznym uwięzieniem świadomości w krągłej baszcie” por. Манохин (2008).
- 32 „Moje nieszczęście na tym polega, że nie jestem w stanie dokładnie opisać wszystkich tych uczuć, które rodzą się w przerażonej duszy podczas poznawania historii Nikity Woroncowa. Przychodzą na myśl młodzięcze odczucia, kiedy to poważnie zastanawiałem się nad nieskończonością Kosmosu, kiedy to jeszcze patrzenie na wieczorne niebo było pociągające i straszne. Z czasem przestałem to wszystko odczuwać [...]. Nie od razu, och nie od razu doszedł do mnie sens słów pisarza Aleksieja T.: *wiesz co – już ja bym wolał do piekła niż z powrotem*. Fragment wyróżniony kursywą pochodzi z polskiego przekładu omawianego opowiadania (Strugacki A., Strugacki B. 2003, s. 16).
- 33 „Skręcenie spirali czasu w pierścien może dać ciekawe rezultaty, choć najczęściej jest to odczuwane jako chwyt swoisty dla fantastycznych lub mistycznych utworów. Akurat do nich należy opowiadanie Arkadija Strugackiego [...], na przykładzie którego można mówić o wyobrażeniu zamkniętego czasu w literaturze” (Харин 2012). Natomiast o subiektywnym pojmowaniu czasu pisał w kontekście *Szczegółów...* Леонид Володарский, por Володарский (2012).

- ⋮ Coś nadzwyczaj szczególnego, niespotykanego, niezwykłego i nastrojowego;
- ⋮
- ⋮ Straszne i mroczne. Trudno nie uznać za najwyższe twórcze osiągnięcie
- ⋮ rzeczy, która za pomocą minimalnych środków artystycznych i jednej
- ⋮ fantastycznej przesłanki (niedopowiedzianej) pozostawia taki ślad
- ⋮ w czytelniku.
- ⋮

Podkreślali więc oni, że utwór niesłychanie im się spodobał, wstrząsnął nimi, lecz można z ich wypowiedzi wnosić, że do końca nie wiedzą, jak go odczytywać.

Powiedziałbym, że dali świadectwo przynajmniej częściowej nieznamomości konwencji gatunkowej, w której *Szczegóły życia...* były napisane, bo to właśnie konwencja zawsze jest kluczem do prawidłowej, adekwatnej lektury. Nie było dla nich to opowiadanie fantastyczno-naukową historią o podróżach w czasie, nie było bajką, ale nie było też realistyczną prozą... było dobre, ale było nie wiadomo czym...

Pomyślałem więc sobie, że może właśnie zbadanie gatunkowych cech *Szczegółów życia Nikity Woroncowa* pozwoli wyjaśnić treści tego utworu, rozwiązać zagadkę jego przesłania.

Utwór ma budowę szkatułkową. Rozpoczyna się od opisu spotkania dwóch przyjaciół – pisarza Aleksieja T. i śledczego prokuratury Warachasija Sz., którzy wysłali swe rodziny na wakacje i z tej okazji świętują:

они сошлись на кухне в уютной трехкомнатной квартире в Безбожном переулке, и раскрыты были консервы (что-то экзотическое в томате и масле), и парила отварная картошка, и тонкими лепестками нарезана была салями финского происхождения, и выставлены были две бутылки „Пшеничной” с обещанием, что ежели не хватит, то еще кое-что найдется... Что еще надо старым

приятелям? Так это в жилу иногда приходится – загнать жен с детишками на лазурные берега, а самим слегка понежиться в асфальтово-крупноблочном раю (Ярославцев 2001, s. 233)³⁴
[podkreślenia moje – W.K.].

Obecny w opisie polisynndeton³⁵, figura słowa wysoce retoryczna, zwracając uwagę na siebie – ironicznie nadaje ważność sprawie absolutnie nieistotnej, tak jakby czyniąc ten opis schematycznym sprawozdaniem z wydarzenia, które samo z siebie nie jest ważne, lecz zyskuje na ogólności, schematyczności; ma – niejako – charakter uogólniony, bo wiele „męskich” spotkań mogłoby tak wyglądać.

Co prawda potem opis szczegółowieje, ton jego jest jednak nadal ironiczny, a coraz to bardziej podpici panowie opowiadają sobie anegdoty – to o chuliganach, to o kłopotach z „urzędnikami od literatury”. *Szczegóły...* stają się nijako obrazkiem obyczajowym, a w każdym razie w tę stronę czytelnik początkowo jest kierowany.

Prawda, w rozmowie mającą i poważniejsze tematy: o potworności dwudziestego wieku, o ohydzie kultu siły – popisy humorystycznej błyskotliwości pisarza opóźniają jednak nadejście poważniejszego tematu. I dopiero kiedy czytelnik naprawdę jest ciekaw, po co to wszystko, odśpiewanie ukraińskiej pieśni, gdzie mowa o latach, „które mijają

34 Przekład polski nie oddaje tu stylistyki oryginału: *W ten oto sposób doszło do spotkania w kuchni przytulnego trzypokojowego mieszkania w zaułku Bezbożnym. Otworzone zostały konserwy (coś egzotycznego w pomidorach i oleju), parowały ugotowane kartofle, leżało pokrojone na cienkie plasterki fińskie salami, stały dwie butelki „Pszenicznej” z zapewnieniem, że jak nie starczy, to jeszcze się coś niecoś znajdzie... Czegóż więcej potrzeba starym przyjaciółom? Tak to się czasami dzieje – zagania się żonę z dziećmi na lazurowe wybrzeża, a samemu można odrobinę wypocząć w asfaltowo-blokowym rajku [s. 3].*

35 „Często dla wyraźnego określenia jakiegoś działania lub stanu grupuje się pojęcia; dobrze jest, aby ich znaczenia stopniowały się. Mówimy wtedy o nagromadzeniu (multiplikacji). Pojęcia możemy także szeregować, opuszczając spójniki bądź postępując przeciwnie. W pierwszym przypadku mamy figurę zwaną asyndeton, w drugim – polisynndeton” (Lichański 1996, s. 44).

jak mosty, po których nie będziemy już szli” – choć nie od razu, ale jednak przypomina śledczemu pewną tajemniczą historię, którą podzieli się z przyjacielem i w tej historii ukryte będą treści dla opowiadania najważniejsze.

Opowieść w opowieści, właściwa historia opowiadana (często w pierwszej osobie) po formalnym, lub półformalnym wstępie w trzeciej osobie, stanowiącym jej ramę – to schemat przypominający mi dziewiętnastowieczne „opowieści z dreszczykiem”. Na przykład tak się zaczyna *Rodzina wilkołaka* Aleksiego K. Tołstoja:

W roku 1815 zebrała się we Wiedniu śmietanka europejskiej cywilizacji, kwiat talentów dyplomatycznych, wszystko to, co błyszczało w ówczesnych wyższych sferach. Lecz oto Kongres zakończył się. [...]

Jak to zazwyczaj bywa pod koniec hucznego balu, z tak licznego w swoim czasie towarzystwa pozostało teraz niewielkie grono osób, którym nie dość jeszcze było rozrywek i które, pozostając nadal pod urokiem austriackich dam, nie spieszyły do domów i odkładały wciąż swój wyjazd.

Wesołe to grono, do którego również należałem, zbierało się dwa razy w tygodniu u księżny wdowy Schwarzenberg, kilka mil od miasta, za małą mieściną Hitzing. [...]

Poranek wypełniały nam spacerzy; obiad jedliśmy wszyscy razem bądź w zamku, bądź też gdzieś w okolicach, wieczorem zaś, usadowiwszy się przed płonącem kominkiem, gawędziliśmy i opowiadaliśmy sobie przeróżne historie. Rozmowy o polityce były jak najsurowiej zakazane. Wszyscy byli nią znużeni i temat naszych opowieści czerpaliśmy bądź z podań ze stron ojczystych, bądź też z własnych wspomnień.

Pewnego wieczoru, kiedy każdy z nas zdążył już coś tam opowiedzieć i wszyscy byli w stanie wzburzenia, który zazwyczaj potęguje zmierzch i cisza, markiz d’Urfe, stary emigrant, powszechnie lubiany za iście młodzieńczą wesołość i ów szczególnie dowcip, jakim zabarwiał opowieści o swoich niegdyśjszych sukcesach miłosnych, skorzystał z chwili milczenia i rzekł:

– Wasze historie, panowie, są oczywiście nader niezwykle, sądzę wszelako, że brak im jednej istotnej cechy, mianowicie – autentyczności, bowiem – o ile zdołałem się zorientować – nikt z was na własne oczy nie widział tych zdumiewających rzeczy, o których opowiadał i słowem szlachcica nie może potwierdzić ich autentyczności.

Musieliśmy mu przyznać rację, starzec zaś, gładząc swój żabot, ciągnął dalej:

– Co do mnie, panowie, znam tylko jedno podobne zdarzenie, wszelako tak dziwne, a zarazem tak straszne i wiarogodne, że mogłoby przypisać o dreszcz przerażenia największych sceptyków.

Na moje nieszczęście byłem i świadkiem, i uczestnikiem tego wydarzenia, i choć na ogół nie lubię o nim wspominać, dziś gotów jestem opowiedzieć o tym, co mi się przydarzyło, jeżeli oczywiście damy nie będą miały nic przeciwko temu (Tołstoj 1990, s. 189–190).

Po opowieści zakończenie powraca do sytuacji początkowej.

Rozwiązanie to czyni opowieść o duchach, upiorach, niewyjaśnionych zjawiskach bardziej prawdopodobną. Mamy bowiem do czynienia z sytuacją, gdzie wydarzenia zrelacjonuje naoczny świadek. Często więc korzystano z powieściowych form udających wypowiedzi, a częściej dokumenty. Ma to jeszcze oświeceniową tradycję: pierwsze, osiemnastowieczne powieści (Daniela Defoe, Jonathana Swifta, Ignacego Krasickiego itd.) dość często zaopatrzone były w sfingowane wydawnicze wstępy, w których przedstawiane były jako przedruki pamiętników, kronik etc., albo też bez wstępów bywały stylizowane na prozę użytkową w rodzaju korespondencji, dzienników etc. W przedrewolucyjnej rosyjskiej, dwudziestowiecznej literaturze mamy nawet przykład opowiadania analogicznie zbudowanego, gdzie spotykają się dwaj znajomi i w trakcie tego spotkania jeden z nich – stary prokurator – zaczyna opowiadać niesamowitą historię o psychicznych mękach oczekującego na śmierć

przestępcy, która to historia niesie właściwą treść utworu. Być może *Bajka starego prokuratora* Michaiła Arcybaszewa może stanowić dla *Szczegółów z życia...* bezpośrednią, literacką tradycję.

Szczegóły życia Nikity Woroncowa łączą tradycję „szkatułkową” z jeszcze staranniejszą dbałością o prawdopodobieństwo opisywanej tajemniczej historii, bo – opowiadając – prokurator streszcza lub odczytuje zeznania, a nawet daje koledze do przeczytania krótki *Dziennik* Nikity. Lecz i taka, uprawdopodobniająca treść fantastyczną, prezentacja dokumentacji piśmienniczej lub ilustracyjnej też nawiązuje do dawnej tradycji „opowieści grozy”. Starczy wspomnieć o *Opowieściach starego antykwariusza* Montaque Rhodesa Jamesa, nie mówiąc o tym, że jedno ze starszych rosyjskich opowiadań fantastycznych – *Rok 4338. Listy petersburskie* Włodzimierza Odojewskiego dosłownie przytacza listy właśnie – a więc też życiowy dokument.

Opisywana rama kompozycyjna oraz prezentacja „dokumentu” nie są jedynymi „pożyczkami” z konwencji opowieści niesamowitych, które w omawianym utworze S. Jarosławcewa (Arkadija Strugackiego) napotyamy. Kolejną jest aluzyjny, stopniowy sposób zaznajamiania czytelnika z tajemnicą Woroncowa. Zwykle bowiem (a przynajmniej często) tak bywało, że bohater utworu „z dreszczykiem” do groźnego fenomenu (czy tylko do świadomości jego istnienia) przybliżał się powoli, a przedtem bywał niejednokrotnie ostrzegany – autor opóźniał moment konfrontacji, aby jak najbardziej zaciekawić czytelnika³⁶, a później niekiedy dodatkowo czynił całą historię niejednoznaczną, by efekt zaniepokojenia czytelnika przedłużyć nijako poza lekturę. Spróbuję zatem dalej odczytywać *Szczegóły...* jako opowieść niesamowitą, zwłaszcza że stwarza to możliwość także różnorodnej interpretacji treści.

36 Przykładów jest wiele, a efekt od dawna zauważyli badacze. Nieprzypadkowo znana polska monografia gatunku Andrzeja Wydmucha nosi tytuł *Gra ze strachem Fantastyka grozy* (Wydmuch 1975).

Rozpatrzmy kwestię padających w tekście sygnałów poprzedzających rozwiązanie zagadki.

Kiedy już pisarz się upewnił, że wręczony mu gwoli lektury *Dziennik Nikity Woroncowa* jest autentyczny i nie wyszedł spod ręki wariata – stwierdza: *jestem potężnie zdumiony* [s. 7]. Chwilę przedtem będący z reguły ostoją dokładności, prawdomówności i zdrowego rozsądku prokurator zaznaczył: *ja nie jestem literatem tylko śledczym prokuratury i nie lubię w życiu nierozwiązywalnych zagadek* [s. 7]. Następnie opowiada on, jak *Dziennik* dostał się w jego ręce i jak zaczął prowadzić w sprawie Woroncowa najpierw formalne a potem prywatne śledztwo. Stwierdza: *miałem wrażenie, jakby ta sprawa odkrywała przepaść, do jakiej jeszcze ludzkie oko nie zaglądało* [s. 8], i następnie: *czułem, po prostu czułem, że za tą zagadką kryje się coś potężnego, niemal globalnego* [s. 9].

W tym momencie czytelnik otrzymuje informację, że sfera, do której przybliżają się bohaterowie, jest nader tajemnicza, a może i potencjalnie niebezpieczna.

Szereg kolejnych, niepokojących i zapowiadających „Bóg wie co” zapowiedzi następuje, kiedy prokurator prezentuje pisarzowi zebrane przez siebie świadectwa świadków: zeznawali mu o słowach i zachowaniach Woroncowa, z których wynikało, że znał on przyszłość, że jako mały chłopiec zaczął się nagle odznaczać całkiem dorosłą seksualnością i okrucieństwem³⁷ godnym żołnierzy mających doświadczenie bojowe oraz że wzbudzał przeciwstawne i niewytlumaczalne odczucia:

a jego oczy w tym momencie były takie smutne i lśniąco, jeszcze takich nie widziałam u nikogo [s. 12];

przecież ja się go bałam, towarzyszu śledczy, jak zarazy się bałam [s. 10];

37 To było potwornie okrutne, on ich bił z jakąś systematycznością, powiedziałbym rzeczowością [...] to wyglądało jakby pracował [s. 13].

on oczy ma niedobre, złowieszcze [s. 13].

Sygnaly owe niedwuznacznie wskazują na niezrozumiałość i grozę zagadki, i w tym momencie może się więc czytelnikowi naprawdę zacząć zdawać, że rzeczywistość prezentowana w utworze rozpadnie się na racjonalną i irracjonalną, zabraknie w niej „immanentnej konsekwencji przedmiotowej”³⁸, że pojawi się w niej ontologiczna sprzeczność, czyli – mówiąc słowami Stanisława Lema – *okropna dziura, z której się widmo wynurza* (Lem 1973, s. 87)³⁹, przy czym ową irracjonalną potwornością miałby być sam Woroncow – człowiek, który przeżywa swoje życie nieskończoną ilość razy, czy może fakt, że istnieje siła zdolna taki fenomen powołać do bytu.

No ale przecież *Szczegóły życia Nikity Woroncowa* nie okażą się opowieścią grozy, ta możliwość zostanie zniweczona, gdy w kolejnym rozdziale – *Dyskusji* – prokurator rozpocznie tłumaczenie tego, co odkrył; może mętnie, ale racjonalnie:

Tak, Nikita Woroncow rzeczywiście był wędrowcem w czasie, ale nie z własnej woli i w bardzo ograniczonych ramach. A wyglądało to w następujący sposób. Woroncow szczęśliwie dożywa 8 czerwca siedemdziesiątego siódmego roku. O godzinie 23.15 czasu moskiewskiego pewna siła zatrzymuje jego serce, a świadomość błyskawicznie przenosi się czterdzieści lat wstecz, gdzie zagnieżdza się w mózgu Woroncowa-nastolatka, przy czym zagnieżdza z całym doświadczeniem, ze wszystkimi informacjami zebranymi w ciągu przeżytych czterdziestu lat, wypierając przy tym wszystko, co pamiętał i wiedział nastolatek-Woroncow do owej nocy. Dalej Woroncow szczęśliwie dożywa do wieczora 8 czerwca siedemdziesiątego

38 Termin Artura Hutnikiewicza (Hutnikiewicz 1985, s. 275–276). Por. także: Li-chański, Kajtoch, Trocha (2015, s 50–52).

39 Porównaj także Caillois (1967, s. 29–65).

siódmego roku i znowu ta sama nieznana siła zabija jego ciało, przenosząc świadomość wzbogaconą o doświadczenie i wiadomości nowych czterdziestu lat... i tak dalej, i tak dalej [s. 14].

Później też rozważa w miarę rzeczowo, a nawet po marksistowsku:

Nie ma sensu stawiać sobie pytania [...] jak i dlaczego się to wszystko działo, i dlaczego właśnie z Woroncowa. Nauka takich wyzyn jeszcze nie osiągnęła i nie należy się spodziewać, aby osiągnęła w najbliższych dniach. Albowiem mowa tu o naturze czasu [...]. Równie niecelowe są próby wyobrażania sobie, jak współlistniały (współlistnieją) nieskończone rzeczywistości Nikity Woroncowa z naszą jedyną rzeczywistością. Mamy tu ponad wszelką wątpliwość do czynienia z wyższym, nieznanym nam jeszcze przejawem dialektyki przyrody [...] ludzki mózg nie jest do niej przystosowany. [...] Należy po prostu przyjąć to jako aksjomat: Nikicie Woroncowski przyszło wiele razy chodzić przez mosty, „po jakim nam bliższe ne stupaty” – cytata z ukraińskiej piosenki [s. 15].

Czyli generalnie okazuje się teraz, że istota zagadki jest niewiadoma, ale mieszcząca się w ramach materialistycznej „dialektyki przyrody”, a w każdym razie można o niej mówić w języku marksistowskiej filozofii, i wskazuje na to nie błaznujący niekiedy pisarz, lecz zasługujący na zaufanie prokurator. No i szczególnego strachu ta zagadka nie wzbudza. Wrażenie przynależności zagadki Woroncowa do konwencji *science fiction* pogłębia następnie *Wywiad z podróżnikiem w czasie, N. Woroncowa, przeprowadzony przez dziennikarza Aleksieja T.*, który może dlatego tak określił i bohatera wywiadu, i swoją profesję, by napisać coś będącego aluzją do *Wehikułu czasu* Herberta G. Wellsa, gdzie z głównym bohaterem – zwanym *Podróżnikiem po Krainie Czasu* – rozmawiał między innymi także Dziennikarz, mający wielką ochotę na wywiad.

W tym momencie obecność w *Szczegółach* elementów struktury *ghost stories* staje się jedynie retorycznym chwytem, który pozwolił Strugac kiemu/Jarosławcewowi na należyte rozmieszczenie fabuły w ramach jakiejś gatunkowej struktury, na dogodne, literackie opracowanie fantastycznonaukowego zamysłu. A struktura gatunkowa opowiadania wygląda mniej więcej tak (wymieniam po kolei osobno zatytułowane rozdziałiki utworu i przypisuję im gatunek, aluzję do którego – lub których – każdy stanowi):

1. *Wieczór kawalerski* (obrazek obyczajowy i równocześnie rama „opowieści z dreszczykiem);
2. *Dziennik Nikity Woroncowa* (dokument prezentowany w ramach właściwej, niesamowitej opowieści);
3. *Umartwienie się przy ulicy Granowskiego* (wstępna opowieść o śledztwie niemająca jeszcze cech opowieści niesamowitej);
4. *Biografia Nikity Siergiejewicza Woroncowa* (jak wyżej);
5. *Szczegóły dotyczące Nikity Woroncowa* (typowa opowieść niesamowita ze stopniowaniem napięcia itd.);
6. *Dyskusja wraz z Wywiadem...* (rozwiązanie zagadki sugerujące przynależność gatunkową całości do SF);
7. Ostatnie akapity – ostateczny powrót do sytuacji początkowej, zamknięcie kompozycyjnej klamry.

Należy jeszcze dodać, że pomiędzy częściami, a niekiedy w ich trakcie często następował powrót do prostego opisu przyjacielskiej popijawy, mający m.in. funkcje retardacyjne.

Całość wzbudziła na pewno wielką ciekawość czytelników i poczucie nie lada dezorientacji, bo musimy pamiętać, że tylko nieliczni, radzieccy odbiorcy znali gatunek „niesamowitych opowieści” i generalnie nie przywykli do literackich koktajli: nastawiona na krzewienie socrealizmu radziecka polityka kulturalna nie tylko że nie popierała nieracjonalnej, nienaukowej fantastyki, ale z wielkimi oporami godziła się na jakiegokolwiek mieszanie literackich gatunków.

Czy jednak rozwiązanie zagadki utworu rzeczywiście jest takie proste?
Osobiście wątpię...

Sądzę że w historii Nikity Woroncowa można znaleźć jeszcze jeden trop interpretacyjny. Jak wiadomo, pisarz i prokurator ucztują w mieszkaniu tego drugiego, przy Bezbożnym Zaułku. Rzeczywiście była w czasach ZSRR taka ulica w Moskwie⁴⁰, która po 1992 roku wróciła do przedrewolucyjnej nazwy: Zaułek Protopopowski, a w latach 1924–1941 mieściła się tam m.in. redakcja pisma „Bezbożnik”. Ale dlaczego Strugacki właśnie ją wybrał? Wydaje mi się, że owa ateistyczna nazwa kontrastuje z pewnym fragmentem *Dziennika Nikity Woroncowa*, gdzie pod datą 21 sierpnia 1941 roku bohater skarży się: *Zmiłuj się nade mną, chociaż tym razem! Czemu tak się mną bawisz* [s. 7]. Jak widać, Nikita nie chce znów powtarzać swoich wojennych przeżyć i zwraca się ku jedynej sile, która by go mogła od przekleństwa uwolnić. A i na końcu utworu, *znany w Wydziale Kultury KC [KPZR]* – [s. 3] pisarz mruczy pod nosem: *ja już bym wolał do piekła niż z powrotem...* [s. 16], więc bynajmniej nie afiszuje się ateizmem.

Religijny wątek w *Szczegółach z życia Nikity Woroncowa*? Jeżeli uznać jego istnienie, to należałoby jednocześnie przyznać, że jest głęboko zakonspirowany. I nie byłoby w tym nic dziwnego, bo ZSRR w latach osiemdziesiątych wciąż prowadził „walkę z religią” (co prawda już od dawna ideologiczno-propagandową, a nie zbrojną, jak w początkach swego istnienia), więc nikt by opowiadania „propagującego religijne przesady” nie dopuścił do druku. Niemniej perspektywa uznania, że *Szczegóły...* napomykają o Bogu jest dość kusząca, bo po pierwsze Jego obecność jako jedyna umożliwiłaby przekonujące wytłumaczenie

40 Протопоповский переулок, „Твоя Москва” [http://www.yourmoscow.ru/city/street/protopopovskiy_pereulok]; dostęp: 16.05.2016].

przeżyć Woroncowa, po drugie Strugacki głośno by tym sposobem przypomniał pewnym sobie ignorantom, że *są dziwy w niebie i na ziemi, o których ani śniło się naszym filozofom*, a po trzecie ostatecznie przekreśliłyby możliwość odczytania utworu w horrorowej manierze, bo choć co prawda istnienie Boga jest niewytłumaczalne, to ludzie raczej się cieszą z takiej możliwości, niż się jej obawiają.

W tych okolicznościach ostanie zdanie, pointa utworu każe się jeszcze raz zadumać nad ostateczną jego wymową i sensem napisania. No bo popatrzmy jeszcze raz na los Woroncowa. Kto by nie chciał, zachowawszy świadomość człowieka dorosłego, powrócić do lat dzieciństwa i jeszcze raz powtórzyć swoje życie⁴¹. Przecież chyba każdy – zwłaszcza że z lat przeszłych pamiętamy zwykle to, co dobre, wypierając złe przeżycia ze swojej świadomości. A tu i Woroncowa, i pisarz Aleksiej myślą o takiej „podróży” jak o najgorszej torturze. Może więc w takim życiu, jakie wypada po raz kolejny i kolejny, wciąż od nowa przeżywać Woroncowski (a było to przecież typowe życie radzieckiego obywatela tych lat) niewiele było dobrego, a *Szczegóły życia Nikity Woroncowa*, najogólniej potraktowane, stają się opowieścią o Bożym, dobrym cudzie, który został beznadziejnie zepsuty przez człowieka⁴², bo trafił w zgotowane ludziom przez ludzi czas, miejsce i rzeczywistość tak straszne, że i cud potrafiły zmarnować?

Może zatem Arkadij Strugacki przede wszystkim tę smutną prawdę o swoich czasach chciał opowiedzieć swojemu czytelnikowi?

41 Jak – przypominając Faustowską tradycję – pisze Siergiej Pierieslegin, jest to „możliwość, za którą nie szkoda oddać duszy diabłu” (Переслегин 1997).

42 *Szczegóły...* powstały mniej więcej w tym okresie, co *Żuk w mrowisku...*, *Kulawy los*, *Pięć łyżek eliksiru* i inne utwory, o których kiedyś pisałem, że „rzeczywistość w nich przedstawiona testowana jest rzuconą weń niespodziewanie kroplą niezwykłości o symbolicznych [...] treściach i niedookreślonych zarysach” (Kajtoch 1993, s. 151). Element fantastyczny poniekąd testował rzeczywistość, ludzkość, zetknąwszy się z nim, ujawniała swoje cechy. Można rzec, że do „pisarskich eksperymentów”, które z bratem nad ludzkością przeprowadzali, Arkadij dołożył jeszcze jedną możliwość.

Czort wcielony *made in ZSRR*. O „Diabie między ludźmi” S. Jarosławcewa (Arkadija Strugackiego)

Na początku artykułu o *Szczegółach życia Nikity Woroncowa*⁴³ przytoczyłem fragment *Komentarzy do minionego* Borisa Strugackiego pt. *S. Jarosławcew czyli krótka historia pewnego pseudonimu*, w którym opisuje on okoliczności powstania trzech opowiadań⁴⁴ napisanych przez Arkadija Strugackiego i opublikowanych pod pseudonimem S. Jarosławcew. Tu przypomnę tylko, że zostały one obmyślane i napisane między 1972 a 1975 rokiem – w okresie bardzo niepomyślnym dla Braci Strugackich. W październiku 1972 roku emigracyjne wydawnictwo „Posiew” bez zezwolenia autorów wydało powieść *Brzydkie łabędzie*, co spowodowało długotrwałą „niełaskę” radzieckich władz wobec Braci. Jak pisze B. Strugacki, nie zawierano z nimi umów na nowe dzieła, a również nie dotrzymywano wcześniej zawartych.

W dalszym fragmencie tego wspomnienia, B. Strugacki przybliży rodzenie się koncepcji analizowanego tutaj utworu. Jak z niego wynika opowiadanie *Diabeł między ludźmi* pierwotnie miało być bardziej rozrywkową produkcją:

43 W tym zbiorze, s. 43

44 Tu przypomnę, że Arkadij Strugacki wydał pod tym pseudonimem: *Ekspedycję do piekła* (wyd. 1974 – cz. 1 i 2; 1984 – cz. 3), analizowane w tym zbiorze *Szczegóły życia Nikity Woroncowa* (wyd. 1984) i *Diabła między ludźmi* – utwór tu analizowany.

23 stycznia 1975 roku w naszym roboczym dzienniku pojawia się zapis: „Człowiek, którego niebezpiecznie było krzywdzić”, a w dniu następnym: „Imię jego – Kimm”. Pierwsza fabuła była opracowana właśnie wtedy, przy czym dość dokładnie – nic tylko siadać i pisać. Oprócz Kimma, który posiadał zagadkową umiejętność czynienia wbrew swojej woli szkody ludziom mającym zamiar szkodzić jemu, mieliśmy tam jeszcze: gangstera Szewtca (najemny zabójca), pewnego senatora, uczonego generała z przemysłu zbrojeniowego [...], kapłana i kulturystę masochistę. Akcja, całkiem wartka i pełna sensacyjnych przygód miała biec w uzdrowskim mieście, w jakimś małym kraju – czy to w Grecji, czy na Malcie (Стругацкий Б. 2001, s. 745).

Konieczność realizacji pilnych zamówień na scenariusze *Czarodziejów*, a potem *Stalkera* przeszkodziła wówczas jednak w napisaniu *Diabła...*, ale pomysł wciąż kusił:

W dziennikach różne napomknięcia na ten temat, pomysły, propozycje, zdania, uwagi, zarysy można często napotkać⁴⁵. Np. „A może by zrobić w *KL* [tj. *Kulawy los*] specjalny rozdział [...] *Polowanie na bazyliuszka*, tj. pościg za człowiekiem, którego niebezpiecznie jest obrazić (to na początku 1984 roku). Zaś na początku 1986: „Bazyliuszek [oryg. *vacunuck*] to człowiek, który strasznie mści się na swoim krzywdzicielu, nie pragnąc tego, instynktownie, często o tym nie wiedząc. Wyobrazić sobie świat, gdzie bazyliuszki są rzadkie, ale zwykle (powiedzmy że jak mistrzowie sportu albo doktorzy habilitowani)” (Стругацкий Б. 2001, s. 745).

45 Porównanie z wydanymi materiałami wskazuje, że cytowane tu fragmenty *Roboczego dziennika* w rzeczy samej odnoszą się do lat osiemdziesiątych (Стругацкий Б. 2012, s. 242–243, 544).

W 1984 i 1985 roku powstają jednak kolejno: *Pięć tyżek eliksiru*, *Fale gaszą wiatr*, *Kulawy los*; w 1986 roku rozpoczynają się prace nad *Niedoskonałymi*, a na przełomie 1989 i 1990 roku powstaje sztuka *Żydzi miasta Petersburga*, w której pisarze dają wyraz zaniepokojeniu o dalsze losy Gorbaczowowskiej pieriestrojki i związanych z nią reform ZSRR.

Ostatnią próbę rozpoczęcia wspólnej pracy nad utworem podjęto w połowie 1990 roku. Boris Strugacki wspominał:

• Tak na serio powróciliśmy znów do tej fabuły dopiero w maju 1990 roku⁴⁶.
• W dzienniku zapisano: „radziliśmy nad *Nieszczęsnym Mścicielem*”. I dalej:
• „Jest potrzebna biografia NM, z pochodzeniem, szczegółowa. Historia, jak człowiek odkrywa w sobie diabła” [zapis z 20.05.1990 – W.K.]. Teraz
• nasz bohater nazywa się Kim Wołoszyn, a najważniejsze wydarzenia
• opowieści powinny się rozwijać w czasach dzisiejszych i w naszym kraju.
• Żadnych Grecji, żadnych Malt, żadnych senatorów – prowincjonalne
• rosyjskie miasteczko, okręgowy-rejonowy komitet, milicja, miejscowa
• komórka KPB [tj. komórka Komitetu Państwowego Bezpieczeństwa – org.
• Управление Комитета Государственной Безопасности]. I powinno się
• to teraz wszystko nazywać *Bicz Boży* – nie wiedzieliśmy wtedy, że utwór
• o tym tytule już istnieje (Стругацкий Б. 2001, s. 745).

46 Jak widać, wizja utworu, prawie takiego, jaki został ostatecznie napisany, pojawia się w *Roboczym dzienniku ABC* dopiero w maju i październiku 1990. Obok słów cytowanych przez Borisa, istnieje jeszcze zapis z 22.05.1990: „Kim Wołoszyn czyni nieszczęśliwymi otaczających go: 1. Zabija, 2. Czyni kalekami, 3. «Prześwietla», a oni giną na tym świecie” (Стругацкие 2014, s. 590–591). Oraz z 24.10.1990: „B. [Boris] przybył do Msk. [Moskwy] radzić nad sytuacją. 1. Na czym skończyć? 2. Etapy przejawiania się siły. 3. Epizody: wojna, blokada, ewakuacja, dom dziecka, dysydenctwo..., łagier? Czernobyl. 4. Ewolucja: niezrozumienie – zadowolenie – przerażenie” (Стругацкие 2014, s. 597–598). Problem czasu, w którym ostatecznie zaprojektowano utwór, nie jest akademicki. Połowa lat osiemdziesiątych, kiedy opracowali pierwszą wersję, to optymistyczny początek Gorbaczowowskiej pieriestrojki. W 1990 roku Związek Radziecki już wyraźnie zmierzał ku katastrofie.

Ostatecznie bracia nie dogadali się⁴⁷ i w kwietniu 1991 roku, prawie cztery miesiące po ostatniej wizycie Brata i niespełna pół roku przed śmiercią, Arkadij stawia na rękopisie ostatnią kropkę.

Należy domniemywać, że pierwsza połowa 1991 roku nie była dla Arkadija szczęśliwym okresem. Otaczała go rzeczywistość ogarniętego ciężkim, politycznym i gospodarczym kryzysem ZSRR, z którego występowały kolejne republiki⁴⁸. A przecież – niezależnie od tego, że niejednokrotnie z Borisem krytykowali w swych książkach zbrodnie, absurdy, głupotę systemu i radzieckich władz, to – jak przynajmniej wskazują ustrojowe i ideologiczne pomysły *Niedoskonałych* – komunizm uważali z bratem za ideologię zdolną do pozytywnej ewolucji, więc widoczny już proces rozpadu państwa musiał Arkadija (w latach 1943–1955 żołnierza i zawodowego oficera) napawać niepokojem. Choćby tym najbardziej

47 „Radziliśmy nad nową fabułą przez cały 90. rok. Gdyby to tylko ode mnie zależało, radzilibyśmy dłużej – wydawało mi się, że mamy jeszcze bardzo dużo czasu, więc nie ma się gdzie śpieszyć. Arkadij Natanowicz myślał inaczej, być może coś przeczuwał, a może się domyślał, a może już wiedział. Jego zdrowie znacząco się wtedy pogorszyło, ale się przemógł i zmusił do pracy – siadł i przed latem 1991 roku ukończył ostatnie dzieło S. Jarosławcewa *Diabeł sriedi ludiej*. Trzecie i ostatnie” (Стругацкий Б. 2001, s. 746). Cytowane w poprzednim przypisie materiały pozwalają uściślić czas owych narad, a Ant Skałandis jako czas zakończenia pisania *Diabła...* wymienia kwiecień 1991 (Скаландис 2008, s. 689). Warto też napomknąć, że Boris Strugacki w napisanej już tylko przez siebie, wydanej w 1995 roku powieści *Poszukiwanie przeznaczenia albo 27 twierdzenie etyki* opowiedział nieco podobną do fabuły *Diabła...* historię, więc tak jakby powrócił do pomysłu, by inaczej go ująć. Fantastyczną koncepcję z *Poszukiwania...* opisuje w innym miejscu (Kajtoch 2015c, s. 197–198).

48 W ciągu lat 1989/1990 większość republik ogłosiła swą suwerenność, a w niedługim czasie zaczęto aspirować do tworzenia niezależnych państw; np. Litwa ogłosiła niepodległość 11 marca 1990, Gruzja – 9 kwietnia 1991 roku. Wszystko to nie obywało się bez oporu władz centralnych. Ostatecznie cały ZSRR nie na wiele przeżył pisarza. Arkadij Strugacki zmarł 12 października 1991 roku, a ZSRR traktatem białowieskim rozwiązano 8 grudnia.

oczywistym – o przyszłość. Pewnie już nie o swoją, bo zapewne znał fatalną diagnozę (albo przynajmniej się jej domyślał)⁴⁹, ale to także nie był powód do radości.

Generalnie, pisząc o ostatnim okresie życia Arkadija, biografowie Strugackich podkreślają pogorszenie się stosunków z Bratem, cierpienia, depresję, alkohol⁵⁰. Kryzys psychiczny i fizyczny odbił się na wymowie utworu.

Formalnie rzecz biorąc, opowiadanie ma konstrukcję szkatułkową. Bliżej nieokreślony podmiot, który jest autorem związanej noty opisującej prezentowane „dokumenty”, przedstawia i cytuje *in ekstense* domniemanemu czytelnikowi zestaw 4 apokryficznych notatek: wspomnieniową relację dotyczącą tzw. sprawy Kima Siergiejewicza Wołoszyna, którą na prośbę niedawno zmarłego majora milicji C sporządził latem 1989 roku Aleksiej Andriejewicz Kornakow, naczelny lekarz szpitala w Taszlińsku, oraz trzy *Epilogi* opowiedzianej w relacji historii: *fantastyczny* (w formie

49 Skałandis związanej podaje: „12 październik, umarł Arkadij Natanowicz (rak)” (Скаландис 2008, s. 689).

50 Praszkiwicz i Wołodichin cytują – bez podania szczegółów – wypowiedź B. Strugackiego: „Omawianie *Bicza Bożego* nie szło. Zupełnie nie mogliśmy się dogadać w kwestii fabuły. Spieraliśmy się rozdrażnieni, a o tym, aby zacząć pracę, mowy być nie mogło. [...] i w 1990 rzeczywiście nastąpił kryzys. No i alkohol bez wątpienia odegrał tu ważną rolę. Arkadij Natanowicz nie zechciał (albo nie mógł?) zmienić porządku rzeczy. A ja nie mogłem się zmusić, by się z tym porządkiem pogodzić. Zaczęliśmy się kłócić z byle powodu (co nam się przedtem nigdy nie zdarzało). Spotkania utraciły ową czystą (niezależną do wyników pracy) radość ze spotkania się. Było trudno wytrzymać razem dłużej niż tydzień” (Прашкевич, Володихин 2012, s. 305–306). Skałandis też wspomina o alkoholu i depresji (Скаландис 2008, s. 638–639), a proces tworzenia *Diabla...* opisuje tak: „Od stycznia do kwietnia AN napisze *Diabla wśród ludzi*. Będzie pisał z uporem, rzadko robiąc przerwy, starając się nie rozpraszać, nie bacząc na zmęczenie, postępującą słabość i złe samopoczucie” (Скаландис 2008, s. 635).

dramatu czy też filmowego scenariusza), *naiwny* (monolog wewnętrzny Kima Wołoszyna przez niego „myślany”), *standardowy* (relację a zamachu na Kima, chyba jednak nieudany).

Strugaccy niejednokrotnie sięgali do różnorodnych form apokryficznych, ich dojrzałe utwory, zwłaszcza z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, częstokroć komponowane były jako zbiory różnorodnych notatek, pamiętników, wywiadów, dokumentów. Uznany to środek uprawdopodobnienia nie tylko fantastycznych, ale i każdych innych literackich treści. Dodatkowo, jako że przecież mowa będzie o „diable”, autorem relacji zawierającej rdzeń opowiedzianej historii będzie lekarz⁵¹, więc wedle powszechnego mniemania człowiek nieskłonny do irracjonalnej paniki i przez to wiarygodny w dwójnasób; a na koniec styl jego opowiadania będzie się odznaczał zdrową ironicznością, prezentowaniem dystansu do siebie samego i opowiadanych wypadków.

Kim jest Kim Wołoszyn (ur. w 1937/38 roku w okolicach Rostowa nad Donem, jakieś 1000 km na południowy wschód od Moskwy) – tytułowy „diabeł”, który objawił się wśród ludzi? Relacja pozwala zrekonstruować następujący życiorys:

Poległego ojca nie pamięta. Uciekający wiosną 1942 roku przed idącymi na Stalingrad Niemcami matka Kima i jej syn chronią się we wsi przez parę miesięcy okupowanej przez Wermacht. W zimie 1942/1943 roku, kiedy linia frontu przetacza się przez miejscowość, dziadkowie i matka giną, a leżący pod ich trupami Kim (na oko, bo przecież nikt już nie zna daty jego urodzenia, pięcioletni) zostaje znaleziony przez radzieckich żołnierzy; przez jakiś czas jest „synem pułku” a następnie zostaje odesłany do Taszlińska, do domu dziecka, gdzie jako jedyny wśród

51 Ze względu na swą „uwiarygodniającą siłę” relacje lekarzy często wplatane były w narracje różnorodnych „opowieści z dreszczykiem”. Przytoczę przykłady: *Preparat* Gustawa Meyrinka, *Zegarek Johna Bartine’a*. *Historia opowiedziana przez lekarza* Ambrose’a Bierce’a, *Zielona herbata* Josepha Sheridana Le Fanu, *Dwóch doktorów* Montague Rhodesa Jamesa. Ponadto w postaci narratora utworu Strugacki sportretował Jurija Czerniakowa – swojego przyjaciela i osobistego lekarza (Скаландис 2008, s. 621).

Ukraińców Rosjanin poddawany jest ze strony rówieśników ostrym prześladowaniom⁵². W 1945 roku ma już przynajmniej 7 lat – idzie do szkoły, gdzie zaprzyjaźnia się z młodym Kornakowem. Mając 17/18 lat, ok. 1955/1956 roku kończy dziesięciolatkę, nie idzie do wojska, zaczyna pracować jako mechanik, a następnie pisywać do lokalnej gazety.

Gdzieś na przełomie 1959 i 1960 roku poznaje późniejszą narzeczoną, dwudziestoletnią Ninę Wostokową (ur. 1939), przybyłą na praktykę studentkę moskiewskiego dziennikarstwa, córkę dobrze przez władze widzianego profesora⁵³. Wtedy też wyjeżdża do Moskwy, około 1961 roku żeni się z nią, studiuje, a następnie rozpoczyna robienie doktoratu na uczelni. Mieszkają u teścia.

W okolicach 1964/1965 roku następuje aresztowanie Kima pod zarzutem antyradzieckiej działalności⁵⁴. Przez kolejne sześć lat Kim przechodzi przez piekła śledztwa (m.in. wybito mu oko), i łagrów, gdzie za odmowę wyjścia do pracy obcięto mu palec, a przy kolejnej okazji nieomal zatłuczono go na śmierć – nie łamiąc jednak zadzierzystego, żelaznego charakteru.

52 Musi sobie poradzić z czymś takim: *jako zakutego kacapa zaczęli go bez litości bić, przy okazji obrażając, sikając mu do pościeli, odbierając jedzenie. Rzecz wiadoma: chłopcy i zwierzęta jednym stadem chodzą. Przy czym warunki życia były dość szczególne: szajki zezwierzęconych z głodu wychowanków okradaly piwnice, stragany i chaty, gospodynie oganiały się od nich widłami i siekierami. Trupy chłopców i dziewczynek gdzieś tam tajnie zakopywali, a okaleczonych odwozili nie wiadomo gdzie... Wszyscy to wiedzą* (Ярославцев 2001, s. 275–276).

53 Rosyjski radziecki literaturoznawca, profesor, bardzo znany w znanych kręgach specjalista od dziennikarskiej działalności Ulianowa – Lenina, jak również stosownie słynny członek kierownictwa moskiewskiego instytutu dziennikarstwa (Ярославцев 2001, s. 283).

54 *I nagle Kima zabrali. To było jak grom z jasnego nieba. Okazało się, że już na czwartym roku przyłączył się do Związku Demokratycznej Młodzieży przeciw Bezprawiu Władz (ZDMBW, 26 członków). Okazało się, że był aktywnym kolporterem „Ulotki Informacyjnej” demaskującej bezprawne działania KGB, prokuratury i partyjnej elity* (Ярославцев 2001, s. 297).

W tymże czasie, za odmowę rozwodu, żonę Kima ojciec wyrzuca z domu. Mieszka u przyjaciółki, traci pracę. Próbuje ratować męża, co kończy się w 1965 roku poronieniem⁵⁵, a w rezultacie psychiczną chorobą. Do 1967 roku pozostaje w szpitalu psychiatrycznym, a potem nadal bezrobotną i bezdomną opiekuje się koleżanka.

W 1971 roku przedterminiowo zwolniony z łagru Kim wraca z żoną do Taszlińska. Jest mechanikiem, mieszkają w kołchozowym baraku, już jednak w 1973 roku, po 10 latach małżeństwa i w wieku 32 lat, żona umiera. Jak komentuje Kim:

W istocie [...] już dawno była skazana. Za miłość, dobroć, wielkoduszność karze się surowo. Surowo i zawsze (Ярославцев 2001, s. 289).

Kolejne lata Kim spędza w Taszlińsku, z początku dalej pracuje jako kołchozowy mechanik, potem znów jako dziennikarz, na początku lat osiemdziesiątych dostaje mieszkanie, poznaje kobietę z głuchoniemą córką. Po katastrofie czarnobylskiej w kwietniu 1986 roku (*Bóg doświadczył nasz kraj i nastąpiła straszna tragedia Połyń-grodu* (Ярославцев 2001, s. 302)) Kim udaje się na miejsce katastrofy, pracuje przy likwidacji skutków awarii i pisze reportaże wcieleniowy. Zarówno naczelny gazety, jak i władze partyjne odmawiają publikacji – Kim jednak go publikuje (należy pamiętać, że cenzura w ZSRR w zasadzie nie była prewencyjna i tak zinstytucjonalizowana jak w PRL, po prostu redakcja pilnowała przestrzegania zakazów – tzw. „Glawlit” interweniował rządziem), zyskuje krótkotrwałą lokalną sławę – ale traci pracę.

55 *Nina miotła się po partyjnych urzędach [...]. W jednym z najwyższych po chamsku na nią się wydarli, tłukąc pięścią w stół i wielokrotnie tupiąc nogami. No i zdarzyło się jej poronienie* (Ярославцев 2001, s. 298). Warto dodać, iż plotka głosi, że z podobnych zachowań znany był pierwszy sekretarz KPZR, Nikita Chruszczow.

I pewnie spokojnie pracowałby dalej jako robotnik, gdyby się nie okazało, że czarnobylskie promieniowanie nie tylko pozbawiło go włosów na całym ciele – stało się z nim coś tajemniczego, stał się „diablem”, „Biczem Bożym”, „czarnoksiężnikiem”. Jak konkluduje narrator:

Wpływ piekielnych warunków, w których Wołoszyn przebywał, a ściślej mówiąc – kombinacja tych wpływów, wywołała w jego organizmie unikatową zmianę. Psychofizyczna istota tej zmiany nie jest nam znana. Za to wiemy o prawdopodobnych wypadkach jej przejawienia się. Uzyskany w piekle dar pozwala Kimowi Wołoszynowi w niepojęty sposób zadawać ciosy, które wywołują: a) krótkotrwałą utratę świadomości, b) całkowity albo prawie całkowity paraliż pamięci i w końcu c) natychmiastową śmierć, której przyczynę medycyna określa jako ostre spowolnienie lub zatrzymanie krwioobiegu [...]. Istotne jest wskazanie na tę okoliczność, że w przypadku obserwowanych przez nas uderzeń ich obiektami były osoby, które u Kima wywołały ataki skrajnego zdenerwowania lub nienawiści. To jednak jeszcze nie daje nam prawa, twierdzić z przekonaniem, że nie może on określać i atakować celu z zimną krwią (Ярославцев 2001, s. 345).

Innymi słowy, od tego momentu denerwowany, irytowany, krzywdzony Wołoszyn w obronie siebie lub swojej rodziny był w stanie krzywdziciela momentalnie pozbawić przytomności, uczynić kretynem lub zabić, przy czym siła i zasięg jego uderzenia z czasem rosły, aby – już w składających się na epilog trzech zapiskach – umożliwić mu działanie na odległość tysięcy kilometrów i możliwość wyjścia cało z każdego zamachu, jaki światowe służby specjalne na niego zorganizują.

Póki co jednak, przed wyjazdem z Taszlińska 29 stycznia 1987 roku, Kim zdążył unieszkodliwić lub zabić: pierwszego sekretarza rejonowego komitetu partii wraz z zastępcą (bo zwolnili go z pracy i nie chcieli przywrócić), kilkanaście psów, które chciały go pogryźć, agresywnego pijaka, który awanturował się w kolejce, zaczepiającego go na ulicy

religijnego fanatyka, szefa miejscowej milicji, grupę gangsterów próbujących go zabić, córkę sąsiadów znęcającą się nad jego pasierbicą, jej rodziców, notabla, który zachował się po chamsku w stosunku do leżącej w szpitalu żony Kima i szpitalnego personelu, pracownika KGB prawdopodobnie proponującego mu współpracę. W mieście narasta strach, pojawiają się załóżki zamieszek itd., itp.

W tej części relacji Kornakowa narracja wyraźnie przyśpiesza, a nawet nabiera sensacyjnego charakteru, gdyż lekarz z przyjacielem, siedemdziesięcioletnim patologiem Mojżeszem Naumowiczem Goldbergiem, obserwując zachodzące w mieście dziwne wypadki, najpierw jedynie podejrzewają istnienie związku między nimi, potem starają się wykryć sprawcę, a następnie – kiedy jest już wiadomy – pragną wytłumaczyć ów fenomen, a nawet – narażając życie – namówić Kima do opuszczenia miasta. Nie twierdzę przy tym, że wcześniejsza część relacji była nudna, gdyż Kornakow nie unikał zaostrzających czytelniczą ciekawość zapowiedzi przyszłych wypadków, wzmagających niecierpliwość retardacji, a w ogóle wspominał wypadki jak rasowy gawędziarz, ujawniając przy tym cudowną umiejętność mówienia o potwornościach z Kimowego życiorysu w taki sposób, jakby były faktami przeciętnymi i niewzbudzającymi niczyjego zdziwienia, co – jak mam nadzieję – zilustrowały niektóre przytoczone wyżej w przypisach cytaty.

Baczny obserwator twórczości Strugackich zauważyła w moim streszczeniu obecność wielu motywów w twórczości Braci już obecnych: moc zabijania siłami ducha miały np. głowany z *Przenicowanego świata*, socjologiczne analizy zachowania zagrożonej czymś niewielkiej społeczności czyniono w *Mieście skazanym*, z chamstwa, bezczelności i bezkarności urzędników kpili Strugaccy jeszcze w *Bajce o trojce*, w mieście Taszlińsk przebiegała akcja jednego z wątków *Niedoskonałych*, niezbyt wiarygodny narrator relacji pojawił się w *Drugim najeździe Marsjan* i *Przyjacielu*

z *piekła*, a całość wydarzeń omawianej mikropowieści mieściła się w koncepcji „testowania” radzieckiego społeczeństwa za pomocą fantastycznego eksperymentu, pokazania ludzkiej reakcji na „obecność cudu”, którą wypracowali Strugaccy jeszcze w latach siedemdziesiątych (por. Kajtoch 1993, s. 151). O apokryficznej, szkatułkowej kompozycji wyżej wspominałem.

Ale były też motywy nowe.

Przed wszystkim, co bardzo podkreślał Ant Skalandis w swojej biografii (Скаландис 2008, s. 45–47), Arkadij Strugackij w interesującym nas opowiadaniu powrócił do najczarniejszych kart swojego życia – między 7 lutego 1942 roku, kiedy podczas ewakuacji Arkadija z Ojcem z Leningradu ojciec zmarł i Arkadij został sam, a sierpniem tegoż, kiedy we wsi Taszla (Tasziński Rejon⁵⁶ Orienburskiego Obwodu) nastąpiło spotkanie z matką. Mimo że był już nastolatkiem, niektóre z jego przeżyć mogły przypominać przygody pięcioletka Kima.

Ponadto, choć próby wyjaśnienia niezwyłych fenomenów nie były obce ani twórczości Strugackich, ani różnym podgatunkom fantastyki, to jednak – zwłaszcza w najpopularniejszej w ZSRR fantastyce naukowej – niemożliwe raczej było tego rodzaju objaśnianie irracjonalne, jakie (jako jedno z paru) ma miejsce w *Diable...*, gdzie np. Goldberg uważa Wołoszyna za wcielenie zbiegłego z piekieł demona. Padają i takie objaśnienia, jak jednej z epizodycznych bohaterek – guślarki, która jest zdania że:

Diabły nie Bóg tworzy. To ludzie wedle grzechów swoich diabły rodzą, a potem sami daremnie chcą ich przeżegnać. Jedni księgą, inni ogniem, albo jeszcze inaczej. A jak żegnają, to się wzajem męczą i przez te męki swoje nowe diabły rodzą i znowu żegnają. Tak to jest na świecie z samego początku (Ярославцев 2001, s. 318);

56 Miasto Taszlińsk nie istnieje, stolicą rejonu znajdującego się na granicy z Kazachstanem była i jest duża wieś Taszla.

co w zasadzie potwierdza później Kornakow, który sądzi, że owszem, Kim jest rodem z piekła, ale zupełnie racjonalistycznie rozumianego:

Lecz przecież czym jest piekło? [...] Tam [...] rzucali granatami w dzieci i pozostawiali biedaków, by wydobywali się spod okaleczonych trupów rodziców. Tam jeszcze wpychali za drut kolczasty pod władzę wyrzutek ludzkości nurzających się w swoim krwawym zbydlęceniu. I tam biegali po dachach domów weseli oblakani śpiewający dzikie piosenki. I wiele jeszcze różności zdarzało się w piekle, przez które przeszedł żywym Kim Siergiejewicz Wołoszyn...

Tak, dziesiątki milionów tam zginęły i jeszcze zginą miliony, a oto Wołoszyn nie zginął. Przez przypadek na pewno. Było bardzo małe prawdopodobieństwo, ale nie zerowe. Wołoszyn nie zginął, zmienił się w bombę wypełnioną wariacką nienawiścią i panicznym przerażeniem. I nie sług piekła się on boi, a nowych niebezpieczeństw, które ludzkie piekło stwarza. I nie ma on piekielnej broni, lecz sam zmienił się w broń (Ярославцев 2001, s. 344).

To właśnie w tym znaczeniu *Kim sam w sobie jest uciekinierem z piekła, jego sługą i bronią* (Ярославцев 2001, s. 346). Nie bez przyczyny motto⁵⁷ całości brzmi: *Gdy śpi sumienie, budzą się upiory* (Ярославцев 2001, s. 272). Ta parafraza jasno wskazuje kierunek możliwych interpretacji.

57 To oczywiście parafraza tytułu znanej grafiki Francisco Goi. Władimir Borisow podaje, że znakomita część mott rozpoczynających rozdziały *Diabla...* nie została zaczerpnięta z określonych źródeł literackich (Борисов 2016), w związku z tym sądzę, że można je traktować jako bezpośredni, choć metaforyczny komentarz autorski oraz swoisty wątek opowieści, skoro w zasadzie wyszły spod pióra A. Strugackiego.

Ale na czym polega panujący w rzeczywistości utworu „brak sumienia”, czy tylko na wojennych zbrodniach i późniejszym bezprawiu, chamstwie, idiotyzmach epoki Chruszczowa i Breżniewa? Sądzę, że jeszcze dwa kręgi piekieł, ten rewolucyjny i stalinowski, otwierają dwa inne motta, które (zwłaszcza drugie z niżej przytoczonych) wywołały niedowierzanie⁵⁸ czytelników. Pozwolę je sobie (pierwsze częściowo, drugie w całości) przytoczyć:

Było, było coś takiego, co w minutę śmierci popychało ludzi ku sobie. Co tu dużo mówić! W osiemnastym roku topili podchorążych floty, chłopców siedemnasto-, szesnastoletnich. Wiązali ręce na plecach, wieszali na szyi porzewiałe ruszta i wyrzucali za burtę. Jednego za drugim, na kupę. Woda była przezroczysta jak rzadko i ciekawscy obserwatorzy zauważyli, że w ostatnich sekundach swojego ziemskiego bytowania tonący kokosili się wśród martwych, jak gdyby chcieli tam sobie znaleźć wygodne miejsce, skłębic się w jedną masę (Ярославцев 2001, s. 274).

i kolejne:

Sojusznicy marynarze zaczęli się skarżyć, że gdy schodzą na ląd po arktycznych cierpieniach, pozbawieni są u nas kobiecej pieśczoży i z tego powodu można się wykończyć. Więc komitet miejski zwrócił się do komсомоłек w wieku 17–22 lat z propozycją, aby pomóc naszym wspaniałym towarzyszom broni. Te oczywiście pomocy nie odmówiły. Cóż poradzić! Czasy były ciężkie, a tu i konserwy, i czekolada, i whisky, i pończoszki... Jednak kiedy wojna się skończyła, wszystkie je uznano za zdrajców Ojczyzny, wsadzono na barki i odholowano na odkryte morze, na wyspę Salm, jak im ogłoszono. Ale do wyspy Salm ich nie doholowano, tylko

58 Indagowany o prawdziwość historii opisanej w drugim motcie, Boris Strugacki w pełni potwierdził jej prawdopodobieństwo. Jak się wyraził, była ona „całkowicie w duchu swoich czasów” (Стругацкий 2009, s. 292).

potopiono torpedami z łodzi podwodnej. Świeciło czerwone, północne słońce, bielilo się niebo nad dalekim krajem wiecznego lodu, ocean był jak lustro i do samego horyzontu kołysały się w wodzie kobiece głowy – kasztanowe, czarne, blond (Ярославцев 2001, s. 279).

Sądzę, że również i te zbrodnie – o ile moc Kima brała się ze zbrodni – mogły ową moc w pełni uzasadnić. Nie objaśniały jednak zasadniczego paradoksu mikropowieści.

Czytając ją, nie mogłem sobie nie zadać pytania: a dlaczego w zasadzie Klima Wołoszyna uważa się w utworze za narzędzie diabła, „diabelskie nasienie” w pełnym tego słowa znaczeniu. Owszem, narrator i inni nazywają go czarnoksiężnikiem i diabłem, i boją się go śmiertelnie, ale można to zrzucić na karb ich oportunistów. W zasadzie przecież nie można o nim złego słowa powiedzieć. Przeżył – zwłaszcza w dzieciństwie – rzeczy straszne, ale nie załamał się; jest zdolny do odczuwania pozytywnych uczuć. Jest także zaradny, pragnie prowadzić normalne życie, kocha swoje kobiety i głuchoniemą pasierbicę; kiedy trzeba, jest uparty; wolę ma żelazną, a nawet – przynajmniej do pewnego czasu – walczył o ideały. Po fantastycznej przemianie też jest przewidywalny, nie atakuje bez powodu – po prostu się broni i wystarczyłoby zostawić go w spokoju, aby nie stwarzał żadnych problemów, przy tym dać mu spokój można, bo niczego wyjątkowego nie chce od życia. Ba, można by go było nazwać skutecznym i sprawiedliwym orężem społecznej samoobrony, gdyż jego ofiarą padają przede wszystkim ci, których od dawna należałoby pokroić, a nikt dotąd ich nie ukarał, a nawet o karze nie pomyślał!

Z punktu widzenia zdrowego rozsądku między tytułem a bohaterem opowieści ziele sprzeczność. Objasnia ją Siergiej Pierieslegin, odwołując się do opinii, że: „prawosławie uważa sprawiedliwość za prerogatywę diabła (jako że dla Boga właściwe jest miłosierdzie)” (Переслегин 2010,

s. 33)⁵⁹. Wynikało z niej, że katolickie i prawosławne rozumienie diabła, jego roli w dziejach zbawienia, jak i w sprawiedliwości Bożej mocno się różnią⁶⁰. Nieco zdziwiony, poszukałem potwierdzenia tezy Pierieslegina w rosyjskiej publicystyce religijnej, co się nie udało; trafiłem tylko na jej uzasadnienia czy potwierdzenia nader częściowe i pośrednie⁶¹.

59 Oczywiście jego solidna interpretacja *Diabła wśród ludzi*, która wywarła duży wpływ na moje rozważania, nie ograniczała się do tego stwierdzenia. Obok cytowanego wyżej artykułu Borisowa przynajmniej jeszcze do inspiracji tekstem: Manochina (Манохин 2008).

60 Wedle mojego wycucia, w polszczyźnie wyrażenia typu *sprawiedliwy diabeł* lub *diabelska sprawiedliwość* możliwe są tylko jako nośnik ironii lub odniesienie do wartości instrumentalnych, albo też w ramach baśniowej stylizacji. *Boska sprawiedliwość* zaś jest wyrażeniem w sposób oczywistym często spotykanym.

61 Przytoczę fragmenty kazania *O sprawiedliwości* protojereja Olega Stieniajewa (Стенаев 2016): „We współczesnym społeczeństwie ludzie często mówią o sprawiedliwości. I przede wszystkim żądają sprawiedliwości w stosunku do siebie samego. Ale pomyślmy: czy chcielibyśmy, aby Bóg potraktował nas sprawiedliwie? Sprawiedliwość to kategoria sądowa, a wymiar sprawiedliwości wymaga kary – ukarania tego, kto zgrzeszył. Przed obliczem Bożych przykazań wszyscy są winni. Nie ma nikogo, kto by wypełnił Prawo Boże. Jak powiedział apostoł Paweł «Nie ma sprawiedliwego, nawet ani jednego, nie ma rozumnego, nie ma, kto by szukał Boga. Wszyscy zбочyli z drogi, zarazem się zepsuli, nie ma takiego, co dobrze czyni, zgoła ani jednego» [Rz 3, 10–12]. Tak więc jakiej sprawiedliwości szukają ludzie, o jakiej mówią. Mają na myśli sprawiedliwość tylko dla siebie. Nie wymiar Bożej sprawiedliwości, a ludzkie przedstawienie sobie sprawiedliwego lub niesprawiedliwego stosunku do siebie, czyli do człowieka. My chrześcijanie rozumiemy, że jeśli naszym sądem i oskarżycielem byłoby tylko Prawo Boże i tylko prawo Boże sprawiedliwie wymierzyłoby ostateczną karę, to skoro wszyscy zgrzeszyliśmy, więc i wszystkich nas by ukarano. I dlatego w «Liście do Rzymian» apostoł Paweł pisze: «Jeżeli zaś dzięki łasce, to już nie ze względu na uczynki (to jest według sprawiedliwości – O.S.), bo inaczej łaska nie byłaby już łaską (miłość już nie byłaby miłością – O.S.)» [Rz. 11:6] [Cytując, korzystałem z tekstu *Biblii Tysiąclecia* – W.K.]. Powinniśmy układać swoje stosunki z innymi ludźmi, nie wyrzekając się swojego poczucia sprawiedliwości, lecz jeśli od Boga oczekujemy miłości, przebaczenia i łaski, to i my powinniśmy być przebaczącymi, miłosiernymi i łaskawymi w stosunku do innych ludzi, jako że sposób, w jaki podchodzimy do innych ludzi, może się okazać sposobem, w jaki Bóg podejdzie do nas. [...] A czy obwiniając innego i żądając sprawiedliwej kary, jesteśmy tak surowi i wymagający w stosunku do siebie? Zaiste, jeśli Bóg postępował na tym świecie sprawiedliwie, nikt by nie

Natomiast twierdzenie powyżej przytoczone z pewnością pojawia się w zawartości ideowej słynnej powieści Michaiła Bułhakowa, co przekonująco udowodniła Ała Władimirowna Złoczewska:

• Już w *Prologu* na Patriarszych Prudach [tj. 1. *Nigdy nie rozmawiaj z nieznanymi* i 2. *Poncjusz Piłat* – W.K.] sformułowano główny, egzystencjalny problem powieści – o istnieniu Boga, a także o wzajemnym stosunku funkcji Boga i diabła w kosmicznym porządku. I oba problemy znajdują swoje rozwiązanie w ramach tworzenia powieści o Chrystusie [...] Czego dokonują Jezua i Woland, przybywszy do tego świata? Jezua leczy grzesznika Piłata z bólu „głowy” – Woland obcina „głowę” grzesznikowi Berliozowi. Tak więc na pierwszych stronach powieści Bułhakow wskazał na zasadniczą różnicę między funkcjami Boga i diabła: o ile prawem diabła jest „sprawdziła kara”, to prawem Bożym jest „miłosierdzie” (Злочевская 2001, s. 15–16).

I dalej:

• Radzieckim krytykom Woland nadzwyczaj się podobał dzięki temu, że karał sprawiedliwie. Niektórzy nawet pisali, że Woland u Bułhakowa łączy Boga i diabła w jednej osobie. Krytycy poradzieccy [oryg. poeci-istyczni] właśnie tu widzą poważny niedostatek. W obu wypadkach widać słabą znajomość podstaw chrześcijańskiego światopoglądu. W rzeczy

zdołał w nim przeżyć. Boży sąd każdego by dotknął karzącą ręką. [...] W naszym Bogu miłość góruje nad sądem, to jest praworządnością i sprawiedliwością. I dlatego za każdym razem, kiedy żądamy sprawiedliwości, za każdym razem, kiedy żądamy, aby nasze prawa były przestrzegane w pełnym wymiarze, zdajmy sobie sprawę, że na tym świecie sprawiedliwy jest tylko Bóg. A On nie buduje stosunków z nami wedle zasad sądowych, pamiętając, że bez jego łaski nie możemy mieć nadziei na zbawienie i przebaczenie Boże”.

Jak widać, wniosek, że oto jeśli nie Bóg „rządzi” sprawiedliwością, to może jego przeciwnik – nie ma wiele wspólnego z oficjalną nauką Cerkwi i zapewne wyciągnął go sobie prawosławny lud rosyjski na podstawie wielowiekowego doświadczenia...

- samej myśli Bułhakowa jest chrześcijańska w samej swojej istocie, jako
- że Chrystus przyszedł nie do wiernych (przed czym miałby ich ratować?),
- ale do grzeszników. On przyszedł do naszego świata, aby swoją wielką,
- odkupicielską ofiarą uwolnić ludzi od sprawiedliwej kary za grzechy. Prawo
- sprawiedliwej kary zostało zastąpione prawem przebaczenia⁶².

Złoczewska słusznie zauważa przy tym, że „koncepcja Boga-człowieka ujęta w powieści *Mistrza* jest w sposób oczywisty heretyczna” (Злочевская 2001, s. 10). Jeśli ta, to – jak sądzę – i pozostałe mające związek z chrześcijaństwem treści *Mistrza i Małgorzaty*. Ale na pewno Arkadijowi Strugackiemu to nie przeszkadzało. Jako obywatel swego kraju i członek radzieckiej, intelektualnej elity – z pewnością do cerkwi nie chadzał. Ale przecież *Mistrza i Małgorzatę* znał i cenił, więc śmiało tę myśl, że ziemską sprawiedliwość jest czymś diabelskim, mógł właśnie zaczerpnąć z tej powieści (zwłaszcza że wyżej cytowane, opisane w motywach przejawy „radzieckiej, rewolucyjnej sprawiedliwości” są wyjątkowo koszmarne).

Czy jednak Kim Wołoszyn – „diabeł wśród ludzi” – naprawdę karze sprawiedliwie? Interpretatorzy opowieści (jak i sama opowieść, zwłaszcza monolog Kima w drugim epilogu) podnoszą pewne wątpliwości: czy to zrozumiało, że komendanta milicji „ukarano” tylko

62 I dalej; „Charakterystyczne jest także to, że wymyślona Jerozolima wydaje się o wiele bardziej realna, a ludzie w niej o wiele bardziej wolni, niż Moskwa i «moskwianie». Przecież życie ludzi w dawnym świecie jest «rozświetlone» obecnością Boga i nawet grzesznicy się tam Boga nie wyrzekli. Natomiast «moskwianie», *świadomi ateści* dobrowolnie oddali się pod władzę diabła [...]. Zasady diabelskiego władania «ziemskimi porządkami» ujawniają się łatwo – w praktyce działań Wolanda: będąc jedynym gospodarzem w tym wspaniałym kraju, gdzie można «w każdym oknie zobaczyć ateistę», przystępuje on do wypełniania swoich obowiązków: karze grzeszników” (Злочевская 2001, s. 16).

utrata przytomności połączoną z gwałtowną biegunką, podczas gdy córka sąsiadów, dziecko jeszcze, śmiercią zapłaciła za znęcanie się nad Kimową pasierbicą... Dlaczego zaczepiający Kima uliczny „prorok” ginie, a gangsterzy tylko idiocieją? Otóż te reakcje Kima nie będą „niesprawiedliwe” i dziwne, jeśli by uznać, że Wołoszyn „wymierza karę” o surowości zależnej wyłącznie od stopnia swego cierpienia. Knowania różnych służb czy bandytów są mu dobrze znane, przywykł do nich i są dla niego niczym w porównaniu z bólem przybranej córki lub osobistą obrazą. Wydaje się, że (świadomie lub nie) Kim po prostu sądzi wedle siebie, kieruje się nie społecznym poczuciem sprawiedliwości a swoimi uczuciami i emocjami.

Pisarskie odkrycie Arkadija Strugackiego, iż można w utworze pokazać, że dany, konkretny człowiek ma prawo sam osądzać postępek bliźnich i że nie musi się przy tym liczyć z żadną konwencją, interesem społecznym itd., wydaje się banalne, jeśli by czynić go „tu i teraz”, ale na pewno nie było czymś nieistotnym, gdy blisko trzydzieści lat temu dokonywał go obywatel radziecki, całe życie karmiony przekonaniem o wyższości racji społecznych, klasowych czy warstwowych nad racją jednostki. Tym bardziej, jeśli ten człowiek w zasadzie już umierał.

Można więc zarzucać *Diabłowi wśród ludzi* etyczną niejasność, można też po prostu nie lubić tego opowiadania, ale z pewnością należy podziwiać Arkadija Strugackiego. Podziwiać za to, że nawet pod koniec życia i w sytuacji z psychologicznego punktu widzenia tragicznej gotów był mierzyć się z nowymi dla siebie ideami, a w tym konkretnym wypadku głosić (tak ja przynajmniej odczytuję wymowę, morał utworu) prawo dojrzałej, doświadczonej jednostki do samodzielności moralnych ocen i społecznej, anarchistycznej niezależności.

Charakterystyczną ilustracją owej – wbrew wszystkiemu – gotowości jest fragment wspomnień Witalija Babiienki o spotkaniu z Arkadijem Strugackim:

Moje spotkanie z „Kandydem” Woltera

Kandyd czyli optymizm Woltera (*Candide, ou l'Optimisme. Traduit de l'Allemand de M. le docteur Ralph*, s.1. [Geneve Cramer] '1759. in-12 de 299 p.) opornie poddaje się analizie. Trzeba się liczyć z następującymi faktami:

- silnym zakorzeniem utworu w poglądach epoki – Wolter, zawołany polemista, chętnie formułował myśli, pisząc „przeciw”. Niełatwo dziś stwierdzić „przeciw czemu”, stąd pobieżna analiza objąć może tylko część bogatej materii dzieła;
- podwójną genezą tekstu – jest on następstwem kryzysu filozoficznego, który w latach 1755–1759 przydarzył się wkraczającemu w starość Wolterowi; z drugiej strony – to riposta w polemice z Janem Jakubem Rousseau, stąd skomplikowanie problematyki powiastki, której sceny to rozstrzygały problemy własne autora, to ośmieszały Rousseau (lub innych myślicieli), a na koniec podlegały trzeciej, artystycznej logice;
- z tym, że mamy tu do czynienia z przekładem, a zatem *Kandyd* czytany w oryginale może odkryć przed odbiorcą jeszcze wiele tajemnic.

Geneza utworu

W krótkim okresie Wolter zetknął się z serią bolesnych wydarzeń. W 1749 roku zmarła jego przyjaciółka – Emilia du Chatelet. Następnie zrywa się przyjaźń z Fryderykiem II. Filozof choruje. Pierwszego listopada 1755 roku wskutek trzęsienia ziemi ulega zniszczeniu Lizbona. Kilka miesięcy później wybucha wojna siedmioletnia. Wobec nawału osobistych i europejskich nieszczęść późniejszy autor *Kandyda* musi znów przemyśleć najważniejsze ogniwa swego systemu. Wszak jego (oraz całej deistycznej i optymistycznej wersji filozofii wieku) podstawą było twierdzenie, że natura jest „porządkiem fizyczno-moralnym”, że świat „jest racjonalny, zbudowany wedle prawideł rozumu, więc dostępny poznawczo” (Baczko 1974, s. 24), jest w nim „wyrażony zamysł intelektualny i moralny, który każdy fragment całości i całość samą czyni sensowną” (Baczko 1974, s. 24). Zbiorowe i indywidualne życie ludzkie, będąc częścią sensownej natury – też miało mieć sens.

Racjonalność świata wyraża się w działaniu w nim praw uniwersalnych i tylko ich. Przypadek zasadniczo nie istnieje. Prawa te, aczkolwiek aktualnie niedokładnie znane, są poznawalne – choć może „nie do końca”, bo absolutna wiedza dana jest nie człowiekowi – a Bogu. Prawidłowość, racjonalność i moralność świata gwarantuje jego Stwórca – Istota Najwyższa. Tajemniczy, niepoznawalny Bóg przejawia się w ładzie natury, działaniu jej uniwersalnych praw i tylko tu.

Człowiek też jest racjonalny. Jak w pozornym bezładzie przyrody przejawia się jedność rządzących nią praw – tak i w pozornym chaosie zachowań ludzkich znać niezmienną w czasie i przestrzeni, powszechną i jedną człowieczą naturę. Dobrą – gdyż jest częścią moralnego wszechświata. Niedoskonałości *homo sapiens* są tylko jego cechami swoistymi. Postępowanie człowieka, określone przez racje jego natury i informacje biegnące od zmysłów, nie przekracza granic zakreślonych przez prawa

Uniwersum – ale równocześnie jest też wolne. Kwestia mechanizmu umożliwiającego tę wolność była dla Woltera zresztą niejasna – jak i naczelnne zagadnienia metafizyki, ale wierzył, że:

- to, co niedostępne ludzkiemu poznaniu, nie jest bezrozumnym losem,
- obszarem kaprysu czy przypadku [...] Konsekwencją etyczną sceptycyzmu
- była afirmacja (Baczkowski 1974, s. 32).

A jakie w tym bezchmurnym obrazie przeznaczyć miejsce zła? Przed kryzysem, o którym mowa, Wolter skłaniał się ku dwojakiemu rozwiązaniu tej kwestii.

Pierwsze polegało na zaprzeczeniu istnienia zła i pokrewne było konceptom Anthony'ego Shaftesbury, Aleksandra Pope'a, a przede wszystkim Gottfrieda Leibniza⁶³. Istotą pomysłu, który miał godzić doświadczenie

63 O tym filozofie porównaj następujący fragment drugiego tomu *Historii filozofii* Władysława Tatarkiewicza: „Pomimo iż każda monada jest odrębnym i nieprzenikalnym światem, jednakże wszystkie odpowiadają sobie i zgadzają się między sobą. Zgodność między duszą a ciałem [...] była dla Leibniza tylko szczegółowym wypadkiem ogólnej zgodności we wszechświecie. – Skąd ta harmonia? Jak dzieje się to, że postrzeżenia różnych monad odpowiadają sobie? Oto harmonia jest wprzód ustanowiona przez Boga [...]. Wedle tego prawa losy monad rozwijają się niezależnie, ale równolegle i zgodnie, wedle stałego prawa, więc w stałej odpowiedniości. Monady są jakby zegarami na początku uregulowanymi przez Boga, które zgadzają się zawsze ze sobą i przez to robią wrażenie, jak gdyby były od siebie zależne. – Możliwe byłyby światy inne niż ten, który istnieje; ale wszystkie byłyby mniej harmonijne. Świat rzeczywisty jest ze wszystkich możliwych najharmonijniejszy [...] A przeto jest ze wszystkich najlepszy. Twierdząc, że Bóg, tworząc świat, wybrał z możliwych najlepszy, Leibniz dawał wyraz swojemu optymizmowi. Nie zaprzeczał, że świat jest niedoskonały w szczegółach, że istnieje zło metafizyczne, fizyczne i moralne, tj. ograniczoność skończonego bytu, cierpienie i grzech. Twierdził natomiast, że te niedoskonałości są potrzebne dla tym większej doskonałości całości. Jeśli nam wydaje się [to] wątpliwe, to dlatego, że nie umiemy przejrzeć do głębi ustroju świata. Leibniz chciał te wątpliwości rozwiązać w swej «teodycei»,

życiowe (wskazujące, że nie wszystko jest takie miłe) z optymistyczną wizją, było uznanie wszelkiego zła za coś, co ostatecznie służy dobru, zatem – tak naprawdę – złem nie jest, jak nie jest nim chirurgiczny zabieg: bolesny, lecz przywracający zdrowie. (Dobre skutki zła jednak nie zawsze są dostrzeżone i stąd złudzenie, że zło istnieje naprawdę). Nic więc dziwnego, że w słynnym fragmencie *Zadiga* (1748) dziwny Pustelnik po dokonaniu morderstwa zmienia się w anioła i tłumaczy wstrząśniętemu bohaterowi:

Dowiedz się, że ten młody człowiek, któremu Opatrzność skrzyła kark, byłby zamordował swoją ciotkę za rok, a ciebie za dwa lata. [...] Ludzie [...] sądzą o wszystkim, nie wiedząc nic [...] nie ma zaś złego, z którego by się nie rodziło dobro [...] nie ma na świecie przypadku: wszystko jest próbą lub karą, albo nagrodą, albo przewidywaniem (Wolter 1985, Zad., s. 66–67).

Drugie rozwiązanie co prawda przyznawało rzeczywisty byt złu, ale bagatelizowało tegoż zła doniosłość. *Jeśli nie wszystko jest dobre, wszystko jest znośne* (Wolter 1985, WB, s. 87) – głosiło zakończenie *Widzenia Babuka* (1746).

Wolter wyróżniał trzy rodzaje zła:

1. metafizyczne, wynikające z niedoskonałości wszystkiego w stosunku do Boga;
2. fizyczne, polegające na cierpieniu i śmierci nieodłącznych od życia, związanych z działaniem praw natury;
3. moralne, związane z posiadaną przez człowieka możliwością wyboru, wolną wolą.

czyli obronie doskonałości dzieła Bożego [...] – Jednym z objawów doskonałości świata jest panująca w nim wolność. Pociąga za sobą możliwość błędu i grzechu, lecz jest dobrem tak wielkim, że świat bez błędu i grzechu, ale i bez wolności, byłby światem mniej doskonałym – niż nasz. A Leibniz nie sądził, iżby wolność nie dała się pogodzić z tym, że świat i jego harmonia były wprzód ustanowione przez Boga” (Tatarkiewicz 1978, s. 79–80).

Z tym ostatnim rodzajem Wolter całe życie walczył i – choć świadom trudności – pozostawał optymistą co do wyniku swych starań. To zło nie jest wszak założone w ludzkiej naturze; wynika z fanatyzmu i ciemnoty. Wystarczy ludzi oświecić, zmienić nawyki, zlikwidować rozsądniki zabobonu, takie jak np. Kościół. Zło metafizyczne było nieuniknione – lecz w praktyce nie niebezpieczne. Słaby natomiast punkt (powszechnie zresztą i od lat przyjętego) podziału tkwił w pojęciu zła fizycznego.

Można uznać, że służy ono łaadowi, porządkowi, moralności, że istnieje racja jego istnienia, że cierpienie i śmierć można dobrem wyjaśnić (zwłaszcza gdy jest się sceptykiem świadomym tego, że dobre strony złych wydarzeń mogą być nam nieznanne), ale tylko wtedy, gdy widzi się, że istnienie człowieka jest *znośne* i – tak naprawdę – nic mu ze strony Uniwersum nie zagraża. Cóż się jednak stanie, gdy zaistnieje fenomen, który zda się świadczyć o tym, że natura nie jest życzliwa człowiekowi? Trzęsienie ziemi w Lizbonie, kiedy zginęło całe miasto (nie lepsze ani nie gorsze od innych) – i występni, i cnotliwi – stało się dla Woltera i wielu filozofów epoki (wedle trafnego określenia Bronisława Baczki) „filozoficznym trzęsieniem ziemi” (Baczko 1974, s. 22). Mogło dowodzić, że w stosunkach człowiek – Kosmos możliwe są i pesymistyczne ewentualności. Ta, że świat jest miejscem absurdu, skandalu moralnego, bezsensu i przypadku, a nie – życzliwą ludzicom, prawidłową, Bożą budowlą; albo ta, że prawa rządzące wszechświatem i ich gwarant co prawda istnieją, ale nie są moralne.

Wolter zanadto był człowiekiem epoki, aby teodycei nie odbudować – i zbyt wielkim był sceptykiem, aby w końcu nie pozostawić innym dociekań o miejscu zła we wszechświecie. W każdym razie wiadome jest, że wywołany trzęsieniem ziemi (i innymi czynnikami, o których wyżej) kryzys zaowocował u Woltera tym, że stanowczo odzegnał się od sposobu rozwiązywania kwestii uwidocznionego w *Zadigu*, od hasła *wszystko jest dobre* (Wolter 1962b, s. 115–119). Wiadomo też, iż był to kryzys ciężki. W *Poemacie o trzęsieniu ziemi w Lizbonie* (1756) filozof pisał:

Bóg w swoim ręku ima łańcuch wszystko krępujący, / Ale Bóg wszechmocny nie jest łańcuchem skrępowany. / On sprawiedliwym, oraz on dobrym; jest miłosiernym. / Lecz czemuż nędzni tyle cierpiem pod Bogiem sprawiedliwym? / Oto trudność, którą rozwiązać wprzód trzeba było. / Zapierać się nieszczęść, próżne na ich niszczenie lekarstwo,

i dalej:

Doskonałości Istność najwyższa – być złego przyczyną, / Ani też być kto inny nie mógł bez niej złego sprawcą. / Przecież to złe jest rzeczywiste...,

a następnie:

Lub winowajcą był człek, a Bóg karze plemię jego, / Lub samowładnym jest Bóg ogólnego jestwa, rozległości. / Lecz bez litości, gniewu, na wszystko obojętny, spokojny / Przyrodzenia pierwsze, przedwieczne ustawy wypełnia. / Albo materia pierwiastkowa i niekształtna, / Wraz nieposłuszna swemu stwórcy ma w sobie wistoczoną / Burzliwość niesforną, równie jak ona konieczną. / Albo doświadcza nas Bóg [...] / Cokolwiek człek obierze, drżyć mu trzeba w niepewności. / Wszystko przed nim skryte; wszystkiego lękać się musi. / Niemą, natura głuchą: zapytujemy się próżno. / Przemówienia Boga trza do rodu ludzkiego (Wolter 1815, s. 5–8⁶⁴).

Poemat... był nie tylko poetycką polemiką z myślą Leibniza czy Pope'a. Wyrażał głębszy niepokój. Przypuszczenia, że sprawcą zła może być Bóg, lub że On (a zatem cały wszechświat) może traktować obojętnie człowieka, wywracały fundamenty oświeceniowego optymizmu.

64 W cytatach unowocześniono interpunkcję i pisownię.

„Kandyd” polemiką z „Listem o Opatrzności” Jana Jakuba Rousseau.

Ale znajomość opisanej problematyki intelektualnej nie pozwala dotrzeć do wszystkich treści *Kandyda*, choć jest on świadectwem kryzysu i jego przezwyciężenia. Powstanie powiastki wiąże się też z wydarzeniem anegdotycznym: otóż Rousseau, otrzymawszy egzemplarz *Poematu...* i widząc tego biednego człowieka (tj. Woltera) przywalonego, aby tak rzec, pomyślnością i sławą, jak gorzko wciąż deklamuje przeciw nędzom życia i znajduje ustawicznie, iż wszystko jest złe, powziął – jak pisze w *Wyznaniach* – szalony pomysł, aby udowodnić mu, że wszystko jest dobre (Rousseau 1956, s. 192).

Stosunki między filozofami były już napięte od czasu słynnego listu Woltera – odpowiedzi na nadesłaną przez Rousseau *Rozprawę o pochodzeniu nierówności między ludźmi* (1750). Wolter wtedy wyraźnie sobie z pracy Rousseau zażartował⁶⁵ i sprzeciwił się zaliczaniu nauk, sztuk i literatury do czynników paczących pierwotną naturę ludzką.

A więc, w tzw. *Liście o Opatrzności* (1756)⁶⁶ Rousseau, deklarując pełną solidarność z Wolterem w zwalczaniu zła moralnego, bronił tradycyjnego poglądu o zasadniczym nieistnieniu zła fizycznego – różnorodnymi argumentami:

65 Nie posłużono się nigdy jeszcze tak wielkim talentem, aby nas uczynić na powrót bydlętami; kiedy czyta się *Pańskie dzieło*, bierze wprost ochota chodzić na czterech łapach. Jednakowoż, jako że mija już lat sześćdziesiąt, odkąd odwykłem od tego, czuję na nieszczęście, że jest niemożliwością, abym z powrotem nabrał tego przyzwyczajenia i pozostawiam ową naturalną postawę tym, którzy są jej bardziej godni od Pana i ode mnie – cytuję list Woltera *Do pana Jana Jakuba Rousseau w Paryżu wg. Filozofii francuskiego oświecenia* (Wolter 1962a, s. 111).

66 Por. Rousseau (1966); cytaty z *Listu o Opatrzności* oznaczono literę L. Za tym wydaniem relacjonuję także pewne poglądy Woltera, z którymi polemizował Rousseau.

1. Konkretnie dotyczącymi lizbońskiego trzęsienia ziemi. Straty, które przyniosło – pisał – są przykładem właśnie moralnego zła, odpowiada za nie człowiek, który zbudował miasto. Gdyby nie ten wytwór cywilizacji, zginęłoby mniej ludzi. Ponadto nie jest pewne, czy ofiary nie cierpiałyby bardziej – żyjąc.
2. Ogólnofilozoficznymi. Ponieważ *materia obdarzona wrażliwością, a nieznająca cierpień jest sprzecznością*, więc zło fizyczne jest nieuniknione w każdym systemie, którego częścią jest człowiek. A zatem problem [...] bynajmniej nie polega na tym, dlaczego człowiek nie jest doskonale szczęśliwy, ale dlaczego istnieje (Rousseau 1966, L, s. 522). Istnienie to zaś na pewno jest dobre. Ponadto prawdziwość tezy *wszystko jest dobre* można wywieść z natury Boga.
3. Uzasadnieniami szczegółowymi, np. że:
 - w życiu ludzkim jest więcej szczęścia niż niedoli, bo ludzie na ogół wolą żyć niż nie żyć (L, s. 525);
 - ludzie prości, nieskażeni cywilizacją, ambicjami i roszczeniami, są szczęśliwi (L, s. 526);
 - rachunek dobra i zła w *całości trwania istoty czującej* (L, s. 537) bilansować trzeba, uwzględniając życie wieczne;
 - coś złego dla jednostki może być dobre dla grupy;
 - brak stwierdzenia dobrych skutków wydarzenia świadczy tylko o naszej niewiedzy.

Dużo miejsca poświęcił Rousseau polemice z antydeterministycznymi pomysłami ze wstępu do poematu, o którym była mowa. Wolter zanegował tam koncepcję tzw. „łańcucha bytów” głoszącą, że każdy element świata i wydarzenie historii ma konieczne miejsce w boskim łańdzu. Wolter, chcąc uratować ogólną wizję uporządkowanego świata a jednocześnie „zrobić w nim miejsce” na zło fizyczne, wysunął tezę o istnieniu i prawdziwości, i przypadku w Uniwersum. *To nieprawda, że, gdyby światu odjąć choćby jeden atom, świat nie mógłby istnieć* (L, s. 527) – twierdził, przytaczając jako argument fakt nieistnienia w przyrodzie kształtów regularnych. Toż z historią:

Gdyby na matce Cezara nie dokonano cesarskiego cięcia, Cezar nie obaliłby republiki i nie zaadoptowałby Oktawiana [...] To jednak, czy Cezar splunął w lewo czy w prawo [...] nie odmieniłoby z pewnością w niczym układu ogólnego. Istnieją więc takie wydarzenia, które mają skutki i takie, które ich nie mają. [...] Niektóre wydarzenia pozostają bez następstw [...] Taki jest więc ogólny porządek świata, że porządku ogniów łańcucha nie zakłóci nigdy [...] mniejsza czy większa nieregularność (L, s. 530–531).

Koncepcja ta oburzyła Rousseau. Jego zdaniem nie można twierdzić, że istnieje czynność pozbawiona początku i skutki pozbawione przyczyn, bo to sprzeciwiałoby się wszelkiej filozofii (L, s. 528). Przypadek nie istnieje. Pozorne anomalie przyrodnicze to wynik działania nieznanych nam praw. Zawsze istnieją następstwa zdarzeń. Z początku są może niedostrzegalne, lecz później łączą się, by spowodować ważne wydarzenia (L, s. 530).

Widzę mnóstwo dostatecznych racji, z których względu nie może być obojętne dla losów Rzymu, czy Cezar spoglądał w prawo czy w lewo i spluwał w tę lub w tamtą stronę, idąc do senatu tego dnia, kiedy spotkać go miała kara (L, s. 531).

Powyzszy zarzut Rousseau okazał się doniosły w skutkach dla powiastki, określił ważną cechę jej świata przedstawionego: panuje tu ścisły determinizm. Wszystko się łączy, przypadków brak. Ale skutkiem tego fabuła jest całkiem nieprawdopodobna. Oto np. następujące drobne wydarzenia dały poważny rezultat: uratowanie się Panglossa z rąk inkwizycji. Miano go spalić, ale padał deszcz, więc go powieszono. Kat był niewprawy, lina mokra, źle zawiązano węzeł, chirurg, który wykupił ciało „nieboszczyka”, pierwszym cięciem ocucił niedobitego, itd...

(Wolter 1985, Kan., s. 166)⁶⁷. Podobne łańcuszki faktów można wyróżnić w losach każdej postaci, a losy te w rezultacie obrażają zmysł zdrowego rozsądku; tak jakby Wolter mówił Rousseau: „Sądziysz, że nie ma przypadków?! – No to masz świat, gdzie naprawdę ich nie ma!”. Na dodatek nieustannie ironizuje się tu na temat przypuszczeń, że występujące w przyrodzie i życiu ludzi ciągi przyczynowo-skutkowe są moralne. Np. gdy holenderski okręt, którego kapitan okradł Kandyda – tonie wskutek starcia z Hiszpanami, nie ma to nic wspólnego ze sprawiedliwością, bo z kapitanem giną też niewinni (Kan., s. 139).

Ponadto bezpośrednio zaatakowano w *Kandydzie* jeszcze przynajmniej dwa stwierdzenia z *Listu...*:

1. Że rzadkość samobójstw świadczy o zasadności optymizmu – Wolter ripostował historią staruszki, gdzie również rozważano kwestię samobójstwa, ale podkreślając częstotliwość zjawiska i to, że ludzie – nawet niesamowicie cierpiąc – mogą się nań nie decydować (Kan., s. 115).
2. Że ludzie prości są szczęśliwi. – Wolter wykazał swemu krytykowi, że nie należy sądzić po pozorach – na przykładzie historii brata Żyrofla i Pakity, którzy tylko wyglądali na szczęśliwych (Kan., s. 152–154).

Śmieszło również Woltera zdziwienie Rousseau, że oto on – ubogi i nieznan – musi pocieszać bogatego i sławnego mistrza. *Zawsze i często bezzasadnie komuś wydaje się, że jest nieszczęśliwszy niż inni* – pada odpowiedź w *Kandydzie* (Kan., s. 136).

Spśród „rodzyneków” polemicznych – rozrzuconych po powiastce – wyodrębnijmy jeszcze fragmenty, które co prawda nie odnoszą się bezpośrednio do *Listu...*, ale ogólnie krytykują myśl Jana Jakuba. Wolter zdaje się co prawda zgadzać z tym, że zasadniczo natura ludzka jest dobra. Jasno to widać w postaciach przedstawicieli kultur prymitywnych. W zakończeniu przygody z Uszakami nie zjedli wszak oni

67 Dalsze cytaty z *Kandyda* tylko ze skrótem Kan.

Kandyda i Kakamby, bo byłoby to niesprawiedliwe. Zważmy jednak, jak paradoksalny to przykład. No i nawet przyznający rację Wolter był złośliwy: *Koniec końców pierwotna natura jest dobra, skoro ci ludzie nie tylko mnie nie zjedli, ale podjęli serdecznie, upewniwszy się, że nie jestem jezuitą* (Kan., s. 125) – stwierdza z ulgą Kandyd.

Dobro pierwotnej natury nie zmienia jednak nieszczęsnego bytu ludzi cywilizowanych, a konsekwentny „powrót” do niej jest niemożliwy. Czym byłby – pokazują miłostki kobiet Uszaków z małpami. Za odzyskanie pierwotnego dobra trzeba by – być może – zapłacić nie tylko cywilizacją, ale i człowieczeństwem. I nie wiadomo, czy w pierwotnej naturze ludzkiej tylko dobro się kryje. Szczęśliwy koniec omawianej przygody poprzedzają dramatyczne chwile oraz tyrada Kakamby o tym, że i prymitywne ludy zadają cierpienie i śmierć.

Podtrzymał też Wolter swoje zdanie w kwestii pożyteczności niektórych cywilizacyjnych wynalazków potępianych przez Rousseau jako psujące człowieka balast (w innych wypadkach zresztą przyznając szwajcarskiemu filozofowi rację). Dowodzi tego selekcja wynalazków cywilizacyjnych przeprowadzona w rozdziałach XVII i XVIII, przy okazji opisu społeczeństwa Eldorado – idealnego i równocześnie „prymitywnego”; mieszkańcy tego kraju mieli być przodkami Inków i jako tacy pozostawać – mimo znacznych przeciw osiągnięć – „bliżej natury” niż Europejczycy.

Oto w Eldorado nie ma: religii objawionej i instytucji kultu (wyznawana jest postulowana przez Woltera *religia naturalna*); sił zbrojnych; etykiety dworskiej świadczącej o wyalienowaniu władzy (król jest władcą patriarchalnym, poddani mają doń swobodny dostęp, rządzi mocą autorytetu i zgodnie z prawem, ale samowładnie i stanowczo); instytucji wymiaru sprawiedliwości i więziennictwa. Ograniczone jest tu znaczenie pieniądza, darmowe są podstawowe dobra. Natomiast rozwijają się: sztuka (stolica zbudowana jest ze smakiem, w uroczystościach uczestniczą muzycy); nauki podstawowe – zwłaszcza ściśle (pałac nauk); technika (opis maszyny).

Dodam na końcu, że dla Woltera oczywistym prawem naturalnym jest wolność i równość ludzi. W pełnej zgodzie z Rousseau piętnuje nierówność stanów (nie mylić z majątkową, przeciw której nic nie miał). Groteskowe sprzeciwy brata Kunegundy wobec jej małżeństwa z Kandydem nie pozwalają w to wątpić (Kan., s. 122 i 168).

Dobro, zło i sens życia

Właściwą spójność fabule *Kandyda* nadają wydarzenia początkowo układające się w prowadzoną obrazowymi środkami polemikę nie tylko z Rousseau, lecz z optymizmem filozoficznym przez Rousseau bronionym, zaś następnie – w wywód prowadzący czytelnika w stronę pewnych wniosków egzystencjalnych. Akcja zatem rozpada się na dwie części: pierwszą (obejmującą dzieje bohatera od wygnania po napotkanie okrutnie okaleczonego Murzyna i utratę baranów z Eldorado w rozdz. XIX), kiedy to Kandyd⁶⁸ święcie wierzy w naukę mistrza Panglossa, że nasz świat jest najlepszym ze światów, oraz drugą – gdy nasz bohater jednak zmienił zdanie i wraz z Marcinem krąży po Europie w poszukiwaniu Kunegundy i Kakamby, usiłując jednocześnie znaleźć receptę na utrzymanie równowagi psychicznej w świecie takim, jaki naprawdę jest.

Przypatrzmy się części pierwszej. Już na drugiej stronie cytowanego wydania, jawnie lekceważąc wymogi *decorum*, zaznajamia się czytającego na uwłaczających powadze tematu przykładach z tezami Leibniza i innych „optymistów”:

Pangloss [...] dowodził wprost cudownie, że nie ma skutku bez przyczyny i że na tym najlepszym z możliwych światów zamek [...] pana barona jest najpiękniejszym z zamków [...]. Dowiedzione jest [...], że nic nie

68 Przypominam, że to imię znaczące; *candide* – znaczy ‘naiwny’.

może być inaczej; ponieważ wszystko istnieje dla jakiegoś celu, wszystko z konieczności musi istnieć dla najlepszego celu. [...] Nosy są stworzone do okularów, dlatego mamy okulary. (Kan., s. 92);

i dalej w tym duchu. No i wraz z wygnaniem Kandyda z zamku rozpoczyna się akcja. Zgodnie z wymogami gatunku powiastki filozoficznej⁶⁹ prezentacja łańcucha następujących po sobie wydarzeń nie służy rozrywce (jak w powieści przygodowej) ani charakterystyce duszy bohatera (jak w powieści psychologicznej), ani opisowi danego społeczeństwa w określonych czasach (jak w utworze realistycznym). Są te wydarzenia obrazowymi wykładnikami argumentów przeciw wyjściowej tezie (abstrahując od innych, omówionych już polemicznych wypadów Woltera).

Przeciw Leibnizowi od razu wytoczony zostaje najdobitniejszy przykład zła moralnego: wojna. Mimochodem pokazawszy, ile w realnym świecie znaczy wolność jednostki (Kan., s. 94) – Wolter z lubością opisuje okrucieństwa wojny siedmioletniej, podkreślając fakt posiadania przez

⁶⁹ Znana, aczkolwiek nie tak powszechnie, jak być powinno (i dlatego ją powtarzam) definicja powiastki filozoficznej brzmi: „narracyjny utwór prozaiczny, którego świat przedstawiony ma za zadanie ilustrować w sposób nie ukrywany – choć często przewrotny – tezę światopoglądową lub moralną. Jako samodzielny gatunek uformowała się w okresie oświecenia [...], stając się jednym z istotnych narzędzi literackiej popularyzacji filozofii racjonalistycznej, środkiem satyry społeczno-obyczajowej i formą krytyki rządów politycznych. Zarazem jednak nieodmiennie wprowadzała moment wieloznaczności do prawd filozoficznych czy moralnych, wydobywała na jaw paradoksy i niespójności doktryn, uprzytamniając względność składających się na nie tez i zaleceń; była więc formą krytyki filozofii. Kształtowała się w nawiązaniu do dawnych gatunków prozy popularnej, takich jak romans awanturniczy czy powieść egzotyczna, z którymi łączył ją schematyzm epizodycznej fabuły (obudowanej zazwyczaj wokół wątku podróży), uproszczony rysunek bohaterów i niekonsekwencje motywacyjne. Postacie, konflikty, układ zdarzeń były w powiastce filozoficznej traktowane często wręcz żartobliwie, z zaznaczeniem ironicznego dystansu, który wskazywał, że elementy fabularne mają dla autora wartość jedynie pretekstową, natomiast rolę pierwszoplanową odgrywają ukryte poza nimi treści moralistyczne i sugestie filozoficzne” (Głowiński, Kostkiewiczowa 2000, s. 415–416).

wojnę statusu instytucji społecznej; zaznacza więc, że nie wskazuje przeczącego optymizmowi wyjątku, lecz o sprzyjanie moralnemu złu oskarża europejską cywilizację. Opis części przygód staruszki (pojmanie przez piratów, oblężenie Azowa) kontynuuje ten wątek myślowy i rozszerza działanie stwierdzonej prawidłowości na cywilizacje prymitywniejsze. Wojna – przypomnijmy – będzie znana nawet nieomal zwierzęcym Uszakom. Rozdział III przynosi (niejednokrotnie potem powtórzony) argument następny: fanatyzm religijny. Rozdziały IV i V przytaczają przykłady zła fizycznego: syfilis (Kan., s. 98) i trzęsienie ziemi. Żałośnie brzmią próby znalezienia *wystarczającej racji* tych fenomenów (tj. dobra, któremu służyłyby). Równie głupio – zastosowanie do wyjaśniania realnych nieszczęść ściśle deterministycznej logiki (Kan., s. 100). Uznając zapewne wyżej wymienione przykłady za przytłaczające – Wolter dalsze argumentowanie rzeczywistego istnienia zła fizycznego zarzuci i tropić będzie kolejne absurdy cywilizacji (fanatyzm, ciemnotę, nierówność wobec prawa, nierówność stanową itd.) w epizodach: z inkwizycją, z miłostkami inkwizytora oraz Żyda i in.

Wskazawszy na zło fizyczne i wnoszone przez cywilizację zło moralne, Wolter – jak już wspominaliśmy – na koniec opatruje zastrzeżeniem i tezę o czystości pierwotnej natury ludzkiej. Co prawda rozstrzyga kwestię w duchu optymistycznym, ale pozostawia też możliwość wysnucia pesymistycznych wniosków – koniec epizodu z Uszakami jest wszak ironiczny, a więc dwuznaczny. Gdyby zaś natura ludzka była skażona, należałoby zaprzeczyć istnieniu zła moralnego wynikającego z wolnej woli, całe zło świata uznać za fizyczne (więc założone w planie Twórcy) i przyznać rację manichejskim sądom o równej potędze Dobra i Zła.

Nad drugą częścią *Kandyda* zawiśnie więc cień skrajnie pesymistycznego, manichejskiego poglądu. Jego tezy (podobnie jak przedtem tezy Leibniza) znów poda się na samym początku, aby je potem skrytykować i przezwyciężyć. Gdyby manicheizm był słuszny – na ziemi nie dałoby się żyć, Kandyd nie znalazłby recepty na bytowanie – a przecież ją znajduje.

Wybiegliśmy jednak do przodu. Na razie Wolter podsumuje rozważania z części pierwszej *Kandyda* utopijnym rozdziałem o Eldorado, gdzie jest to wszystko, czego naszemu światu brakuje.

Wywód myślowy drugiej części zaczyna się więc od tyrady Marcina:

Obejmując wzrokiem ten świat albo raczej światek, myślę, że Bóg wydał go na łup jakiejś złośliwej istocie [...]. Nie widziałem miasta, które by nie pragnęło zagłady sąsiedniego miasta, rodziny, która by nie chciała wygubić innej. Wszędzie słabsi dławią w sobie nienawiść do możliwych, przed którymi pełzają, możni zaś patrzą na nich jak na barany, z których sprzedaje się wełnę i mięso. Milion regularnych morderców, przeciągając z jednego końca Europy na drugi, praktykuje z całą systematycznością mord i łupieżstwo, [...] w miastach zaś, które rzekomo zażywają pokoju [...] zawiść, troska i zamęt ducha bardziej nękają ludzi niż wszystkie zarazy i klęski oblężonej fortecy (Kan., s. 138).

Pogląd ten – co prawda – nieomal natychmiast ulega teoretycznemu zakwestionowaniu. Już w rozdziale XXI Kandyd stanowczo wskazuje, że źródło zła częściej kryje się w wolnej woli niż w naturze. Ale możliwość znalezienia w życiu szczęścia trzeba jeszcze udowodnić! Poświęcona temu jest reszta utworu.

Wypadki grupują się tu m.in. w trzy rozwinięte epizody: przygód Kandyda i Marcina we Francji, wizyty u Prokuranta, rozmowy z sześcioma zdetronizowanymi władcami. Zwłaszcza pierwszy jest obszerny, gdyż Wolter daje w nim upust pasji satyrycznej: nie ma oszustwa, którego by się w „wielkim świecie” Paryża nie dopuszczano. Zważmy cechę wspólną epizodów: każdy kompromituje dziedzinę życia będącą – wedle powszechnych wtedy mniemań – domeną szczęścia. Wydarzenia paryskie ujawniają, co warte jest „wykwintne towarzystwo” – przedmiot westchnień parweniussy; opis wizyty u wyniosłego mędrca opatrzony jest pointą: *czy przyjemnie jest nie odczuwać przyjemności?* (Kan., s. 159);

ekskrólowie swoim losem dowodzą ulotności władzy. Przewód myślowy uzupełnia wspomniany już przedtem epizod spotkania z Pakitą i Żyroflem, niszczący mit o szczęściu ludzi prostych.

Cóż może dać szczęście w życiu? Gdy Kandyd połączy się z Kunegundą, okaże się, że nie miłość. Nie filozofia – Pangloss również utraci wiarę w swą doktrynę, a w jego rozmowie z derwiszem deistą w ogóle zostanie zanegowany sens filozofowania, a zwłaszcza snucia metafizycznych dociekań *o przyczynach i skutkach, o najlepszym z możliwych światów, o przyrodzie duszy i o praisniejszej harmonii* (Kan., s. 170–171). Bogactwo też nie – resztki diamentów z Eldorado rozejdą się. Jako jedyna wartość i źródło szczęścia pozostaje człowiekowi praca, *która oddala od nas trzy wielkie nieszczęścia: nudę, występki i ubóstwo* (Kan., s. 171). W zakończeniu *Kandyda* dwakroć powtórzona zostaje słynna recepta: *Trzeba uprawiać nasz ogródek*. „Nasz” – nie „swój”. Nie ma tu pochwały egoizmu. Jest pochwała altruizmu – zachęta do działalności i pracy niosącej pożytek społeczności, działalności i pracy, którym poświęcił się Wolter i inne indywidualności „epoki filozofów”.

Tabela 1. Co może dać człowiekowi szczęście w życiu?
Wniosek z Wolterowskiego „Kandyda”

Rozdział	Wydarzenie	Morał wynikający z wydarzenia
XXII	Przygody we Francji	Przebywanie w tzw. „wykwintnym towarzystwie” nie daje szczęścia.
XXIV	Historia Pakity i Brata Żyrofla	Shczęścia nie daje też stan prosty. Za pozorami szczęśliwości kryje się proza życia.
XXV	Rozmowa z Prokurantem	Nie pomoże też zajęcie postawy wyniosłego mędrca.
XXVI	Wieczera z sześcioma królami	Władza może być ulotna, też nie daje szczęścia.
XXIX	Brzydota Kunegundy	To samo dotyczy miłości, nie warto żyć dla niej.
XXX	Utrata pozostałego z Eldorado majątku	Toż samo i z pieniędzmi.
	Rozmowa z derwiszem	Filozofowanie nie zapewnia szczęścia i ma mało sensu.
	Uprawianie ogródka	Jedyną prawdziwą wartością pozostaje praca – uprawianie swojego ogródka, dosłownie lub metaforycznie rozumiane

Sądzę, że obecny w *Kandydzie* wywód myślowy, wskazujący na to, jakich zasad powinniśmy się trzymać w życiu, aby przeżyć je z sensem, jest tak przejrzysty i tak ściśle powiązany z niektórymi istotnymi elementami fabuły, że możemy go przedstawić w formie tabeli.

Analizy takie jak powyższa winny się kończyć analizą stylistyczną i estetyczną tekstu. Pomijam ją, bo ma sens tylko przy rozpatrywaniu oryginału. Wskażę jedynie na możliwość wychwycenia w *Kandydzie* elementów nie tylko satyrycznych, ale i groteskowych. Jak wiadomo, kontrast niskiego stylu i poważnej problematyki (trywialnych przykładów i rozpatrywanych za ich pomocą filozoficznych kwestii) owocuje komizmem i groteskowością.

Próba analizy „Rodziny wilkołaka” („Siemji wurdałaka”) Aleksieja K. Tołstoja, jej przekładu pióra René Śliwowskiego i adaptacji filmowych

Wydaje się, że o tym opowiadaniu w Rosji i w Polsce powiedziano już wszystko. Bo choć Polacy ostatnio tylko nader zwięźle wypowiedzieli się o tym arcydziele „gotyckiej” nowelistyki (Janion 2002, s. 46, 101, 125–126; Gemra 2008, s. 81, 118, 216; Has-Tokarz 2010, s. 264; Sala 2016, s. 106–112), a o całej twórczości fantastycznej Aleksieja Konstantinowicza Tołstoja odnotowałem tylko 2 nowsze artykuły (Orłowski 2004; Nowakowska-Ozdoba 2014), to jednak literaturoznawstwo rosyjskie, jak można wstępnie założyć, nie pozostawiło już chyba nic do odkrycia w tej sprawie, po publikacji na początku XXI wieku paru wnikliwych prac. Aleksiej Fiedorow potraktował *Upiora*, *Rodzinę wilkołaka*, *Spotkanie po 300 latach* i *Amenę* jako poważne manifesty romantycznego światopoglądu, mające sensy religijne i odzwierciedlenie w biografii pisarza (Федоров 1997), dla Poliny Gromowej (Громова 2011) najważniejsze było znaczenie utworów w rozwoju prozatorskich gatunków, Michał Odesski gruntownie opracował wampiryczne motywy i odpowiednie dla nich słownictwo (Одесский 2011a, 2011b), dla Aleksandry Polakowej najistotniejszy był wkład dzieł interesującego nas autora w określony literacki kierunek i jego rozwój na rosyjskim terenie (Полякова 2007a,

2007b). Wyliczenie to można by kontynuować⁷⁰, jeśli wziąć pod uwagę, że pisarzem poważniej zainteresowało się już późne literaturoznawstwo radzieckie (Федоров 1997, s. 17–20), no i to, że wciąż ukazują się kolejne artykuły (np. Карташова 2003; Никольский 2016).

Zakładam znajomość omawianego utworu u czytelnika mojej pracy, niemniej przypomnę: Aleksiej Konstantynowicz Tołstoj (1817–1875) napisał *Rodzinę wilkołaka* po francusku około 1839 roku lub na samym początku lat czterdziestych i nigdy za swego życia jej nie opublikował (por. Śliwowski 1990, s. 418–421). *La famille du vourdalak* wydrukowano w oryginale (po francusku) dopiero w 1950 roku, lecz od wielu lat był znany jej rosyjski przekład pióra Bolesława Markiewicza, który ukazał się w czasopiśmie „Russkij Wiestnik” w numerze 1 z 1884 roku (Толстой 1884). Tekst rosyjskiego przekładu, aczkolwiek w unowocześnionym wydaniu (Толстой 2007), będzie punktem odniesienia dla moich analiz.

Gdy Tołstoj rzecz pisał, minęło tylko około 10 lat od publikacji zbioru *La Guzla Prospera Mérimée* (1827)⁷¹, z którego (zwłaszcza z noty *O wampiryzmie* i ballady *Konstantin Jakubowicz*) bardzo aktywnie korzystał, pisząc *Rodzinę...* (Одесский 2011a, s. 299, 301–304). W literaturze europejskiej, począwszy przynajmniej od *Wampira* Johna Williama Polidoriego z 1818 roku, trwała romantyczna moda na wampiry i duchy, w Rosji ugruntowana ostatecznie w 1834 roku *Pieśniami zachodnich Słowian* Aleksandra Puszkina⁷².

Wygląda więc na to, że dwudziestoletni hrabia poniekąd urządził sobie literackie ćwiczenia czy zabawę najmodniejszymi w owym czasie na Zachodzie i w Rosji literackimi, romantycznymi wątkami – nie tylko wampiryzmem, ale np. kolorytem historycznym i lokalnym, gotyckimi krajobrazami (obowiązkowe ruiny). Może dlatego nie przykładał wagi do dziełka i nie zdecydował się na druk. Wyszło mu jednak coś więcej

70 Dane zawiera pozycja: Кудина (2015).

71 Dostępny tekst: Mérimée (1926).

72 Korzystam z popularnego wydania: Puszkina (2008). Na ten temat patrz np.: Плещук (2014).

niż zabawa: *Rodzina wilkołaka* – jak sądzę – ujawnia takie podejście do niektórych estetycznych, filozoficznych i psychologicznych kwestii, które nie tylko świadczy o świetnym wyczuciu romantycznego światopoglądu widzianego w wymiarze ogólnoeuropejskim, ale także wyprzedza swoją epokę lub wybiera z niej i podkreśla to, co miało szansę przetrwać i w rezultacie do dzisiaj zachowuje aktualność.

O opowiadaniu

Ma ono szkatułkową budowę i dwóch narratorów. Pierwszy, ów „nieznajomy” piszący dziennik, w pierwszej osobie i bardzo zwięźle relacjonuje sytuację z roku 1815 (może trochę później), w ramach której markiz d’Urfe zaczął snuć opowieść z czasów młodości, tudzież to, jakie pytania mu zadawano i jak się zachowywał w przerwach swojej opowieści. Drugi narrator to sam markiz d’Urfe – znamy jego nazwisko z *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, z pułkownikiem francuskim tak się nazywającym pojedykował się ojciec głównego bohatera powieści Jana Potockiego, Alfonsa van Worden (Potocki 1976).

D’Urfe, również w pierwszej osobie, relacjonuje w dwóch częściach niesamowitą historię miłosną, która mu się przydarzyła przed półwieczem, w 1759 roku. Opowiada po pierwsze, jak po drodze z Francji do Jassów zatrzymał się w domu bogatych serbskich chłopów (z których najstarszy, rodzinny patriarcha Gorcza stał się wampirem) i przelotnie zakochał w pięknej i skromnej Zdence, a po drugie, jak wracając z dworu mołdawskiego hospodara zatrzymał się na nocleg w tej samej wsi i z trudem uszedł z życiem, wyrrywając się z rąk i klów Zdenki i całej jej rodziny, już przemienionej w wampiry. Konsekwentnie relacjonuje przeszłość – tylko z rzadka zwraca się do słuchaczy czy jakimś komentarzem uobecnia

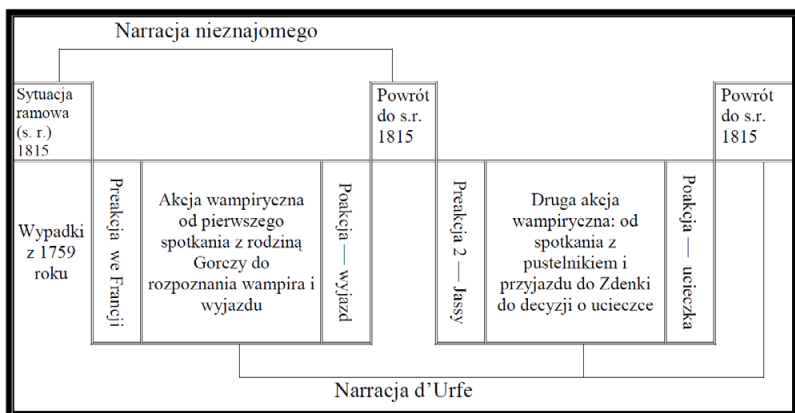
sytuację z 1815 roku, w której rzecz opowiada. Kończy opowieść kolejnym powrotem w czasy współczesne i parozdaniowym podsumowaniem opowiedzianego.

Interesujące nas opowiadanie stanowi dyptyk wraz z (niestety chyba nieprzełożoną na polski) opowieścią *Spotkanie po 300 latach*⁷³, która m.in. tłumaczy, dlaczego i w jaki sposób markiz poniósł klęskę w zalotach do księżnej de Gramont, skutkiem której wyjechał z Francji w dyplomatyczną podróż do Serbii i Rumunii. Samo też jest dyptykiem składającym się w zasadzie z dwóch mniejszych, „wewnętrznych” opowieści, powiązanych ze sobą chronologią. Pierwsza liczy około 5250 słowoform, druga 2700. Różnica w objętości wynika głównie z tego, że w pierwszym epizodzie markiz musiał wprowadzić słuchaczy w opowiadaną historię i podać – za opatem Augustinem Calmetem (Calmet 1746) i Prosperem Mérimée⁷⁴ – szereg informacji o wurdalakach-wampirach. Same zaś relacje o właściwym przebiegu dwu przygód mają zbliżone rozmiary. W owych dwu opowieściach też zaznacza się wewnętrzny podział. W pierwszej na wydarzenia trzech nocy o dominancie wampirycznej i czwartej o dominancie romansowej, w drugiej na rozmowę z pustelnikiem i pobyt we wsi.

Budowę opowiadania, albo też opowieści (повесть), bo i takie określenie gatunkowe się pojawia w odniesieniu do tego utworu, można schematycznie, w sposób uproszczony (uwzględniono tylko najważniejsze powroty narracji d’Urfe na płaszczyznę czasową 1815 roku, nie uwzględniono różnic rozmiaru obu głównych części) przedstawić jak na rysunku 1.

73 Dostępny tekst: Толстой (2004). Nieznający rosyjskiego miłośnicy prozy wampirycznej Aleksiego Tołstoja mogą się jeszcze zapoznać z jego opowieścią *Upiór* (Tołstoj 1988).

74 Mérimée (1827), a zwłaszcza strony: 102–112 (*Sur le vampirisme*), 123–127 (*Constantin Jacoubovich*), 180–181 (*Le vampire*), 144–148 (*Cara-Ali, Le vampire*).

Rysunek 1. Kompozycja *Rodziny wilkołaka* Aleksego Tołstoja

Obie części ujawniają ponadto szereg treściowych analogii:

- Właściwa akcja obydwu zaczyna się od 8 uderzeń dzwonu; w pierwszym epizodzie w ich trakcie pojawia się wampir, w drugim – słysząc je, d'Urfe orientuje się, że przejeżdża koło wsi, gdzie przeżył pierwszą przygodę.
- W obydwu napięcie budowane jest na zasadzie zderzenia niewiedzy bohatera o grożącym mu niebezpieczeństwie (Wydmuch 1975, s. 91–92) ze świadomością czytelnika, który już wie: w pierwszej części, mimo oczywistych znaków w rodzaju zranienia w serce, wycia psa itd., członkowie rodziny długo nie dopuszczają do świadomości, że wracający z wyprawy przeciw Alibekowi patriarcha rodu stał się wampirem; w drugiej – rozmawiający ze Zdenką d'Urfe do momentu skaleczenia się krzyżykiem lekceważy tak ewidentne objawy jej wampiryzmu, jak nocne pojawienie się w pustym domu, niechęć do krzyża itd.).
- W obydwu, w analogicznych (lecz przeciwstawnych aksjologicznie) sytuacjach bohaterowie mówią podobnymi lub identycznymi formułami. Mamy tu do czynienia w zasadzie z analogią lustrzanych odbić. Np. w pierwszej części markiz mówi Zdence: *tyś mi droższa nad mą duszę, nad me zbawienie. Moje życie i krew*

moja do ciebie należą (Rw, s. 278)⁷⁵, gdy chce pozostać dłużej w jej pokoju. W drugiej – Zdenka wypomina markizowi: *tyś mi droższy nad mą duszę, nad me zbawienie, mówileś mi przecież, że życie twoje i krew twoja – do mnie należą!* (Rw, s. 285, patrz też 287), gdy zamierza go namówić, by pozostał w pokoju, dopóki nie zjawią się inne wampiry. *Ach, Zdenko [...] tylko ciebie widzę, tylko ciebie słyszę, nie jestem już sobie panem, rządzi mną jakaś siła wyższa – wybacz mi, Zdenko!* (Rw, s. 279) woła d’Urfe, chcąc – w pierwszej części utworu – pocałować niewinną dziewczynę. *Serce moje, luby mój [...] jednego ciebie widzę, jednego ciebie pragnę, nie jestem już panią siebie, nade mną – wyższa siła – wybacz mi, luby, wybacz!* (Rw, s. 287) – wykrzykuje Zdenka pod koniec drugiej części, gdy zamierza markiza pokąsać.

Użycie formuł (jest jeszcze kilka, jak np. niepokój, że w pokoju zjawi się starszy brat, Jerzy i uspokajanie kochanka/kochanki, że nie przyjdzie bo mocno śpi) czyni z *Rodziny wilkołaka* (przynajmniej w niektórych miejscach) swoistą prozatorską balladę, co z kolei jest jaskrawym przykładem realizacji poetyki romantyzmu – wspomnijmy: *rośnij kwiecie wysoko / jak pan leży głęboko* z ballady *Lilie* (Mickiewicz 1986, s. 166, 178) lub *Bo kto przysięgę naruszy, / Ach, biada jemu, za życia biada! / I biada jego złej duszy!* ze *Świtezianki* (Mickiewicz 1986, s. 116, 119). Podobnie romantycznym chwytem wydaje się motyw śpiewanej przez Zdenkę pieśni o starym królu, co idąc na wojnę, pozostawia młodą żonę, która to pieśń zawiera skrót problematyki całego utworu (wampirza „miłość” będzie zemstą za zawiedzioną miłość ziemską). Do podobnego chwytu uciekł się Adam Mickiewicz, pomieszczając w *Balladzie Alpuhara* streszczenie zasadniczego sensu całego *Konrada Wallenroda*.

75 Cytuję za: Tołstoj (2002) – odwołania do tego tekstu oznaczam skrótem Rw.

Rzecz jasna nie jest to ani najważniejszy, ani jedyny dowód na romantyczność noweli Tołstoja. Cały świat przedstawiony tego utworu to uniwersum, w którym człowiek koegzystuje z siłami nadrealnymi o poniekąd moralistycznym charakterze. Alina Witkowska tak rzecz ujęła, pisząc o rzeczywistości *Ballad i romansów*:

• natura to sfera tajemnicy i byt autonomiczny. Ale także sfera grozy [...] spowodowanej demonizmem sił natury. [...] Zamieszkują w nim duchy kapryśne, mściwe i złośliwe. Zwodzą człowieka, kpią sobie z niego i ochoczo wymierzają okrutne kary. Okrutne, bo niewspółmierne do przewin człowieka. W każdym razie niewspółmierne, jeśli mierzyć je ludzkim, na „tym” świecie przyjętym porządkiem moralnym. [...] Oto w *Liliach* cerkiew zapada się w głąb i ziemia chłonie wszystkich obecnych, chociaż naprawdę występna była tylko mężobójczyni... (Witkowska 1973, s. 27).

W istocie trzeba w tym świecie uważać. Zerwiesz kwiaty i możesz paść ofiarą zmarłego, na którego mogile rosły. Spotykasz się z dziewczyną, zdradzasz ją... i musisz umrzeć, gdyż okazała się świtezianką... W ogóle historia strzelca ze *Świtezianki*, który chcąc przełamać wątpliwości kochanki i przekonać ją o swej stałości, *piekielne wzywał potęgi* (Mickiewicz 1986, s. 115), a potem nie dotrzymał słowa, przypomina nieco historię d’Urfe. Wszak markiz w czasie pierwszego pobytu w domu Gorczy obiecał Zdence miłość, a potem, całkowicie zapomniawszy o młodej Serbce, zajął się romansem z małżonką hospodara mołdawskiego. To, że ściągnięty przypadkowo (czy na pewno przypadkowo?) usłyszany uderzeniami klasztornej dzwony postanowił Zdenkę odwiedzić, można potraktować jako swoiste, przysłane z zaświatów wezwanie do odbycia kary.

Ale też świat *Rodziny wilkołaka* jest od uniwersum *Ballad i romansów* tak różny, jak wpośentymentalne początki polskiego romantyzmu różnią się od dojrzałej postaci romantyzmu rosyjskiego – i ta odmienność dobrze uświadamia, że dzieli te dwie rzeczywistości przedstawione prawie dwadzieścia lat rozwoju romantyzmu w Europie.

O uniwersum *Ballad...* dalej pisze Witkowska:

Być może ukryta dusza natury ujawniająca się przez dziwa, cuda i znaki strzeże jakichś elementarnych praw moralnych świata ziemskiego? Może jest trybunałem, przed którym ciągle toczy się sprawa o sumienie ludzkie? Trybunałem surowym, który kwestie moralne sprowadza do prymarnych kategorii zła i dobra, nie bawiąc się we wszelkie okoliczności łagodzące, w adwokackie wykręty, w subtelności zawikłań prawnych. Może tamta surowa i pierwotna moralność jest przeciwstawiona moralności kultury i ma być wieczną korektorką etyki świata cywilizowanego? (Witkowska 1973, s. 27).

W *Rodzinie wilkołaka* o żadnym trybunale strzegącym moralnych norm nie ma mowy. Tu przewina powoduje skupienie na sobie sił samego piekła. Ale można się też stać obiektem polowania upiorów bez żadnej przewiny. Owszem, stary Gorcza był *człowiekiem o charakterze niespokojnym i nieustępliwym* (Rw, s. 269), ale czymże zawiniło dziecko, które – być może – pytając się o dziadka, nieświadomie wezwało upiora, co złego zrobiła cała reszta rodziny? Nic. Po prostu erupcja zła zatapia i winnych, i niewinnych. Działa jak trzęsienie ziemi czy huragan, co w opisie ostatniego ataku upiorów Tołstoj podkreślił swoistą metaforyką (pominiętą częściowo w przekładzie René Śliwowskiego):

Я уже почти поздравлял себя с удачей, к которой привела моя хитрость, как вдруг услышал позади некий шум – точно рев урагана, разбушевавшегося в горах. Кричали, выли и как будто спорили

*друг с другом тысячи голосов. Потом все они, точно по уговору, умолкли, и слышен стал только быстрый топот ног, как если бы отряд пехотинцев приближался беглым шагом*⁷⁶.

Przewina d'Urfe też zresztą duża nie była: co prawda nie słuchając przestróg pustelnika (Rw, s. 282), wykazał się podejrzliwością, decydując się na nocleg – wielką głupotą, opuszczając przedtem zakochaną w nim Zdenkę, nie uszanował miłości i w ogóle był bezprzykładnym kobieciarzem, potrafiącym np. zasypiać w łóżku Zdenki, marząc o księżnej de Gramont. Wygląda też na to, że jego stosunki z tą pierwszą nie były takie niewinne, jak pisze, skoro dawał jej dość cenne prezenty, które przyjmowała, jak *krzyżyk zakupiony w Peszcie* (Rw, s. 283). Niejasny jest też jego sposób wywiązywania się z misji dyplomatycznej, bo – jak mówi –

aby zaś mieć możność lepiej bronić praw i interesów Francji, wszystkie prawa i wszystkie interesy hospodara jałem traktować jako swoje własne (Rw, s. 281).

Wspomniane fakty czynią z d'Urfe narratora personalnego i niewiarygodnego (co wyprzedza rozwój prozy powieściowej o prawie półwiecze, bo i w wieku XVIII i w pierwszych dekadach XIX nawet narrator w pierwszej osobie bardzo często był obiektywny i wiarygodny, wchodził w rolę opowiadacza auktorialnego), ale jeszcze nie uświadamiają czytającemu światopoglądowej wymowy opowiadania Tołstoja. Objasniają ją poniekąd nieprzejednana wrogość wampirów wobec chrześcijańskiej modlitwy i symboliki, ale najbardziej – epizod z krzyżykiem:

76 Толстой (1884), s. 32 (w cytacie uwspółcześniona ortografia). W przekładzie Śliwowskiego fragment brzmiał: *Już niemal gratulowałem sobie powodzenia, które zawdzięczałem swemu sprytowi, kiedy nagle usłyszałem z tyłu jakiś hałas. Tysiące głosów krzyczało, wyło i jakby klóciło się z sobą. Potem wszystkie, jakby na umówiony znak, zamilkły i słycać było tylko szybki tupot nóg, jak gdyby zbliżał się szybkim marszem oddział piechoty* (Rw, s. 287).

W tej samej chwili, łaskawe panie, przydarzyło mi się jedno z owych tajemniczych objawień, których objaśnić nie potrafię, lecz w które mimowolnie, pod wpływem doświadczenia życiowego, uwierzyłem, choć przedtem raczej skłonny byłem je negować.

Objąłem Zdenkę z taką siłą, że od tego ruchu krzyżyk, który państwu pokazywałem, a który mi przed odjazdem ofiarowała księżna de Gramont, wbił mi się ostrzem w pierś. Dojmujący ból, którego doznałem w tej chwili, był dla mnie jakby promieniem światła, który wszystko dokoła przeniknął. Popatrzyłem na Zdenkę i pojąłem, że jej rysy, choć nadal piękne, skażone są męką śmiertelną, że oczy jej nie widzą, że jej uśmiech – to tylko skurcz agonii na twarzy trupa. W tej samej chwili poczułem w pokoju zapach rozkładających się ciał, jak z niedomkniętego grobowca. Ujrzałem straszną prawdę w całej jej ohydzie (Rw, s. 286)⁷⁷.

Oddziaływanie krzyżyka śmiało można nazwać cudem: okazuje się, że przed tak wielkim i potężnym złem uratować człowieka może tylko Boska interwencja i czytelnik noweli ten nabożny wniosek powinien sobie wysnuć.

77 W oryginale fragment brzmi: *Тут, милостивые государины, мне было одно из тех таинственных откровений, объяснить которые я не сумею, но в которые я поневоле уверовал – в силу жизненного опыта, хотя раньше я и не склонен был признавать их. Зденку я обвил руками с такой силой, что от этого движения крестик, который я вам показывал и который перед моим отъездом мне дала герцогиня де Грамон, острием вонзился мне в грудь. Острая боль, которую я ощутил в этот миг, явилась для меня как бы лучом света, пронизавшего все вокруг. Я посмотрел на Зденку, и мне стало ясно, что черты ее, все еще, правда, прекрасные, искажены смертной мукой, что глаза ее не видят и что ее улыбка – лишь судорога агонии на лице трупа. В тот же миг я почувствовал в комнате тлетворный запах – как из непритворенного склепа. Страшная истина предстала мне теперь во всем своем безобразии (Толстой 2007).*

Są jednak w tym utworze także myśli tak niepokojące, że fideistyczne pokrzepienie nie jest w stanie ich wytłumić.

Po pierwsze, Tolstoj okazuje się nie lada znawcą skomplikowanej, ludzkiej natury. Znowu wyprzedza swój czas. Nie chodzi tylko o zmiany w psychice, a zwłaszcza w seksualności Zdenki, towarzyszące jej wampirycznej przemianie, nie chodzi o pokazanie jej walki wewnętrznej, kiedy podczas drugiego „sam na sam”, już będąc wampirem, równocześnie kochanka kusi i każe mu uciekać. Psychologiczna wiedza o tym, że człowiek pełen jest sprzeczności, że potrafi się przemieniać, była przecież jedną z istotnych składowych byronizmu. Mam na myśli raczej zachowanie d’Urfe, który już mając bardzo poważne podejrzenia (Zdenka nie chciała zawiesić na szyi krzyża), odganiał je od siebie i w imię ulotnej, a nawet coraz to bardziej wątpliwej seksualnej przyjemności, uparcie dążył ku śmierci (*Całą moją istotę przepęłniało uczucie, którego nie można przekazać słowami – jakaś mieszanina strachu i pożądania* – Rw, s. 285⁷⁸), dopóki ukłucie krzyżyka – podarunku księżnej – go nie otrzeźwiło. Takie dążenie kojarzy mi się bardziej z *Kwiatami zła* Charlesa Boudelaire’a (1845 oraz 1861) i późniejszym modernizmem.

Ponadto, z religijnego i filozoficznego punktu widzenia niepokojące są: widoczny w problematyce całego utworu nacisk na podobieństwo egzekwowania miłości i zadawania śmierci (podkreślony wyżej przytoczonymi formułami) oraz eksponowanie ironii losu, która sprawia, że szanując i kochając kogoś, możemy go uśmiercić (nawet przemieniona w wampira Zdenka chwilami nadal zdaje się kochać markiza), a dbając o przestrzeganie zasad, gubimy tych, których te zasady mają chronić. Na przykład gdyby d’Urfe uwiódł i porwał Zdenkę, zapewne ocalałaby ona, ale tego nie zrobił, bo przecież uszanował jej niewinność, a z drugiej

78 *Все мое существо наполнило чувство, которое невозможно изобразить, – какая-то смесь боязни и вожделения* (Толстой 2007).

strony strzegł jej starszy brat, co też było w pełni zrozumiale; albo gdyby synowie Gorczy tak go nie poważali, unieszkodliwiliby go od razu i ocalili wraz z całą rodziną i resztą wsi.

Związek miłości i śmierci oraz istnienie ironii losu to prawdy archetypiczne: miłość wampiryczną w zasadzie można przedstawić jako wieczną miłość o charakterze fizycznym (Kajtoch 2016b, s. 237), a z żądy zabijały już antyczne Menady z orszaku Dionizosa. Z kolei kategoria ironii losu znana jest mitologii i tragedii starogreckiej: Edyp dokonuje sądzonej mu zbrodni m.in. dlatego, że starał się uciec przed klątwą wyroczni, Kreon – chcąc uratować Teby – obraża bogów i przyspiesza zgubę tego miasta.

Z drugiej jednak strony, współczesna i dawniejsza (przynajmniej od *Carmilli* Josepha Sheridana Le Fanu z 1872 i *Draculi* Brama Stokera z 1897), zdominowana seksualizmem interpretacja literackich i filmowych motywów wampirycznych, odpowiednia zarówno dla dawniejszej epoki syfilisu, jak i dzisiejszych czasów AIDS, została już szeroko omówiona przez Marię Janion (2002, s. 35–36, 82–89, 183–232), a kwestia ironii losu wydaje się tematem bardziej odpowiednim dla filozofii – i te okoliczności zniechęcają do wglębiania się w szczegółową interpretację, która mogłaby wykazać specyfikę ujęcia tych dwu problematyk przez Tołstoja, zwłaszcza widzianą w nowoczesnym kontekście. W dalszej części moich rozważań wolę odpowiedzieć na bardziej podstawowe pytanie:

Chodzić mi będzie o to, czy dostrzeżenie w *Rodzynie wilkołaka* obecności odwiecznych, uniwersalnych, do dziś aktualnych zagadnień nie jest tylko moją nadinterpretacją. Sądzę, że wystarczającym dowodem prawdziwości mojej tezy będzie wykazanie, że w ciągu ostatnich dziesięcioleci nie tylko ja się w omawianym opowiadaniu Tołstoja doszukiwałem aktualnie ważnych treści. Z góry powiedzieć mogę, że dysponuję na tyle obfitym materiałem współczesnych „odczytań” utworu, aby potwierdzić że „nie tylko ja”.

O jego odczytywaniu

Przede wszystkim w tym kontekście ważny jest przekład Śliwowskiego, który – jak się zdaje – jest miejscami wynikiem aktywnej interpretacji. Ponadto znalazłem pięć współczesnych adaptacji filmowych, co jest liczbą pokaźną jak na dziewiętnastowieczną „opowieść z dreszczykiem”.

* * *

René Śliwowski (1930–2015), profesor na Uniwersytecie Warszawskim, bardzo zasłużony rusycysta, historyk literatury rosyjskiej, antologista i tłumacz, opublikował swój przekład w 1975 roku w prawdopodobnie pierwszej wydanej w czasach PRL-u i długie lata w Polsce jedynej antologii rosyjskiego, klasycznego horroru *Opowieści niesamowite. Groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i początku XX wieku* – tu korzystam z drugiego jej wydania (*Opowieści niesamowite* 1990). Tekst antologii nie jest niestety zaopatrzony w notę edytorską, nie wiadomo, z jakiego dokładnie wydania rosyjskiego Śliwowski korzystał ani w jakim stopniu korzystał z francuskiego oryginału. Poniżej zestawiam więc dwa popularne wydania: przedruk tłumaczenia Śliwowskiego w książce *Wampir...*, którą Maria Janion zaopatrzyła w antologię (Tolstoj 2002), i tekst rosyjski (Толстой 2007) (dostępny w internetowej bibliotece Royallib.ru). Przed zestawieniem poniższej tabeli dla większej jasności ponumerowałem akapity wydania polskiego.

Tabela 1. Zestawienie znaczących różnic w tłumaczeniu
La famille... na język polski i rosyjski

LP	Akapit	Incipit akapitu w wydaniu polskim i rosyjskim	Tłumaczenie fragmentu	Wersja oryginalna fragmentu
I	5	„Poranek wypełniały nam spaceru...” / Утро у нас бывало занято прогулкой...	„temat naszych opowieści czerpaliśmy bądź z podań ze stron ojczystych, bądź też z własnych wspomnień”	содержание наших рассказов мы черпали либо в преданиях родной старины, либо в собственных воспоминаниях
II	8	„Co do mnie, panowie, znam tylko jedno podobne zdarzenie” / Что до меня, господа, то мне известно лишь одно подобное приключение...	„tak dziwne, a zarazem tak straszne i wiarogodne (sic!)”	оно так странно и в то же время так страшно и так достоверно
III	13	„Nie będę was nużyć, łaskawe panie, ani szczegółami podróży, ani opisem wrażeń” / Не стану утомлять вас, милостивые государыни...	„Serbowie – te biedne, nieoświecone, lecz mężne i uczciwe narody, które nawet pod jarzmem tureckim nie zapomniały ani o swym honorze, ani a dawnej niezawisłości”	сербов – этого бедного и непросвещенного, но мужественного и честного народа, который, даже и под турецким ярмом, не забыл ни о своем достоинстве, ни о бывшей независимости
IV	17	„– Dzieci – rzekł do nich – idę w góry...” / – Дети, – молвил он им, – я иду в горы...	„zapomnijcie, że był wam ojcem i wbijcie mi kolek osinowy w piersi”	забудьте, что я вам был отец, и вбейте мне осиновый кол в спину
V	18	„W tym miejscu należy się wam” / Здесь надо будет вам сказать	„wilkołaki, łaskawe panie, wysysają przeważnie krew z najbliższych swych krewnych [...] słyszeli, jak trupy wyły w chwili, kiedy kat wbijał im w pierś osinowy kolek”	Вурдалаки, милостивые государыни, сосут предпочтительно кровь у самых близких своих родственников [...] сами слышали, как выли трупы в тот миг, когда палач вбивал им в грудь осиновый кол
VI	20	„Była to zgodna i kochająca się rodzina” / То была дружная и хорошая семья	„Była to zgodna i kochająca się rodzina”	То была дружная и хорошая семья
VII	21	„Czy to dlatego, że byłem wówczas bardzo młody” / То ли потому, что был я тогда очень молод	„w połączeniu ze szczególnie naiwnym sposobem rozmowania Zdenki”	в сочетании с каким-то своеобразным и наивным складом ума Зденки
VIII	23	„Klasztor ten, jak się dowiedziałem później” / Этот монастырь, как я узнал позднее	„Myślałem o księżnej de Gramont i – nie da się tego ukryć – myślałem także o innych przyjaciółkach waszych babek”	Я думал о герцогине де Грамон и – не буду этого скрывать – думал также о некоторых современницах наших бабушек, чьи образы невольно проскользнули в мое сердце вслед за образом прелестной герцогини

LP	Akapit	Incipit akapitu w wydaniu polskim i rosyjskim	Tłumaczenie fragmentu	Wersja oryginalna fragmentu
IX	28	„Lecz oto zegar klasztorny z wolna wybił ósmą” / Но вот часы в монастыре медленно пробили восемь	„Kiedy przebrzmiało ostatnie uderzenie, ujrzeliśmy ludzką postać, która wyłoniła się z lasu”	Едва отзвучал первый удар, как мы увидели человеческую фигуру
X	34	„Piotr stanął między ojcem a Jerzym” / Петр встал между отцом и Георгием	„– Zostaw go – powiedział – widzisz przecie, że cierpi – Nie sprzeciwiaj mu się – odezwała się żona – wszak wiesz, że tego nie znoś!”	– Оставь его, – сказал он, – ты же видишь, больно ему – Не перечь, – проговорила жена, – знаешь ведь, он этого никогда не терпел
XI	38	„Pies nie przestawał wyc” / Пес не переставая выл	„– Zastrzelić go! – krzyknął Gorcza. – To rozkaz, słyszycie!”	– Застрелить его! – крикнул Горча. – Это я приказываю – слышите!
XII	53	„Wydało mi się, że usłyszałem” / Мне словно послышался	„rzuciłem się do drzwi, wszelako okazało się, iż są zamknięte z zewnątrz, a zamki nie poddawały się”	я бросился к двери, но она оказалась запертой снаружи, и замки не поддавались моим усилиям
XIII	55	„Jerzy jednym kopnięciem wywałił drzwi” / Георгий ударом ноги выломал	„drzwi, które tak samo jak moje były zamknięte z zewnątrz”	дверь, которая, так же как моя, была заперта снаружи
XIV	57	„W dzień usłyszałem, jak Zdenka rozmawiała” / Днем я услышал, как Зденка разговаривала	„To zaś, że zniknął – o niczym jeszcze nie świadczy, wszak wiesz, że zawsze tak odchodził i przed nikim się nie spowiadał”	А что нет его – так ты ведь знаешь, он всегда так уходил и отчета не давал
XV	75	„– Ach, nie, nie jesteś moim przyjacielem” / – Ах нет, ты мне не друг	„nawet w porywie namiętności czystość Zdenki budziła we mnie głęboki szacunek”	даже в пылу страсти чистота Зденки продолжала внушать глубокое уважение
XVI	76	„Początkowo co prawda powiedziałem” / Вначале я, правда, вставил было	„kilka komplementów z rzędu tych, które były mile przyjmowane w dawnych czasach przez piękne panie”	несколько галантных фраз из числа тех, которые встречали невраждебный прием у красавиц минувшего времени
XVII	78	„– A ty co tu robisz?” / – Ты что тут делаешь?	„Zaskoczony tym ostrym pytaniem”	Озадаченный этим резким вопросом
XVIII	80	„Następnego dnia rodzina siedziała” / На следующий день семья сидела	„przy zastawionym stole”	за столом, уставленным всякой молочной снедью
XIX	85	„Zdenka i Piotr spojrzeli po sobie” / Зденка и Петр переглянулись	„– Nieboszczyku! – zwrócił się Jerzy do starego – cóżeś uczynił z moim pierworodnym? Oddaj mi syna, trupie!”	– Мертвец! – обратился тогда Георгий к старику, – что ты сделал с моим старшим? Отдай мне сына, мертвец!
XX	88	„Słońce już zaszło, kiedy Jerzy wrócił do domu” / Уже зашло солнце, когда Георгий возвратился домой	„Siadł u ogniska i wyraźnie szczekał zębami”	Он сел у очага, и зубы у него, кажется, стучали.
XXI	95	„– Nocleg to się znajdzie” / – Пристанище-то найдется	„– O nie, pochowano go naprawdę z kołem w sercu!”	– Да нет, он-то похоронен взаправду, и в сердце – кол!

LP	Akapit	Incipit akapitu w wydaniu polskim i rosyjskim	Tłumaczenie fragmentu	Wersja oryginalna fragmentu
XXII	96	„– A Zdenka? – zapytałem.” / – А Зденка? – спросил я.	„W odpowiedzi tej było coś nieokreślonego, nie śmiałem jednak pytać dalej”	В этом ответе была какая-то неопределенность, но переспросить я не решился
XXIII	97	„– Wilkołaki to jak zaraza” / – Вурдалаки – это как зараза	„bo jeśli pana nawet nie zamordują we wsi wilkołaki, to się pan przez nie tyle strachu naje, że wyjedzie pan co koń wyskoczy, zanim na mszę poranną zadzwonię. Jestem tylko biednym mnichem – ciągnął dalej – lecz podróżnicy są tak szcudrzy, tyle mi dają, że mogę się o nich zatroszczyć. Mam znakomity ser...”	такого страха натерпиться, что поседеете прежде, чем я прозвоню к заутрене. Я, – продолжал он, – всего лишь бедный монах, но путешественники сами от щедрот своих дают столько, что и я могу позаботиться о них. Есть у меня отменный сыр...
XXIV	98	„W tej chwili na moich oczach” / В эту минуту на моих глазах отшельник	„pustelnik jakby przeistaczał się w karczmarza. Wydało mi się nawet, że specjalnie naopowiadał niestworzonych rzeczy, żeby dać mi okazję uczynić coś dla nieba za wzorem owych hojnych podróżników, którzy tyle dają świętemu mężowi, że może się o nich zatroszczyć”	отшельник словно превращался в трактирщика. Он, как мне подумалось, нарочно порассказал мне небылиц, чтобы дать мне случай сделать нечто угодное небесам и уподобиться щедротами тем путешественникам, „которые святому мужу столько дают, что и он может позаботиться о них”
XXV	101	„Zeskoczyłem z konia i zapukałem do bramy” / Я соскочил с лошади и постучал в ворота	„Nikt się nie odzywał. Pchnąłem bramę, która otworzyła się z jęzgotem zawiasów, i skierowałem się prosto do domu. Żadne drzwi nie były zamknięte”	Никто не отзывался. Я толкнул ворота, они под визг петель открылись, и я вошел во двор. Не расседывая лошадь, я привязал ее под навесом, где оказался достаточный для ночи запас овса, и направился прямо в дом. Ни одна дверь не была затворена
XXVI	107	„Nie mogłem sobie wytłumaczyć, co kazało jej tak mówić” / Я не мог объяснить себе причину, которая заставляла ее так говорить	„Jej dawna powściągliwość ustąpiła miejsca jakiejś dziwnej rozwiązłości”	Ее былая сдержанность сменилась какой-то странной вольностью в обращении
XXVII	115	„Objąłem Zdenkę z taką siłą” / Зденку я обвил руками с такой силой	„Dojmujący ból, którego doznałem w tej chwili, był dla mnie jakby promieniem światła, który wszystko dokoła przeniknął”	Острая боль, которую я ощутил в этот миг, являлась для меня как бы лучом света, пронизавшего все вокруг

LP	Akapit	Incipit akapitu w wydaniu polskim i rosyjskim	Tłumaczenie fragmentu	Wersja oryginalna fragmentu
XXVIII	120	„Wyjeżdżając z bramy, zdążyłem zauważyć wokół domu ogromne zbiegowisko” / Выезжая из ворот, я успел заметить, что собираще вокруг дома было весьма многочисленно	„Już niemal gratulowałem sobie powodzenia, które zawdzięczałem swemu sprytowi, kiedy nagle usłyszałem z tyłu jakiś hałas. Tysiące głosów krzychało, wyło i jakby kłóciło się z sobą. Potem wszystkie, jakby na umówiony znak, zamilkły i słychać było tylko szybki tupot nóg, jak gdyby zbliżał się szybkim marszem oddział piechoty”	Я уже почти поздравлял себя с удачей, к которой привела моя хитрость, как вдруг услышал позади некий шум – точно рев урагана, разбушевавшегося в горах. Кричали, выли и как будто спорили друг с другом тысячи голосов. Потом все они, точно по уговору, умолкли, и слышен стал только быстрый топот ног, как если бы отряд пехотинцев приближался беглым шагом

W przypadku Śliwowskiego – wielkiego tłumacza – trudno mówić o niedokładnościach czy błędach. Mógł ewentualnie – jak napomknąłem – korzystać z wydania innego niż ja, ale najpewniej starał się tekst dla polskiego czytelnika tylko uprościć, uprzystępnąć. Trudno jednak mi się zgodzić z niektórymi jego decyzjami.

Można je pogrupować na:

1. Decyzje leksykalne niemające istotnych konsekwencji stylistycznych:
 - *достоверно* przetłumaczyłbym raczej jako ‘prawdziwie’, bo opisane sytuacje na pewno nie odznaczają się prawdopodobieństwem (II);
 - Serbowie są raczej *honorowi* i pamiętają o swym *dostojeństwie* (*godności*), a nie tylko *uczciwi i honorowi* (III);
 - wampiry nie *przeważnie*, a *przede wszystkim* interesują się krewnymi, a ponadto nie wystarczy mały *kołek*, aby je zabić, lecz potrzebny jest duży, długi *kół* (V);
 - zostawiłbym wyrażenie *zaparte drzwi* też w wersji polskiej, bo mogły być właśnie *zaparte*, np. jakąś żerdzią (XIII);
 - wydaje się, że d’Urfe ma na myśli to, że i przedtem, a nie tylko w danej chwili Zdenka budziła jego szacunek; zaznacza, że *poryw namiętności* tego szacunku nie zmienił, co może nawet wydaje mu się trochę dziwne (XV);
 - *кажется* to raczej ‘wydaje się’, ‘zdaje się’, markiz tu nie jest pewny tego, co zobaczył czy usłyszał (XX);

- w wersji rosyjskiej chodzi o to, że naprawdę go pochowano, a nie o to, że naprawdę z kołem w sercu go pochowano, ponadto przypadła cała ekspresja wypowiedzi mnicha (XXI);
 - *вольность в обращении* to jednak eufemizm – d’Urfe nie jest tak bezpośredni, żeby wprost mówić o „rozwiązłości” (XXVI);
 - frazę *боль [...] явилась для меня как бы лучом света, пронизавшего все вокруг* tłumacząc: *ból był dla mnie jakby promieniem światła wszystko wokół przenikającego* – to światło ma właściwość „przenikania”, a nie promień – niby to samo, co u Śliwowskiego, ale brzmiałoby bardziej mistycznie (XXVII).
2. Uproszczenia stylu:
- dzieci Gorky to *хорошая семья* może raczej dlatego, że są „dobrą rodziną” w swojej wsi: bogatą (np. w ich domu jest parę izb), zapewne szanowaną itd. W tłumaczeniu zginął ten aspekt znaczeniowy (VI);
 - powinno być *boli go* – Serbka mówi prostym językiem, a słowo *cierpi* nie jest potoczne (X);
 - trafniejsze byłoby *nakazuję/przykazuję wam*, bo Gorka jest patriarchą rodu, a nie wojskowym dowódcą (XI);
 - opuszczenie osłabia „wykwintność” języka d’Urfe (XII);
 - znów unowocześniono i uczyniono bardziej literackim język Serbów, w dodatku religijny Serb na pewno nie użyłby tu czasownika *spowiadać się* (XIV);
 - w wersji rosyjskiej (jak ja bym przetłumaczył) jest mowa o *paru pełnych galanterii frazach, z rodzaju tych, które nie były przyjmowane wrogo przez piękności czasów minionych* – sztuczna ozdobność wypowiedzi markiza znowu zniknęła (a może tylko została osłabiona?) w przekładzie Śliwowskiego (XVI);
 - niepotrzebnie wprowadzono słowo *nieboszczyk*, ma ono charakter oficjalny, a Jerzy jest po prostu wściekły i pełen pogardy; powtórzenie słowa *trup* tu by nie raziło (XIX);

- dokładnie tłumacząc: *takiego strachu się najecie, że osiwiejecie, zanim ja na jutrznię zadzwonię. Ja – ciągnął – jestem tylko biednym mnichem, ale podróżni w szczodrobliwości swojej tyle dają, że mogę się o nich zatroszczyć* zastąpiono ekspresywne *osiwieć ze strachu* wyrażeniem dość standardowym, wypowiedź mnicha zatraciła część stylizacji cerkiewno-biblijnej, a na dodatek na miejsce rosyjskiego zwracania się przez *wy* niepotrzebnie wprowadzono polskie *pan*. Mnich jest w stosunku do d'Urfe uprzejmy, ale niezbyt oficjalny. Jakby był oficjalny, zwracałby się: *сударь, госнодин* itd.; rosyjski tekst pochodzi z czasów przedrewolucyjnych, kiedy ruszczyzna nie miała kłopotów z codzienną etykietą, jak w czasach radzieckich (XXIII);
 - opis częściowo pozbawiono retorycznej hiperbolizacji: pominięto porównanie do huraganu, a *беглый шаг*, to nie jest „szybki marsz”, a następstwo komendy „Biegiem marsz!”. Wojsko wtedy biegnie i odgłos jest inny (XXVIII).
3. Opuszczenia lub zmiany zakłócające bieg akcji utworu, zniekształcające obrazy bohaterów itd.:
- wydaje się, że naiwny *склад ума* Zdenki, to nie jest naiwność jej charakteru (zwykle utożsamiamy ją z głupotą), lecz raczej *prostota мышления*, pochwalana cecha światopoglądu (VII);
 - nieuwzględnienie fragmentu tekstu w tłumaczeniu jest pochlebne dla d'Urfe, który w tekście oryginalnym wygląda tu wręcz na erotomana (VIII);
 - dla polskiego czytelnika Gorcza zjawia się już konkretnie po ósmej (po ostatnim uderzeniu), na pewno nie dotrzymuje więc terminu powrotu; stał się wampirem, a zatem zachowanie synów, którzy od razu go nie zabijają, staje się dowodem ich wątpliwości i wahań; czytelnik rosyjski, wiedząc, że Gorcza

zjawił się po pierwszym uderzeniu, czyli rzeczywiście na granicy terminu, zapewne bardziej rozumie i usprawiedliwia rodzinne wątpliwości (IX);

- powinno być jednak *nigdy nie znosił* – pominięcie nigdy niepotrzebnie sugeruje, że Gorczę już uważa się za nieboszczyka (X);
 - markiz nie jest *zaskoczony*, a raczej *speszony, zakłopotany*, nic dziwnego, bo nie ma czystego sumienia (XVII);
 - w wersji rosyjskiej – *nie zdecydowałem się*, d’Urfe raczej do nieśmiałości by się nie przyznał (XXII);
 - niedokładnie oddano: *сделать нечто угодное небесам и уподобиться щедротами тем путешественникам*, tj. ‘zrobić coś, co spodoba się niebu i upodobnić się swą szczodrobliwością owym podróżnym, którzy...’ – markiz nie tylko nie wierzy mnichowi, nie tylko że przypisuje mu prymitywny, handlowy spryt, ale wyraźnie libertyńsko kpi tu z niego i jego cerkiewnego sposobu wypowiedzania się; jeśli zaś jest libertynem, to fakt późniejszego cudownego uratowania go ma tym większe znaczenie (XXIV);
 - opuszczono fragment istotny dla rozwoju akcji; markiz – uciekając – wykorzysta potem przy swojej ucieczce fakt uprzedniego zaprowadzenia konia do stajni. W przekładzie polskim nie wspomniano, co zrobił z koniem przed wejściem do domu Gorczów (XXV).
4. Opuszczenia lub zmiany zakłócające wymowę i znaczenie niektórych motywów, np.:
- *предания родной старины* to raczej ‘rodzime opowieści o dawnych czasach’, ‘ojczyste starożytności’, a nie tylko *podania ze stron ojczystych*, wersja rosyjska jest tu bardziej romantyczna (I);
 - kół ma być wbity w plecy a nie piersi wampira może dlatego, że dodatkowo trzeba go przewrócić na brzuch, aby z grobu nie wychodził – zmiana zubożyła tzw. „koloryt” (IV);

- kolejne, choć niewielkie zubożenie kolorytu – taki szczegół jak menu też go współtworzy (XVIII).

Jeśli Śliwowski, czyniąc te wszystkie korektury, realizował jakieś zamierzenie, to mogło nim być nieznaczne (tłumacz na wiele pozwolić sobie nie może) odromantycznienie utworu, realizowane przez ograniczenie jego historyczności i redukcję kolorytu. Tołstoj bowiem bardzo podkreślał to, że markiz *nie żywił pretensji do wyprzedzania swego wieku* (Rw, s. 284), był i nadal jest dzieckiem swojej epoki, wieku oświecenia. Choć wie, że *od tego czasu wszystko się zmieniło* (Rw, s. 284), stara się kunsztownie wyrażać, nie skrywa swojego dawnego libertynizmu i nawyków w rodzaju Giacomo Casanovy. Tak pomyślany Markiz jest skontrastowany z Serbami – prostymi, honorowymi i religijnymi ludźmi, którzy mężnie przyjmują nieszczęście. d’Urfe nie wierzy w drugą, nadrealną stronę rzeczywistości – dla nich to rzecz normalna. Dopiero okoliczności zmuszą pewnego siebie bawidamka do (zapewne nietrwałej) zmiany zapatrywań.

Drugą typowo romantyczną ambicją Tołstoja było zachowanie lokalnego i historycznego kolorytu. To dlatego we wsi Gorky mieszkańcy prawie że nic innego nie robią, tylko śpiewają stare pieśni i ostrzą jatagany, wystawiają przed domy głowy zabitych nieprzyjaciół, są obwieszeni amuletami itd., a ponadto opisuje się szczegółowo, jak są ubrani, co jedzą, w co wierzą i jakie mają obyczaje.

Jeśli te dwie cechy silnie obecne w oryginale (to znaczy: w rosyjskim przekładzie francuskiego oryginału) starał się Śliwowski w tekście swojego tłumaczenia osłabić, to chyba tylko z jednego powodu: aby choć trochę oderwać historię d’Urfe i Zdenki od jej geograficzno-historycznych realiów, a zatem uczynić ją bardziej uniwersalną. Być może sądził, że wtedy bardziej spodoba się ona współczesnemu polskiemu czytelnikowi. Podkreślam jednak, że jako tłumacz wiele zrobić nie mógł, musiał bowiem zachować zasadniczą wierność tekstowi rosyjskiego tłumaczenia romantycznego utworu a może nawet francuskiemu oryginałowi, o ile do niego zaglądał.

O kwestii tytułu

W jednej sprawie jednak tłumacz naprawdę narobił zamieszania. Chodzi o tytuł jego przekładu: dlaczego zdecydował się na *Rodzinę wilkołaka*, mimo że opowieść zdecydowane jest wampiryczna i tylko wampiryczna?

Wilkołak jest w polszczyźnie wyrazem o w miarę jasnej etymologii. Aleksander Brückner pisał:

- wilkołak: od 15. do 18. wieku wyłącznie wilkołęk, wilkołkowie;
- człowiek odmieńający się w wilka (niem. *Wahrwolf*, dosłownie „mężowilk”,
- grec. *lykanthropos*), odwieczny przesąd słowiański, zapisany już w 5. wieku
- przed Chr. przez Herodota o Neurach (p. *nur*). Ogólnosłowiańska forma
- inna: *vlkodlak* t.j. ‘mający wilczą sierść’ (*dlaka*: stąd nazwa prusko-li-
- tewska ‘niedźwiedzia kudłatego’, *tlakis*, lit. *lakis*); nasza zdaje się zdrobniałą
- od **wilkoł* (urobione jak *mozoł*, *warchoł*, *wierzchoł*?), jeżeli to nie przeróbka
- dowolna niezrozumiałego *wilkodlak* (Brückner 1927, s. 622).

Najczęstszą hipotezę, że drugi człon *vlk+o+dlak* pochodzi od słowiańskiego **dlak*-(a) – ‘skóra, sierść’ można chyba uznać za ustaloną, choć istnieją koncepcje wywodzące formę prasłowiańską (jak pisze powyżej Brückner – *ogólnosłowiańską*) ze zrekonstruowanego bałtyckiego **vil-k+*tlak* czyli ‘wilkoniedźwiedzia’ (Иванов 2007, s. 70).

Niewiele zmieniało się w przybieranych znaczeniach. Słownik Samuela Bogumiła Lindego z 1814 roku podaje:

- Wilkołkami mianowano ludzi, o których mniemano, że się na pewny czas
- przemienili w wilki, a potem zaś wilczą postawę porzuciwszy, ludźmi się
- znowu stawiali; ale to szalbierczy wymysł, doświadczali tego ludzie ostrożni
- (Linde 1854–1861, t. VI, s. 327).

Słownik wileński z 1861 roku odnotowuje dwa znaczenia: główne – „mniemany wilk, jakoby z człowieka przedzierzgnięty, bardzo okrutny, w którego istnienie lud dotąd mylnie wierzy” oraz metaforyczne: „okrutny człowiek, łotr” (Zdanowicz i in. 1861 – tzw. *Słownik wileński*); *Encyklopedia staropolska* Zygmunta Glogera podaje:

- człowiek przemieniony w wilka. Stary przesąd o możliwości przemiany
- człowieka na czas jakiś w wilka podtrzymywany był zawsze wśród ciem-
- nego ludu przez szalbierzy, którzy znajdowali interes przedstawiać siebie
- za byłych wilkołaków (Gloger 1900–1903).

Słowniki historyczne nie zawsze podkreślają więc okrucieństwo i dzikość wilkołaków, co z grubsza zgodne było z poglądem ludowym (Baranowski 1981, s. 147–156), który odróżniał wilkołaki czyniące zło od pożałowania godnych ofiar przemienionych w wilki przez złośliwych czarowników.

Słowniki współczesne powtarzają przeważnie wersję zdecydowanie negatywną, np.:

- według dawnych wierzeń ludowych: człowiek mogący przemieniać się
- w wilka, istota okrutna i mściwa (Doroszewski 1997);

- według dawnych wierzeń: człowiek zamieniony (wskutek czarów) lub
- umiejący zamieniać się w krwiożerczego wilka, pożerającego ludzi, wyko-
- pującego trupy itp. (Dunaj 1996, s. 1229).

Generalnie nie znalazłem w polskich materiałach słownikowych dotyczących słowa *wilkołak* jakiegoś wyrazistego argumentu za użyciem go w przekładzie w znaczeniu ‘wampir’.

No chyba żeby omyłkowo, czy też jedynie warunkowo. Cytowany *Słownik wileński* podaje:

- Wilkodlak, – a, blm. – m. mit. słowiański bożek piekielny, znaczący
- zmorę. Odróżniaj go od Wilkołaka. Inne jego imię Wlikodrak (Zda-
- nowicz i in. 1861).

A że skądinąd słownik Witolda Doroszewskiego definiuje (w drugim znaczeniu) *zmorę* jako ‘widmo, zjawę, marę, upiora; według dawnych wierzeń: ducha nocnego, napastującego ludzi i konie’ (Doroszewski 1997), to można *wilkodlaka* i *upiora* od biedy utożsamiać. Że zaś *upiór* może znaczyć tyle co *wampir*, pamiętamy od czasu pieśni Konrada: *Pieśń ma była już w grobie, już chłodna, – / Krew poczuła – spod ziemi wygląda – / I jak upiór powstaje krwi głodna* (Mickiewicz 2002b, s. 266). Rozumowanie powyższe jest jednak dość hipotetyczne i wątpliwe, moim zdaniem nie jest przekonujące na tyle, by mogło być podstawą czy wyłuszczeniem nazewniczej decyzji Śliwowskiego.

Przechodzimy zatem do kolejnego pytania: dlaczego Śliwowski nie użył jednak któregoś ze standardowych słów polskich mającego odpowiednie znaczenie?

Słowa *upiór* w interesującym nas przekładzie być może nie uwzględnił ze względu na narzucającą się polskość i wspomniane Mickiewiczowskie tradycje. Ponadto *upiór* w polszczyźnie współczesnej oznacza nie tylko powstającego z grobu krwiopijcę, ale i w ogóle każdą groźną duszę pokutującą; *Wielki słownik języka polskiego* Piotra Źmigrodzkiego podaje dwa znaczenia tego słowa:

- 1. istota nadprzyrodzona o strasznym wyglądzie, będąca zagrożeniem dla
- żywych, którą według wierzeń niektórych kultur staje się zmarły powra-
- cający na ziemię za karę za złe uczynki

oraz

- 2. minione zdarzenie, zjawisko lub osoba, których wpływ jest nadal odczu-
- walny lub postrzegany jako zagrożenie (Źmigrodzki 2012 i nast.).

Współczesny *upiór* jest zatem już nie synonimem a hiperonimem dla słowa *wampir* używanego około 60 lat temu, kiedy zakończono publikację słownika Witolda Doroszewskiego (Doroszewski 1958–1969), w znaczeniu: ‘według wierzeń ludowych: trup powstający z grobu i wysysający krew ludzi śpiących; upiór’ (Doroszewski 1997).

Jeśli zaś chodzi o nieużycie słowa *wampir*, to być może okazało się to słowo dla Śliwowskiego niewygodne ze względu na zbytnią wieloznaczność. Po pierwsze posiadało jeszcze inne znaczenia niezwiązane z powrotem zza grobu (w słowniku Doroszewskiego: 2. ‘kobieta demoniczna’ 3. zool. ‘Desmodus, nietoperz z rodziny o tej samej nazwie (Desmodontidae); żyje w Ameryce Południowej, napastuje większe ssaki i ludzi, wysysając z nich krew’ 4. przestarz. ‘wyzyskiwacz, krwio pijca’ (Doroszewski 1997), a po drugie, w czasach, w których Śliwowski dokonywał interesującego nas przekładu, tj. przypuszczalnie w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia, najważniejsze stało się znaczenie *wampira* przez Doroszewskiego nawet niezanotowane. Otóż skutkiem działalności Karola Kota, Zdzisława Marchwickiego i innych pojawiło się i zaczęło przeważać użycie słowa *wampir* w znaczeniu ‘mężczyzna popełniający morderstwa na tle seksualnym’, wymienianym jako pierwsze w cytowanym tu słowniku Bogusława Dunaja, w którym uznano, że ukształtowały się już dwa homonimy:

- wampir I rz. *mos IIIa, Mc. –irze* 1. ‘mężczyzna popełniający morderstwa na tle seksualnym’ 2. ‘osoba bezwzględnie wykorzystująca innych; krwio pijca, wyzyskiwacz’ (fr. z niem.).
- wampir II rz. *mż I, Mc. –irze* 1. ‘w baśniach ludowych: upiór wysysający krew człowieka, powstający nocą z grobu trup’ 2. ‘nietoperz, żyjący w Ameryce Środkowej i Południowej, żywiący się wyłącznie krwią upolowanych ssaków i ptaków’ (Dunaj 1996, s. 1205).

Przeciw *wampirowi* przemawiał jeszcze ten argument, że w opowiadaniu Tołstoja była mowa o słowiańszczyźnie, a ten wyraz, w przeciwieństwie do rodzimego *upiora*, przez lata odczuwany był w Polsce jako obcy – np., w *Słowniku wileńskim*: „Wampir, –a, lm. –y, –m. (z fran.) niepotrzebnie zam. Upiór” (Zdanowicz i in. 1861). Również potem kwalifikowany był w polskich słownikach jako dziewiętnastowieczne zapożyczenie z francuskiego i/lub innych języków zachodnich (u Doroszewskiego i Dunaja). Rzadziej wskazywano, że jest to pożyczka wtórna, bo najpierw (w średniowieczu?, wieku XVII?) Zachód przejął to słowo z południowej słowiańszczyzny (Brückner 1925, s. 594; Виноградов 1994), a dopiero najnowsze badania wykazały, że prawdopodobnie jego pierwowzór pojawił się w językach słowiańskich już bardzo dawno za sprawą języków turekijskich (Stachowski 2005, s. 84–87; Stachowski, Stachowski 2017). Śliwowski zapewne jednak tak dokładnych studiów nie przeprowadzał i przyjął pogląd w Polsce popularny.

„Kropkę nad i” postawił tłumacz opowieści Tołstoja na rosyjski, skoro nie zastosował słów: *волкодлак*, *вовкулака*, *оборотень* oznaczających wilkołaka lub *упырь*, *вампир* – mógł ich przecież z powodzeniem użyć, bo wszystkie funkcjonowały w okresie dokonywania przekładu, notuje je słownik Władimira Dala z 1866 roku (Даль 1863–1866).

Tłumacz ów wybrał natomiast słowo *вурдалак* jako dominujące określenie opisywanych potworów, które to słowo we wspomnianym słowniku odnotowane nie zostało, natomiast stał za nim autorytet Puszkina, który wykorzystał je w *Pieśniach zachodnich Słowian*. Markiewicz użył go w całkowitej zgodzie z wolą Tołstoja (francuski oryginał zatytułowany jest wszak *La famille du vourdalak*) i jako równoznacznego z powszechnie już zrozumiałym *wampirem*, wedle zasady:

Здесь надо будет вам сказать, милостивые государины, что вурдалаки, как называются у славянских народов вампиры, не что иное в представлении местных жителей, как мертвецы, вышедшие из могил, чтобы сосать кровь живых людей. У них вообще

те же повадки, что у всех прочих вампиров, но есть и особенность, делающая их еще более опасными. Вурдалаки, милостивые государины, сосут предпочтительно кровь у самых близких своих родственников и лучших своих друзей, а те, когда умрут, тоже становятся вампирами (Толстой 2007)⁷⁹.

Dla Śliwowskiego z kolei słowo *wurdałak* było nie do przyjęcia, przede wszystkim dlatego, że nic Polakom nie mówiło. Mickiewicz pisał co prawda w 30 przypisie do swojego tłumaczenia Byronowego *Giaura*:

- ⋮ wiara w upiory powszechna na wschodzie. Turcy zowią je „wardulacha”.
- ⋮ Grecy równie się ich boją i mnóstwo o nich prawią strasznych opowieści
- ⋮ (Mickiewicz 2002a, s. 57)⁸⁰.

Od biedy, biorąc pod uwagę, że Mickiewicz oddaje zapewne słowo zasłyszane i nie jest dokładny, można uznać *wardulacha* za odpowiednik *wurdałaka*, ale w polszczyźnie się leksem nie zadomowił.

79 Wyróżnienia moje: W.K. Przekład polski: *W tym miejscu należy się wam, łaskawe panie, wyjaśnienie, że wilkołaki, jak nazywają u ludów słowiańskich wampiry, to według wyobrażeń tubylców nic innego jak nieboszczycy, którzy wychodzą z grobów, aby wysysać krew z żyjących. Mają analogiczne przyzwyczajenia, co i wszystkie pozostałe wampiry, lecz pewna cecha szczególna czyni je jeszcze bardziej niebezpiecznymi, wilkołaki, łaskawe panie, wysysają przeważnie krew z najbliższych swych krewnych i najwierniejszych swych przyjaciół, a ci zaś, kiedy umrą, również przemieniają się w wampiry* (Tołstoj 1990, s. 193).

80 W tekście przekładu użyto słowa *upiór* (s. 32). Byron używa słowa *Vampire* (Byron 1814, s. 37). Mamy zatem trzy synonimy: *wampir*, *upiór*, *wardulacha*, przy czym Mickiewicz nie odwołuje się do (niewatpliwie doskonale sobie znanych) Puszkiniowych *Pieśni zachodnich Słowian*, lecz bezpośrednio do języka tureckiego. O ile *wardulacha* rzeczywiście jest odpowiednikiem *wurdałaka*, stanowi to mocny argument za tym, że *wurdałak* nie był wynalazkiem Puszkina, lecz zniekształconym zapożyczeniem o bardzo jasnym, wampirycznym znaczeniu.

Na dodatek część leksykografów i lingwistów rosyjskich traktowała go jako Puszkiniowski neologizm, mający oparcie w językach słowiańskich, a inni – jako zapożyczenie z języków turkijskich. Wiktor Władimirowicz Winogradow – pisząc:

- Из слов, связанных с представлениями о костях и сохранившемся
- теле покойника, о духах умерших, исконно русскими являются лишь
- оборотень и упырь. Вурдалак и вампир – заимствованы. Имя вурдалак
- является книжным видоизменением слова волколак – волкодлак,
- вурколак [...] Форма вурдалак укрепились в языке русской художе-
- ственной литературы в 20–30-е годы XIX в. (Виноградов 1954)⁸¹.

– jako uczony o wielkim autorytecie przesądził przed laty wynik sporu, choć odzywały się i wciąż się odzywają głosy uczonych podtrzymujących zdanie Nikołaja Konstantinowicza Dmitriewa (Дмитриев 1958, s. 33)⁸²

81 Cytuję z wersji internetowej. Po polsku wywód brzmi: „Spośród słów związanych z wierzeniami o szkieletach i zachowanym ciele nieboszczyka i duchach zmarłych prawdziwie rosyjskimi wydają się tylko *oborotien’* i *upyr’*. *Wurdalak* i *wampir* są zapożyczone. Rzeczownik *wurdalak* jest książkowym przekształceniem słowa *wolkołak* – *wolkodlak*, *wurkołak*. [...] Forma *wurdalak* zakorzeniła się w języku rosyjskiej literatury pięknej w dwudziestych, trzydziestych latach XIX wieku” [tu i wszędzie tam, gdzie nie podano nazwiska tłumacza, przekład mój – W.K.].

82 Dmitriewowskie definicje brzmiały:

Упырь. Тат[арско]-башк[ирский] *убырь* ‘обжора’, ‘ведьма’, ‘злой дух’ от глагольного корня *уб-* ‘глотать с жадностью’, ‘пожирать’. В других тюркских языках (например кирг[изкий], казахск[ий] и другие) имеем здесь другой тип гласных *обур*, *обыр*. (Дмитриев 1958, s. 33). Po polsku: „U piór. Tatarsko-baszkirski *ubyr* – ‘żarłok’, ‘wiedźma’, ‘zły duch’, od rzeczownikowego rdzenia *ub-* ‘chciwie tykać’, ‘pożerać’. W innych turkijskich językach (na przykład kirgizki, kazachski i inne) mamy tu inny rodzaj samogłosek: *obur*, *obyr*”.

Вурдалак. На основании некоторых соображений проф. Дени (*Grammaire turque*, 862), можно производить это слово, распространенное в южнославянских языках, от корня *обур* ‘обжора’, что, сохраняясь в турецком, киргизском и других тюркских языках, в татарском и башкирском дает фонетически закономерно *убыр*, откуда, в свою очередь, русское *упырь*. Ближайшей моделью для русского *вурдалак* могло бы быть турецкое *obur-da-lak*

o pochodzeniu słowa *wurdałak* od turkijskiego *obur* – ‘żarłok’ i w ogóle sądzących, że słowo *wurdałak* u Puszkina to nie jego osobisty wynalazek, że jednak gdzieś je zasłyszał (Иванов 2007, s. 77–78).

W rezultacie Śliwowski mógł zobaczyć np. w popularnym etymologicznym słowniku Маха Vasmera (Фасмер 1986) takie hasło:

• вурдалāk – ‘оборотень’, см. волколāk. [Форма *вурдалак* появившаяся
• в русск. художественной литер. в 20–30-х гг. XIX в. (ср. Виноградов,
• Докл. и сообщ. Ин. яз., 6, 1954, стр. 9 и сл.), обязана своим происхож-
• дением, по-видимому, Пушкину и представляет собой искаженную
• передачу форм типа *волколак*, *вурколак*; эта целиком книжная форма
• получила известную популярность в последующий период; ср. ранний
• рассказ А.К. Толстого *La famille du vourdalak* (RES 26, 1950, 15 и сл.).
• В свете изложенного следует отвергнуть объяснение Дмитриева
• (Лексикогр. сб., 3, 1958, стр. 40) из тюрк. *обур* ‘обжора’. – Т.] (Фасмер
• 1986; р. także Виноградов 1954; 1994; Дмитриев 1958)⁸³.

‘прожорливый’, ‘пожиратель’ (Дмитриев 1958, s. 40, patrz także: Deny 1921, s. 862). Po polsku: „Wurdałak. Na podstawie pewnych pomysłów profesora Deny (*Grammaire turque*, 862) można wyprowadzić to słowo, rozprzestrzenione w południowosłowiańskich językach od rdzenia *obur* – ‘żarłok’, który, zachowany w tureckim, kirgizkim i innych turkijskich językach, w tatarskim i baszkirskim w sposób fonetycznie prawidłowy przekształca się w *ubyr*, od którego – z kolei – rosyjskie *upyr*’. Najbliższym wzorcem dla rosyjskiego *wurdałak* mogłoby być tureckie *obur-da-lak*, ‘żarłoczny’, ‘pożeracz’”.

- 83 Po polsku: „Wurdałak – ‘wilkołak’, patrz *wołkołak*. [Forma *wurdałak*, która pojawiła się w rosyjskiej artystycznej literaturze w dwudziestych, trzydziestych latach XIX wieku [tu przypis do cytowanego wyżej (choć w innym wydaniu) artykułu Winogradowa – W.K.] swoje powstanie zawdzięcza najpewniej Puszkiniowi i jest zniekształconym przekazem form w rodzaju *workołak*, *wurkołak*. Ta całkowicie książkowa forma zyskała znaczną popularność w następnym okresie. Patrz wczesne opowiadanie A.K. Tolstoja *La famille du vourdalak* [...]. W świetle wyżej powiedzianego należy odrzucić objaśnienie Dmitriewa [tu znany już adres bibliograficzny – W.K.], [że słowo pochodzi] od tureckiego *obur* ‘żarłok’]. Uwaga w nawiasie kwadratowym jest w całości autorstwa tłumacza Vasmerowskiego

A dzisiaj przeczytamy na przykład w bardzo popularyzatorskim słowniku Antona B. Siemionowa:

Слово появилось в русском языке в первой половине XIX в. Данное слово является исконным и может быть отнесено к числу неологизмов, придумываемых писателями и поэтами. Дело в том, что своим появлением в русском языке данное слово обязано А.С. Пушкину. Великий поэт и писатель в одном из своих произведений использовал искаженную основу слова волколав, означавшего ‘человека, превращающегося в волка’. В художественной литературе слово используется со второго десятилетия XIX в. Синонимом к слову *вурдалак* является оборотень (Семенов 2003)⁸⁴.

Natomiast jest wysoce wątpliwe (jako że czasy były przedinternetowe), by Śliwowski mógł się zapoznać z opiniami uczonych azjatyckich, np. z tą ze słownika Jelizawiety Szipowej:

вурдалак, ж., этн. ‘оборотень’, ‘вампир’, ‘упырь’ (Ушаков, 1, 425). Основываясь на высказываниях Дени, Дмитриев считает возможным производить это слово от корня *обур* ‘обжора’ (в тур., кирг. и др. языках фонетич. вариант *убыр*, что в рус. дает *упырь*) (Дмитриев 1958, 40). „Ближайшей моделью для русского слова *вурдалак* могло бы быть

сłownika, początkowo wydane w Lipsku po niemiecku – Olega Nikołajewicza Trubaczowa.

84 Po polsku: „Słowo pojawiło się w rosyjskim języku w pierwszej połowie XIX wieku. Słowo to jest stare i może być zaliczone do neologizmów, wymyślonych przez pisarzy i poetów. Rzecz w tym, że swoje pojawienie się w języku rosyjskim słowo to zawdzięcza A.S. Puszkiniowi. Wielki poeta i pisarz w jednym ze swoich dzieł wykorzystał zniekształconą podstawę słowa *wolkoław* oznaczającego ‘człowieka przekształcającego się w wilka’. W literaturze artystycznej słowo jest wykorzystywane od drugiego dziesięciolecia XIX wieku. Synonimem słowa *wurdalak* jest *oborotien*’ [tj. *wilkołak* lub rzadziej – *zmiennokształtny* – W.K.]”. Jak widać, Siemionow powtarza objaśnienie Vasmera/Trubieckiego, już nawet nie wspominając o innych możliwościach.

тур. *obur-da-lak* ‘прожорливый’, ‘пожиратель’” (там же). Радлов *обур* (уйг., тур., крым.) 1. (уйг.) ‘кормилица’; 2. (тур.) ‘ненасытный’, ‘обжора’, ‘ведьма’, ‘злой дух’ (1, 1161). Ср. каз. *обыр* ‘обжора’, ‘ненасытный’. В свою очередь, Фасмер исходя из данных, представленных В. Виноградовым, считает, что „появившаяся в русской художественной литературе в 20–30-х гг. 19 в. форма *вурдалак* обязана своим происхождением, по-видимому, Пушкину и представляет собой искаженную передачу форм типа волколак, вуркалак”. На этом основании Фасмер отвергает объяснение Дмитриева из тюрк. *обур* ‘обжора’ (Шипова 1976)⁸⁵.

Teorię o turkijskim pochodzeniu „wurdałaka” podzielają też turkolodzy polscy. Indagowany przeze mnie w tej sprawie Marek Stachowski napisał:

85 Patrz także: Ушаков (red.) (1935–1940, t. 1, s. 425); Виноградов (1954); Фасмер (1986); Дмитриев (1958, s. 40); Радлов (1893–1911, t. 1, s. 1161). Po polsku: „wurdałak, rodzaj żeński, [wyraz] etnograficzny, ‘wilkołak’, ‘wampir’, ‘upiór’ [tu odnośnik do słownika Uszakowa – t. 1, s. 425]. Opierając się na uwagach Deny, Dmitriew uznał za możliwe, by wywodzić to słowo od rdzenia *obur* – ‘żarłok’ (w tureckim, kirgizkim i innych językach – fonetyczny wariant: *ubyr*, który w rosyjskim daje *upyр*’ [tu odnośnik do wspomnianego artykułu Dmitriewa, s. 40]. «Najbliższym wzorcem dla rosyjskiego wurdałak mogłoby być tureckie ‘*obur-da-lak*’, ‘żarłoczny’, ‘pożeracz» [odnośnik tamże]. W [słowniku] Radłowa (t.1, s. 1161) *obur* (w ujugurskim, tureckim, krymskim): 1. (ujgurskie) ‘mamka’; 2. (turecki) ‘nienasycony’, ‘obżartuch’, ‘wiedźma’, ‘zły duch’. Porównaj kazachskie *obyr* (‘obżartuch’, ‘nienasycony’). Swoją drogą, Vasmer, opierając się na danych przedstawionych przez W. Winogradowa, uważa, że «forma wurdałak, która pojawiła się w rosyjskiej artystycznej literaturze w dwudziestych, trzydziestych latach XIX wieku, swoje powstanie zawdzięcza najpewniej Puszkiniowi i jest zniekształconym przekazem form w rodzaju *workołak*, *wurkołak*». Na tej podstawie Vasmer [a w zasadzie Trubaczow, czego jednak Szykowa nie zauważyła – W.K.] odrzuca objaśnienie Dmitriewa z tureckiego: *obyr* ‘żarłok’”. W tym miejscu podam jeszcze informację o nowym pomysle wiążącym etymologię interesującego nas słowa z leksemem *ordyniec*, por. „Вурдалак. В совр. форме появилось в русск. литер. яз. в конце первой четверти XIX в., возможно, у Пушкина [...]. Заимств. Из тюркск. *urdalyq* – ‘ордынец’” (Хусаинов 2012, s. 146).

- to zniekształcona postać wyrazu, który Słowianie musieli słyszeć w postaci
- **burdalak*, co jest ściągnięciem pełnego turkijskiego *oburdalak* ‘żarłoczny’
- < *oburda* – ‘być żarłocznym’ < *obur* ‘żarłok’. I teraz uwaga: owo turkijskie
- *obur* > prasłow. > pol. *upiór*. Innym refleksem tego turkijskiego wyrazu
- *obur* jest słowiański (serbski > europejski) *wampir*⁸⁶.

Generalnie, trudno było Śliwowskiemu *wurdałaka* do polszczyzny zaimportować, a i w ogóle słowo to, nawet w ruszczyźnie, mogło mu się wydawać książkowe i przypadkowe. Wobec tego, pragnąc zachować autentyzm przekładu i oddać (choćby nawet w niepełny, osłabiony sposób) intencje Tolstoja, pragnącego zachować „serbskość” historii, zdecydował się jednak użyć słowa *wilkołak*, brzmiącego nieco podobnie jak *wurdałak* – tym bardziej, że słownik Vasmera (i inne na nim się wzorujące) kazały tak tajemnicze słowo tłumaczyć, w ogóle nie widząc problemu.

Ponadto zachęcały do tego okoliczności istotne, choć mało związane z polskimi dziejami i znaczeniami tego słowa.

1. Mérimée w *La Guzla*, zbiorze pieśni będącym inspiracją dla Tolstoja, pisał, że:

- En Illyrie, en Pologne, en Hongrie, dans la Turquie et une partie de l’Alle-
- magne, ont s’exposerait au reproche d’irréligion et d’immoralité, si l’on niait
- publiquement l’existence des vampires. On appelle vampire (vudkodlak
- en illyrique), un mort qui sort de son tombeau, en général la nuit, et qui
- tourmente les vivants (Mérimée 1926, s. 102)⁸⁷.

86 M. Stachowski, e-mail do autora artykułu z 30.01.2017 (tekst w moim posiadaniu).

87 Po polsku: „W Illirii, w Polsce, na Węgrzech, w Turcji i niektórych częściach Niemiec zarzucono by Wam niedowiarstwo i amoralność, jeśli zaczęlibyście publicznie zaprzeczać istnieniu wampirów. Wampirem (po illirijsku – *wudkodlak*) nazywa się zmarłego, który – zwykle po nocach – wychodzi ze swojej mogiły, aby męczyć żywych” – za przekładem rosyjskim (wersja internetowa) (Мериме 1956, s. 151–247).

Forma *vudkodlak* zaś w wystarczający sposób przypomina określenia wilkołaka: *волколак, вудкодлак, волкулакъ* itd.

1. Hasło „wilkołek” w słowniku Lindego w całości brzmi:

- Wilkołek, – łka, m. Wilkołak, – a, m. (*Cro.* vukódlak *hyaena* 2. *necromantes*, *Dl.* vakudluk, olbrzym; *Rg.* vukodlak, strach, larwa piekielna; *Bs.* vukodlak *necromantes*, vukodlasctvo *necromantia*; *Sla.* vukodlak: upior, *Ec.* *вркулаки мертвены изъ гробовъ вставшии*; upiory. Wilkołkami mianowano ludzi, o których mniemano, że się na pewny czas przemienili w wilki, a potem zaś wilczą postawę porzuciwszy, ludźmi się znowu stawali; ale to szalbierczy wymysł, doświadczali tego ludzie ostrożni [...] her wahrwolf, ros. *Оборотень* (Linde 1854–1861, t. VI, s. 327–328).

Jeśli się przyjrzyć opisanemu w haśle słowiańskiemu tłu słowa, a przede wszystkim rozszyfrować skróty (za *Objaśnieniem przywiedzionych dyalektów i języków* – fragmentem części wstępnej I tomu *Słownika...: Sla – slawoński dialekt w Sławonii, Rg – raguzański dialekt cieniowanie Dalmackiego i Bośnińskiego, Cro – dyalekt Kroatski, Ec – dialekt cerkiewny, Bs dyalekt, którym mówią w Bośni, Dl – dalmacki*), można zauważyć, że *wilkołak* może oznaczać ‘czarownika’ w dialekcie kroackim i bośniackim, a ‘strach, larwę piekielną’ i ‘upiora’ na pograniczu Bośni i Dalmacji, w Sławonii i w języku cerkiewnym. Natomiast swoje normalne (tzn. związane z etymologią) treści przybiera w Polsce, Rosji, Niemczech (Linde 1854–1861, t. I, s. LXII–LXIV).

Widać zatem, że u Lindego południowa słowiańszczyzna mocno się pod względem znaczeń słowa *wilkołak* wyodrębnia i tam właśnie pod tym słowem rozumie się ‘upiora’ czy ‘wampira’. Można więc, uwzględniając realia serbskie, tamtejszego wampira bez zastanowienia nazwać wilkołakiem. Tak też Śliwowski uczynił, z filologicznego punktu widzenia całkiem słusznie, co jest potwierdzone faktem, że i późniejsze, rosyjskie

i nierosyjskie (*upir* bio bi tabu za *vukodlak*⁸⁸) źródła wskazywały na ten szczególny nazewniczy odcień szerzący się w serbskim czy ogólniej, w południowosłowiańskich językach.

Na przykład w *Słowniku encyklopedycznym Brokhauza i Efrona* w haśle *Волкулак* można było przeczytać:

- Южно-славянския поверья связываютъ волкулака съ упыремъ вам-
- пиромъ. По поверьямъ южныхъ славянъ, В. наводитъ голодъ, выса-
- сываетъ кровь из людей и сабакъ (Анонимно 1892, т. VII, s. 42–43)⁸⁹;
-

a w encyklopedii *Славянская мифология. Энциклопедический словарь* napisano: „У сербов имя *вукодлак* обозначает вампира, образ которого вобрал в себя основные признаки волколака” (Левкиевская 2002, s. 87–88)⁹⁰.

* * *

Decyzja Śliwowskiego (o ile w ogóle można mówić o decyzji, a nie o działaniu intuicyjnym) wynikająca z filologicznej dociekliwości, jak sądzę, nie przekonała czytelnika. Mimo że minęło 40 lat od pierwszego wydania tomu *Opowieści niesamowite. Groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i początku XX wieku* (w 1975 roku), w którym przekład się ukazał, nadal czytelnicy eksponują w internecie zakłopotanie czy wątpliwości:

88 Skok (1973, t. 3, s. 564). Tę zwięzłą uwagę rozumiem tak, że używanie określenia *wilkołak* w stosunku do upiора mogła się wiązać z językowym tabu.

89 Po polsku: „Południowosłowiańskie wierzenia wiążą wilkołaka z upiorem – wampirem. Wedle wierzeń południowych Słowian wilkołak sprowadza głód, wysysa krew z ludzi i psów”.

90 Po polsku: „U Serbów nazwa *wukodlak* oznacza wampira, obraz którego zawarł w sobie podstawowe cechy wilkołaka”. Porównaj także: hasła *Вампир* (Левкиевская 2002, s. 60–61) oraz *Оборотничество* (Виноградова 2002, s. 332–333).

- „gryzie się” to trochę z tradycyjnym mitem „wilkołka” słowiańskiego⁹¹;
- ten wilkołak jakoś zbytnio podobny do wampira! [...] Widać wyraźnie, że opisane wilkołaki nie mają wiele wspólnego z likantropią...⁹²;
- Mogę się przyznać, że raz jest mówienie o wilkołaku, a zaraz później o wampirze⁹³;
- O ile jednak u Cherezińskiej wilkołaczycy jakoś wpasowuje się w powszechne wyobrażenie o wilkołakach, o tyle Tołstoj twierdzi, że „wilkołaki, jak nazywają u ludów słowiańskich wampiry”⁹⁴.

A pewna, bardzo zresztą kompetentna, badaczka horrorów, mimo że doskonale wiedziała, o czym jest opowiadanie, włączyła wzmiankę o *Rodzinie wilkołaka* do rozdziału na temat literatury i filmu o wilkołakach (Has-Tokarz 2010, s. 264).

Nie udało się zatem Śliwowskiemu ani zmienić naszych przyzwyczajęń językowych, ani odwrócić wpływu kultury masowej, zasypującej nas od dziesięcioleci filmami o wilkołakach i wampirach, w których te fantastyczne twory mają ustalone wizerunki tudzież odmienne zestawy koniecznych cech. Mówiąc językiem lingwistyki: nie udało się – bo nie mogło – przełamać ani nominatywnej, ani kognitywnej funkcji języka, który „umożliwia przyporządkowanie znaków określonym fragmentom

91 Haxan, *Rodzina Wilkołaka*, „Horror Online” [<http://horror.com.pl/books/recka.php?id=121>; dostęp: 3.02.2017].

92 Beata P. (bloggerka), *Ponure Poniedziałki: Aleksy K. Tołstoj „Rodzina wilkołaka”*, poniedziałek, 7 września 2015 [<http://miros-de-carti.blogspot.com/2015/09/ponure-poniedziaki-aleksy-k-tostoj.html>; dostęp: 3.02.2017].

93 Magnis, *Aleksiej Konstantinowicz Tołstoj*, „Gotham cafe” [<http://www.gothamcafe.pl/klasyka/aleksiej-konstantinowicz-tolstoj/?wap2>; dostęp: 3.02.2017].

94 A. Wojdowicz, *O świętych, wilkołakach i Wielkim Rozbiciu, Czas bezpowrotnie miniony*, „Blog kulturalno-literacki” niedziela 29 maja 2016 [<http://czas-bezpowrotnie-miniony.blogspot.com/2016/05/o-swietych-wilkoakach-i-wielkim-rozbiciu.html>; data dostępu; dostęp: 13.02.2017].

rzeczywistości” (Kiklewicz 2010, s. 19) oraz „magazynuje rezultaty konceptualizacji doświadczeń” (Kiklewicz 2010, s. 27). Jeśli coś nazywamy wampirem, nie możemy nazwać tego wilkołakiem (i na odwrót), a ponadto, jeśli przechowujemy w pamięci wyraźnie odmienne przedstawienia twórców (i cóż, że w tym wypadku fantastycznych) i tę odmienność utrwaliliśmy językowo, to trudno ten fakt zignorować. Żadne rozważania na temat pokrewieństw i analogii w zachowaniach obu typów potworów (Brückner 1985, s. 288, Janion 2002, s. 24–27) nie zmieniają tego faktu, że nie są one tożsame.

Zakończenie – parę słów o adaptacjach filmowych

Przekład Śliwowskiego pokazał dość paradoksalną prawdę: solidność i dokładność translacji potrafi zaszkodzić odbiorowi tłumaczonego dzieła. Filologiczna dokładność spolszczenia tytułu *Siemji wurdalaka*, chęć jak najściślejszego oddania intencji Tołstoja generalnie wprowadziła zamieszanie. Natomiast pewne niewielkie korekty w całości tekstu tłumaczenia są nieomal niezauważalne i chyba wyszły opowieści na dobre, może nawet uczyniły ją atrakcyjniejszą dla Polaków końca XX wieku.

A jaki rezultat przyniosły nieskrępowane możliwości przeróbek, jakimi dysponuje kinematografia? Artykuł chciałbym zakończyć sumarycznym omówieniem znanych mi filmowych adaptacji analizowanego wyżej utworu.

Wymienię chronologicznie (wprowadzając skróty, dalej użyteczne):

- półgodzinną nowelę filmową *Wurdalak* wchodzącą w skład *I tre volti della paura* (w polskiej dystrybucji: *Trzy oblicza strachu* lub *Czarne święto*) – pełnometrażowego kinowego włosko-amerykańsko-francuskiego filmu z 1963 roku w reżyserii Mario Bavy [W1];
- włosko-hiszpański pełnometrażowy *La Notte dei Diavoli (Noc diabła)* z 1972 roku w reżyserii Giorgio Ferroni [W2];

- niespełna pięćdziesięciminutowy odcinek hiszpańskiego serialu telewizyjnego *El quinto jinete*, pt. *La familia Vourdalak* (*Rodzina wurdalaka*) z 1975 roku, w reż. José Antonio Páramo [H];
- radziecki kinowy film fabularny z 1990 roku, wyreżyserowany przez Giennadija Klimowa i Igora Szawłaka pt. *Siemja wurdalakow* (*Семья вурдалаков – Rodzina wurdalaków*) [R.1];
- radziecki eksperymentalny, tzw. „ironiczny horror” *Papa, umier died Moroz* (*Папа, умер Дед Мороз – Tatusiu, zmarł Dziadek Mróz*) z 1991 roku w reż. Jewgienija Giorgiewicza Jufita (Евгений Георгиевич Юфит) [R.2].
- rosyjską superprodukcję fantastyczną *Wurdalaki* (*Вурдалаки*) [R.3] w reż. Siergieja Ginsburga, która trafiła na kinowe ekrany 22 lutego 2017 roku⁹⁵.

Tatusiu, zmarł Dziadek Mróz traktuje nowelę Tołstoja jako luźną inspirację, nie stawia przed sobą zadań w jakiś sposób związanych z ekranizowaniem dzieła, a na dodatek jest filmem eksperymentalnym, ze szcążkową akcją i dialogami, zestawiającym sceny dość luźno powiązane z sobą tematycznie i logicznie. Krytycy filmowi docenili go (dostał Grand Prix na festiwalu filmowym w Rimini w 1992 roku), posiada stronę na portalu „Inoje Kino” (<http://www.inoekino.ru/prod.php?id=5565/>), gdzie trwa na jego temat dyskusja. Jednak z mojego punktu widzenia omawianie go nie ma sensu. Pozostaje więc do mojej dyspozycji pięć pełnoprawnych adaptacji.

Akcja tylko ostatniej adaptacji [R.3] dzieje się w epoce młodości markiza d’Urfe – w innych produkcjach reżyserzy przenieśli akcję opowiadania w inne czasy: albo w wiek XIX [W1, H], albo we współczesność [W2, R1, R2]. To, że akcje historycznych adaptacji dzieją się w romantycznym XIX wieku, można rozpoznać głównie po ubiorze markiza, który w 1759 roku powinien był nosić krótkie spodnie do kolan

95 Por. Д. Ступников, „Вурдалаки”. *От готики до фэнтези один шаг*, „InterMedia”, 21.02.2017 [<http://www.intermedia.ru/news/306591>; dostęp: 20.06.2017] oraz hasło *Вурдалаки* w rosyjskiej Wikipedii.

i białe pończochy. Nie nosi ich jednak, a np. huzarski mundur (H). Realia serbskie w adaptacjach zachodnich oddawano za pomocą stroju jak najbardziej egzotycznego: ludowego, pasterskiego, góralskiego, natomiast Ginsburg [R.3] przeniósł akcję na serbsko-rosyjsko-turecko-węgierskie pogranicze okresu panowania carycy Elżbiety (1741–1761), miejsce bliżej nieokreślone – choć w granicach imperium – i zasiedlił je Serbami, Ukraińcami, Rosjanami itd.

Prawie wszyscy adaptatorzy uprościli akcję. Czas, który upłynął między dwoma wizytami bohatera w domu Gorczów, na ogół skracano do paru godzin (W1, W2) lub dni (R2). Przy czym w jednym wypadku (W2) rozdzielono ucieczkę bohatera przed Gorczami zamienionymi w wampiry i drugie spotkanie ze Zdenką, wprowadzając tym samym do akcji trzeci rozbudowany epizod. Najoryginalniej zbudował fabułę reżyser hiszpański: właściwa akcja zawiera spotkanie d’Urfe z mnichem i drugą „randkę” ze Zdenką, podczas gdy opis pierwszej wizyty u Gorczów podany został w retrospekcji (markiz opowiada o niej mnichowi). Wierność oryginałowi okupiono tu jednak rezygnacją z niewątpliwie widowiskowej sceny ucieczki markiza przed tłumem wampirów – drugie spotkanie ze Zdenką ma charakter kameralnego „sam na sam”. W adaptacji Ginsburga wprowadzono zupełnie inną intrygę (arystokratyczny przywódca wampirów, baron Pesztófi (?) za pomocą krwi pięknej wieśniaczki Mileny pragnie podarować współpracom odporność na dzienne światło, czemu czynnie przeciwdziałają odważny prawosławny mnich Ławr oraz zakochany w Milenie przybysz z Petersburga – oficer Andriej. Z pierwowzoru pozostał w zasadzie tylko motyw Gorczy porywającego wnuka i imiona niektórych bohaterów⁹⁶.

96 Streszczenia patrz np.: Д. Ступников, „Вурдалаки”. *От готики до фэнтези один шаг*, jw.; Б. Гришин, *Вурдалаки – Рецензия редакции, „kino@mail.ru”*, 21.02.2017 [https://afisha.mail.ru/cinema/movies/885172_vurdalaki/#review, dostęp: 20.06.2017]; Е. Антипин, *Сериальная полукровка. Рецензия на фильм Вурдалаки, „Киноафиша. Москва”*, 17.02.2017 [<https://www.kinoafisha.info/reviews/8326752/>, dostęp: 20.02.2017].

Różnie rozwiązano też problem estetycznej dominanty filmów: postawiano albo na egzotykę przedstawianej rzeczywistości [W1], w rezultacie czego scenografię przeładowano „niby-historycznymi” szczegółami, albo na mieszaną grozy i seksu [W2] – i wtedy obraz miejscami przypominał film erotyczny, albo na psychologiczno-miłosną stronę przygody barona (H), co wymagało unikania jaskrawych i krwawych efektów horrorowych i kameralnej atmosfery; budowano rzeczywistość, gdzie trudno odróżnić realność od halucynacji [R2], co stawiało znak zapytania, jeśli chodzi o realność opowiedzianego. Ostatnia adaptacja [R3] wprowadzała wątki patriotyczne i prawosławne⁹⁷, co w połączeniu z faktem, że *Wurdalaki* kręcono na Krymie⁹⁸ niedługo po aneksji w 2014 roku, dało ten efekt, że film wprowadzono do kin w przeddzień tradycyjnie obchodzonego w Federacji Rosyjskiej – Dnia Obrońców Ojczyzny⁹⁹. Istotne znaczenie miał tu także fakt, że mnicha Ławra grał deklarujący pełne zadowolenie z tej roli Michaił Poriecznikow, znany z ról dzielnych oficerów i patriotycznych demonstracji, którego zdaniem film jest głównie o miłości, ale także „о чести и совести, понятиях, неотделимых от всей российской истории”¹⁰⁰.

W świetle postanowionego na początku artykułu pytania o uniwersalne sensory opowiedzianej przez Aleksego Tołstoja historii, najważniejsze będzie jednak wskazanie, na jaki ogólny „morał” wydarzeń głównego

97 Patrz: К. Илюхин, *Вурдалаки. Вампиры-альбиносы*, „КГ”, 24.02.2017 [http://kg-portal.ru/movies/vurdalaki/reviews/5271/; dostęp: 20.02.2017]; Анонимно, *Как снимали «Вурдалаков»*, „Cinemotion”, 02.11.2015 [http://www.cinemotionlab.com/novosti/02857-kak_snimali_vurdalakov/; dostęp: 20.06.2017].

98 Пор. Е. Ухов, *Главная битва моего героя происходит не снаружи, а внутри. Интервью с Михаилом Поречниковым, актером фильма «Вурдалаки»*, „Film.ru”, 25.02.2017 [https://www.film.ru/articles/glavnaya-bitva-moego-geroya-proishodit-ne-snaruzhi-a-vnutri; dostęp: 20.06.2017].

99 А. Казанцев, *Умори мои печали*, „КиноИнфо”, 22.02.2017 [http://kinoinfo.ru/film/35457/reviews/#r84423, dostęp: 20.06.2017].

100 Е. Ухов, *Главная битва моего героя происходит не снаружи, а внутри...*, jw. – po polsku: „o honorze i sumieniu, pojęciach zawsze łączących się z całymi dziejami Rosji”.

zarysu akcji wskazywali filmowcy, co więc wymienione adaptacje łączyło, skoro różniły je i zarysowane w filmach światy przedstawione, i czas akcji, i fabularne szczegóły i estetyczne konwencje?

Trzech reżyserów [W1, W2, H] skupiło się na reinterpretacji historii miłosnej, a przede wszystkim tego, co mówiła ona o możliwych związkach miłości i śmierci, jeden z nich przy tym [W2] sięgnął po obecny u Tołstoja wątek ironii losu. Natomiast tylko drugi reżyser rosyjski [R2] mniej zainteresowany był – oczywiście zachowanym w jego adaptacji – wątkiem miłosnym, szerzej uwzględniając sensy światopoglądowe.

Mario Bava [W1] wprowadził do adaptowanej fabuły epizod wspólnej – d’Urfe i Zdenki – ucieczki z domu Gorczy. Kiedy para nocuje w ruinach klasztoru, a markiz mocno śpi – ojciec i bracia (już jako wampiry) namawiają Zdenkę do powrotu, bo *nikt jej nie będzie tak kochał, jak oni*. d’Urfe rusza jej śladem i – będąc zakochanym – pozwala się jej ukąsić, bo tylko tak będą mogli być razem.

Antonio Paramo pokazał najpierw gwałtowną namiętność Zdenki i hrabiego (d’Urfe zyskał wyższy, arystokratyczny tytuł, a w dziewictwo i skromność Zdenki w ogóle większość adaptatorów nie uwierzyła (W2, H, R2)), a później jej zachowanie już jako wampirzycy – aktorka Charo Lopez kapitalnie oddawała zmiany zachodzące w wahającej się Zdence, która odczuwała to dawne uczucie wobec kochanka, to wampirzą pogardę wobec „posiłku”. Atak został powstrzymany przez krzyż, który d’Urfe nosi, inne wampiry były nieobecne, a ostatnia scena, kiedy Zdenka usiłuje zagryźć bohatera ratującego się ucieczką na koniu, wzbudza wręcz współczucie do wampirzycy, która wciąż kocha, a nie rozumie, że jej miłość przynosi śmierć.

W filmie Giorgio Ferroni [W2] d’Urfe jest włoskim handlarzem drewnem, który w latach siedemdziesiątych XX wieku trafia do ukrytej w lasach jugosłowiańskiej, wyludnionej, serbskiej wsi i nocuje w domu skrajnie czymś zaniepokojonej rodziny – poważnie zmodyfikowano tu i nijako odwrócono miłosną sytuację. Bohater spędza noc z dziewczyną,

jest potem świadkiem unieszkodliwienia starego Gorczy i ucieka, ale po Zdenkę wraca. Odbywa walkę z jej zwampirzałą rodziną, ale Zdenki nie udaje mu się zabrać.

Po bliżej nieokreślonej przerwie i nieomal tracąc rozum, cały pogryziony trafia w końcu do szpitala i długo ma drastyczne sny czy halucynacje (znający wampiryczne motywy widz ma prawo domniemywać, że przeżywa spowolnioną przemianę w wampira). Odwiedza go tam Zdenka, ale bohater nie chce uwierzyć, że nie stała się wampirem, że rodzina nie zabiła jej, bo – jak tłumaczy dziewczyna – *widać tak bardzo jej nie kochali*. W końcu – w trakcie panicznej ucieczki – bohater ją zabija i wówczas okazuje się, że rzeczywiście była człowiekiem. Wynika z tego, że d'Urfe Ferroniego morduje Zdenkę, bo naprawdę był w niej zakochany.

Reżyserzy zachodni uczynili miłość głównym motywem swych adaptacji, nie tylko mówiąc coś nieoczekiwanego o zdarzającej się niekiedy dwoistości tego uczucia, które wszak, w swoich wynaturzeniach, może się łączyć z okrucieństwem czy agresją, ale także czyniąc zadość wymogom komercji. Giennadij Klimow i Igor Szawłak, zwolnieni jeszcze – jak to bywało w ZSRR – z obowiązku generowania zysków, lecz przejmujący się na pewno ideami Gorbaczowowskiej pieriestrojki, skupili się na innych motywach, choć rzecz jasna miłosną historię zachowano, choćby w imię niezbędnej wierności opowiadaniu (*à propos*: to była jedyna adaptacja, gdzie postacie niekiedy dosłownie powtarzały wzięte z przekładu Markiewicza słowa Tołstojowskich bohaterów).

Jak wiadomo, w ZSRR jeszcze nawet w latach osiemdziesiątych obowiązywała „walka z religią”, więc możliwość sięgnięcia po motywy religijne i w ogóle irracjonalne odbierana była pod sam koniec istnienia tego kraju jako ceniony „powiew wolności”. Znaczące więc było w tym filmie na przykład podarowanie bohaterowi chroniącego go później medalika z wyobrażeniem Matki Boskiej. Ideologiczna śmiałość filmu nie tylko na tym się zasadzała.

Bohaterem obrazu jest współczesny dziennikarz, którego na trzy dni wysłano na prowincję, aby sprawdził jakąś dziwną historię zgłoszoną redakcji przez miejscowego konserwatora zabytków, który *coś dziwnego odkrył*. W rezultacie dziennikarz nie tylko przeżywa wampiryczną przygodę (oddaną dość wiernie, choć z koniecznymi uwspółcześnieniami), ale w jego życiu zaczyna się dziać coś dziwnego. Okazuje się, że – nie wiedząc o tym – spędził na delegacji całych osiem dni, ten odcinek czasu zaczyna się powtarzać, a zatem coś oznaczać; opuszczony dom, gdzie przypadkowo trafił podczas polowania, staje się miejscem powtórnego spotkania z wampiryczną rodziną, a kolejne wcielenie Zdenki nosi na palcu pierścień tajemniczej damy z portretu, który pokazywał mu wspomniany konserwator, itd., itp. W sumie nie wiadomo, czy nie mieliśmy do czynienia ze zwidami, czy może jakiś nieznany czynnik rozdaje tu karty... Film zatem przynosi wizję tzw. *связи времен*, więc rezultatu działań jakiejś tajemniczej, nadrealnej siły, zarządzającej całą rzeczywistością, a zwłaszcza ludzkim życiem, tak w indywidualnej, jak i zbiorowej skali.

Swiaz' wriemion to motyw często się ostatnio powtarzający w rosyjskiej fantastycznej kinematografii, ale w 1990 roku był raczej rzadkością. Można więc przypuszczać, że Klimow i Szawłak dostrzegli w noweli Tołstoja, wyodrębnili i rozwinęli element, z którego korzystali potem liczni inni rosyjscy twórcy, to zaś naprawdę dobrze świadczy o uniwersalności i sile pewnych elementów zanalizowanego w tym artykule stusiedemdziesięcioletniego opowiadania o wampirach.

* * *

Znaczenie ostatniej rosyjskiej adaptacji – filmu Ginsburga – dla interpretacji noweli Tołstoja jest na tyle nietypowe i istotne, że zasługuje na parę osobnych akapitów.

Obraz był oczekiwany. Jak informuje poświęcone filmowi hasło z rosyjskiej Wikipedii, zaplanowano go jeszcze w 2008 roku, a kręcono od 2014 – nic więc dziwnego, że przed i po premierze odzew mediów był szeroki¹⁰¹, choć często negatywny, jak to w przypadku gazetowej krytyki zwykle bywa.

Zdarzała się (co najmniej stylistyczna) przesada, jak w wypadku artykułu o tytule: *Нанугали голой жопой*¹⁰².

Obok standardowych pretensji o brak wierności wobec utworu Tołstoj¹⁰³ lub pochwalnych konstatacji tego stanu rzeczy¹⁰⁴, narzekań na płytkość psychiki postaci¹⁰⁵, na zbyt wyraźne korzystanie

101 Patrz np.: А. Литовченко, *Компания Пореченкова сняла кино по готической новелле Алексея Толстого*, „RG.ru Кинокрагия”, 26.10.2015 [<https://rg.ru/2015/10/26/mistika-site-anons.html>]; Д. Ступников, „Вурдалаки”. *От готики до фэнтези один шаг*, jw.; Б. Гришин, *Вурдалаки...*, jw.; Н. Кащеев, *Русским духом по карпатской нечисти*, „Darker” 2017, nr 2 (luty) [<http://darkermagazine.ru/page/russkim-duhom-po-karpatskoj-nechisti>]; А. Казанцев, *Умори мои печали*, jw.; Б. Хохлов, *Вурдалаки. Нанугали голой жопой*, „Film.ru”, 24.02.2017 [<https://www.film.ru/articles/napugali-goloy-zhoroу>]; А. Поздеев, *Бездарно дополненная классика – отзывы на мистический фэнтези-хоррор „Вурдалаки”*, „КЛУБ-КРИК. Клуб любителей страшного кино”, 23.02.2017 [<http://klubkrik.ru/2017/02/bezdarno-dopolnennaya-klassika-otzyv-na-misticheskij-fentezi-xorror-vurdalaki-2016-g/>]; С. Оболонков, „Вурдалаки”: *Пореченков защищает Русь от укусов*, „Кино-Театр.ру”, 21.02.2017 [<http://www.kino-teatr.ru/kino/art/pr/4640/>]; О. Петров, *Вурдалаки*, „Uralweb.ru – Афиша”, 24.02.2017 [<https://www.uralweb.ru/poster/reviews/7198.html>]; Е. Антипин, *Сериальная полукровка...*, jw.; Э. Кауфман, *Вурдалаки (рецензия)*, „Tram Vision.ru”, 03.03.2017 [<http://www.tramvision.ru/recensia/2017/woordaluckie.htm>]; К. Илюхин, *Вурдалаки. Вампиры-альбиносы*, jw.; К. Илюхин, „Вурдалаки”: *хватай девку, тащи ее в склеп*, „УИТ Екатеринбург”, 24.02.1017 [<http://weburg.net/news/55524>];

102 Тj. *Wystraszyli gołą d...*, Б. Хохлов, *Вурдалаки...*, jw.

103 К. Илюхин, „Вурдалаки”: *хватай девку, тащи ее в склеп*, jw.; А. Поздеев, *Бездарно дополненная классика...*, jw.

104 Н. Кащеев, *Русским духом...*, jw.

105 Б. Гришин, *Вурдалаки...*, jw.; А. Поздеев, *Бездарно дополненная классика...*, jw.; К. Илюхин, *Вурдалаки. Вампиры-альбиносы*, jw.;

ze współczesnych, zachodnich wzorców kina wampirycznego w rodzaju *Blade’a* lub *Od zmierzchu do świtu*¹⁰⁶ czy schematyczność fabuły¹⁰⁷ – chwalono pracę niektórych aktorów i krajobrazy; powtarzają się uwagi, że film... nie straszy.

Dokładniej rzecz biorąc, krytycy podzielili się na dwa obozy.

Tych, którzy odebrali *Wurdałaki* jako film grozy i nie posiadali się z oburzenia. Pisali na przykład:

- W horrorze, gdzie praktycznie nie ma krwi, a akcję kompromituje zbyt
- oczywiste naśladowanie słynnych obrazów, głównym atutem okazuje się
- goły tyłek¹⁰⁸;
-
- ogólnemu wrażeniu z filmu brakuje poczucia grozy¹⁰⁹;
-
- tradycyjny horror o młodym szlachcicu [...] często zbyt przypomina
- kinowy komiks o walce odważnych obrońców wiary i honoru z armią
- potężnych wampirów¹¹⁰;
-

106 Э. Кауфман, *Вурдалаки...*, jw. Chodzi oczywiście o dwie bardzo popularne trylogie filmowe: *Blade – Wieczny łowca* (*Blade* 1998, reż. Stephen Norrington), *Blade: Wieczny łowca II* (*Blade 2*, 2002, reż. Guillermo del Toro), *Blade: Mroczna Trójca* (*Blade: Trinity*, 2004, David S. Goyer) oraz *Od zmierzchu do świtu* (*From Dusk Till Dawn*, 1996, reż. Robert Rodriguez), *Od zmierzchu do świtu 2* (*From Dusk Till Dawn 2: Texas Blood Money*, 1999, reż. Scott Spiegel), *Od zmierzchu do świtu 3: Córnka kata* (*From Dusk Till Dawn 3: The Hangman’s Daughter*, 1999, reż. Paul J. Pesce).

107 О. Петров, *Вурдалаки*, jw.

108 Б. Хохлов, *Вурдалаки...*, jw. W oryginale: „в фильме ужасов, где крови практически нет, а экшен компрометирует слишком очевидное дублирование ведущих звезд, главным козырем оказывается голая задница”.

109 Б. Гришин, *Вурдалаки...*, jw. W oryginale: „общему впечатлению от картины не хватает жути”.

110 А. Казанцев, *Умори мои печали*, jw. W oryginale: „традиционный фильм ужасов о молодом барине, [...] зачастую больше напоминает кинокомикс о битве отважных хранителей веры и чести с армией могучих вампиров”.

I nie jest strasznie – no zabijcie mnie – nie jest strasznie, a w starych filmach, choć były wyreżyserowane tanio, z jakiegoś powodu było strasznie, nie mówiąc już o samych nowelach, które nie na żarty wystraszyły niejedno pokolenie czytelników¹¹¹;

A co się tyczy gotyckiej stylistyki, to i tu twórcy ponieśli klęskę na wszystkich frontach: surową, mroczną przypowieść o niepokonanym złu przekształcili w efektowną, kolorową bajkę, jak gdyby oblaną słodkim syropem [...] obraz przekształca nowelę grozy w film dla młodzieży szkolnej, śmieszny i głupawy, szczególnie w końcówce, kiedy nagle decyduje się „dać czadu” i „nawtykać potworom”¹¹²;

On [baron Pesztöfi – W.K.] aż tak nie jest straszny, że jak tylko zaczyna przemawiać o tym, że zawładnie światem (rzecz jasna!), to bardzo by się chciało pogłaskać go po główce, dać czekoladek i powiedzieć: „oczywiście dziecko, na pewno ci się uda!”¹¹³.

111 А. Поздеев, *Бездарно дополненная классика...*, jw. W oryginale: „И не страшно, ну хоть убейся, не страшно, а в старых фильмах, несмотря на то, что они сняты дешево, почему-то было страшно, я уж не говорю о самих новеллах, напугавших не на шутку ни одно поколение читателей”.

112 К. Илюхин, *Вурдалаки. Вампиры-альбиносы*, jw. W oryginale: „Что же касается готической стилистики, то и здесь авторы провалились по всем фронтам: суровую мрачную притчу о неистребимом зле они превратили в яркую, красочную сказку, которая будто облита сахарным сиропом [...] Фильм превращает хоррорную новеллу в фильм для школьников средних классов, который выглядит смешно и нелепо, особенно в конце, когда решает вдруг «дать джазу» и «врубить жути»”.

113 „Он [baron Pesztöfi – W.K.] настолько не страшен, что когда начинает толкать речи о том, как захватит мир (конечно!), его очень хочется потрепать по голове и накормить шоколадками, приговаривая «ну конечно, деточка, все у тебя получится!»” (К. Илюхин, *„Вурдалаки”: хватай девку, тащи ее в склеп*, jw.).

Niektórzy tłumaczyli przy tym przekonująco, że być może zębna okazała się decyzja producentów, aby film mógł być dozwolony od 12 lat – musiał więc unikać typowych dla wampirycznego tematów widoków krwi, kłów itd.¹¹⁴ i dlatego w sumie wyszedł „bezkrwawy przygodowy horror” („обескровленный приключенческий хоррор”)¹¹⁵ czy też (w łagodniejszej wersji narzekañ): „mistyczny fantasy-horror” („мистический фэнтези-хоррор”)¹¹⁶.

Drugi obóz wychodził z założenia, że „film Ginsburga, jak się zdaje, nawet nie próbuje pretendować do miana horroru”¹¹⁷, a zatem:

- oglądanie *Wurdalaków* jako filmu grozy będzie błędem – przed nami
- prawdziwa baśń: miejscami straszna, miejscami pouczająca i bardzo,
- bardzo ładna¹¹⁸.

Padają ponadto takie określenia gatunkowe jak: „baśń kinowa”, „rosyjskie ciemne fantasy”¹¹⁹, „odnowiona baśń”, „mroczne fantasy”¹²⁰, „bohaterskie i w miarę budujące fantasy”¹²¹, „film jak najbardziej fantasy”¹²². Generalnie więc uznano, że jest to film fantasy, jedynie wykorzystujący

114 P. K. Илюхин, „Вурдалаки”: хватай девку, тащи ее в склеп, jw.; oraz Э. Кауфман, *Вурдалаки...*, jw.

115 Б. Хохлов, *Вурдалаки...*, jw.

116 А. Поздеев, *Бездарно дополненная классика...*, jw.

117 С. Оболонков, „Вурдалаки”: Пореченков защищает Русь от укусов, jw. W oryginale: „лента Гинзбурга, кажется, даже не пытается претендовать на звание хоррора”.

118 Н. Кащеев, *Русским духом...*, jw. W oryginale: „смотреть «Вурдалаков», как фильм ужасов, будет ошибкой – перед нами настоящая сказка – местами страшная, местами поучительная и очень-очень красивая”.

119 Н. Кащеев, *Русским духом...*, jw. W oryginale: „киносказка”, „русское темное фэнтези”.

120 А. Казанцев, *Умори мои печали*, jw. W oryginale: „обновлённая сказка”, „мрачное фэнтези”.

121 Д. Ступников, „Вурдалаки”. *От готики до фэнтези один шаг*, jw. W oryginale: „героическое и в меру назидательное фэнтези”.

122 Е. Ухов, *Главная битва моего героя происходит не снаружи, а внутри...*, jw. W oryginale: „фэнтезийный фильм”.

w fabule wampiryczne motywy¹²³, a zadaniem wampirów nie jest wywoływanie strachu, lecz jedynie „budowanie nastroju”¹²⁴. Pisano także, że w filmie trzeba raczej dostrzegać krzepiącą historię o dojrzewaniu bohatera¹²⁵, interesującą intrygę („bardziej woli zaintrygować niż przestraszyć”¹²⁶) i inne cechy filmu fantastycznego lepiej lub gorzej spełnione.

Sądzę, że to ten drugi obóz miał rację, bo *Wurdałaki* ewidentnie horrorem nie były. Nie wiem co prawda, czy można nazywać je baśnią, bo przecież choć dobro zwycięża i po zwycięstwie nad wampirami Andriej z Mileną jadą do Petersburga, ale przecież cena była zbyt wysoka, bo przedtem wurdalaki wymordowały całą wieś. Lecz na pewno jest to film z gatunku fantasy. Świat *Wurdałaków* zbudowany jest na zasadzie ontologicznej niesprzeczności, tzn. istnieje tzw. „immanentna konsekwencja przedmiotowa” (Hutnikiewicz 1985, s. 275; Lichański, Kajtoch, Trocha 2015, s. 50–52); jest to świat, gdzie upiory czy wurdalaki nie wywołują metafizycznego przerażenia, są zjawiskiem normalnym, z którym się walczy – i to skutecznie, więc w filmie Ginsburga – jak rzecz określał Roger Caillois – „świat baśni i świat rzeczywisty przenikają się nawzajem bez żadnych trudności czy konfliktów” (Caillois 1967, s. 32).

Jaki jednak z powyższego wywodu wynika wniosek dotyczący interesującego nas dziewiętnastowiecznego utworu, poza może tym oczywistym, że poprzednio omówione adaptacje utrzymane w gatunku horroru były pierwowzorowi pod względem genologicznym wierne, a ostatnia okazała się tak bardzo swobodna, że gatunek zmieniła?

Chyba jednak film *Wurdałaki* wskazuje na coś więcej... Po jego obejrzeniu zadałem sobie następujące pytanie: a jak wyglądałaby interpretacja Tołstojowskiego dzieła, gdyby na całą opowiedzianą w nim historię spojrzeć z punktu widzenia rodziny Gorczów: Zdenki, Jerzego,

123 Н. Кащеев, *Русским духом...*, jw.

124 Н. Кащеев, *Русским духом...*, jw.

125 Д. Ступников, „Вурдалаки”. *От готики до фэнтези один шаг*, jw.

126 Д. Ступников, „Вурдалаки”. *От готики до фэнтези один шаг*, jw. W oryginale: „предпочитает заинтриговывать, нежели запугивать”.

jego żony i dzieci, jak i całej serbskiej wsi oraz mnicha z pobliskiego klasztoru. Dla nich wszystkich wurdalaki są oczywistością. Tylko dla d’Urfe „przybycie zjawy zza grobu oznacza strzaskanie istniejącego porządku – jako powstanie w nim okropnej dziury, z której się widmo wynurza” (Lem 1973, t. I, s. 87). Tylko on odczuwa metafizyczne przeżalenie i tylko historia z jego punktu widzenia zrelacjonowana jest prawdziwą „opowieścią grozy”. Natomiast jeśliby przyjąć inną, „ludową” perspektywę, fabuła *Rodziny wilkołaka* mogłaby być podstawą opowieści z gatunku fantasy.

Generalnie wydaje się, że – być może – scenarzyści *Wurdalaków*: Aleksiej Timm, Tichon Korniew, Aleksiej Karaułow, Jewgienij Koldincew, po prostu dostrzegli i wykorzystali pewną, tkwiącą w tekście Aleksego Tołstoja gatunkową potencję. I to, że ona tam była, bardzo dobrze świadczy o *Rodzinie wilkołaka*, która po raz kolejny staje się w naszych oczach dziełem wyraźnie wyprzedzającym swoją epokę.

Stanisława Baczyńskiego teoria kryminału

Stanisław Baczyński (1890–1939), ojciec powszechnie znanego poety Krzysztofa Kamila, funkcjonuje w historii literatury polskiej jako lewicowy krytyk literacki lat trzydziestych. Zainteresowanie nim nie było i nie jest duże. Przed wojną – nieczęsto go zauważano, po wojnie – przypomniano go w latach sześćdziesiątych. Generalnie jednak peerelowskie względy cenzuralne nie sprzyjały głębszemu omówieniu jego sylwetki i poglądów, funkcjonował w polskiej historii literatury jako ktoś bardzo podobny do Ignacego Fika, czy też – z innej strony – do Władysława Broniewskiego.

Pierwsze podobieństwo akcentowano przy omawianiu jego poglądów na temat społecznej roli literatury, zwłaszcza wskazując na jego myślowy dorobek lat trzydziestych. Można go uznać za zwolennika realizmu, więc – zapewne – w hipotetycznej przyszłości, która by go czekała, gdyby nie umarł tak wcześnie, „wielkiego realizmu” Jana Kotta czy nawet socjalistycznego realizmu, jeśli na przykład zacytować jego słowa z *Rzeczywistości i fikcji* „wydanej”¹²⁷ w 1939 roku:

- ⋮ Naprawdę istotne jest to, kim jest człowiek, co robi, gdzie pracuje, z kim
- ⋮ współdziała, jaką ma ideologię i do czego dąży, słowem wartość dyna-
- ⋮ miczna człowieka jako członka pewnej zbiorowości. Nie adres domu,

127 Stanisław Baczyński zmarł w lipcu, gotowy nakład spłonął, przetrwało parę egzemplarzy – obszerne fragmenty wznowiono w wyborze Andrzeja Kijowskiego, por. Baczyński (1963a).

- w którym ktoś mieszka, ale adres fabryki, biura i organizacji, do której
- jednostka należy, określa ją i w tym znaczeniu środowisko charaktery-
- zuje człowieka, wyznacza mu realne miejsce w życiu kolektywnym. Poza
- tym środowisko nie tylko wyjaśnia i usprawiedliwia rację bytu jednostki
- w powieści, lecz działa też jako zbiorowość czynna, przez kontrast albo
- zgodność z działaniem jednostki (Baczyński 1963a, s. 299)¹²⁸.

A ponieważ na początku lat trzydziestych deklarował się jako (nieco krytyczny) zwolennik ugrupowania Nowyj Lef i literatury faktu (Baczyński 1932a, s. 149–161), to rzeczywiście jego ostatnie ideowe przygody zdają się typowe dla przedwojennych, radykalizujących się, lewicowych polskich inteligentów w rodzaju Adama Ważyka, Aleksandra Wata, Brunona Jasińskiego itd.

Patrzeć jednak na Baczyńskiego w ten sposób nie wydaje się całkiem adekwatne, bo po pierwsze na propozycje typu rezygnacja z obywatelstwa polskiego i objęcie wykładów w Moskwie zareagował negatywnie (Stępień 2015, s. 93), a po drugie jego lewicowa radykalizacja przebiegała dość wolno. Na przykład jego *Literatura w Z.S.R.R* z 1932 roku – owszem – starała się tę literaturę opisać, ale ocenę stawiała jej niską¹²⁹.

128 We wszystkich cytatach zachowano oryginalną pisownię.

129 Kijowski tak pisze o marksizowaniu Baczyńskiego: „nieobca jest [mu] myśl marksistowska, daleki jednak jest, przynajmniej początkowo, od przyjęcia jej w całości [...] socjalizm jest dla Baczyńskiego następstwem historycznym, kolejną strukturą, nie zaś rezultatem walki klasowej” (Kijowski 1963, s. 13–14). Baczyński pisze o literaturze ZSRR, że „pod względem formy trudno dopatrzeć się w dzisiejszej literaturze rosyjskiej przełomów rewelacyjnych” (Baczyński 1932a, s. 5), zauważa szerzący się „prymitywizm umysłowy w ocenie zjawisk życiowych, szablon i schematyczność w stosowaniu teorii marksizmu, wpajanej dogmatycznie młodzieży, za pomocą uproszczonych formułek. Zwężony bowiem do ostateczności materializm daje przy całej swej istotnej rozciągłości i plastyczności dialektycznej pole do nadużyć i fałszów” (Baczyński 1932a, s. 69), pisze o „nieprzygotowaniu Lenina do rozwiązania problemu przyszłej sztuki” (Baczyński 1932a, s. 106), „snobizmie proletarjackim” (Baczyński 1932a, s. 122). Osąd Baczyńskiego jest generalnie krytyczny i nie dziwi fakt niewznawiania książki po 1945 roku, mimo całej jej „lewicowości”.

Trudno też widzieć w nim jedynie piłsudczyka, który „obraził się” na Komendanta, kiedy ten przestał poważnie traktować idee lewicowe. Baczyński, jeden z dowódców żandarmerii Strzelca, oficer kierujący polskimi grupami dywersyjnymi w czasie III powstania śląskiego, szef ochrony polskiej delegacji tajnie w 1919 roku negocjującej z bolszewikami (Stępień 2015, s. 84) naprawdę dużo wiedział i musiał się orientować w mechanizmach prowadzenia państwowej polityki. Trudno więc w jego decyzji opuszczenia wojska i zostania (lewicującym) literatem dostrzegać tylko dowód fascynacji myślą lewicową, socjalistyczną, a później może i komunistyczną. Ponadto nie wiemy przecież, jakby przebiegały jego wojenne i powojenne losy. Generalnie, widzenie w nim tylko kogoś podobnego do Broniewskiego, a zatem zawiedzionego legionisty, który związał się z lewicą, wydaje się ryzykowne.

Najdziwniejsze jednak dla znanych mi literaturoznawczych interpretatorów myśli Baczyńskiego, a przy tym najbardziej dla mnie tu interesujące są jego fascynacje literaturą popularną, zwłaszcza kryminałem.

Dla zajmujących się krytykiem historyków literatury były te zainteresowania czymś bardzo zaskakującym. Przywoływany wyżej Marian Stępień w ogóle o nich w cytowanym tekście nie wspominał. Konsekwentnie upatrując w Baczyńskim myśliciela lewicowego, pominął temat – jak wiadomo zwolennicy literatury marksistowsko-lewicowej nie zajmowali się rozrywkowymi gatunkami jako za mało realistycznymi, a nawet krytkowali je jako przejaw kapitalistycznej dekadencji.

Z kolei autor wyboru pism krytycznych Baczyńskiego, Andrzej Kijowski, *Powieść kryminalną* wymienił i pochwalił, ale nie znalazł jakiejś jasnej genezy nietypowych, kryminałoznawczych zainteresowań krytyka. Pisał:

- Aktem przekory jest książka o romansie kryminalnym. Jest ona aktem
- przekory wobec oficjalnej hierarchii gustów podobnie jak Irzykowskiego
- książka o kinematografii [...] włożył w nią Baczyński najwięcej siebie.
-
- Wolny od serwitutów filozofa kultury, które sobie narzucił w innych

- pracach, tu, na terenie przez nikogo nie zbadanym, nie obstawionym
- przez teoretyków, Baczyński, po raz pierwszy i bodaj że jedyny, buduje
- własne formuły losu ludzkiego, psychologii, etyki. Jego formuły o zbrodni
- i karze, o tragiczności etc. są zaskakujące, mają jakieś własne, autentyczne
- ciepło (Kijowski 1963, s. 16).

Jakiegoś szerszego komentarza jednak nie dał¹³⁰.

W istocie *Powieść kryminalna* jest dość tajemniczą broszurą Baczyńskiego. Wyszła w Wydawnictwie Literacko-Naukowym w 1932 roku, wtedy kiedy (w teźże oficynie) *Literatura w Z.S.R.R.*, ale musiała ona być napisana parę lat wcześniej. Wydaje się, że Baczyński, pisząc tę z wyżej wymienionych drugą, już się powieścią kryminalną nieomal nie interesował, skoro nie zauważył „czerwonego Pinkertona”¹³¹, a jako przykład rozwoju powieści o zbrodni w Rosji porewolucyjnej dał utwory w zasadzie obyczajowe, zaś jako kontrast przedrewolucyjny – opisał przede wszystkim utwory Dostojewskiego, zasadniczo głosząc te tezy co w *Powieści kryminalnej*. Generalnie o roli kryminału w *Literaturze w Z.S.R.R.* raczej się nie wypowiedział¹³², chyba więc stracił zainteresowanie nim.

130 Na S. Baczyńskiego zwrócił natomiast uwagę filozof estetyk, Bohdan Dziemidok. Uważał za istotną jego refleksję o funkcji kataraktyczno-kompensacyjnej kryminału: „funkcja kataraktyczno-kompensacyjna łączy się również z treścią utworów, w szczególności zaś tych, które malują obraz człowieka, prezentują jego najróżnorodniejsze problemy, przedstawiają jego losy i najróżnorodniejsze sytuacje życiowe; [m.in.] stwarza warunki do projekcji i częściowego wyładowania własnych niepokojów, kompleksów oraz impulsów, które niewyładowane mogłyby działać destrukcyjnie na jednostkę, a ujawnione w bardziej bezpośredniej postaci byłyby niebezpieczne i szkodliwe dla społeczeństwa” (Dziemidok 2011, s. 61). Dziemidok uznał Baczyńskiego za ważnego w Polsce swoich czasów przedstawiciela umiarkowanego relatywizmu estetycznego (Dziemidok 1980, s. 302 i dalej).

131 Na temat owego fantastyczno-kryminalnego kierunku rozwijającego się w latach XX w Rosji patrz: Kajtoch (2016a, s. 66–67).

132 Określenie „romans kryminalny” padło jeden raz. Miał to być jeden z dwóch gatunków świadczących o tym, że literatura Zachodu nie jest całkowicie nieprzygotowana do pojęcia tematów związanych ze zmianami społecznymi po Wielkiej

Natomiast w *Losach romansu*, bardzo solidnej analizie rozwoju gatunku powieściowego w Polsce od końca XVIII wieku, wydanej w 1927 roku (ukończonyj w 1925), gdzie pisał m.in. o polskiej powieści oświeceniowej, sentymentalnej i początków romantyzmu (Ignacy Krasicki, Fryderyk Skarbek, Julian Ursyn Niemcewicz, Franciszek Wężyk, Feliks Bernatowicz i in.), tak wypowiadał się o utworach słabszych, które – jego zdaniem – charakteryzuje:

- znikomość spraw życiowych i przygnębienie, [które] nie budzą żywszej
- potrzeby uogólnień filozoficznych (jak u Balzaka), redukując znaczenie
- powieści do lekkiej strawy rozrywkowej. Same tytuły magazynów i czasopism, w których drukują się te utwory (*Rozrywki, Moje Rozrywki* itp.),
- redukują romans w literaturze do salonu i gotowalni, z których pragnie
- on wyprzeć modne powieści francuskie (Baczyński 1927a, Lr, s. 29)¹³³.

Można z tego fragmentu wnioskować, że w okresie pisania *Losów romansu* o literaturze popularnorozrywkowej nie miał jeszcze dobrego zdania.

Wojnie. „Na rynku literackim Europy narastają i przerastają go coraz częściej książki kryzysowe, bez problemu, książki narkotyki pochłaniane przez sybarytów mieszczańskich, dalekie od rzeczywistości. Degeneracja ustroju społecznego sprowadza tu każdy problem do zera, pustki i filozofji okolicznościowej, mniej więcej oklepanej. Jedyne zaś momentami silne są dzieła negatywne, odkrywające rozkład u korzeni. Ze świata teraźniejszego można się dziś tylko śmiać w satyrze [...], łamać ręce nad nim w rozpacz [...], słowem wzruszać go poprzez wystawianie mu świadectwa nędzy i upadku. [...] Jeżeli zastosowalibyśmy do literatury tezę, iż sztuka stanowi dopełnienie i spełnienie pragnień i perspektyw, które w realnym życiu nie dadzą się urzeczywistnić, musielibyśmy stwierdzić, że współczesne szczyty literatury europejskiej spełniają to zadanie w małym stopniu z wyjątkiem literatury kryminalnej i egzotycznej. Romans kryminalny i reportaż egzotyczny coraz częściej zaczyna spełniać funkcje odpowiednika potrzeb czytelnich ogółu, staje się zadośćuczynieniem głodu wyobraźni, lub w najlepszym razie, na wyższym stopniu kultury czytelników, wyrównaniem potrzeby nie zaspokojonej przez kulturę artystyczną” (Baczyński 1932a, s. 85–86).

133 Dalej powołania na *Losów romansu* oznaczane będą skrótem Lr.

Wygląda więc na to, że rozrywkowość, popularność, przeznaczenie dla niewyrobionego czytelnika wzorem wielu krytyków traktował wówczas jako grzech i w trywialnej literaturze kryminalnej niczego istotnego nie poszukiwał. Ba! W ogóle jej nie zauważał, bo w *Losach romansu* zajmował się głównie powieścią poważną, romantyczną, pozytywistyczną, młodopolską i (sobie) współczesną (Józef Ignacy Kraszewski, Henryk Rzewuski, Zygmunt Kaczkowski, Eliza Orzeszkowa, Bolesław Prus, Henryk Sienkiewicz, Władysław Reymont, Stefan Żeromski, Stanisław Brzozowski, Waław Berent, Andrzej Strug itd.), potrafiąc w sposób całkiem profesjonalny opisać przemiany jej formy. A gatunkami „niższymi” w rodzaju kryminału w ogóle się nie zajmował.

Dziś podziw budzi zwłaszcza jego umiejętność dokonywania analiz narracji, bardzo wyprzedzająca standardy przedwojenne. Oto próbka jego stylu – opis cech charakterystycznych „impresjonizmu literackiego” (Lr, s. 85) swoistego dla powieści młodopolskiej:

Liryzm nastrojowy, giętki, podatny do nadużyć, szerzący nieraz wprost epidemię kabotyństwa przeniknął wszystkie kierunki literackie modernizmu, a przez swą ekspresyjność zyskał łatwo przewagę nad opowiadaniem i opisem, spychając je do akcesorjów podrzędnych. W związku z tem maleje ciągłość dramatyczna zdarzeń, rośnie pogarda dla wątku przyczynowego akcji powieściowej, słowem ujawnia się zniecierpliwienie w stosunku do faktów i rzeczy zmysłowych, nawet w tematach historycznych (*Popioły*). Punkt ciężkości fabuły przenosi się na związki psychiczne. Dawną przyczynowość naturalistyczną, realną, wypiera motyw psychologiczny, dla którego fakty są tylko symbolami ([Stanisław] Przybyszewski). Krańcowa zaś indywidualizacja tematów psychologicznych, wysnutych z introspekcji i samoobserwacji twórców, obniża zainteresowanie sprawami życia zewnętrznego, skupia większą uwagę na kunszcie literackim i problemach jednostkowych. Skutkiem tego przyczynowy tok zdarzeń uległ rozbiciu na fragmenty, których osnowę stanowiły perypetje duchowe autora, a nie konkrety (*Ludzie bezdomni*). Przyroda i środowisko społeczne

- uległy tu prześwietleniu impresjonistycznemu, opis zaś był rezultatem nie
- obserwacji drobiazgowej, ale doraźnego wrażenia, fragmentów przeżycia
- (Lr, s. 85–86).

Przynajmniej zależność między psychologizacją (w dzisiejszej terminologii – personalizacją) narracji a rozkładem fabuły została tu celnie uchwycona. Jak widać, Michał Głowiński czy Kazimierz Bartoszyński mieliby możliwość wskazywać kolejnego ze swoich poprzedników (o ile oczywiście Baczyńskiego czytali), gdyż wydaje się on całkiem sprawnym jak na swoje czasy teoretykiem powieści.

W tymże 1927 roku Baczyński wydaje przekład zbioru felietonów Gilberta Keitha Chestertona: *Obrona niedorzeczności, pokory, romansu brukowego i innych rzeczy wzgardzonych*, z których jeden poświęcony jest powieści kryminalnej i – jak sądzę – wyłącznie ten tom¹³⁴ stoi u genezy interesującej nas tutaj publikacji.

Myślę więc, że Baczyński pisze *Powieść kryminalną* pod koniec lat dwudziestych, kiedy nie zainteresował się jeszcze, tak na serio, rosyjską literaturą porewolucyjną i pozostawał głównie zwolennikiem awangardy: przede wszystkim ekspresjonistycznej, poniekąd futurystycznej, a nawet skamandryckiej.

Można więc – i tak zrobię – potraktować *Powieść kryminalną* jako owoc myślenia awangardowego swoich czasów, z jego głównymi tezami, zakładającymi, że:

134 Chesterton (1927b) (zbiór oryginalny: *The Defendant*, przedrukowany wedle wydania z 1901 roku, jest dostępny na stronie <https://www.gutenberg.org/files/12245/12245-h/12245-h.htm>). W tym tomie, na s. 136–142 znajduje się felieton: *Obrona detektywnych powieści* (org. *A Defence of Detective Stories*, „The Speaker” 1901, dostępne: https://www.pdcnet.org/chesterton/content/chesterton_2011_0037_40545_0021_0023; dostęp: 25.07.2018). Przeszarżałe dziś określenie *powieść detektywna* (sam Baczyński – jak wiadomo – pisał o powieści kryminalnej) obecne było w polszczyźnie przynajmniej do 1958 roku – patrz Krzyżanowski (1980, s. 191–200).

1. Po pierwszej wojnie światowej świat zmienił się diametralnie, powstała nowa cywilizacja, pojawił się nowy czytelnik, zaszły poważne zmiany w myśleniu prostych mas, które – mimo że zmieniło się ich życie – skazane są na starą, przedwojenną literaturę, zaspokajającą tylko stare potrzeby mieszczaństwa i inteligencji.
2. Powinna zatem powstać literatura podejmująca nowe tematy i zaspokajająca niedawno powstałe potrzeby. Powinni ją wymyślić pisarze piszący „po nowemu” i zdolni dostrzegać współczesne cywilizacyjne zjawiska – powstałe wskutek rozwoju techniki i masowych społeczeństw.
3. To zaspokojenie ostatnio powstałych potrzeb powinno się odbyć głównie poprzez przemianę formy dzieł. Diametralnie nowe zjawiska można dostrzec i uzmysłwić odbiorcy tylko za pomocą formalnych zmian w samej konstrukcji dzieł. Utwory dostrzegające nową, zmienioną istotę rzeczywistości zysały tę zdolność dzięki zastosowaniu przez artystę nieznanymi lub lekceważonymi dotychczas chwytów konstrukcyjnych, formalnych.
4. Rozwijanie formy uprawianej twórczości jest też realizacją misji społecznej. Artysta – dzięki zastosowaniu nowych chwytów formalnych i konstrukcyjnych podczas tworzenia – buduje dzieło będące świadectwem nowego spojrzenia na rzeczywistość, pozwalającego na dostrzeżenie rzeczy dawniej niewidzianych, a więc – w ostatecznym rozrachunku – optymalizację zachowań odbiorcy stojącego wobec wyzwań zmiennej rzeczywistości. Odbiorca, jeśli takie myślenie w dziele dostrzeże i je z niego „wyekscerpuje” – „zarazi się nim od artysty” i w rezultacie będzie mógł otaczającą go rzeczywistość lepiej zrozumieć. Sztuka, popularna czy też „dla dwunastu”¹³⁵, pełni więc istotną funkcję społeczną, wychowuje.

135 Światopogląd twórcy awangardowego szkicuję głównie na podstawie charakterystyki myślenia Tadeusza Peipera stworzonej przez Stanisława Jaworskiego (Jaworski 1979, s. III–LXXX), o sensie tworzenia „sztuki dla dwunastu” czyli poezji tak trudnej, że jej zasady rozumieją tylko nieliczni pośrednicy, którzy będą

Myślenie takie, obecne w zasadzie we wszystkich awangardowych ruchach dwudziestolecia, a najpełniej w pismach Tadeusza Peipera (Baczyński najprawdopodobniej *Zwrotnicy* albo nie czytał, albo się z tą lekturą nie zdradził, przynajmniej w pismach, które przeczytałem dla potrzeb tego szkicu), nie było obce autorowi *Powieść kryminalnej*. Dał mu wyraz w pomniejszych pismach lat dwudziestych, a przede wszystkim w ostatnim rozdziale *Losów romansu*. Stawiał tam konkretne postulaty. Wymienię je w punktach¹³⁶:

1. Współczesna Polska nie potrzebuje już literatury tylko patriotycznej i narodowej, jej sztuka ma „oddychać wolnem powietrzem Europy i [stanować] teren nieskrępowanych wysiłków, nowa sztuka powinna zapowiadać raczej wielostronny panideizm” (Lr, s. 107). Generalnie: nowe czasy potrzebują nowej sztuki.
2. Ta nowa sztuka musi być oparta na nowych zasadach konstrukcyjnych i estetycznych, jej funkcja społeczna ma polegać na zaspokajaniu potrzeb estetycznych, sztuka to „powszechnie narzędzie kształcenia duszy” „równe pod względem znaczenia z nauką” (Lr, s. 108). Stąd istotna jest społeczna funkcja artysty.
3. „Nie dążność przeto ani służebnictwo decyduje o wartości nawet społecznej utworu, tylko i wyłącznie jego walory estetyczne, kompetentne. Artysta spełnia swój społeczny obowiązek przez stwarzanie walorów formy, czyli artystyczne celowe wyładowanie energii po linii sprawdzianów estetycznych” (Lr, s. 109). Mówiąc przy tym o „potrzebach estetycznych”, miał na myśli „potrzebę wzruszeń wyobraźni i zmysłów” (Lr, s. 109).

w stanie jej wersję ułatwioną rozpowszechnić, patrz s. XXII–XXIV. Por. także Kajtoch (1996, s. 48–52). Oczywiście zaznaczam, że Baczyński, zainteresowany literaturą popularną, nie popierał zasady tworzenia „sztuki dla dwunastu”.

¹³⁶ Korzystam z rozdziału 5 *Losów romansu*, ale czasem sięgam i do wcześniejszych pism, jeśli cechy awangardowego myślenie Baczyńskiego są tam lepiej widoczne (np. *Syty Paraklet i głodny Prometeusz. Najmłodsza poezja polska; Sztuka walcząca*, por odpowiednio: Baczyński (1963b), Baczyński (1963c)).

4. Aby swój obowiązek wypełniać, artysta powinien być wolny. Nie tylko należy więc wyzwolić sztukę „spod wpływów mieszczaństwa” (Lr, s. 111), ale też pamiętać, że „rewolucjonizm sztuki ma swoje własne fermenty o charakterze społecznym, niezależne od dyktatury klasowej [a zatem] Uzależnianie przyszłego rozwoju sztuki od zwycięstwa socjalizmu należy przypisać niskiej kulturze teoretyków i doktrynerów” (Lr, s. 112), „rola pisarzy i krytyków w Rzeczypospolitej sowieckiej zesłała do niewolnictwa” (Lr, s. 113).

Jak widać, nie był jeszcze Baczyński zbyt zafascynowany literaturą radziecką i jej podobnymi.

Inne jego uwagi o sytuacji nowej, powojennej, młodej literatury polskiej zaczerpnąłem z fragmentów niektórych esejów przedrukowanych w wyborze Kijowskiego. Generalnie więc sądził, że w latach dwudziestych, w Polsce i Europie:

1. Sztuka nowoczesna „poszukuje nowego źródła, nowego terenu, słowem, nowej treści i formy swojego wyrazu” (Baczyński 1963c, s. 96)¹³⁷.
2. Kreując bohatera, trzeba „budować most między chaosem kultury pojęć i symbolów, a elementami życia, jak instynkt i intuicja” (Sw, s. 99).
3. „Sztuka nowa pragnie zniweczyć swą łączność z tradycją, niby parta nieokreśloną dotychczas potrzebą zerwania ze światem dawnym nie tylko w pobudkach, lecz i w formie artystycznego wyrazu” (Sw, s. 101).
4. „Sztuka winna zostać tworem, bezwzględnie wynikającym ze struktury psychicznej i świadomości twórcy, czyli winna mieć charakter ekspresji” (Sw, s. 111); „nie usiłuje naśladować rzeczywistości za pomocą technicznego rzemiosła, wyzwala natomiast twórczą energię artysty, stwarza świat zgoła nowy, wprowadza do szeregu faktów fakty nowe” (Sw, s. 114).

137 Dalej powołania na *Sztukę walczącą* oznaczane będą skrótem Sw.

5. „Całkowity rozdział formy od treści może się odbyć tylko w sferze abstrakcyjnego myślenia” (Sw, s. 120).
6. „Rodzi się tendencja do określenia stanowiska sztuki wobec społeczeństwa, potrzeba jej upowszechnienia z jednej, a przewyciężenie filisterstwa z drugiej strony” (Sw, s. 126)¹³⁸.
7. „[Sztuka] stanowi w postaci swej materialnej wytwór równorzędny z cywilizacją i kulturą umysłową, a tym samym w zbiorowiskach ludzkich stać się winna upowszechnionym motorem życia, jego dynamicznym pierwiastkiem” (Sw, s. 128).
8. „Sztuka nie stanowi wytworu żadnej doraźnej warstwy społecznej, wieku ani okresu, jest tak samo trwała jak byt ludzki i nie powinna opierać swojego istnienia na służebności wobec innych przejawów życia. Artysta tym samym przestaje być luksusem społecznym, istotą drugorzędną, względnie tylko potrzebną – zaczyna być twórcą nowych prawd, ważnym na równi z reformatorami i wychowawcami” (Sw, s. 128).
9. „Poeta nie rekonstruuje za pomocą kategorii przyczynowości ładu w przyrodzie, lecz konstruuje świat według planu duszy własnej, widzi go w takim samym ruchu jak istotę żywą” (Baczyński 1963b, s. 143)¹³⁹.

138 Zwróciłem uwagę na ten cytat, bowiem wskazuje on wroga nowoczesnej sztuki – filistra, mieszczanina, kogoś tradycyjnie myślącego, który jej nie rozumie, a w szczególności nie wie o nowej roli artysty, ceni ujęcia stereotypowe – tzn. realistyczne – i zupełnie nie rozumie, że czasy się zmieniły. To jednak nie jest dla Baczyńskiego przeciwnik po marksistowsku rozumiany, całkowicie się mieści w paradygmacie modernistycznym. To filisterstwo stoi naprzeciw artystów, którzy mogą swoją sztuką wychować nowego człowieka, dla którego „Sztuka stanie się koniecznością życia” (Sw, s. 128). To stanowisko niezwykle demokratyczne i tylko demokratyczne. Bo ten człowiek, „wolny człowiek”, to – jak się zdaje, nie tylko artysta, ale i – w niektórych przypadkach – człowiek prosty.

139 Dalej powołania na esej *Syty Paraklet i głodny Prometeusz. Najmłodsza poezja polska* oznaczane będą skrótem SP.

10. „Nowa poezja to nie dziwactwo, lecz symptom, znak nadchodzącej przemiany wartości, której miarą nie będzie komunał, lecz ruch i postęp” (SP, s. 150).

Oczekiwana przez Baczyńskiego na początku lat dwudziestych rewolucja, „pogrom filisterstwa” (Sw, s. 129) miałyby więc charakter społeczny, ale przede wszystkim artystyczny, mentalny i antyfilisterski. To jest – owszem – świadectwo myślenia awangardowego, demokratycznego, ale nie marksistowskiego. Uważał filistrów za ostoję mieszczańskiego gustu, stanowiącego istotną przeszkodę dla pojawienia się w literaturze autentycznego, nowego języka i nowych tematów, pokazujących współczesność.

Umieli ją natomiast przybliżyć młodzi poeci:

• poezja nowa wyraża się promienisto, ogarnia całość życia współczesnego,
• nie pomijając źródeł dawnych jak przyroda i miasto, odnajduje w nich war-
• tości nowe, symbolizujące pęd i rozległość ekspansji sił ludzkich – stwarza
• skojarzenia rozległe, odrębne, swoiste, istotnie twórcze. W zasadzie postawa
• nowej sztuki opiera się na współczynności z postęphem, na uwielbieniu
• pracy jako motoru i konstrukcyjnej potęgi cywilizacji. Poeta dzisiejszy
• żyje tętnem dnia, teraźniejszością i przyszłością (SP, s. 156).

Należy przy tym dodać, że jego poglądy cechował dość radykalny antypsychologizm, sądził, że zbytne wgłębianie się w tajniki duszy bohatera grozi literaturze pewnym schematyzmem i stereotypowością. Nie lubił także powieści realistycznej, bo uważał, że ma ona skłonność do popadania w stereotypy, kiedy zaczyna pokazywać duchowe cechy bohatera, które są skutkiem jego społecznych nawyków.

Formułował ponadto liczne postulaty szczegółowe, których spełnienie miałyby sztuce, a raczej literaturze, zapewnić skuteczność funkcjonowania w nowej rzeczywistości. Szczególnie chwalił na przykład wprowadzenie do literatury „mowy ludu miejskiego [...] gwary ulicy: dorożkarzy, posłańców, roznosicieli gazet, robotników”, gdyż „jej plastyka oryginalna

i wyrazistość jest zjawiskiem zapowiadającym język przyszłości, który wprowadzony do poezji już dziś protestuje przeciw zadżumionej sybarytyzmem duszy filisterstwa i konwencjonalnym jej frazesom” (SP, s. 140–141)¹⁴⁰, a „współzycie z ludem miejskim” (SP, s. 152) uważał za istotny sukces ekspresjonizmu

I wskazywał na fatalne błędy – popadnięcie w które wyklucza wypełnienie przez poezję polską misji ważnej dla niej w nowoczesnym świecie: Np.: „wykrętne karierowiczowstwo”, „kompromis”, „wyszarzały arystokratyzm”. Zwłaszcza ostatnie z wymienionych określeń świadczy o swoistym konserwatyźmie Baczyńskiego, godnym jeszcze walczących z arystokratyzmem romantycznych i pozytywistycznych demokratów w rodzaju Prusa.

Gilbert Keith Chesterton

Kiedy więc myślę o zainteresowaniach Baczyńskiego kulturą popularną, a zwłaszcza „powieścią detektywną”, widzę wyjątkowość tej myśli w całej polskiej krytyce literatury aż do przełomu pięćdziesiątych i sześćdziesiątych lat dwudziestego wieku. Przynajmniej tak się wydaje ze współczesnej perspektywy. W zasadzie w Polsce lat dwudziestych były to pasje niemożliwe. Zainteresowanie gatunkiem trywialnym?

¹⁴⁰ Ciąg dalszy cytatu: „porównywanym przez G.K. Chestertona do sznurka ze zgniłymi rybami. W poezji, zagwoźdżonej wyświechtanymi komunałami, ten objaw żywotności najmłodszych zapowiadający uwspółcześnienie języka literackiego jest jurnym, impetycznym natarciem na konwenanse mowy, procesem sprzecznym z marzeniami wielbicieli piosenki pasterskiej i słowników, ale zgodnym z postulatami codziennego życia” (SP, s. 140–141). Zdaje się jednak, że przywoływany Chesterton przeciwstawiał slang angielskich przedmieść i mowę ludzi prostych towarzyskiej rozmowie tzw. dżentelmenów, ale to tylko moje przypuszczenie.

Zainteresowanie literaturą dla „niskich sfer”? Nie mieściły się takie namiętności w paradygmacie krytycznoliterackim owych i późniejszych (do połowy lat pięćdziesiątych) czasów.

To się także nie mieściło w tradycji pozytywistycznej lub modernistycznej. Romantyzm i modernistyczne chłopomaństwo w swoich pasjach ludoznawczych uwzględniały raczej folklor chłopski, a nie rozrywkową literaturę trywialną, czytaną przez mieszkających na przedmieściach robotników i robotnice. Baczyński też się nią do pewnego momentu nie zajmował. Kryminał jego czasów za literaturę pełnoprawną na pewno nie był uważany i kolportowano go raczej w tanich broszurach lub magazynach w rodzaju „Co tydzień powieść”. W Europie nikt go chyba poważnie nie traktował poza niektórymi jego twórcami, jak Gilbert Keith Chesterton (1897–1936), autor felietonów przetłumaczonych przez Baczyńskiego i zebranych w tomie *Obrona niedorzeczności, pokory, romansu brukowego i innych rzeczy wzgardzonych* (Chesterton 1927b)¹⁴¹.

W oryginale, na to datowane zwykle na 1901 rok dziełko (*The Defendant*) składa się autorski wybór 16 felietonów, zapewne drukowanych pierwotnie w „The Speaker” i „The Daily News”. Chesterton – młody podówczas eseista chrześcijański – w publicystycznych tekstach: *Obrona planet, Obrona farsy, Obrona pokory, Obrona nierozważnych ślubów, Obrona szkieletów, Obrona jawności, Obrona pasterek z porcelany, Obrona pożytecznej informacji*¹⁴², *Obrona heraldyki, Obrona rzeczy brzydkich*

141 Patrz przypis 134. Wiadomości o tym myślicielu i pisarzu są ogólnie dostępne, np. w angielskiej i polskiej Wikipedii. W polskiej literaturze przedmiotu przypomniano ostatnio jego zasługi (Cegielski 2015, s. 30–31).

142 Dwa cytaty: „Warstwy kulturalne, przesycone i zdemoralizowane zupełnym oddaniem się sztuce i nastrojom, niezdolne są do zrozumienia próżniaczej i wspaniałej bezinteresowności niedzielnego czytelnika” (Chesterton 1927b, s. 100); „Wiedza sama przez się jest tylko specjalizacją i przerostem tego pożądanego wiadomości niepożytecznych tak znamienego w młodzieńczym okresie człowieka. Ale wiedza wyodrębniła się w dziwny sposób od plotek i dziwnych nowin, od kwiatów i ptaków; ludzie przestali uważać, że pterodaktylos był tak samo świeży i naturalny jak kwiat, kwiat zaś podobnie jest potworny jak pterodaktylos. Odbudowa mostu między wiedzą a ludzką naturą stanowi jedną z największych konieczności

(tzn. niezgodnych z estetycznym kanonem klasycznym), *Obrona gwary*, *Obrona miłości do dzieci*, *Obrona detektywnych opowieści*, *Obrona patriotyzmu* – dogłębnie skrytykował rozwój cywilizacji:

- Dziwaczne prawo przenika odwieczne dzieje ludzkie – oto człowiek dąży
- usilnie do poniżenia samego siebie, swego otoczenia i jego szczęścia [...].
- Jest to upadek wielki, upadek, który każe zapominać rybie o morzu, wołom
- o łące, kupcowi o mieście – każdemu o własnym środowisku, zaś w naj-
- pełniejszym i najgłębszym znaczeniu każe zapominać o sobie (Chesterton
- 1927b, s. 11).

Rozwój cywilizacji i wysmakowanej kultury sprawił, że człowiek przestał zauważać naturalne piękno i nie odczuwa prostego szczęścia. A mógłby: „Najprawdopodobniej zaś przebywamy do tej pory w Edenie. Tylko oczy nasze się zmieniły” (Chesterton 1927b, s. 11). Czyli życie nasze mogłoby być szczęśliwe, gdybyśmy tylko umieli się nim cieszyć. Chesterton, zupełnie w duchu ewangelicznego podziału na „maluczkich” i „uczonych w piśmie”, podzielił społeczeństwo na warstwy wyższe, kulturalne, które, ogarnięte pychą i samozadowoleniem, negują wartości oczywiste, oraz zwykłych ludzi, którzy umieją się jeszcze cieszyć światem, przyrodą i tym, co w sposób oczywisty dobre i proste – przez warstwy wyższe jest wszak ośmieszane i przedstawiane jako godne pogardy, pospolite, szkodliwe. „Światu grozi ciągle niebezpieczeństwo fałszywego pojmowania” – zaznaczał (Chesterton 1927b, s. 12).

Do owych godnych obrony spraw prostych zaliczył np. poczucie sprawiedliwości i uczciwości, które nie ujawnia się w literaturze wysokiej:

świata. Wszyscy, zanim przejdziemy do jakichkolwiek wizyj i twórczości, musimy udowodnić, że potrafimy zadowolić się planetą pełną cudów” (Chesterton 1927b, s. 102). W istocie, jak sądzę, refleksja Chestertona jest jedną z pierwszych prób wyjaśnienia popularności prasy tabloidowej, ale nie zauważyłem, by była znana jej polskimi znawcom.

- literatura najnowsza warstw oświeconych właśnie, nie niższych, stanowi
- czynnik zbrodniczy. We wszystkich naszych salonach leżą książki szerzące
- pesymizm i bezwstyd, książki, przed którymi zadrżałby wielkoduszny
- ulicznik (Chesterton 1927b, s. 22);

a w prostej literaturze rozrywkowej czy przygodowej:

- ze zwykłych, przesadnych romansów ryszotkowych płynnie zdrowszy
- i lepszy morał niż z błyskotliwych paradoksów etycznych, zmieniających
- się w świecie wytwornym tak łatwo jak moda (Chesterton 1927b, s. 23).

Ponadto uznał, że w literaturze popularnej przechowało się pierwotne widzenie świata, zdolne odczuć jego irracjonalność i cudowność:

- Nawet najtrzywialniejsze dramaty i historie kryminalne mogą być poży-
- teczne, gdy zawierają coś z drażniącego smaku niezwykłych możliwości,
- coś ze zdrowej trwogi, która ogarnia nas w nocy na pustych drogach
- (Chesterton 1927b, s. 29).

Jeśli zaś chodzi o „powieść detektywną”, postawił na jej temat konkretne tezy:

1. O posiadaniu przez kryminały walorów estetycznych („dobra historia kryminalna byłaby prawdopodobnie bardziej popularna niż zła” (Chesterton 1927a, s. 137)), których jednak czytelnicy z warstw wyższych nie dostrzegają – skutek ulegania sile stereotypu.
2. O ich swoistości – „istotna, zasadnicza wartość opowiadań detektywnych tkwi w fakcie, że stanowią one najwcześniejszy i jedyny przejaw literatury popularnej, w którym zaznacza się zmysł do odczuwania poezji współczesnego życia [...]. W obliczu wielkiego miasta, jako czegoś niebezpiecznego i godnego podziwu, jest historia detektywna Iliadą” (Chesterton 1927a, s. 138).

3. O jej zdolności do pokazania estetycznych walorów współczesnego miasta: „miasto jest fantastyczniejsze niż wieś” (Chesterton 1927a, s. 139), „ponieważ jednak wielcy pisarze nasi [...] nie chcą opisywać tego niesamowitego nastroju, który rodzi się w nas, gdy oczy wielkiego miasta zaczynają płonąć w ciemnościach, niby kocie źrenice, należy zaliczyć to wyłącznie na dobro literatury popularnej, która wśród gderliwej pedanterii i przesady nie chce spoglądać na teraźniejszość jak na sprawę prozaiczną, a uważać codzienność za pospolitość” (Chesterton 1927a, s. 140).
4. O jej zdolności do stania się miejskim odpowiednikiem ludowego folkloru: „Z romantycznych możliwości nowoczesnego miasta musiała powstać nieuleadzona literatura ludowa, wyróżniła się ona w detektywnych opowiadaniach tak pierwotna i odświeżająca, jak ballady Robin Hooda” (Chesterton 1927a, s. 141).
5. O kontynuacji tradycji romansu (i etosu) rycerskiego w postaciach policjantów (Chesterton 1927a, s. 141).

Baczyński – czemu dał wyraz we wstępie do swego przekładu – przeczytał Chestertona okiem starego demokracji, bezbłędnie odczytując odpowiednie ewangeliczne nawiązania („Błogosławieni poniżeni...” – Baczyński 1927b, s. III), dostrzegając – jako ekspresjonista – przeciwstawianie przez Chestertona poczucia estetycznego swoistego dla osobowości prostych i „duszy, która ugięła kolana przed bałwanem tej cywilizacji, przed konwenansem” (Baczyński 1927b, s. II), krytykując współczesną inteligencję, która „zapomniała o wzniosłości” i „silnych wzruszeniach” (Baczyński 1927b, s. II). Uznał na koniec, patrząc okiem zwolennika awangardy, że Chesterton dąży do „szukania poezji nowoczesnej w duszy tłumu” (Baczyński 1927b, s. IV), że jego książka jest „manifestem przyszłości raczej niż literacko-adwokackim roztrząsaniem kontrastów współczesnego życia” (Baczyński 1927b, s. IV), że jest on „poetą, jednym z nielicznych, którym objawiła się prawda życia,

nie w sferze złudzeń, ale w rzeczywistości codziennej, w wiekiustym ruchu wyobraźni najnędrniejszych, nawet pariasów ludzkich, w oceanie i przydrożnej kałuży” (Baczyński 1927b, s. IV).

Ponieważ, i jako inteligent swoich czasów, i jako uczeń Brzozowskiego, i jako nauczyciel gimnazjalny przyzwyczajony był do szukania poznawczych i estetycznych sukcesów literatury w dziełach najdoskonalszych, musiał go bardzo zdziwić poważny stosunek Chestertona do literatury trywialnej. Jak sądzę, *Powieść kryminalna* musiała się zrodzić z zaintrygowania, z chęci sprawdzenia, czy angielski pisarz może mieć rację.

Baczyńskiego „Powieść kryminalna”

Jako dziecko swoich czasów, uczeń Brzozowskiego i Nietzschego skłonny był Baczyński do tworzenia społecznych i filozoficznych konstrukcji, obejmujących całe epoki rozwoju ludzkiej kultury. Krytyk więc w charakterystyczny sposób wziął się do weryfikacji myśli Chestertona. *Powieść kryminalna* w zasadzie składa się z dwóch wątków: rozważań o społecznej charakterystyce zbrodni i rozważań o opowieści pokazującej zbrodnię, przy czym krytyk zakładał, że formy literackie o niej traktujące dostosowane są do obowiązujących w danej epoce sposobów myślenia o niej.

Po drugie deklarował podejście tolerancyjne i antynormatywne, polegające na wyznaczeniu romansowi kryminalnemu miejsca w literaturze, a nie na ogłoszeniu „sądu moralnego o jego wartości pedagogicznej, obronie lub oskarżeniu” (Baczyński 1932b, s. 6)¹⁴³. Deklarował „wyznaczenie mu właściwego w literaturze miejsca” (Pk, s. 6), występując przeciw „wypomadowanym elegantom spoglądającym z fałszywą pogardą na fermenty życia «nizinne» i estetom pełnym konwencjonalnych

143 Dalej cytowana jako Pk.

moratów, zżartym wewnątrznie przez robactwo utartych formułek” (Pk, s. 7), czyli zgodnie z duchem demokratycznym, antymieszczkańskim, antyarystokratycznym.

Pierwszy rozdział, *Krew na Parnasie* przynosi podstawowe definicje i omówienie koncepcji istotnych w literaturze wysokiej. Zbrodnia, zawsze definiowana jako „wykroczenie przeciw prawu gromady” (Pk, s. 11), ma wedle Baczyńskiego trzy aspekty: religijny, społeczny, moralny, które po kolei wychodzą na plan pierwszy w różnych epokach; ponadto, choć zbrodnia z reguły jest odpychająca – dokonujący jej zbrodniarz może budzić współczucie, a nawet stać się pozytywnym bohaterem, jeśli prawo, które łamie, uważane jest za niesprawiedliwe w danej sytuacji. W starożytnej tragedii zbrodniarz walczył z bogami i ludźmi, bywał usprawiedliwiany w dziełach poetyckich z występku wobec prawa boskiego i społecznego, jeśli postępował zgodnie z uczuciami i sumieniem (jak Antyгона). Nie mógł być człowiekiem słabym. Zbrodnia jest motywem wysokim, arystokratycznym – wybitna, potężna jednostka walczy z Przeznaczeniem, a widz, współczując pokonanemu zbrodniarzowi, odczuwa *katharsis*.

W epoce nowożytnej religijny i kosmiczny sens ginie, tragedia przeistacza się w dramat, zbrodnia pozostaje postępkiem społecznym (i zbrodniarz, jeśli prawo jest niesprawiedliwe, może znaleźć obrońców). Natomiast tylko zbrodniarzem i tylko nim jest człowiek niemoralny. Chrześcijaństwo toleruje zbrodnię jako słabość, ale jej nie wywyższa. U Szekspira zbrodniarze są tylko czarnymi charakterami. Nie budzą współczucia, nie ma więc *katharsis*. Zbrodnie wynikają ze słabości i nędzy moralnej, to negatywny przywilej dworski.

Pojawia się jednak w czasach feudalnych zbrodniarz – ludowy bohater, gdyż prawo nie traktuje jednakowo wszystkich członków społeczeństwa, więc zbrodnia w ujęciu ludowym (w pieśni) staje się bohaterstwem i protestem społecznym, prawna kara wymierzona przestępcy – krzywdą, prawdziwymi zbrodniarzami – sędzący (na przykład Janosika).

Z końcem XVIII wieku, z początkiem romantyzmu następuje koniec zarówno klasycznej, jak i szekspirowskiej (dworskiej) koncepcji zbrodni uprzywilejowanej. Zbrodnia przestaje być rozumiana głównie jako złamanie prawa, staje się skrzywdzeniem innego człowieka. Rozumienie zbrodni w literaturze nabiera charakteru moralnego¹⁴⁴, jak w *Zbójcach* Friedricha Schillera. Ponieważ prawem i racją usprawiedliwiającą postępek staje się uczucie, literatura zaczyna traktować oficjalnych sędziów i oskarżycieli jako zbrodniarzy, niejako staje po stronie ludowego spojrzenia na prawo. Natomiast zbrodniarz staje się, w romantycznych realizacjach bądź konsekwentnym „czarnym charakterem” (jeśli, jak w schematach walterscottowskich i innych przygodowych, pojawia się schematyczny podział na „dobrych i złych” bohaterów), bądź występuje bohater niejednoznaczny, o dobrych i złych cechach, co doprowadza do rozwoju powieści psychologicznej, której Baczyński nie lubi, gdyż w niej

- ⋮ sprawa dobra i zła przestaje być kwestią realnego układu w człowieku
- ⋮ żywym, zaczyna się zmieniać w problemat czysto literacki, nierealny, zmyślonny, zależny w swym rozwiązaniu od tezy czy postawy autora (Pk, s. 27)¹⁴⁵.

Złe i dobre pierwiastki, cechy sprzeczne łączą się w bohaterze w jedno, co stanowi „zaród tragizmu oparty na wewnętrznych sprzecznościach” (Pk, s. 26).

Tym sposobem opowieść o zbrodni przestaje mieć też charakter dydaktyczny,

144 Por.: „Nie człowiek przekraczający prawo jest zbrodniarzem istotnym, ale wszelki czynnik przemocy i siły, gwałcący słabość i krzywdzący bliźniego już to dzięki swym przywilejom bezkarności, już to inteligencji czy sile fizycznej” (Pk, s. 23).

145 Taką „powieścią z tezą” była dla niego *Zbrodnia i kara* Fiodora Dostojewskiego – wg Baczyńskiego Raskolnikow stanowi punkt dojścia ewolucji postaci zbrodniarza w europejskiej dziewiętnastowiecznej, wielkiej powieści.

- motyw zbrodni w literaturze [...] przechodzi w fazę czysto literacką „poza dobrem i złem”. Tak przynajmniej pojmowała go literatura „dekadencka”
- z końca XIX i początków XX wieku (Pk, s. 27).

Właściwa powieść kryminalna zrodziła się – zdaniem Baczyńskiego – wraz ze współczesną cywilizacją i organizacją pracy, a przede wszystkim – policją, w połowie XIX wieku. Zaspokajała:

- potrzebę współczesnego czytelnikom, a nie historycznego, romantycznego heroizmu: „smak [...] zagadki leży nie tylko w akcji, ale i w traktowaniu jej na jednej linii z życiem czytelnika, na złudzeniu, że przeżywamy ją i rozwiązujemy, jakby to była sprawa naszego osobistego życia. «Jutro» i «wczoraj» muszą być w powieści «jutrem» i «wczoraj» czytelnika” (Pk, s. 35). Baczyński uważa, że współczesny czytelnik jest zwrócony ku swojemu dniu dzisiejszemu, powszedniemu, i chciałby w nim przeżywać przygodę, w tym przygodę heroiczną. „Literatura popularna”, „romans ludowy”, „sprowadzony do tematyki kryminalnej” (Pk, s. 35) zaspokaja to marzenie;
- potrzebę poczucia społecznego bezpieczeństwa, gdyż „wprowadziła do literatury te czynniki praworządności i porządku społecznego, których znaczenie wzrosło niepomniernie w czasach demokracji” (Pk, s. 38). Baczyński ma na myśli policję¹⁴⁶. Prawo i policja zyskały „znaczenie czynnika nawet pierwszorzędnego w kompozycji literackiej, wypełniającego doskonale rolę dramatyczną w stosunku do zbrodni” (Pk, s. 39). W ten sposób schemat fabularny zaczął oddawać stosunki w państwie demokratycznym.

146 „Autorytet prawa zyskał w literaturze swe pełne walory oficjalne i zaczął występować w galowym i służbowym mundurze [...] Było to jednoznaczne z wprowadzeniem do literatury tych czynników praworządności i porządku społecznego, których znaczenie wzrosło niepomniernie w czasach demokracji. Jedną zaś z głównych agend była policja. [...] Taki Javert z *Nędzarzy* Hugo lub Porfiriusz Piotrowicz ze *Zbrodni i kary* Dostojewskiego byli nieledwie słabą zapowiedzią współczesnej policji i jej władzy nad czynami i sumieniem obywateli państwa demokratycznego” (Pk, s. 38).

- potrzebę pokazania w utworze fabularnym współczesnego sposobu myślenia, skupionego na życiowych konkretach a nie na kontemplacji pojęć abstrakcyjnych: „usunięcie walki wewnętrznej i sprowadzenie wątku zdarzeń tylko do dwu sił: zbrodniarza i policji wyniosło powieść popularną z zakamarków psychologicznych na powierzchnię życia, kazało jej, zamiast kontemplować – działać dramatycznie, zamiast analizować fikcyjne stany duchowe bohaterów – kojarzyć fakty zewnętrzne, zamiast poematu tworzyło krzyżówkę, równanie z niewiadomą i rebus logiczny. Romans kryminalny stał się w ten sposób jednym z przejawów ekspansywnego życia nowoczesnego, w którym zagadką są fakty, nie zaś tezy abstrakcyjne” (Pk, s. 39).

Baczyński rozumuje więc jak awangardzista: antypsychologiczna konstrukcja bohatera, narracja nastawiona na relacjonowanie wydarzeń, a nie refleksje psychologiczne i opisy, prosty porządek w świecie przedstawionym i możliwy do jednoznacznej oceny konflikt fabularny to kategorie, które umożliwiają przedstawienie życia takiego, jakim powinien go widzieć współczesny obywatel żyjący w świecie nowoczesnego rozwoju i kapitalistycznej demokracji. Zapoznavanie się ze światem popularnych, kryminalnych powieści ułatwia więc życie w warunkach współczesnej, miejskiej cywilizacji w nowoczesnych, demokratycznych państwach.

I na tym polega główna rola popularnych powieści, a przede wszystkim kryminału. Literatura popularna, ze względu na cechy kompozycyjne, wdraża do współczesnego życia. Przynajmniej – teoretycznie – powinna. Dalsze rozdziały pokazywać będą, na ile w praktyce, w literaturze poszczególnych krajów – spełnia się ta potencjalna możliwość i jeszcze inne.

Póki co jednak, w rozdziale IV (*Romans kryminalny*) krytyk zajmuje się kwestiami konstrukcyjnymi. Tzw. schemat fabularny kryminału nie ma charakteru „szablonu dedukcyjnego” (Pk, s. 43) jak powieść tendencyjna prezentująca „rzeczywistość na miarę wymysłu” (Pk, s. 43) (w rodzaju – zdaniem Baczyńskiego – *Zbrodni i kary* Dostojewskiego):

- obojętne jest tutaj powikłanie i konflikty psychologiczne bohaterów, inte-
- resująca jest tylko walka zbrodni z prawem lub na odwrót [...] Przeciętny
- romans kryminalny jest równaniem matematycznym. Dana jest zbrodnia
- i prawo, zagadnienie stanowi zbrodniarz: przyczyna dramatu (Pk, s. 44–45).

Budowę fabuły, u źródeł której kryje się zbrodnia, sprawcę której i przyczyny należy indukcyjnie bądź dedukcyjnie ustalić, opisuje Baczyński w słowach niezbyt prostych dla dzisiejszego czytelnika, o ile nie jest on obeznany z dawną terminologią logiczną. Jego słowa brzmią następująco:

- Cel jest jeden: zbrodniarz w postaci znaku zapytania. „Kto winien?” [...]
- W pytaniu tem streszcza się całe zagadnienie romansu kryminalnego.
- Aby je rozwiązać, autor musi skłonić czytelnika do śledzenia wszystkich
- szczegółów akcji, prowadzącej do niewiadomego X. Mając z góry zapla-
- nowane rozwiązanie, autor musi je rozłożyć na szereg stopni logicznych,
- zależnych od stwierdzanych kolejno szczegółów zbrodni, musi niepokoić
- wyobraźnię, ukazywać jej manowce i labirynt, z którego wreszcie ukazuje
- się jedno logiczne, pełne równanie. Ta gra między logiką a fantazją stanowi
- największy czynnik atrakcyjny kryminalnej powieści (Pk, s. 45)¹⁴⁷.

147 I dalej: „Od zachowania równowagi między powieścią a logiką czytelnika zależy wynik jego domysłów i wniosków. Jeżeli podda się fantazji, zapomniawszy o logice, popełni błąd i pomyli się, jeżeli postąpi odwrotnie, popełni również błąd. W tego typu literaturze bowiem musi kierować kompozycją logika wyobraźni. [...] W przeciwieństwie bowiem do powieści obyczajowej, historycznej, powieści z tezą i problemem romans kryminalny nie szuka prawdopodobieństwa, ale fikcji umotywowanej logicznie. Nie absorbuje ani grą psychologiczną, ani problemem moralnym, nie ma pretensyj do odtworzenia rzeczywistości, lecz buduje sobie tę rzeczywistość chimerycznie, z elementów życia układa na zasadach ścisłego myślenia nową rzeczywistość. Wobec tego i układ faktów w nim się różni od konwenansu literatury artystycznej. Ma on własny szablon. Katastrofa dramatyczna jest w nim już na początku dokonana (zbrodnia), albo od niej akcja się rozpoczyna. Punkt szczytowy akcji nie wynika z ugruntowania faktów, lecz z pracy wyobraźni i myśli, usiłujących odbudować ekspozycję dramatu za pomocą poszlak, domysłów i logiki.

Właściwym twórcą kryminału jest przy tym – zdaniem Baczyńskiego – Conan Doyle, w którego nowelach i powieściach

- wypadki i ludzie [...] układały się posłusznie dookoła pomysłów genialnego detektywa, wyłączając przez swą zawartość wszelką konwencjonalną ornamentykę powieściową, jak liryzm, malarstwo opisowe i psychologiczną analizę, na powierzchni pozostawała tylko naga tkanka faktów, myśli i działań detektywa, napięta między zbrodnią a odkryciem jej sprawcy.
- Dopiero na marginesie, po zdemaskowaniu zbrodniarza było miejsce na resztki konwenansu literackiego, w postaci dygresyj humanitarno-lirycznych (Pk, s. 47–48).

Ponieważ rozdział kończy się optymistycznym stwierdzeniem, że oto kryminał, dzięki Arturowi Conan-Doyle'owi, stał się „nawet wyrazem życia społecznego współczesnej Anglii i daje doskonały materiał do przekroju świadomości przeciętnego obywatela” (Pk, s. 48), wydaje się, że Baczyński był dobrego zdania o tych „przeciętnych, obywatelach”, prostych Anglikach, skoro przypisywał im tak dużą logiczność i konkretność myślenia, że właśnie reprezentujący te jakości gatunek miał im trafić do przekonania.

Nie fakty są tu ważne, ale właśnie ów rachunek, usiłujący z dokonanej tragedii, odtworzyć jej stadia poprzedzające, wyjaśniające jej motywy i szczegóły. W tym sensie można dopatrywać się w romansach kryminalnych motywów społecznych, obyczajowych i historycznych, zależnie od wątku ich treści. Kierownikiem zaś całej pracy jest tu nie charakter, typ [tj. według Baczyńskiego stereotyp mieszczański czy inny – W.K.], lecz symbol logiki – mózg, przybrany w konwencjonalny strój: detektywa, inspektora policji [...]. Słowem, jak powiedziano, punktem szeregującym wypadki i ludzi w romansie kryminalnym jest wyobraźnia i myśl człowieka, który przychodzi z zewnątrz, wdzierając się w te wypadki z całym obiektywizmem i układa je według logiki swej fantazji. I taki człowiek jest właściwym bohaterem akcji kryminalnej, jej «typem» literackim” (Pk, s. 45–47).

Kryminały w poszczególnych krajach

W kolejnych rozdziałach książki Baczyński dokonuje analizy współczesnych romansów kryminalnych w kolejnych literaturach Zachodu, czyniąc uwagi na temat tego, co konstrukcja powieści kryminalnych w ich ramach pisanych mówi o stanie społeczeństw i mentalności przeciętnych czytelników w danym kraju.

Zaczyna od kryminału angielskiego, który, jego zdaniem, najlepiej jest rozwinięty, bowiem powstał w kraju o najdłuższych współczesnych tradycjach demokratycznych i mający obywateli wychowywanych w poszanowaniu dla prawa. Motorem działania postaci pozytywnych jest albo państwowotwórczy heroizm policyjny, albo pozostałość po romantyzmie – starania wybitnej jednostki – detektywa amatora, mogącego być jednocześnie nie tylko wybitnym indywidualistą jak Sherlock Holmes, ale także przeciętnym amatorem jak ksiądz Brown Chestertona (Pk, s. 55). Ponadto gatunek zaspokaja, będące psychiczną powojenną pozostałością, nieświadome pragnienie „sadyzmu”. Chodzi o „sadyzm prawny, społeczny i indywidualny, który szuka rozkoszy w fikcji literackiej” (Pk, s. 53). Opisy zbrodni budzą potrzebę zemsty (czytelnik utożsamia się z obrońcami ładu społecznego), którą z kolei zaspokaja złapanie i ukaranie przestępcy.

Gatunek jest więc reakcją na jakieś podskórne pragnienie kontaktu ze złem obecne w czytelnikach, daje efekt katarctyczny, podobnie jak prasa brukowa (dzisiejsze tabloidy). Tym sposobem zaspokaja ważną społeczno-psychologiczną potrzebę i staje się (swoistą, ale jednak...) odpowiedzią na nadejście „nowych czasów”, potrzebujących nowej literatury. Niestety, wskutek mało wymyślnego zaspokajania rosnącego popytu grozi mu degeneracja, szukanie ostrych efektów może sprawić, że „kult prawa łatwo się przeistoczy w kult zbrodni” (Pk, s. 58), a ponadto w dążeniu do coraz to większej czytelniczej atrakcyjności traci gatunkową czystość, pojawia się domieszka romansowa, wątki erotyczne.

Kryminał francuski tym się różni od angielskiego, że respektuje „heroizm galicyjski”, który rodzi się z „walki z regułami i prawem, z przeciwstawienia się indywidualności gromadzie, a oryginalnej jednostki przeciętnemu ogółowi” (Pk, s. 63). Z sympatią odnosi się do zbrodni z namiętności, jest pełny fantazji, humoru, pojawia się w nim sylwetka zbrodniarza-bohatera (Arsen Lupin), a o wartości człowieka decyduje w nim „nie [...] sąd prawa i władzy oficjalnej, lecz spryt i inteligencja” (Pk, s. 66). Baczyński uważa, że taka koncepcja jest „odwiecznym przejawem legendy o duszy galicyjskiej i personifikacją jej poglądu na świat” (Pk, s. 67). Francuski zaś detektyw nie jest logikiem, jego „awantury [...] są fantazją romantyczną, przełamującą powszedniość, ucieleśnieniem marzeń i pragnień gorącej krwi” (Pk, s. 67).

Baczyński sądzi, że co prawda nie mamy tu do czynienia z efektem katarskim, lecz jednak nadal z głębszym sensem społeczno-psychologicznym:

· legenda [...] o wielkim detektywie i genialnym zbrodniarzu ma znaczenia
· poważniejsze, niż pospolicie sądzimy, jest ona marzeniem o nowym czło-
· wieku, dla którego prawo będzie religią opartą o najistotniejsze popędy
· i potrzeby natury ludzkiej, religią, wynikającą z poczucia odpowiedzial-
· ności i wysokiej kultury moralnej, nie zaś martwego paragrafu i ślepego
· odwetu. Dopiero wychowanie człowieka w prawie i dla prawa niweczy
· całą dialektykę zbrodni i romantyzm zbrodniczy. Na tej drodze romans
· kryminalny zdziera powoli z oczu Temidy przepaskę i każe jej patrzeć
· prawdzie w twarz (Pk, s. 68).

Wywód ten jest dość ciekawy, gdyż stanowi przejście od naturalnego w czasach Baczyńskiego myślenia o cechach narodowej literatury jako o funkcjach narodowego charakteru – ku konstruktywistycznej, awangardowej koncepcji literatury, rozumianej jako szczególny środek

wychowujący społeczeństwo, np. poprzez ukazywanie mu jego „ucieleśnionych marzeń”. Niestety, Baczyński nie rozwinął w omawianej książce tej koncepcji.

Porównując angielski i francuski kryminał, Baczyński uważa ten drugi za bardziej artystyczny, a właściwie – co w tym wypadku jest zaletą – i psychologiczny, i artystyczny¹⁴⁸. Światopoglądowe różnice między nimi znalazły też odpowiedniki formalne w ich kompozycji – związane z możliwościami dramatycznymi, budową postaci i konstrukcją fabuły:

- Powieść kryminalna francuska [...] zachowując tradycje romantyczne,
- utrzymała paradoksalny punkt wyjścia w oxymoronie, rozszczepia czło-
- wieka stale na dwa sprzeczne chociaż równoległe pierwiastki: na dobro
- i zło. Policja i prawo stanowi w tym wypadku element dopiero trzeci
- z rzędu, co zwiększa możliwości dramatyczne. Angielski zaś romans
- tkwi nadal w dualizmie charakterów czarnych i białych, skrzepniętych
- w wyłączających się nawzajem postaciach zbrodniarzy i reprezentantów
- prawa (Pk, s. 70).

W Niemczech, gdzie prawo odbiera się jak fatum i pisze raczej powieści realistyczne z wątkiem kryminalnym, nie ma – jak dotąd – rozwiniętej literatury kryminalnej. Podobnie w literaturze skandynawskiej. Ferujący takie wyroki i charakterystycznie zatytułowany (*Zbrodniarz bez patosu*) rozdział zawiera za to klasyfikację powieści kryminalnej na trzy grupy:

1. Powieść brukową – naiwną w treści, nędzną w formie, o jakości „wymykającej się wszelkim sprawdzianom krytycznym” (Pk, s. 73) – lichą, spekulacyjną, amatorską, drukowaną tylko z racji istnienia popytu na nią.

148 „Pod względem typizacji i szablonu powieść angielska osiągnęła rekord, poszła po linii najsłabszego oporu i utrzymała swój charakter brukowej sensacji, gdy francuska zbliżyła się do literatury artystycznej” (Pk, s. 69).

2. Powieść „o motywach wybitnie kryminalnych, lecz należącą do wysokogatunkowej literatury artystycznej” (Pk, s. 74), przede wszystkim po prostu realistyczną, z analizą psychologiczną i społeczną na standardowym poziomie. „Zagadnieniem nie jest tu pytanie: «Kto winien?», lecz «Dlaczego winien?»” (Pk, s. 75). Ta różnica „przenosi motyw zbrodni ze sfery śledztwa w sferę zagadnień socjalnych i moralnych” (Pk, s. 75) i jest różnicą między romansem kryminalnym a realistyczną powieścią o wątku kryminalnym.
3. Tzw. poprawne romanse kryminalne typu angielskiego czy francuskiego (czyli detektywistyczne lub „czarne kryminały”, jeśli użyć współczesnego nazewnictwa).

Generalnie niemiecka powieść kryminalna jest „dramatem o napięciu erotycznym, towarzyskim, społecznym, lecz nie policyjnym. Ma on, słowem, pewien patos prawdziwego życia i realizm” (Pk, s. 79), a analiza psychologiczna bohaterów wskazuje na „brak [...] silnych motywów walki wewnętrznej, literackiego rozszczepienia duszy na pierwiastki zła i dobra w jednej postaci, czy też uosobienia tych pierwiastków w charakterach czarnych i białych” (Pk, s. 79).

Omawiane utwory skandynawskie uznaje Baczyński za typowe „romanse awanturnicze, fantazje poza czasem i przestrzenią, literaturę zabawną i bezpretensjonalną, ale też bez głębszego znaczenia” (Pk, s. 82).

W krajach słowiańskich – twierdził (nie podając źródła danych) Baczyński – a dokładniej w Rosji i Polsce – „czysto kryminalne powieści rosyjskie i polskie nie stanowią nawet 1% wobec ogólnej produkcji zachodnio-europejskiej” (Pk, s. 86). W Rosji, mimo że temat zbrodni w literaturze jest bardzo częsty i ma wspaniałą tradycję Dostojewskiego – kryminał praktycznie nie istnieje, bo nie było i nie ma demokracji: a „do powstania prawdziwego romansu kryminalnego nie tylko potrzebny jest zbrodniarz i detektyw, ale kultura prawa w społeczeństwie i szacunek dla wykonawców woli zbiorowej” (Pk, s. 90), które tylko w demokracji mogą się rozwinąć.

Polska powieść kryminalna (za wyjątkiem paru ambitniejszych pozycji Leo Balmonta i Antoniego Marczyńskiego) także – zdaniem Baczyńskiego – nie istnieje i nie zaistnieje „dopóki nie pojawi się na wschodzie Europy pełne uzgodnienie i ówspółcześnienie pojęcia obywatela, prawa i państwa. Wówczas dopiero będzie możliwa i u nas literatura kryminalna w dobrym stylu” (Pk, s. 94). Literatura polska bowiem ma charakter wysoce arystokratyczny i szlachecki: „nie wyzbyła się jeszcze swych tradycji pańskich, gdyż układy jej myślowe, pojęcia i wyobrażenia obce są do dziś masom, a szczególnie tam, gdzie idzie o stosunek do władzy i prawa” (Pk, s. 94).

Na razie nie może się rozwinąć powieść kryminalna w kraju, w którym demokracja zaczęła się rozwijać dopiero od 1918 roku – sądzi Baczyński i przytacza na to dowody:

- szczególny stosunek do policji będący mieszaniną „dydaktyzmu policyjnego, gloryfikacji wprost stójkowych” (Pk, s. 95) z głęboką do niej pogardą: policjant „to przeważnie prosty szpicel, «łapacz» równej inteligencji ze złodziejem” (Pk, s. 96), niezgodny ze standardami demokratycznego państwa;
- traktowanie zbrodni jako wytworu społecznych „dołów”: „z góry szuka się źródeł występku tylko w mętach wielkomijskich” (Pk, s. 96);
- ignorowanie możliwości wystąpienia zbrodni w kręgu społecznych elit: „romans kryminalny polski każe wierzyć, iż zbrodnia płynie wyłącznie z nizin, wylęga się w rynsztokach, a policja działa tylko w tych sferach” (Pk, s. 97).

Ta teza polskiej kryminalnej powieści oddala nas od Zachodu¹⁴⁹, jest nieprawdziwa (tu Baczyński wymienia znane skandale związane z członkami elit, łącznie ze zbrodnią ojca Macocha¹⁵⁰ – co mogło nader

149 „Romans kryminalny francuski czy angielski ukazuje czytelnikom prawdę, iż zbrodnia jest zjawiskiem właściwym wszystkim warstwom, nie ogranicza przestępstwa tylko do zaułków miejskich” (Pk, s. 97).

150 Wymienienie tego imienia – jasnogórskiego zakonnika, kochanka, mordercy i złodzieja, na pewno nie jest przypadkowe. W swoim czasie szeroko znana sprawa,

zdenerwować ewentualnego polskiego prawnicowego katolickiego czytelnika), a przede wszystkim nie pokazuje równości wobec prawa i władzy, która „przedstawiona w romansie, sprzyja demokratyzacji pojęć” (Pk, s. 87).

W tym miejscu Baczyński, prowadzący dotąd dość tradycyjną analizę społeczną, na koniec zdradza konstruktywistyczny, awangardowy rys swojego myślenia. Wskazuje wprost na możliwość wpływu romansu o tak a nie inaczej skonstruowanym bohaterze na poglądy i nastroje społeczne. Negatywny bohater kryminału, będący nie tylko zbrodniarzem, ale i członkiem niskiej grupy społecznej, stanowiący więc postać socjologicznie dla niej typową, nie uruchamia w czytelniku myślenia demokratycznego, akcentującego równość ludzi wobec prawa. Wygląda jednak na to, że jeśli położy się nacisk na możliwość pojawienia się cech zbrodniczych u członków wyższych sfer społecznych, to będzie ona cechą uniwersalną, a im więcej się takich postaci stworzy w ramach jakiegoś gatunku, tym bardziej lektura utworów w tym gatunku budzić będzie u czytelnika poczucie demokratycznej równości, a nie wyobcowania. Pomoże mu się więc dostosować do nowej rzeczywistości, coraz to mniej klasowej, a bardziej demokratycznej.

Drugim charakterystycznym elementem uzasadniającym popularność kryminalnego romansu jest dla Baczyńskiego jego funkcja katartyczna, rozumiana już nie jako konieczność lat po pierwszej, światowej wojnie, ale jako cecha bardziej uniwersalna:

przez lata musiała być nie lada kłopotem dla kręgów polskiej, katolickiej prawicy. Niedawno w sieci opublikowano dokument z epoki, broszurę: *Proces księdza Damazego Macocha w Piotrkowie o zabicie brata w klasztorze na Jasnej Górze i o kradzież pieniędzy kościelnych. W dniach od 27–29 lutego i od 1–9 marca 1912* [<https://polona.pl/item/proces-ksiedza-damazego-macocha-w-piotrkowie-o-zabiciu-brata-w-klasztorze-na-jasnej-gorze,MzIwNjk1MzQ4/#item>].

Ze stanowiska względnej teorii zbrodni¹⁵¹ literatura kryminalna ma duże warunki rozwoju. Będzie ona istniała tak długo, niezależnie od postaci, jak długo namiętności ludzkie nie zostaną unormowane albo przez zmechanizowaną etykę organizacyjną, albo przez absolutnie wyzwoloną, indywidualną odpowiedzialność człowieka wobec własnego sumienia. Dopóki ludzkość nie osiągnie stopnia rozwoju pewnych gatunków zwierząt, które się wzajemnie nie pożerają, dopóty będzie istniało pojęcie zbrodni i kary. A ponieważ jest to absurd w samym założeniu – zbrodnia i literatura o niej mają jeszcze wielki etap do przebycia. Będą długo zaspokajały głód wyobraźni i „sadyzm” obywateli, dając łatwe ujście ich żądom i namiętnościom, które inaczej mogłyby postawić ich przed kratami sądu i więzienia. W tym znaczeniu bowiem literatura kryminalna stanowi doskonały środek odciążający nadmiar krwi, lekarstwo spreparowane przez zbiorowość dla zniweczenia czynnej energii popędów i nieświadomych dążeń natury ludzkiej. Wydobywa ona całe złoża psychicznych fermentów i kompleksów, wyczerpuje je i spycha w nicość. Czytana przez zawodowych opryszków, daje im niewątpliwie materiał i wyższe, chociaż dyletanckie poczucie smaku zbrodni; to samo jednak zadanie spełnia w rękach policjantów. Ale dla reszty społeczeństwa jest tylko lekarstwem i, co więcej, rozrywką (Pk, s. 107–108).

151 Przedostatni, X rozdział *Powieści kryminalnej* pt. *Filozofia romansu kryminalnego* wskazuje, że mamy tu do czynienia z dążnością do uporządkowania problematyki swoistej filozofii zbrodni. Ogólnie rzecz biorąc, zdaniem Baczyńskiego, filozofia zbrodni może być: 1) Obiektywna – „społecznie niezainteresowana, ujmująca zbrodnię jako element kosmiczny i nie do zastosowania w romansie kryminalnym (tak ujęty motyw istnieje w literaturze wyższej, w odmianie pogańskiej lub chrześcijańskiej)” (Pk, s. 101); 2) Subiektywna, ujmowana a) „ze stanowiska zbrodniarza” (ibidem), tj. relatywistyczna, uzależniająca prawo do zbrodni od zdolności przestępcy, b) „ze stanowiska narzędzia prawa, detektywa i policji” (Pk, s. 101). Ostatni, krótki rozdział książki Baczyńskiego – *Prasa brukowa* (Pk, s. 110–113), wskazuje, że i ten rodzaj piśmiennictwa nie jest bezużyteczny, na przykład, poruszając tematykę kryminalną, popularyzuje wiedzę o prawie.

Powieść kryminalna Stanisława Baczyńskiego jest dziś przede wszystkim szacownym zabytkiem, niemniej opartym na zdrowych fundamentach. Liczy się sam pomysł podjęcia refleksji nad gatunkiem popularnym i poszukania genezy jego przemian w społecznym rozwoju. Potwierdziła się też myśl o związku między rozwojem państwa demokratycznego i kryminalnej powieści, chyba żeby zachować sceptycyzm i stwierdzić, że o ostatnim bujnym rozwoju tego gatunku w Polsce zdecydowała nie tyle zmiana ustrojowa, co fakt, że w rezultacie tej zmiany kraj stał się bogatszy i mniej policyjny – a skoro bardziej sensowne i łatwiejsze stają się przestępstwa, to gatunek je opisujący zyskuje na realizmie i popularności.

Czy Szekspira da się „przerobić” na kryminał? O niektórych nowych, „uwspółcześniających” filmowych adaptacjach dzieł wielkiego dramaturga

Wedle naszej, w miarę aktualnej, Wikipedii, do 2015 roku dokonano 420 pełnometrażowych filmowych adaptacji dzieł Williama Szekspira, a w sumie trudno je policzyć. Pierwsza adaptacja, *Król Jan* z 1898 roku, trwała trzy minuty. Opublikowana w haśle w Wikipedii lista 65 zdaniem wikipedystów najbardziej znanych obrazów przynosi 3 filmy z lat dwudziestych, 2 – z trzydziestych, 8 – z czterdziestych i pięćdziesiątych, 12 – z sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, 20 przypada na kolejne dwudziestolecie. Od 2000 roku odnotowano 19 adaptacji.

Jeśli wierzyć Oldze Katafiasz 100 ekranizacji miał *Hamlet*, po 50 – *Romeo i Julia* oraz *Makbet*, a „szekspirowska średnia” wynosi ok. 20 adaptacji każdego ekranizowanego dzieła (Katafiasz 2012, s. 135).

Wśród wymienionych na wspomnianej wyżej liście znajdują się obrazy Orsona Wellesa (*Henryk V* – 1944, *Macbeth* – 1948, *Otello* – 1952, *Falstaff* – 1965), Laurence’a Oliviera (*Hamlet* – 1948, *Ryszard III* – 1955), Grigorija Kozincewa (*Hamlet* – 1965, *Król Lear* – 1971), Petera Greenawaya (*Księgi Prospera* – 1991), Akira Kurosawy (*Zły śpi spokojnie* – 1960, *Tron we krwi* – 1957, *Ran* – 1985), Romana Polańskiego (*Tragedia Makbeta* – 1971) – że wymienię tylko te nazwiska reżyserów, które mówią

mi najwięcej albo są ogólnie znane, albo szekspirowskie filmy tych reżyserów odbiły się szczególnie głośnym echem, albo – na koniec – kojarzą się oni przede wszystkim z ekranizacjami Szekspira, jak wymieniony Kozincew. W każdym razie lista może imponować i dowodzi, że termin „kino szekspirowskie” jest pełen treści.

* * *

Istnieje też inny termin: „nowe kino szekspirowskie” (Kołos 2007, s. 275) – od lat dziewięćdziesiątych XX stulecia. Najbardziej chyba znanym (w każdym razie w popkulturze) przedstawicielem tego nurtu jest jak na razie obraz Bazza Luhrmanna *Romeo i Julia* – 1996, najbardziej płodnym reżyserem Kennet Branagh (*Henryk 5* – 1989, *Wiele hałasu o nic* – 1993, *Stracone zachody miłości* – 2000, *Hamlet* – 1996, *Jak wam się podoba* – 2006), najbardziej szokującą ekranizacją *Tytus Andronikus. Wódz rzymskich legionów* Julie Taymor z 1999 roku. Mieszczą się w nim filmy, które mnie tu zainteresowały.

Będą to:

- *Hamlet*, prod USA z 2000 roku, w reżyserii Michaela Almereydy z Ethanem Hawke’em w roli Hamleta, Kylem MacLachlanem w roli Króla i Julią Stiles jako Ofelią;
- angielski *Koriolan* (org. *Coriolanus*) z 2011 roku, w reżyserii Ralpa Fiennesa, z reżyserem w roli Koriolana, a przede wszystkim Vanessą Redgrave jako Wolumnią¹⁵² oraz całą plejadą aktorów, m.in. z byłej Jugosławii;
- australijski *Macbeth* z 2006 roku w reżyserii Geoffreya Wrighta;

152 Tu i dalej imiona bohaterów dramatu wg klasycznego, dziewiętnastowiecznego przekładu Józefa Paszkowskiego (dostępny na przykład w: W. Szekspir, *Tragedie*, t. 1, przeł. J. Paszkowski, L. Ulrich, wyd. 3., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973).

- *Cymbelin* (org. *Cymbeline*) Michaela Almereydy z 2014 roku (polski tytuł: *Anarchia*), z Edem Harrisem jako Cymbelinem, Millą Jovovich w roli Królowej¹⁵³;
- odcinek *Macbeth* angielskiego czteroodcinkowego serialu BBC *Shakespeare-Told* z 2005 roku w reżyserii Marka Brozela, z Jamesem McAvoyem w tytułowej roli;
- odcinki 3/4 pt. *Hamlet*, czteroodcinkowego, rosyjskiego serialu Jewgienija Zwiezdakowa pt. *Diekoracyi ubijstwa*¹⁵⁴ z 2015 roku.

Filmy te tym się charakteryzują, że umieszczają akcję Szekspirowskich dramatów we współczesnej rzeczywistości, idąc nijako po śladach Akira Kurosawy, który dał klasyczny przykład w *Zły śpi spokojnie*¹⁵⁵ ponad pięćdziesiąt lat temu, a także o wiele mniej znanego angielsko-amerykańskiego dramatu gangsterskiego *Joe MacBeth*¹⁵⁶ z roku 1955 (filmów tych jednak nie omówię, bo opisuję przecież adaptacje najnowsze), a równocześnie przecież starają się w jakiś sposób być wierne dziełom, których akcję przenoszą w epokę zdecydowanie różną od czasów elżbietańskich, a tym bardziej od wczesnego średniowiecza lub rzymskiej starożytności, w których dzieje się akcja oryginalnych utworów.

Oczywiście akcję *Makbeta* i *Hamleta* przenoszono już w różne epoki i kultury – np. w późne średniowiecze, do feudalnej Japonii, w XIX wiek itd., co sprzyjało podkreśleniu absolutnego uniwersalizmu problematyki etycznej czy psychologicznej, ale przeniesienie we współczesność stworzyło całkowicie nietypowe problemy.

153 Imiona wg, wydania: W. Shakespeare, *Dzieła. Cymbeline król Brytanii*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983.

154 Oryg. *Декорации убийства*, reż. Евгений Звездаков.

155 Oryg. *Warui yatsu hodo yoku nemuru*, Japonia 1960. Akcja dzieje się we współczesnej Japonii. O filmie tym można przeczytać w każdej książce poświęconej japońskiemu reżyserowi i w prawie każdej omawiającej filmowe adaptacje sztuk Szekspira. Piszę prawie, bo na przykład nie wspomina o nim Monika Sosnowska w niedawno wydanej książce *Hamlet uzmysłowiony* (Sosnowska 2013, s. 200). Czyżby więc o tej adaptacji zaczęto powoli w Polsce zapominać?

156 Reż. Ken Hughes, w rolach głównych grali Paul Douglas i Ruth Roman, akcję dramatu przeniesiono do USA lat trzydziestych.

Związane są one z kolejnym motywem wspólnym dla wybranych filmów: wszystkie mówią o różnego rodzaju przestępstwach i zbrodniach. Dlatego też nie zajmują się tu dziełem Luhrmanna, bo jednak *Romeo i Julia* to przede wszystkim historia miłosna, i mimo że – jak to u Szekspira – krew też się tam leje, lecz chyba nie tak obficie, by nadać romansowi wszech czasów kryminalny charakter.

Przenosząc akcję Szekspirowskich dramatów we współczesność, a równocześnie pragnąc zachować w jak największym stopniu i akcję, i wierność językowi pierwowzorów, reżyserowie popadali w różnego rodzaju sprzeczności. Chcąc z kolei dowieść, że można, wykorzystując szekspirowskie motywy, oddać treść dramatów za pomocą metaforyki lub różnorodnej aluzji – ryzykowali osłabieniem lub zerwaniem związków z pierwowzorem.

Rozpatrzmy wpieryw *Hamleta* i mechanizmy, które zastosowano, chcąc akcję uwspółcześnić, a jednocześnie zachować maksymalną wierność ważnym sensom pierwowzoru.

*Tragiczna historia Hamleta, księcia Danii*¹⁵⁷ jest – jak powszechnie wiadomo – tragedią zemsty. Młody książę, zobowiązany przez ducha zabitego Ojca, musi ukarać zbrodniczego wuja, nie spieszy mu się jednak, gdyż po pierwsze musi zyskać pewność, czy zbrodnia miała miejsce, po drugie zaś wie, że skrzywdziłyby matkę, królową Gertrudę, która nie wiedziała o morderstwie, a teraz jest zakochaną żoną zbrodniarza. Na domiar złego Claudiusa (w innych przekładach – Klaudiusza) nie tak łatwo zabić, gdyż ten, nabrawszy podejrzeń, od razu zaczyna Hamleta śledzić i przygotowuje stosowną kontrakcję. Hamlet waha się, symuluje szaleństwo, zabija omyłkowo Poloniusa – ojca ukochanej Ofelii, która

157 Posługuję się wydaniem: W. Shakespeare, *Dzieła. Tragiczna historia Hamleta, księcia Danii*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.

w rezultacie popełnia samobójstwo. Król wykorzystuje sytuację, namawia do zemsty Laertes – brata Ofelii i Hamlet zostaje zabity, wcześniej dokonując jednak ostatecznej zemsty na królu. Laertes też ginie. Przypadkowo ginie także królowa.

Tak wygląda znane chyba każdemu kulturalnemu człowiekowi streszczenie akcji, a główną problematykę sztuki zwykle upatruje się w przedstawieniu psychiki człowieka zmuszonego okolicznościami do popełnienia czynów, które zaspokajają żądzę zemsty, ale zabijają wszystkich, których Hamlet kochał, i to wszystko, co w nim dobre. Przy czym człowiek ów zdaje sobie z tego sprawę i opiera się niepożądanym skutkom, jak może, ale w sumie może niewiele.

Almeryda przenosi akcję do współczesnej, globalnej korporacji „Dania”, do hotelu „Elsynor” w Nowym Jorku, zastępuje wartowników ochroniarzami, uzbiera Hamleta w pistolet, dwór przedstawia jako zarząd czy też ściśle kierownictwo organizacji. Bardzo pomysłowo wykorzystuje współczesne gadżety. Np. Hamlet, aby zdemaskować Claudiusa, nie musi organizować przedstawienia, skoro może wyprodukować film na swoim laptopie; gubi Rosencrantza i Guildensterna, zmieniając treść e-maila, a nie – jak w sztuce Szekspira – fałszując list. Wysłanie przez Claudiusa i Poloniusa Ofelii „na przeszpiegi” odbywa się w ten sposób, że zakładają jej na ciało urządzenie podsłuchowe. Reżyser nieźle poradził też sobie ze wspomniałymi Hamletowskimi monologami, tworząc z nich strumień świadomości tej postaci. Rzecz jasna, część monologów i dialogów jednak pominął, ale generalnie pozostały najważniejsze ustępy Szekspirowskiego tekstu.

Zachowano też wyrazistość najważniejszych bohaterów, a nawet okazało się, że uwspółcześnienie wcale nie zaszkodziło ich osobowościom: Claudius jest nadal utalentowanym, amoralnym intrygantem, Ofelia grzeczną nastolatką, pokornie słuchającą ojca, w rezultacie jednak niewytrzymującą psychicznego napięcia, Hamlet to kontestator, a królowa Gertruda wyraźnie nie radzi sobie ze swoją seksualnością. Ba, nawet

– mimo początkowych dłużyzn – pod koniec filmu akcja jakoś rusza do przodu i – mimo że znamy doskonale zakończenie historii – dajemy się ponieść emocjom...

Hamlet Almereydy, pomimo zachowania poetyckiego, Szekspirowskiego języka, dzięki dobrej muzyce i dobrej grze autorów miałby szansę stać się przekonującym dramatem psychologicznym, może nawet mającym cechy czarnego kryminału, gdyby nie... całkowite nieprawdopodobieństwo akcji przeniesionej do współczesnych Stanów Zjednoczonych, ba, do każdej praktycznie współczesności. Mimo bowiem potęgi globalnej korporacji raczej wątpliwe jest, czy dałoby się po tak spektakularnym morderstwie (trucizna wlana do ucha poprzedniego prezesa) uniknąć jakiegokolwiek interwencji policji i państwa, jakiegokolwiek śledztwa, nie chce się też wierzyć, że współczesny Hamlet w dokonaniu zemsty nie byłby skrepowany prawem... itd.

Korporacje nie są jednak autonomiczne wobec prawa karnego, przynajmniej w takim stopniu jak niezależni byli renesansowi władcy, którzy na wiele mogli sobie pozwolić i pozwalali – tylko w skrajnych wypadkach ponosząc jakąś karę, a jeśli już, to nie z ręki Temidy, lecz zwycięskich wrogów.

Wierny w szczegółach literackiemu pierwowzorowi film o Hamlecie nie mógłby jednak zostać nawet najambitniejszym, najbardziej psychologicznym kryminalnym dramatem, choć po przeniesieniu akcji w czasy dzisiejsze jego wartość jako psychologicznego studium się nie zmniejsza, a może nawet trochę rośnie.

A jednak reżyserowi *Diekoracyi ubijstwa* udało się jakoś tradycję Hamleta wykorzystać, ale bez próby jakiegokolwiek, nawet luźnej adaptacji oryginalnego tekstu. Ów eksperymentalny serial, zaliczany do gatunku *ironicznego dietiektwa*, którego parę odcinków zapewne wyemitowano „na próbę” (i jak dotąd nic nie słychać o kontynuacji), opowiada o przygodach pary policjantów którzy prowadzą swe śledztwa, korzystając z nieoficjalnej pomocy starego teatralnego reżysera. Jest on przekonany, że ludzkie czyny – w tym przestępcze – wciąż powtarzają odmiany

podstawowych schematów, modeli działań, na których z kolei oparte są podstawowe fabuły bajek, legend, sztuk teatralnych itd. Wystarczy więc dobrać fabułę do wydarzenia i można rozpoznać sprawców.

Metoda się sprawdza, nic więc dziwnego, że kiedy zastrzelono przedsięwzięcie, ożenionego z wdową po przyjacielu, którego przed laty zabił – schemat fabularny *Hamleta* od razu narzuca się śledczym, tym bardziej, że zastrzelony był ojczymem sympatycznego siedemnastolatka, syna swej dawnej ofiary.

W tym momencie otworzyło się pole do zabawnych aluzji – rolę Ducha pełni nagrobna statua, która tajemniczo znika, Ofelię bez trudu odnajdujemy w dziewczynie siedemnastolatka ściągniętej na posterunek jeszcze z mokrymi po basenie włosami (jak wiemy, oryginalna Ofelia utopiła się w strumieniu, a Ofelia Almereydy – na basenie, w luksusowym jacuzzi). Równocześnie pojawiło się też inne – do sceptycznych rozważań na temat aktualności Szekspirowskiej fabuły: na przykład młodzieniec uczący się w ekskluzywnej szkole naprawdę nie miałby ochoty komplikować sobie przyszłości z tak abstrakcyjnego powodu jak zemsta za zabójstwo ojca. Prawdziwy morderca zostaje wykryty dopiero po znalezieniu przez trójkę bohaterów odpowiedniego sposobu interpretacji sztuki Szekspira: jeśli rozpatrywać ją jako dramat uczuć i w badanym zabójstwie szukać nie szekspirowskich postaci, a szekspirowskich namiętności, to okaże się, że w dzisiejszych czasach tylko starą matkę tęskniącą za zabitym synem byłoby stać na zemstę za jego śmierć.

Odszukane przeze mnie adaptacje *Makbeta*¹⁵⁸ dowodzą, że właśnie ta sztuka spośród dzieł Szekspira mogła zostać zaadaptowana na potrzeby współczesnego kryminału w sposób najbardziej udany i to praktycznie

158 Posługuję się wydaniem: W. Shakespeare, *Dzieła. Tragedia Macbetha*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.

bez względu na to, czy zachowuje się wierność tekstowi, czy idzie drogą parafrazy. Oczywiście nie przerobi się tej sztuki na film detektywistyczny, bo przecież od początku wiadomo, kto popełnił zbrodnię, nie wyjdzie z niej film policyjny, bo bohaterami nie są obrońcy prawa... Lecz czarny kryminał, opowieść o zbrodniarzu – dlaczego nie? Zwłaszcza że *Makbet* – choć pięcioaktowy – jest niedługi, akcja biegnie szybko, scen retardacyjnych w rodzaju rozmowy z odźwiernym nie ma wiele, a monologi są krótkie. Na dodatek opisane przestępstwa są na tyle podłe, że nie może ich uszlachetnić nawet to, iż zachodzą na królewskim dworze i w gruncie rzeczy polegają na walce o zdobycie i utrzymanie władzy.

Nadal jednak pozostał problem, jak je we współczesnym świecie uprawdopodobnić.

Geoffrey Wright wpadł na pomysł w swojej prostocie genialny, skorzystał z doświadczeń *Joego MacBetha* i uczynił króla Duncana szefem rozbudowanego, narkotykowego gangu. Zapewne ów reżyser filmu o agresywnych subkulturach młodzieżowych (*Romper Stomper* – 1992) zadał sobie pytanie o sposób sprawowania władzy w czasach średnio-wiecznych i późniejszych (ale sprzed rewolucji francuskiej) i doszedł do wniosku, że – jeśli odrzucić oczywiście teorię, że król miał prawo władać, jak władał, będąc Bożym pomazańcem – rządzono w zasadzie tylko za pomocą bogactwa i bezpośrednio stosowanej siły. Dzięki niej, po pierwsze, władca przekonywał prostych ludzi, że jest w stanie obronić ich przed niebezpieczeństwem z zewnątrz, a po drugie, mógł natychmiast likwidować tych, którzy w jego otoczeniu i państwie mogli mu się sprzeciwić. Póki król był silny – próba oporu czy nawet wyrażenia niezadowolenia kończyła się z zasady niezbyt miłą śmiercią próbującego; kiedy dopiero siłę budował albo już ją tracił – bywał łaskawszy, co często źle się dla niego kończyło.

Rzecz jasna nie wiem, jak żyje się na przykład w mafijnej rodzinie, ale trylogia *Ojciec Chrzestny* (1972, 1974, 1990) Francisa Forda Coppoli jest bardzo sugestywnym obrazem swoistego „królowania” w społeczności, gdzie prawo i władza państwowa nie mają wstępu i wszystko jest

regulowane przez rodzinny obyczaj, gwarancję szybkiej śmierci dla wrogów i bogatego wyposażania przyjaciół, no i konieczność odbywania krwawych wojen z innymi mafijnymi rodzinami.

Tak więc w filmie Wrighta Makbet jest oddanym „żołnierzem” łagodnego, starzejącego się i lubiącego sobie popić Duncana, odważnie zabijającym wszystkich, którzy przy okazji transakcji chcieliby oszukać jego szefa (film rozpoczynają bardzo dynamiczne sceny z „wojny” z innym gangiem), i nagradzanym przez niego nowymi „godnościami”. Niestety dzielny tan napotka na swej drodze wiedźmy – w filmie przedstawione są jako diaboliczne licealistki demolujące cmentarz, a potem na ogół paradujące w strojach Ewy, które zasieją mu w głowie zamierzenie, do wykonania którego ostatecznie przekona go żona.

Ciąg dalszy także dobrze znamy – po zajęciu miejsca króla, kierowany podejrzliwością Makbet likwiduje wciąż nowych, domniemych przeciwników. W filmie w ruch idą noże, garoty i pistolety, ale gdy w końcu ofiarą pada rodzina inspektora Macduffa, wszyscy mają Makbeta dość. Dawni przyjaciele, sprzymierzeni z policją (ona w filmie pełni rolę szekspirowskiej Anglii) w generalnej bitwie z użyciem broni maszynowej – likwidują szaleńca.

Macbeth Wrighta okazał się – moim zdaniem – adaptacją całkiem udaną i nawet Szekspirowski dialog (zresztą mocno skrócony) nie przeszkodził w tym, by opowieść przedstawiona jako współczesna stała się dość prawdopodobna. Przyszło jednak zapłacić określoną cenę: nastąpiła... no właśnie – nie wiadomo czy deprecjacja tematu Szekspirowskiego, czy może raczej mieliśmy do czynienia z dowartościowaniem świata bandytów. Z jednej strony bowiem *Tragedia Macbetha* jest przecież tragedią, opowiada o sprawach królów i wodzów, pisana jest wzniosłym, poetyckim językiem i jako kategorie estetyczne przysługują jej tragizm i wzniosłość (choć oczywiście w teatrze elżbietańskim panowała zasada mieszania tragizmu z komizmem¹⁵⁹, dążenia do ostrych, krwawych

159 W filmie Wrighta z elementów komicznych zrezygnowano – całość ma jednolicie

efektów, co stanowiło estetyczny kontrast nie do pogodzenia z wymogami klasycznej czy klasycystycznej tragedii), które powinny zostać bezpowrotnie utracone, jeśli bohaterami zostają bandyci. Z drugiej strony jednak pozycja dramatów Szekspira w kulturze europejskiej jest taka, że w zasadzie każdy kontakt z nimi uszlachetnia.

Kolejnym reżyserem wykorzystującym pomysł Kena Hughesa i Geofreya Wrighta stał się Michael Almereyda w *Cymbeline* z 2014 roku. Ta tragedia czy raczej tragikomedia (w *Cymbeline, królu Bretanii* jest dużo przebieranek, przygód miłosnych, zdarzy się odnalezienie dawno utraconych synów, a przede wszystkim zakończenie utworu jest w pełni pozytywne) ma dwa wątki: miłosny (i tutaj musimy postawić kropkę, bo to zabijanie a nie powoływanie do życia nas w tych szkicu interesuje, więc czytelników, którzy są ciekawi przygód fałszywie oskarżonej o niewierność Imogeny oraz jej wygnanego męża Posthumusa Leonatusa, dziejów wyjątkowo głupiego zakładu i losów podłego intryganta Iahima – odsyłam do tekstu utworu) oraz polityczny.

Ojciec Imogeny – Cymbeline – odmawia bowiem płacenia Rzymowi należnego podatku, co kończy się zwycięską dla Brytanii wojną. Almereyda, chcąc przedstawić ten konflikt w jakiejś uwspółcześnionej postaci, przedstawił Cymbeline’a jako szefa gangu motocyklowego, żądający pieniędzy Rzymianie zostali przekupnymi rzymskimi policjantami, a wojna – gwałtowną z nimi strzelaniną. Znowu okazało się, że choć nie ma kłopotów z przeniesieniem w czasy współczesne tego, co w Szekspirze uniwersalne, jak miłość czy nienawiść, to jednak królewska władza, aby być współcześnie prawdopodobną, musi zostać przebrana w skórzaną kurtkę bandyty. Ten zabieg dodał zresztą *Cymbelinowi* okrucieństwa. Dość powiedzieć, że egzekucja Posthumusa ma się odbyć poprzez powieszenie na żelaznym łańcuchu.

Natomiast rzymska demokracja widziana oczami Szekspira – może zostać uwspółcześniona bez wprowadzania większych zmian w jej obrazie. W momencie więc, kiedy senatorów z *Koriolana* przebrano w garnitury, historia o zwycięskim wodzu, który nie umiał sobie poradzić ze sprytnymi politykami i zamiast otrzymać zasłużony tytuł konsula, został wygnany przez intrygantów – trybunów ludowych w zasadzie tylko dlatego, że miał niewyparzony język, stała się nieomal z życia wziętą. I chyba była – starczy wspomnieć o losie Temistoklesa, który w jakieś osiem lat po swoim wielkim zwycięstwie nad perską flotą (Salamina, 480 p.n.e) został przez rodaków wygnany, zaocznie skazany na śmierć i ostatecznie koniec życia spędził, służąc Persom.

Natomiast Ralph Fiennes miał spore kłopoty z uwspółcześnieniem postaci rzymskiego wodza. Otoczony przez wiernych towarzyszy, osobiście biorący udział w starciach generał nie mógłby być dowódcą żadnej z wielkich nowoczesnych wojen. Jako odpowiednik konfliktu między Rzymianami i Wolskami została wybrana wojna typu konfliktu w rozpadającej się Jugosławii, a zatem starcia niewielkich oddziałów, odbywające się niekiedy równoległe do życia cywilnego, walka żołnierzy znających się nawzajem, mających nieformalny, pełen autentycznego szacunku stosunek do swoich oficerów, a nawet znających swoich przeciwników, bo wszyscy rekrutują się spośród miejscowej ludności. Reżyser dopuścił się jednak deprecjacji nawet takiego rodzaju dowodzenia, gdyż Kajusz Marcjusz Koriolan i wódz Wolsków – Tullus Aufidiusz najważniejsze sprawy załatwiają, pojedynkując się na noże, a to już bardziej bandycki oręż, nieczęsto w nowoczesnej armii używany, a jeśli już – to nie przez generację.

Po tej politologiczno-historycznej dygresji powróćmy jednak do właściwego tematu naszego eseju. Czy ostatecznie sztukę Szekspira można przekształcić w autentyczny „czarny kryminal”.

Powyżej padła już odpowiedź twierdząca, zauważyliśmy jednak, że mówiący Szekspirowskim wierszem bandyci wypadają nieco sztucznie.

Współczesna, kryminalna adaptacja nie może więc zbyt szanować tekstu, powinna śmieiej zastępować Szekspirowską fabułę i język współczesnymi ekwiwalentami, ale jednak tak, by nie stać się, jak rosyjska adaptacja *Hamleta*, jedynie odległą parafrazą, by zachować dobrze rozpoznawalny i w miarę adekwatny, precyzyjny związek z oryginałem.

Otóż, jak sądzę, udała się ta sztuka kompletnie u nas nieznanemu *Macbethowi* Marka Brozela.

Reżyser przeniósł dramat na ekran tak, że zachował wiernie ciąg wydarzeń popychających bohatera do zbrodni, a potem będących skutkiem jego wewnętrznej przemiany. Postarał się także o oddanie jego stanów psychicznych, ale – wraz z przeniesieniem akcji we współczesność – postarał się o takie realia, które w stosunku do realiów (politycznych i innych) *Macbetha* były tylko analogiczne, a nie do nich podobne, a ponadto nie wprowadzały jakiegoś „obcego” pierwiastka estetycznego czy aksjologicznego, który modyfikowałby zbyt estetyczne i aksjologiczne cechy oryginału. Trzeba jeszcze dodać, że wspomniana analogiczność brała się z zastosowania metafory.

Czym zastąpić okrutny i wojowniczy świat królów dawnej Szkocji? Brozel zamienił go na... kuchnię. Nie deprecjonowało to tła akcji dramatu i wątku politycznego, gdyż ta kuchnia pierwszorzędnej restauracji była miejscem, gdzie realizowały się życiowe pasje Makbeta, jego żony i Duncana, dla których gotowanie doskonałego jedzenia i związany z tym prestiż w ich środowisku były sprawą najważniejszą na świecie. Nie nastąpiła więc deprecjacja, obniżenie wartości wydarzeń. Nie ceniliśmy, nie cenimy i nigdy cenić nie będziemy świata przestępczego, choćby nawet porządki w nim panujące przypominały dawne królewskie dwory, ale na pewno szanujemy pracę i pasję.

Umieszczenie akcji w tak rozumianej kuchni nie obniżyło więc tonu, nie ośmieszyło bohaterów, a poza tym kuchnia luksusowej restauracji jest miejscem, gdzie pracują mężczyźni, gdzie musi panować dyscyplina,

leje się krew z powodu zacięć i oparzeń, buchają płomienie, kroi się tusze, zabija niektóre zwierzęta – przypomina więc żywioł wojny, z której zrodził się Makbet. Duncan stał się właścicielem restauracji, którego Makbet – świetny kucharz i szef kuchni – z całą mocą pragnął zastąpić i w końcu postanowił zabić, namówiony przez żonę (zarządzająca przyjmowaniem gości kierowniczką lokalu).

Pomniejsze realia też zastąpiono współczesnymi na podobnych zasadach. Czarownice, które przecież u Szekspira były przede wszystkim groteskowe – zastąpiono równie groteskową trójcą śmieciarzy; zabitych przez Makbeta pokojowców Duncana zastąpili dwaj jugosłowiańscy sprzątacze, zmuszeni podstępem do ucieczki i tym samym stania się podejrzanymi o dokonanie zbrodni (jak widać, pracujących „na czarno” imigrantów uznał reżyser za tak samo ważnych we współczesnej Anglii, jak ważni byli służący w czasach Szekspira). Następnie wynajmowanych przez oryginalnego Makbeta morderców zastąpił młody kucharz, który miał za sobą więzienną przeszłość i bał się oskarżeń o recydywę, łatwo więc uległ szantażowi i grzecznie wykonywał „delikatne zlecenia”; z kolei niebezpieczny wróg Makbeta – Macduff znowu został inspektorem policji. Szaleństwa Makbeta – władcy zostały zastąpione przez wybuchy agresji Makbeta – już właściciela Duncanowskiej restauracji. Dość powiedzieć, że nowy właściciel potrafi na przykład pobić reklamującego potrawę gościa.

Ale z drugiej strony, jeśli trzeba było, reżyser rezygnował z niektórych scen (jak z odźwiernym¹⁶⁰), zastąpił Szekspirowską deklamację bardziej współczesną angielszczyzną – więc w sumie nie tyle przeniósł stary dramat w nowe czasy (znalazłszy zakątek, w którym rzeczywistość szekspirowska od biedy mogłaby się pomieścić), co zbudował jego współczesną analogię, wedle tych zasad, wedle których analogię się tworzy, czyli zachowawszy tożsamość lub zasadnicze podobieństwo

160 Z komizmu jednak nie zrezygnował – jak wspomniałem, jego nośnikami są śmieciarze – czarownice.

kluczowych elementów, a inne zmieniwszy na częściowo podobne, albo i całkiem inne, ale nie na takie, których wprowadzenie zmieniałoby główne sensy dramatu, pokazującego zbrodnię i jej niszczące osobowość konsekwencje. Brozel unikał też modyfikacji ocen zachodzących zdarzeń, zmiany walorów estetycznych etc.

Generalnie – przyszło w tym celu też sporo zmienić, ale te zmiany nie zakłóciły ani właściwej historii, ani jej prawdopodobieństwa, ani jej oceny.

Rosyjskie seriale wczoraj i dziś (do 2016 roku)

Serial w ZSRR

Określenia „pierwszy rosyjski serial” (Доровская 2011) używa się na ogół w odniesieniu do *Minerów podniebnych dróg*¹⁶¹ Siergieja Kołosowa z 1965 roku (*Вызываем огонь на себя*, reż. Сергей Колосов, СССР)¹⁶², istnieje jednak pogląd, że dopiero lata dziewięćdziesiąte są początkiem rosyjskiej serialowej produkcji.

- Radzieckiemu telewidzowi dobrze były znane wieloczęściowe filmy tele-
- wizyjne (począwszy od „serialu” lat sześćdziesiątych *Minerzy podniebnych*
- *dróg*), ale sam pogląd, że serial stanowi odrębny gatunek, powstał wraz
- z pojawieniem się na ekranach radzieckich telewizorów zachodniej tele-
- wizyjnej produkcji w czasach pierestrojki. O popularności pierwszego
- widowiska tego rodzaju (*Niewolnica Isaura*) mówi już to, że każdy dorosły
- Rosjanin łatwo rozpoznaje imię bohaterki i wspomina godziny przed
- ekranem (Зверева 2003)¹⁶³.

161 Tytuły polskie podawane są wtedy, gdy film trafił do dystrybucji w Polsce.

162 „Это был один из первых отечественных многосерийных телефильмов” (Анонимно 2015b). „То был один з первых оцзистых wieloodcinkowych telewizyjnych filmów” (wszystkie tłumaczenia moje – W.K.).

163 „Советскому зрителю были хорошо знакомы многосерийные телефильмы

Rzecz trudno rozstrzygnąć, wydaje się jednak, że telewizja ZSRR co najmniej zaprezentowała swoim widzom możliwość oglądania filmowych fabuł podzielonych na odcinki, a fabuły te mniej więcej zgodne były ze standardem późniejszych serialowych gatunków. Mieli oni okazję zaznajomić się z podgatunkiem sensacyjnego serialu szpiegowskiego, oglądając w sierpniu 1973 roku – i wielokrotnie później – 12 odcinków *17 mgnień wiosny* (*Семнадцать мгновений весны* reż. Татьяна Лиознова, Сергей Кожевников, Александр Левин, 1973, 12 odc.). Były też inne seriale szpiegowskie, np. *Ostatni rejs Albatrosa* (*Последний рейс Альбатроса*, reż. Леонид Пчелкин, 1971, 4 odc.) – także o zwiadowcy czasów II wojny światowej¹⁶⁴. Podobny podgatunek – historie akcji radzieckich zwiadowców reprezentowały np. *Major Wicher* (*Майор Вихрь*, reż. Евгений Ташков, 1967, 3 odc.), czy też *Otriad specjalnego назначения* (*Отряд специального назначения*, reż. Георгий Кузнецов, 1987, 5 odc.). Pojawiały się również melodramaty: *Cigan, Wozwraszczenie Budułaja – Цыган* reż. Александр Бланк, 1969, 4 odc.; część druga, *Возвращение Будулая*, 1985, 4 odc.), rodzinne sagi (*Wiecznyj zow – Вечный зов*, reż. Валерий Усков, Владимир Краснопольский, 1973–1983, 19 odc. w 2 seriach; *Sybir – Сибирь* reż. В. Рыжков, В. Давидчук, 1976, 6 odc.), seriale przygodowe (*Ugrium rieka – Угрюм-река* reż. Ярополк Лапшин, 1969, 4 odc.; *W poiskach kapitana Granta – В поисках капитана Гранта*, adaptacja powieści

(начиная с «сериала» 1960-х годов *Вызываем огонь на себя*). Но само представление о сериале как особом жанре сложилось вместе с проникновением западной телепродукции на российские экраны во времена «перестройки». О популярности первого зрелища такого рода (*Рабыня Изаура*) говорит уже то, что любой взрослый россиянин, спустя много лет, легко узнает имя героини и вспоминает часы бдения у экрана” (Зверева 2003).

¹⁶⁴ Uwaga: podaję zasadniczo rok pojawienia się filmu na ekranach i liczbę odcinków w wersji oryginalnej – jeśli nie jest wiadoma, podaję liczbę odcinków wersji dostępnej w Internecie.

Wiaczesława Sziszkowa, reż. Станислав Говорухин, 1986, 7 odc., prod. ZSRR–Bułgaria), obyczajowe (*Wot moja dieriewnia – Вот моя деревня*, reż. Борис Дуров, 1972, 4 odc.).

Można się domyślać, że owe „protoserieale” były w zasadzie podzielonymi na odcinki filmami telewizyjnymi – poszczególne odcinki tylko w pewnym stopniu miały osobną dramaturgię, ich niewielka liczba ograniczała możliwość wprowadzania sytuacji powtarzalnych. W radzieckiej Rosji nie wytworzyła się charakterystyczna kultura oglądania seriali, mimo niezwyklego powodzenia filmu o Stirlitzu.

Należy tu także wspomnieć o specyficznie radzieckim gatunku: epepei kinowej albo też cyklu filmów fabularnych połączonych postaciami głównych bohaterów: W Polsce szerokim echem odbiły się tylko filmy Jurija Ozierowa¹⁶⁵, ale widz ZSRR miał do dyspozycji także kinowe epepeje o oddziale Majora Młyńskiego¹⁶⁶, partyzantach Kowpaka¹⁶⁷. Gatunek ten możliwy był do realizacji tylko w warunkach posiadania dużych środków finansowych i w latach następnych zanikł w kinie rosyjskim (jeśli nie liczyć ostatnich prób Nikity Michałkowa¹⁶⁸), choć dotąd kultuwują go zachodnie produkcje w rodzaju cyklu *Gwiezdnych wojen* czy ekranizacji powieści Johna Ronalda Tolkiena.

165 Pierwszą epepeją było: *Освобождение*, reż. Юрий Озеров, 1968–1971, produkcja NRD–Polska–Włochy–ZSRR. Tytuły części: *Огненная дуга* (reż. także Юлий Кун), 1968; *Прорыв*, 1969; *Направление главного удара*, 1969; *Битва за Берлин*, 1971; *Последний штурм*, 1971. Kolejna epepeja to *Солдаты свободы*, 1977, koprodukcja Bułgarii–Czechosłowacji–NRD–Polski–Rumunii–Węgier–ZSRR, jej 4 części liczyły razem 389 minut.

166 Reż. Игорь Гостев: *Фронт без флангов*, 1975; *Фронт за линией фронта*, 1977; *Фронт в тылу врага*, 1982 (prod. Czechosłowacja–ZSRR).

167 Reż. Тимофей Левчук: *Дума о Ковпаке (Ballada o Ковраку)*, 1973–1976, w tym: *Набат*, 1973; *Буря*, 1975; *Карпаты, Карпаты...*, 1976 i dodatkowa część *От Буга до Вислы*, 1980.

168 Cykl filmów o komdiwie Siergieju Kotowie. Nikita Михалков: *Утомлённые солнцем*, 1994 (*Spaleni słońcem*) oraz *Утомлённые солнцем 2*, w tym: *Предстояние*, 2010, *Цитадель*, 2011.

O serialowym sukcesie w czasach radzieckich można natomiast mówić w wypadku serialu kryminalnego i detektywistycznego, głównie za sprawą *Miejsca spotkania nie można zmienić* Stanisława Goworuchina (*Место встречи изменить нельзя*, reż. Станислав Сергеевич Говорухин, 1979, 5 odc.), który dzięki roli Władimira Wysockiego zyskał status „kultowego”. Nowocześniejszą postać miała już wieloodcinkowa ekranizacja opowieści o Sherlocku Holmesie – *Przیکлючenia Sherlocka Holmesa i doktora Watsona* Igora Maslennikowa (*Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона*, reż. Игорь Масленников, 1979–1986), mimo że formalnie stanowiła raczej cykl filmów fabularnych (5 filmów w 11 częściach)¹⁶⁹ – przede wszystkim dlatego, że postaci Sherlocka Holmesa i doktora Watsona były na tyle charakterystyczne, iż musiały wprowadzić u widza poczucie powtarzalności.

Jeśli wierzyć rosyjskiej Wikipedii, radziecka produkcja serialowa była niewielka. Orientacyjnie wyliczono¹⁷⁰: 12 telewizyjnych seriali wojennych, 3 komediowe (np. ekranizację *Martwych dusz* Mikołaja Gogola i *12 krzesel* Ilii Ilfa i Eugeniusza Pietrowa), tyleż fantastycznych, 6 przygodowych, 33 historyczne i biograficzne (w tym wiele adaptacji

169 W tym: *Шерлок Холмс и доктор Ватсон*, 1979 (cz. 1: *Знакомство*, cz. 2: *Кровавая надпись*); *Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона*, 1980 (cz. 1: *Король шантажа*, cz. 2: *Смертельная схватка*, cz. 3: *Охота на тигра*); *Собака Баскервилей* (cz. 1 i 2), 1981; *Сокровища Агры*, 1983 (cz. 1 i 2); *Двадцатый век начинается*, 1986 (cz. 1 i 2). W 2000 r. z pięciu starych odcinków uzupełnionych o siedem nowych Igor Maslennikow stworzył swoiste przypomnienie tego serialu: *Wspominaniya o Sherlocku Holmesie* (*Воспоминания о Шерлоке Холмсе*). Kolejną już, szesnastoodcinkową rosyjską serialową opowieść o słynnym detektywie p.t. *Sherlock Holmes* wyreżyserował Andriej Kawun (*Шерлок Холмс*, reż. Андрей Кавун, 2013).

170 Ostateczne liczby trudno ustalić, bo sporo filmów zaliczono do paru kategorii [https://ru.wikipedia.org/wiki/Категория:Детективные_телесериалы_СССР; dostęp: 20.06.2016]. Z kolei strona http://8films.net/load/sovetskie_serialy/151-2 oferuje do obejrzenia z górą 1500 seriali i wieloczęściowych filmów produkcji ZSRR, niestety bez podziału na gatunki oraz twórczość telewizyjną i kinową. Nawet jednak ta liczba w porównaniu z dzisiejszą produkcją jest znikoma.

dział literackiej klasyki), 21 tzw. dramatycznych, 17 kryminalnych. Można więc wnosić, że liczyły się walory propagandowe, poznawcze i artystyczne takiej produkcji, funkcja rozrywkowa była mało istotna.

W ZSRR na pewno nie produkowano telenowel¹⁷¹. Z tym gatunkiem widz radziecki zapoznał się dopiero na przełomie 1988 i 1989 roku, kiedy pokazano mu 30 odcinków eksportowej wersji *Niewolnicy Isaury*¹⁷², a potem rychło wyemitowano następne tego typu produkcje¹⁷³. Popularność i społeczny wpływ *Niewolnicy...* w Rosji porównywalne były z jej entuzjastyczną recepcją polską. Sitcomów w radzieckiej Rosji nie reżyserowano, liczba obecnych w radzieckiej TV seriali zachodnich była znikoma, choć pokazano *Sagę rodu Forsyte'ów*¹⁷⁴ i włoską *Ośmiornicę*¹⁷⁵. Więcej wyświetlano filmów produkcji krajów socjalistycznych. Bardzo popularne były polskie: *Stawka większa niż życie* (13 odcinków z lat 1967–1968; w ZSRR emisja od sierpnia 1968) i *Czterej pancerni i pies* (premiera polska w maju 1965, w ZSRR emitowany od września 1968).

171 Patrz jednak: Беленький 2013.

172 W oryginale liczący 100 półgodzinnych odcinków brazylijski serial z 1976 r. za granicę sprzedawany był w wersji trzydziestoodcinkowej, która z kolei dla widza radzieckiego sformatowana została w 15 godzinnych odcinków. Wersję stuodcinkową zaprezentowano w rosyjskiej TV w 2005 r.

173 Imponujący spis zagranicznych telenowel wyświetlanych w Rosji między 1988 a 2013 rokiem dostępny jest na stronie [<http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=1063273>; dostęp: 20.06.2016].

174 *The Forsyte Saga* – Ten angielski serial z 1967 r. pokazano w telewizji ZSRR w roku 1970 (*Сага о Форсайтах* – <http://www.newsru.com/cinema/28jun2011/fors.html>; <http://kinozal.tv/details.php?id=487921>; dostęp: 20.06.2016).

175 *La Piovra* z 1984 była pokazywana w telewizji ZSRR w latach 1986–1991.

Lata dziewięćdziesiąte; kariera kryminału, początki telenoweli

Po rozpadzie ZSRR (1991) polityka kulturalna państwa zrazu w niewielkim stopniu decydowała o rozwoju rosyjskiego serialu. Liczyły się uwarunkowania związane z ekonomiką kraju, rozwojem telewizji, zmianami sytuacji politycznej. Od początku najważniejsze były rankingi oglądalności i rozwój rynku reklamy, który na całym świecie decyduje o serialowej produkcji.

Dla pierwszych pięciu lat rozwoju rosyjskiej telewizji charakterystyczne było znaczne rozdrobnienie kapitału w sektorze mediów, a od połowy dekady zjednoczenie go w rękę tak zwanych oligarchów (koncernów Władimira Gusińskiego, Borisa Bieriezowskiego itd.), przy czym generalnie brak było nie tylko państwowych, ale i prawnych środków regulacji. Przemysł kinematograficzny upadł, czego symbolem było zamknięcie w 1994 roku „Lenfilmu”. Zasady licencjonowania programów i Prawo o reklamie przyjęto dopiero w roku 1997. Telewizja emitowała wówczas przede wszystkim zachodnią produkcję serialową: telenowele i kryminały. Danych o rosyjskiej produkcji tego okresu brakuje – ponoć do 1996 roku łącznie produkowano rocznie do 40 godzin seriali (Рогожникова 2007), a to naprawdę mało, jeśli zważyć, że seriale wyświetlano wówczas (jak i dzisiaj) „liniowo” – w cyklu odcinek codziennie¹⁷⁶. Nie odznaczały się też one jakością – jedną z nielicznych produkcji tego okresu

176 Dotąd jest to tradycyjny, częsty sposób emisji, w odróżnieniu od cotygodniowej emisji horyzontalnej, charakterystycznej dla Polski i krajów zachodnich, która w Rosji przyjmuje się powoli. Uważa się dość powszechnie, że obok niekorzystnego dla wytwórni systemu sprzedawania praw do emisji seriali jest to jedna z przeszkód w rozwoju gatunku (Толоконникова 2009, s. 63–64, 17; Сотникова 2013, s. 22–23). Na przykład w 2012 r. było 370 producentów programów, ale 62% kompanii sprzedawało swą produkcję na zasadzie ekskluzywnego kupna praw do emisji, 25% – w sposób mieszany (na pewną ilość emisji sprzedaje się produkt, a na inną – produkt z prawami), jedyne 12%, tj. najsilniejsze wytwórnie, sprzedają tylko produkt bez praw – i mogą zarabiać na każdej emisji (Варганова 2014, s. 80).

były odcinkowe kontynuacje kręconych jeszcze w ZSRR ekranizacji dumasowskich powieści „płaszczka i szpady”¹⁷⁷, wypada też wspomnieć o pierwszym rosyjskim serialu obyczajowym o „nowych czasach” – *Goriaczew i drugie* (*Горячев и другие*, reż. Юрий Беленький, 1992–1994, 32 odc.). Eksperymentowano również z przeformatowaniem na bardziej „serialową” formę i odrestaurowaniem starych odcinkowych filmów radzieckich, jak *Wiecznyj zow* (nowa wersja 1996).

W drugiej połowie dekady produkcja zaczęła rosnąć¹⁷⁸, co pozwoliło na uformowanie się w ramach rosyjskiej produkcji telewizyjnej kompletu podstawowych serialowych podgatunków. Ich epizody, co ważne, umiejscawiano już we współczesnej, rosyjskiej rzeczywistości, którą znudzony zagranicznym serialem widz zapragnął zobaczyć na ekranach telewizorów (Грачева 2004).

I tak w 1997 roku wyemitowano pierwszy oryginalny rosyjski sitcom *Kłubniczka*, 164 odcinki po 24 minuty (*Клубничка*, reż. Юрий Беленький, 1996–1997). Pełny sukces osiągnęły jednak dopiero *Proste prawdy* (*Простые истины* – *Простые истины*, reż. Юрий Беленький, Вадим Шмельёв), w latach 1999–2003 wyemitowano 350 26-minutowych

177 *Д'Артаньян и три мушкетёра*, reż. Георгий Юнгвальд-Хилькевич (film muzyczny), 1979, 3 odc.; *Мушкетеры 20 лет спустя*, reż. Георгий Юнгвальд-Хилькевич, 1993, 4 odc.; *Тайна королевы Анны, или Мушкетеры тридцать лет спустя*, reż. Георгий Юнгвальд-Хилькевич, 1993, 6 odc.; *Королева Марго*, reż. Александр Муратов, 1997, 18 odc.; *Графиня де Монсоро*, reż. Владимир Попков, 1997, 26 odc. Wspominając o radzieckich i rosyjskich filmach „płaszczka i szpady” przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, należy koniecznie przywołać *Trylogię o morskich gwardzistach* (reż. Светлана Дружинина), której akcja toczyła się w Rosji XVIII wieku: *Гардемарины, вперёд!* (1988), *Виват, гардемарины!* (1991), *Гардемарины – III* (1992).

178 W 1997 roku produkowano już 150 godzin, a w sierpniu 1998 ekonomiczny kryzys sprawił, że import seriali zachodnich przestał się opłacać, co spowodowało lawinowy wzrost rodzimej produkcji (Рогожникова 2007). W 2006 r. rosyjski rynek produkcji seriali wart był ok. 50–300 mln dolarów, produkcja wyniosła 2000 odcinków (Толоконникова 2009, s. 29).

odcinków). Oparte były na francuskim formacie *Hélène et les Garçons*, ale stosowały na ekranie typ humoru odpowiadający rosyjskim widzom (Грачева 2004).

W 1998 roku wszedł na ekrany udany melodramat *Zał ożidania* Dmitrija Astrachana (*Зал ожидания*, reż. Дмитрий Астрахан, 10 odc.). Również w 1998 roku rozpoczęto emisję produkowanej od 1995 pierwszej serii *Ulic rozbitych latarni (Mientow)* – pierwszego rosyjskiego filmu policyjnego, do dziś cieszącego się wielkim powodzeniem¹⁷⁹ i mającego wielu naśladowców, o czym zdecydowało nie tylko rozwiązywanie w każdym odcinku kryminalnych zagadek, ale także bohaterowie – grupa sympatycznych milicjantów¹⁸⁰ – oraz realistyczna krytyka rzeczywistości: „powieść kryminalna, to nie analiza prywatnego przestępstwa, lecz zbadanie społecznego zła” (Грачева 2004). W 2003 roku Aleksander Baranow serialem *Uczastok* (*Участок*, reż. Александр Баранов, 12. odc.) zapoczątkował wiejską, prowincjonalną odmianę tego gatunku.

W 2000 roku nastąpiła premiera *Bandyckiego Petersburga* (*Бандитский Петербург*)¹⁸¹ – pierwszego w Rosji przedstawiciela sagi gangsterskiej, gatunku skupionego na życiu i działaniu przestępców, zwanego także

179 *Улицы разбитых фонарей (Менты)*, emitowany od 1995, obecnie ma 15 serii. Reżyserem pierwszych dwóch byli Александр Рогожкин, Владимир Бортко, Виктор Бутурлин, Искандер Хамраев, Дмитрий Светозаров i Виталий Аксёнов. Kolejne odcinki i serie reżyserowali: Андрей Черных, Эрнест Ясан, Игорь Москвитин, Андрей Кравчук (3 serie), Влад Фурман (5 serii), Виктор Татарский, Алексей Лебедев, Сергей Снежкин i dr.; obecną serię: Виктор Шкуратов, Александр Глинский, Юрий Владовский. Tak więc serial jest emitowany i wielokrotnie powtarzany przez prawie 20 lat i liczy około 450 odcinków.

180 Także we współczesnej Rosji, po upadku ZSRR długo się używało tradycyjnego, jeszcze radzieckiego określenia *milicjant* (*милиционер*), natomiast potoczne słowo *ment* (*мент*) jest odpowiednikiem polskiego *gliny*. Określenia *musor* (*мусор*) czy *legawuj* (*легавый*) są natomiast jawnie pogardliwe. Dopiero w 2011 r. przeprowadzono reformę w miejsce milicji powołującą policję i od tej pory częściej jest używane określenie policjant (*полицейский*).

181 10 serii (od 5- do 12-odcinkowych) trafiało na ekrany w latach 2002–2007. Reżyserowali: Владимир Бортко, Владимир Досталь, Леонид Маркин, Андрей Бенкендорф, Владислав Фурманов, Сергей Винокуров.

czarnym kryminałem. Inny znany rosyjski przykład sagi gangsterskiej z omawianych lat to *Brygada* (*Бригада*) z 2002 roku w reż. Aleksieja Sidorowa (Алексей Сидоров). Zapewne tradycja Fiodora Dostojewskiego, która przyzwyczaiła Rosjan do tego, że psychologia przestępców też zasługuje na uwagę, przyczyniła się do dalszego rozwoju gatunku, funkcjonującego obecnie w paru przenikających się wzajemnie odmianach¹⁸². W podobnym czasie nastąpiło także uformowanie się serialu detektywistycznego, gdzie kładziono nacisk nie tyle na obraz społeczeństwa trapionego przez zbrodnię, co na samo rozwiązywanie kryminalnych zagadek za pomocą logicznego myślenia¹⁸³. Udany przykładem stał się serial *Kamieńska* (*Каменская*)¹⁸⁴, o sukcesach Nastii Kamieńskiej, majora milicji i ulubionej bohaterki powieści Aleksandry Marininy¹⁸⁵.

182 Przede wszystkim mógł to być gansterski dramat w sensie ścisłym, przypominający słynnego *Ojca chrzestnego* Francisa Forda Coppoli. Inne możliwe schematy fabularne to np.: historia życia bandyty (*Банды*, reż. Сергей Гинзбург, 2010, 12 odc.), historia przyjaciół z lat młodości (*Сучьи войны*, reż. Николай Борц, 2014, 8 odc.), opowieść o dwóch równoległych wątkach, opowiadana z punktu widzenia to przestępcy, to ścigającego go policjanta (*Чума / Девяностые*, reż. Алексей Козлов, Александр Устюгов, 2015, 24 odc.; *Белая ночь*, reż. Александр Якимчук, 2015). Spotyka się także szczególną „powieść rozwojową” o tym, jak uczciwy człowiek, wskutek wyroków losu staje się przestępcą (*Ленинград 46/ Война*, reż. Игорь Копылов, 2015, 30 odc.). Ponadto historie w całości (*Отрыв*, reż. Сергей Попов, 2012) lub części (*Пепел* reż. Вадим Перельман, 2013; *Краплёный* reż. Ярослав Мочалов, 2012) więzienne lub łagrowe, o których później.

183 „Serial detektywistyczny to już nie «Pieśń o życiu naszym» – jest po prostu detektywistyczny. To, co w nim pozytywne, to pozytywność samego, czystego gatunku: z «niezatapialnymi» wesołymi chłopcami – śledczymi, z przestępstwami, które «się do nas nie odnoszą», z zaprogramowanym szczęśliwym zakończeniem. Tu zawsze zwycięża sprawiedliwość” (Грачева 2004).

184 Reż. Юрий Мороз. Od premiery w 2000 r. wyemitowano 6 serii (1999–2000, 2002, 2003, 2005, 2008, 2011), w sumie 27 filmów wiernie adaptujących wybrane powieści Aleksandry Marininy, zazwyczaj podzielnych na 2 lub 4 odcinki (w sumie ponad 80). Należy podkreślić oryginalność tego serialu – bohaterka kobieta pozwoliła wprowadzić do niego wątki obyczajowe, niespotykane wówczas w innych rosyjskich produkcjach tego gatunku.

185 Na 42 jej powieści w Polsce dostępne są m.in.: *Ukradziony sen* (przekł. 2004), *Męskie gry* (2004), *Gra na cudzym boisku* (2005), *Śmierć i trochę miłości* (2005),

W ten sposób, w dość szybkim tempie uformowały się w Rosji główne rodzaje serialu kryminalnego, który zdobył niezwykłą popularność u widzów. Na przełomie 1999 i 2000 roku na poszczególnych kanałach oglądalność najpopularniejszych tego typu produkcji zaczęła podobno wynosić 30–60% audytorium (Сотникова 2013, s. 19).

Nieco bardziej skomplikowane były dzieje telenoweli. Tego typu opowieść o miłości, z reguły oparta na toposie Kopciuszka, wymagała z początku mniej znanych, lecz utalentowanych aktorów i zmiany przyzwyczajień widza. Tasiemcowe historie o powolnej akcji, licznych dłużyznach pozwalających „przeżywać” uczuciowe dramaty, mogłyby się wydawać nieprawdopodobne po przeniesieniu na teren współczesnej Rosji i zaopatrzeniu w interesujące dla widza współczesne realia. Nie przystawałyby niejako do rosyjskiego sposobu bycia (południowoamerykańskie seriale o akcji przebiegającej w nieznanym krajach takiej ocenie nie podlegały). Widzowie musieli się przyzwyczaić do stosunkowo nowych konwencji. Pierwszą rosyjską telenowelę (czy też film z pogranicza telenoweli, powieści społecznej, sensacji) umieszczono więc w realiach dziewiętnastowiecznych. Były to *Pietiersburskie tajny* z 1994 i *Razwiązka pietiersburskich tajn* z 1998 (*Петербургские тайны*, *Развязка Петербургских тайн* – reż. Вадим Зобин, Марк Орлов, Леонид Пчёлкин), jednak przedsięwzięcie to okazało się niezbyt udane, skoro liczyło „tylko” 60 odcinków. Ponad 100 odcinków miała natomiast *Biednaja Nastia* (akcją umieszczono także w pierwszej połowie XIX wieku) – wyświetlana od października 2003 roku do kwietnia 2004 i wielokrotnie później na różnych kanałach i w ponad trzydziestu

Złowroga pętla (2006), *Kolacja z zabójcą* (2007), *Zabójca mimo woli* (2008), *Płotki giną pierwsze* (2009), *Czarna lista* (2010), *Obraz pośmiertny* (2011), *Za wszystko trzeba płacić* (2012), *Cudza maska* (2013), *Stylista* (2015). Obok kryminalnej intrygi zawartość powieści Marininy jest taka sama jak normalnych powieści realistycznych: występują obserwacje obyczajowe, obraz współczesnego społeczeństwa, rozwinięta psychika głównych bohaterów, ogrom życiowego szczegółu. Rzecz jasna nie wszystko to mogło być przeniesione na ekran.

krajach¹⁸⁶. Później powstało jeszcze dużo udanych lub mniej udanych tego typu produkcji¹⁸⁷, reprezentujących różne pododmiany. Dość śmiałym (choć nieodosobnionym) eksperymentem jest umieszczenie romansowej akcji w rzeczywistości okupacyjnej, co zaowocowało m.in. motywem platonicznej miłości niemieckiego oficera i partyzantki¹⁸⁸.

Nowy wiek – aktywizacja państwa i „uroczy totalitaryzm”

W 1999 roku, po przewyciężeniu ekonomicznego kryzysu 1998 roku, rozpoczęła się w rozwoju telewizji rosyjskiej nowa era, czas „aktywizacji państwa”¹⁸⁹, w historycznym tle której był wybuch drugiej wojny

186 *Бедная Настя*, reżyseria odcinków: Пётр Штейн, Алла Плоткина, Пётр Кротенко, Станислав Либин, Екатерина Двигубская, Александр Смирнов.

187 Wielkim powodzeniem cieszyła się historyczna telenowela, której emisja trwała w latach 2010–2013, licząca na razie dwie serie: *Институт благородных девиц* (260 odcinków), *Тайны института благородных девиц* (259 odcinków) – reż. Юрий Попович, Сергей Данелян. Z kolei jedna z ostatnich to kryminalno-miłosny *Последний янычар* z 2015 r., reż. Александр Мохов, Антон Гойда, planowany na 270 odcinków, którego nadawanie przerwano jednak po 115.

188 W 2009, 2010 i 2013 r. emitowano rosyjsko-ukraińską serialową trylogię *1941, 1942, 1943* (reż. Валерий Шалига). Mimo że każda seria liczyła tylko kilkanaście odcinków, występowały wyraźne cechy poetyki telenoweli, z jej psychologicznymi dłużyżnami i komplikowaniem akcji. Pojawił się motyw „dobrego Niemca”, a w ramach komplikowania wątków miłosnych – także wspomniany romans. Miłość Niemca i Rosjanki, mimo że okupacja niemiecka na tamtych terenach była niezwykle krwawa, zdarza się ostatnio w rosyjskich i rosyjskojęzycznych filmach i serialach o II wojnie światowej. Można wspomnieć: *Снайперы: Любовь под прицелом*, reż. Зиновий Ройзман, Сергей Усачев, 2012; *Немец*, reż. Александр Ефремов, 2011 (serial białoruski), a przede wszystkim *Franz + Polina*, reż. Михаил Сегал – znany film fabularny z 2006 r.

189 Według Kaczkaiewej w dziejach rosyjskiej telewizji po kolei następowały teraz etapy: w latach 1999–2000 „Aktywizacja państwa”; 2000–2001 „Zmierzch ery oligarchów”; 2002–2004 „Modernizacja władzy i wzmocnienie państwowej

czeczeńskiej, koniec prezydentury Jelcyna i początek władzy Putina, kolejne wybory prezydenckie zakończone jego sukcesem, działalność czeczeńskich terrorystów, a na końcu protest Akademii Telewizyjnej przeciwko ograniczeniom wolności słowa¹⁹⁰.

biurokracji”; 2003–2004 „Przeformatowanie politycznego i informacyjnego pola”; 2004–2005 „Od «kierowanej» ku «cenzurowanej» polityce telewizyjnej”. Państwo poprzez wykup kontrolnych pakietów akcji, oraz działania administracyjne i kadrowe (niekiedy „na granicy prawa”) skutecznie postarało się o uzyskanie kontroli nad głównymi stacjami telewizyjnymi, zwłaszcza obejmującymi swym zasięgiem całość czy znaczne części kraju. Kiedy zaś tę kontrolę ostatecznie uzyskało i wzmocniło, rozpoczęła się – zdaniem Kaczkaiewej – epoka „uroczego totalitaryzmu” (глумурный тоталитаризм), polegająca na przekształceniu głównych programów informacyjnych w głosicieli idei rządowych i skupieniu się stacji telewizyjnych na ich funkcjach rozywkowych. Epoka ta prawdopodobnie trwa do dziś (Качкаева 2010).

- 190 „W 2004 r. Akademia Rosyjskiej Telewizji, która – za sprawą «regionalistów» powiększyła się do 134 członków, przed wręczeniem (po raz dziesiąty) «jubileuszowych» nagród rozpowszechniła projekt deklaracji, w którym między innymi zostało napisane: «Finalistami TEFI (wręczany od 1994 rosyjski odpowiednik Emmy Award), jak wszyscy wiecie, zostały programy *Wolność słowa*, *Czerwona strzala* i reportaże z NAMEDIA. Żadnych nie ma już w eterze. Jak widać, decyzja o ich likwidacji nie została spowodowana brakiem popularności tych programów. Tego typu decyzje podejmują nie profesjonaliści z TV, a władze i ludzie w pełni od nich zależni. Te fakty są przedłużeniem polityki, prowadzonej planowo przez struktury władzy wobec rosyjskiej telewizji i mediów. Wystarczy wspomnieć smutny los innych programów, które znalazły się w niełasce, wybitnych dziennikarzy, czasopism. My ściśle przestrzegamy zasad Antyterrorystycznej Konwencji, którą podpisaliśmy, przestrzegamy praw Rosyjskiej Federacji i staramy się pracować zgodnie z zasadami międzynarodowego dziennikarstwa. Lecz jednak chcemy jasno oświadczyć to, w co wierzymy: ograniczenie prawa obywateli do informacji, ograniczenie swobody słowa jest dla naszej społeczności nie do przyjęcia». Tę deklarację podpisało 36 ludzi” (Качкаева 2010). Cytat w oryginale brzmi: „В 2004 году Академия российского телевидения, выросшая за счет «регионалов» до 134 членов, перед вручением «юбилейных» премий (вручались в десятый раз) распространила проект декларации, в котором, в частности, было сказано: «В финал ТЭФИ, как вы все знаете, вышли программы *Свобода слова*, *Красная стрела* и репортажи из Намедни. Ничего этого уже нет в эфире. Очевидно, что решение о снятии с эфира было продиктовано не отсутствием популярности этих программ. Подобные решения принимаются не профессионалами

Aktywizacja mecenatu państwowego zaszkodziła telewizyjnym informacjom, wyszła jednak na dobre serialom¹⁹¹, których walory propagandowe i wychowawcze wyraźnie doceniono: „lata 2002–2005 to czas lawinowego rozwoju ojczystych seriali różnych gatunków i jakości” (Качкаева 2010)¹⁹². W tym okresie otworzono nawet w Moskwie, na bazie MCHAT specjalną szkołę serialowych aktorów (Грачева 2004). Zaczął się rozwijać współczesny rosyjski serial sensacyjny, wojenny i wojskowy, mający krzewić propaństwową ideologię. Przede wszystkim rozwinął się jednak serial historyczny, za pomocą którego prowadzono bardzo – moim zdaniem – konsekwentną politykę historyczną¹⁹³, mającą nie

ТВ, а властью и людьми, полностью зависимыми от нее. Эти эпизоды являются продолжением той политики, которую планомерно проводят властные структуры по отношению к российскому телевидению и СМИ в целом. Достаточно вспомнить печальную участь других опальных передач, ведущих журналистов и целых журналов... Мы строго следуем правилам Антитеррористической конвенции, которую подписали, мы соблюдаем законы РФ и стараемся следовать правилам международной журналистики. Но при этом мы считаем и хотим со всей ясностью заявить: ограничение права граждан на информацию, ущемление свободы слова неприемлемы для нашего общества». Эту декларацию подписали 36 человек”.

191 Symboliczne okazało się rankingowe zwycięstwo nowego, kryminalno-historycznego serialu *Likwidacja* (*Ликвидация*, reż. Сергей Урсуляк, 2007, 14 odc.), którego emisję na kanale „Rossija” rozpoczęto w 2008 r., w dniu wyborów do Dumy. Widzowie woleli oglądać nie wieczór wyborczy, ale *Likwidację* właśnie (Качкаева 2010). Warto zauważyć, że podobne zdarzenie miało miejsce w 2015 r., kiedy widzowie woleli oglądać kolejny odcinek serialu *Родина* (reż. Павел Лунгин, Тамаш Тот), bardzo udanej adaptacji amerykańskiej produkcji *Homeland*, niż „gorącą linię” z prezydentem Władimirem Putinem (Рувинский 2015).

192 „W samym 2002 r. nakręcono 800 godzin seriali, w tym obiecują 1200, lecz coroczna pojemność rynku jest oceniana na nie mniej niż 2100 godzin” (Зверева 2003).

193 Helena Graczewa tak pisze o serialach historycznych: „Ale prawdziwy szturm historycznych bastionów zaczął się wtedy, kiedy oswojenie przeszłości stało się potrzebne państwu. Na początku «Rossija» jako balon próbny startuje z *Bajazet* (2003), ekranizacją powieści Walentina Pikula – wysokobudżetową epicką opowieścią o bohaterskiej walce rosyjskiej armii w imię ogólnosłowiańskich interesów przeciwko dzikim i agresywnym Turkom. W 2004 r. dwa centralne

tylko zaspokoić społeczny głód wiedzy historycznej, ale też i wskazać na te idee, które mogłyby wychować, ukształtować nowego obywatela – już nie radzieckiego, ale rosyjskiego, oddanego państwu, wojsku, cerkwi, pansłowaniańskim i imperialnym tradycjom, przestrzegającego tradycyjnej obyczajowości. Dla krzewienia tych wartości w 2005 roku powołano nawet specjalne telewizyjne kanały, jak patriotyczna „Zwiazda” i religijny „Spas”.

Specyfika i odrębność gatunkowa

W okolicach 2002 roku rozpoczął się w Rosji trwający do dziś rozwój swoistych dla tamtego rynku medialnego odmian tematycznych serialu:

1. Odmiana patriotyczno-wojskowa

- serialu sensacyjnego, zwłaszcza o współczesnej walce z terrorystami, np. *Specnaz*, *Mużskaja rabota*, oraz działaniach wywiadowczych w czasach późnego ZSRR i latach dziewięćdziesiątych – *Oficery*¹⁹⁴;

kanały rozpoczynają już całe, strategiczne programy...” (Грачева 2004). Nie wspomina co prawda o konkretnych dokumentach, ale jest jasne, że uświadamia sobie istnienie państwowego programu dotyczącego produkcji seriali telewizyjnych. Z drugiej strony, rozpoczęcie w roku 2004 r., bezpośrednio w odpowiedzi na m.in. „pomarańczową rewolucję” na Ukrainie (a pośrednio w odpowiedzi na kryzys rosyjskiej narodowej świadomości w epoce Jelcyna), propagandowej ofensywy historycznej stwierdza polski raport BBN z 2009 r. (Cichocki, Pietrzak, Szczygło 2009). Dokument skupia się na rosyjskich poglądach na sprawy polskie, na publicystyce i filmie kinowym, ale pośrednio potwierdza moją tezę dotyczącą zainteresowania państwa rosyjskiego polityką historyczną i krzewieniem wiedzy historycznej. Na pewno bezpośrednim przejawem tych starań było ustanowienie w grudniu 2004 r. Dnia Jedności Narodowej (4 listopada) na pamiątkę zakończenia polskiej okupacji Moskwy w 1612 r. O rosyjskich serialach historycznych – poniżej.

¹⁹⁴ *Спецназ*, reż. Андрей Малюков (Andriej Malukow), 2002; *Мужская работа*, reż. Тигран Кеосаян (Tigran Kieosajan), 2001–2002, dwie serie, 18 odc.; *Офицеры*, reż. Мурад Алиев, 2006.

- serialu wojskowego (np. *Солдаты*)¹⁹⁵, mającego swą odmianę młodzieżową (*Kadeci*)¹⁹⁶; czasem mniej lub bardziej powiązanego z poszczególnymi rodzajami broni (np. z bronią pancerną¹⁹⁷, łodziami podwodnymi¹⁹⁸), pokazującego codzienne dni w armii lub tylko wskazującego na związane z nią wartości, a czasem dowodzącego, że służba wojskowa jest najważniejszym okresem życia i przyjaźnie wówczas zawarte pozostają na długo¹⁹⁹.
- współczesnego serialu wojennego: o wojnie czeczeńskiej (*Грозовые ворота, Чест' имиею*)²⁰⁰, wojnie w Afganistanie (*Полюяы на караваны*)²⁰¹, interwencjach w Afryce (*Русский перевод*)²⁰², a nawet o udziale „doradców” radzieckich w wojnie wietnamskiej (*Чужая война*)²⁰³. Parę filmów, na razie – raczej fabularnych, wskazuje, że już zainteresowano się tematem najnowszych wojen Federacji²⁰⁴.

195 Liczący ponad 550 odcinków (w 17 seriach) komediowy serial wojskowy, ukazujący się w latach 2004–2013, reż. Сергей Арланов, Лиза Клейнот, Влад Николаев, Фёдор Краснопёров, Дмитрий Кузьмин, Андрей Головков, Кира Ангелина, Дмитрий Магонов, Владимир Тумаев.

196 *Кадетство*, reż. Сергей Арланов, Павел Игнатов, Валентин Козловский, Дмитрий Меднов, Владимир Филимонов, 2006–2007, 3 serie – 160 odc.

197 Serial komediowy *Танки грязи не боятся*, reż. Владимир Тумаев, 2009; melodramat *Танкисты своих не бросают*, reż. Александр Грабарь, 2014.

198 Towarzyszący filmowi fabularnemu, trzyodcinkowy serial *72 метра*, reż. Владимир Хотиненко, 2004; *На всех широтах...! Усталая подлодка*, reż. Виталий Лукин, 2009, 8 odc.

199 *Братство десанта*, reż. Армен Назикян, 2012; *Братаны*, reż. Александр Мохов, 4 serie z lat 2009–2014, *Десантура*, reż. Олег Базилов i Виталий Воробьёв, 2009.

200 *Грозовые ворота*, reż. Андрей Малюков, 2006, 4. odc.; *Честь имею*, reż. Виктор Бутурлин, 2004, 4 odc.

201 *Охотники за караванами*, reż. Сергей Чекалов, 2010, czteroodcinkowa wersja filmu fabularnego.

202 *Русский перевод*, reż. Александр Черняев, 2007, 8 odc. (tu konkretnie o udziale w wojnach w Jemenie i Libii w połowie lat osiemdziesiątych XX wieku).

203 *Чужая война*, reż. Александр Черняев, 2014, czteroodcinkowa wersja filmu fabularnego.

204 Wojna rosyjsko-gruzińska w sierpniu 2008 już po roku stała się tematem rosyjskiego

2. Odmiana poświęcona historii Rosji i ZSRR.
3. Odmiana poświęcona rozrachunkom okresu drugiej wojny światowej.

Ostatnie dwie odmiany wymagają osobnego omówienia, przy którym pamiętać należy o jeszcze jednej istotnej dacie w rozwoju rosyjskiego serialu – kryzysie branży reklamowej w roku 2008 (Качкаева 2010, przypis 36) i następującym po nim kryzysie produkcji serialowej

fabularnego filmu *Олимпиус Инферно* (reż. Игорь Волошин, 2009), którego główna teza brzmiała: wojnę zaczęli Gruzini. Ci ripostowali gruzińsko-amerykańskim obrazem *5 Days of August / 5 Days of War* (reż. Renny Harlin (tj. Lauri Mauritz Harjola), 2011). Główna teza: wojnę zaczęli Rosjanie, a konkretnie opłaceni przez Rosję najemnicy. „Dyskusję” jak na razie zakończył rosyjski film *Август. Восьмого* (reż. Джаник Файзиев, 2012) o bardziej artystycznym charakterze. Natomiast w przypadku konfliktu na Wschodniej Ukrainie rosyjska kinematografia zareagowała nieomal natychmiast, filmami: *Русской характер* (реж. Александр Якимчук, 2014 – teza: Rosjan na Krymie uciskano, ich ziemię skorumpowane ukraińskie władze odbierały i sprzedawały Amerykanom, stąd konieczność rosyjskiej interwencji) i *Военный корреспондент* (реж. Павел Игнатов, 2014 – teza: zestrzelenia 17 lipca 2014 roku w strefie konfliktu cywilnego samolotu pasażerskiego Malaysia Airlines z 298 osobami na pokładzie dokonała ukraińska organizacja paramilitarna, posługująca się rosyjską bronią). Ukraińcy ripostowali serialem *Гвардия* (реж. Алексей Шапарев, 2015 – teza: po stronie ukraińskiej walczy szlachetna młodzież, a oddziały separatystyczne składają się z sadystów, bandytów, gwałcicieli i przekupionych pijaków, a nawet agresywnych grubych, starych, szpetnych bab). Serial był niezwykle słaby artystycznie, za to mocną stroną Ukraińców okazały zarządzenia administracyjne. *Закон Украины от 5 февраля 2015 года nr 159-VIII О внесении изменений в некоторые законы Украины относительно защиты информационного телерадиопространства Украины* (http://base.spinform.ru/show_doc.fwx?rgn=74479) oraz podpisany 2 kwietnia 2015 r. prezydencki Dekret nr 1317 o zakazie rosyjskich produktów informacyjnych, wprowadzające ograniczenia upowszechniania na Ukrainie filmów i seriali propagujących działalność rosyjskich sił zbrojnych i zawierających treści niekorzystne dla narodu i państwa ukraińskiego (Кацун 2015) naraziły rosyjskich producentów seriali na ciężkie straty finansowe. Praktycznie wszystkie rosyjskie filmy i seriale przeznaczone były także na rynek sąsiada i łatwo sobie wyobrazić, jakie skutki miało np. zabronienie w czerwcu 2015 telewizyjnej emisji 163 z nich. A spisy prohibitów uzupełnia się na bieżąco....

2008–2009²⁰⁵. Po okresowym spadku jakości seriali, ostatecznie musiał on wzmocnić konkurencję pomiędzy wydobywającymi się z kryzysu kanałami i producentami²⁰⁶, co z kolei zaowocowało wzrostem jakości i pojawieniem się nowych gatunków serialowych oraz ewolucją tradycyjnych. Doprowadziło zatem m.in. do pojawienia się w ostatnich latach wielu formuł synkretycznych, w rodzaju kryminału historycznego, lub mistycznego.

205 „Na początku kryzysu ekonomicznego 2008–2009 rosyjskie kanały telewizyjne prawie o 30% obniżyły ceny zakupu serialowej produkcji i zaczęły naciskać, by zapewnić sobie 100% praw do niej. Firmy producenckie wstrzymały produkcję, zapewniwszy tym samym kanałom deficyt żądanej przez widzów rosyjskiej produkcji. Programy zwiększyły 1,2–1,5 razy emisję nowych seriali zagranicznych, ale rosyjski widz nie zapewnił im wysokich rankingów” (Сотникова 2013, s. 19). (Tekst oryginalny: „С началом экономического кризиса 2008–2009 годов российские телеканалы почти на 30% снизили закупочные цены на сериальную продукцию и стали настаивать на закреплении за собой 100% прав на неё. Продюсерские компании приостановили производство, гарантировав тем самым телеканалам скорый дефицит востребованной зрителями российской продукции. На телеканалах в 2009 году в 1,2–1,5 раза выросла доля новых зарубежных сериалов, но российский зритель не дал им высоких рейтингов”). „W 2008 r. pojemność serialowego rynku była przez graczy oceniana na 3000 godzin i dążąc do pełnego pokrycia potrzeb kanałów, producenckie firmy poszły na maksymalne (aż do nieprzyzwoitości, jak powiedział producent Sergiej Sieljanow) obniżenie wymagań wobec scenariusza, reżyserii i sztuki aktorskiej. W rezultacie w sezonie 2008/2009 rynek okazał się przegrzany, gracze zaczęli się spodziewać zwolnienia wzrostu, a Video International prognozowało w 2008 r. spadek tempa wzrostu z 26% w 2007 r. do 8% w 2012 r.” (Сотникова 2013, s. 20–21). (W oryginale: „В 2008 году ёмкость сериального рынка оценивалась игроками в 3 тыс. часов, и в стремлении полностью покрыть потребности телеканалов продюсерские компании пошли на максимальное («до неприличия», по выражению продюсера Сергея Сельянова) снижение требований к сценариям, режиссуре и актёрскому мастерству. В результате к сезону 2008/2009 года рынок оказался перегрет, игроки стали ожидать замедления роста, а Видео Интернешнл спрогнозировало в 2008 году падение темпов роста от 26% в 2007 году до 8% в 2012 году”). Patrz także (Толоконникова 2009, s. 19–20).

206 W tym czasie, mimo kryzysu nieźle rozwijała się także telewizja cyfrowa i kablowa, co dodatkowo sprzyjało konkurencji (Вартанова, Коломиец 2010, s. 39, 41).

Seriale historyczne: nostalgia i edukacja

Współczesny rosyjski serial historyczny zapoczątkowało co prawda, *Imperium pod udarom* – o końcu cesarstwa i początku rewolucji²⁰⁷, nostalgiczne historie z czasów ZSRR – traktujące ten okres jako miły sercu, lecz niestety zamknięty²⁰⁸, oraz wyżej wspomniane telenowele, jednakże pierwszą produkcją z długiego szeregu tych, które miały nauczyć widza historii ojczystej, była zapewne *Bajazet* z 2003²⁰⁹ roku o wojnie tureckiej lat 70. XIX stulecia. Wkrótce wyprodukowano *Bogactwo*²¹⁰ o wojnie 1905, a potem powstała cała sieć seriali, pokazujących kluczowe epoki i postaci przedrewolucyjnej historii Rosji. I tak na przykład: za czasów Iwana Groźnego przebiega akcja seriali: *Iwan Groźny*, *Jermak* i *Burzliwy czas*²¹¹; w rzeczywistości XVII wieku umiejscowiono akcję: *Sieriebra* i *Schizmy*²¹²; wiek XVIII to: *Piórem i szpadą*, *Testament Piotra Pierwszego*, *Faworyt* oraz *Zapiski ekspedytora tajnej kancelarii*²¹³; o czasach Napoleona traktuje *Wasilisa*²¹⁴; w drugiej połowie XIX wieku i na początku XX wieku osadzona jest akcja popularnych historycznych

207 *Империя под ударом*, reż. Зиновий Ройзман, 2000, 12 odc.

208 Na przykład: *Граница. Таёжный роман*, reż. Александр Митта, 2000, 8 odc.; *Времена не выбирают*, reż. Валерий Харченко, 2001, 14 odc.; *Московские окна*, reż. Александр Аравин, 2001, 26 odc.; *Лучший город Земли*, reż. Александр Аравин, 2003, 12 odc. i wiele innych.

209 *Баязет*, reż. Андрей Черных, Николай Стамбула, 2003, 12 odc.

210 *Богатство*, reż. Эльдор Уразбаев, 2004, 12 odcinków.

211 *Иван Грозный*, reż. Андрей А. Эшпай, 2009, 16 odc.; *Ермак*, reż. Владимир Краснопольский, Валерий Усков, 1996, 5 odc.; *Грозное время*, reż. Александр Даруга, Александр Шапошников, 2012, 4 odc.

212 *Серебро (Путь на Мангазее)*, reż. Юрий Волкогон, 2008, 12 odc.; *Раскол*, reż. Николай Досталь, 2011, 20 odc. (o reformie cerkwi i prześladowaniach starowierców).

213 *Петр Первый. Завещание*, reż. Владимир Бортко, 2011, 4 odc.; *Пером и шпагой*, reż. Евгений Иванов, 2008, 12 odcinków; *Фаворит*, reż. Алексей Карелин, 2005, 8 odc. (o dworze caru Katarzyny II); *Записки экспедитора Тайной канцелярии*, reż. Олег Рясков, 2010 i 2011 (dwie serie po 8 odcinków).

214 *Василиса Кожина/ Василиса*, reż. Антон Сиверс, 2014, czteroodcinkowa wersja filmu fabularnego.

sensacji i kryminałów o Iwanie Putilinie²¹⁵, bohaterach powieści Borisa Akunina – Eraście Fandorinie i siostrze Pelagii²¹⁶, o *Sonce zołotoj ruczkie*, i innych²¹⁷. Koniec carskiej Rosji pokazują *Sekretna służba* i *Gieroi rossijskogo syska*²¹⁸, a w czasach rewolucji toczy się akcja kryminałów *Czerta* i *Gospoda-towariszczi*²¹⁹.

Osobne seriale poświęcono znanym postaciom. Oprócz Iwana Groźnego i Jermaka, można wymienić: carycę Katarzynę II, Aleksandra Gribojedowa, Michaiła Lermontowa, premiera Piotra Stołypina, Grigorija Rasputina, Annę Achmatową²²⁰. I mimo że w wymienionych wyżej historycznych kryminałach o bolszewikach i ich ideologicznych poprzednikach wspomina się zdecydowanie negatywnie, to ze swoistym demokratyzmem zdecydowano, by spośród postaci ważnych w okresie rewolucji 1905 roku, I wojny światowej oraz rewolucji październikowej wybrać na bohaterów serialu przedstawicieli różnych stron: np. anarchistę Machno, rewolucjonistę Kotowskiego, legendarnego kombriga Czapażewa i równie legendarnego admirała Kołczaka²²¹.

215 *Сыщик Путилин*, reż. Сергей Газаров, 2009, 8 odc.

216 O Fandorinie: *Азазель*, reż. А. Адабашьян, 2002; *Турецкий гамбит*, reż. Джаник Файзиев, 2005; *Статский советник*, reż. Филипп Янковский, 2005. O Pelagii: *Пелагия и белый бульдог*, reż. Юрий Мороз, 2009.

217 O Sonce: *Сонька – Золотая Ручка*, reż. Виктор Мережко, 2007, 12 odc.; *Сонька. Продолжение легенды*, reż. Виктор Мережко, 2010, 14 odc. Inne: *Винтовая лестница*, reż. Дмитрий Парменов, 2005, 8 odc.; *Господа присяжные*, reż. Евгений Иванов, 2005, 12 odc.; *Грехи отцов*, reż. Алла Плоткина, Петр Кротенко, Станислав Либин, Александр Смирнов, 2004, 29 odc.

218 *Секретная служба его Величества*, reż. Игорь Каленов, 2007, 12 odc.; *Короли российского сыска*, reż. Владимир Алеников, 1997, 3 odc.

219 *Черта*, reż. Вадим Дубровицкий, 2014, 8 odc.; *Господа-товарищи*, reż. Василий Сериков, Всеволод Аравин, Алексей Рудаков, 2015, 16 odc.

220 Po kolei: *Екатерина*, reż. Александр Баранов, Рамиль Сабитов, 2014, 12. odc.; *Великая* lub *Екатерина Великая*, reż. Игорь Зайцев, 2015, 12 odc.; *Смерть Вазир-Мухтара. Любовь и жизнь Грибоедова*, reż. Сергей Винокуров, 2009, 10 odc.; *Из пламя и света*, reż. Нана Джорджадзе, 2008, 5 odc.; *Григорий Р*, reż. Андрей Малоков, 2014, 8 odc.; *Столыпин. Невыученные уроки*, reż. Юрий Кузин, 2006, 14 odc.; *Луна в зените*, reż. Дмитрий Томашпольский, 2007, 4 odc.

221 *Девять жизней Нестора Махно*, reż. Николай Каптан, 2006, 12 odc.; *Котовский*,

Niedawno pojawiły się także fantastyczne seriale o podróżach w czasie – o funkcjach jawnie edukacyjnych, z natury rzeczy przynoszące wiedzę o rozmaitych epokach, wspomnę o nich później.

Szerzej pojmowaną funkcję edukacyjną – informowania zarazem o dawnych epokach i arcydziełach literatury – pełniły adaptacje klasycznych dzieł literatury pięknej. O aktualności tej formy w szczególności przekonał producentów popularny serial *Idiota* (2003) według prozy Dostojewskiego. Później zekranizowano *Mistrza i Małgorzatę* i *Białą gwardię* Michaiła Bułhakowa, kolejne powieści Dostojewskiego: *Braci Karamazow*, *Zbrodnię i karę*, *Biesy* (dwukrotnie); *Cichy Don* Michaiła Szołochowa (dwukrotnie), *Annę Kareninę*, *Wojnę i pokój* Lwa Tołstoja, gogolowskiego *Wija* itd.²²²

Nieco inny, z natury rzeczy bardziej rozrachunkowy, charakter miały ekranizacje dzieł przez długie lata zabronionych, wydanych dopiero pod sam koniec historii ZSRR lub już w nowej Rosji. W 1992 roku wyemitowano serial wg. powieści *Bielyje odieždy* Władimira Dudincewa, opowiadającej o czasach rządów akademika Łysenki i jego rozprawie z radziecką genetyką. Utwór ten, napisany w 1973 roku, opublikowano dopiero za czasów „pieriestrojki” w 1986 roku. W parę lat później spopularyzowano w serialowej formie jeszcze słynniejsze byłe „książki

reż. Станислав Назиров, 2009, 8 odc.; *Страсти по Чапаю*, reż. Сергей Щербин, 2012, 12. odc.; *Адмиралъ*, reż. Андрей Кравчук, 2009, 10 odc.

222 Wymieniam kolejno: *Идиот*, reż. Владимир Бортко, 2007, 10 odc.; *Белая гвардия*, reż. Сергей Снежкин, 2012, 8 odc.; *Мастер и Маргарита*, reż. Владимир Бортко, 2005, 9 odc.; *Братья Карамазовы*, reż. Юрий Мороз, 2009, wersja 8 lub 12 odc.; *Преступление и наказание*, reż. Дмитрий Светозаров, 2007, 8 odc., *Бесы*, reż. Валерий Бакаевич Ахадов, Феликс Шультесс, Геннадий Карюк, 2008, 8 odc., oraz *Бесы*, reż. Роман Шаляпин, 2014, 4 odc.; *Тихий Дон*, reż. Сергей Бондарчук, 2006, 7 odc., oraz *Тихий Дон*, reż. Сергей Урсуляк, 2015, 14 odc.; *Анна Каренина*, reż. Сергей Соловьев, 2011, 5 odc.; *Война и мир/ War And Peace*, reż. Роберт Дорнхельм, 2007, koprodukcja Włochy–Francja–Niemcy–Rosja–Polska – w języku angielskim, należy pamiętać, że do tej pory najpełniejszą ekranizacją pozostaje epopeja kinowa Siergieja Bondaczuka w czterech częściach z lat 1964–1967; *Вий – Vij*, reż. Олег Степченко, 2014, 3 odc.

zakazane” jak *Żyzń i sud’ba* Wasilija Grossmana, *Doktora Żywago* Borisa Pasternaka, *W krugie pierwom* Aleksandra Sołżenicyna, opowiadania Warłama Szalałowa²²³ itd.

Ogólnie rzecz biorąc, filmy historyczne przynoszą wizję starego, bezpowrotnie minionego świata. Okresy dawniejsze są przedstawiane dobrodusznie lub z poczuciem wzniosłości. Jeśli akcja przebiega na przełomie XIX i XX wieku, w czasach powstawania i rozwoju ideologii socjalistycznej – trudno znaleźć jakiegokolwiek ślady sympatii do niej, ale też nie widać zdecydowanej niechęci. Jeśli jednak akcja ma miejsce w okolicach lat trzydziestych i później, mamy już do czynienia z wątkami rozliczeniowym i demaskatorskimi. Historia ZSRR przedstawiana była po 2003 roku w rosyjskim serialu *Zdecydowanie w czarnych barwach*. Należy przy tym podkreślić, że opowiedziana jest parokrotnie i przez „okulary” rozmaitych serialowych gatunków.

Z natury rzeczy najdłuższe jej fragmenty mogły zrelacjonować sagi rodzinne. Rok 2004 przyniósł dwie ekranizacje popularnych także w Polsce powieści z czasów radzieckiej „pieriestrojki”: *Moskiewskiej sagi* Wasilija Aksjonowa i *Dzieci Arbatu* Anatolija Rybakowa²²⁴. Akcja rozgrywała się w latach rządów Stalina, a późniejszy, złośliwy i chyba już znudzony rozliczeniami recenzent zauważał: powieści „przekształcono w podręczniki do wykładu sowieckiej historii. Oczywiście z książek w serialach pozostała psychologia – aktorzy mają co grać. Ale bohaterowie nie mogą sobie pozwolić ani na zakochanie się, ani odkochanie, ani na adoptowanie dziecka, ani nawet nie umrą bez wmieszania się Stalina i Berii” (Грачева 2004). W kolejnych produkcjach²²⁵ przedstawiano

223 *Белые одежды*, reż. Леонид Белозорович, 1992, 7 odc.; *Жизнь и судьба*, reż. Сергей Урсуляк, 2012, 12 odc.; *Доктор Живаго* (seriał), reż. Александр Прошкин, 2005, 11 odc.; *В круге первом*, reż. Глеб Панфилов, 2006, 10 odc.; *Последний бой майора Пугачёва*, reż. Владимир Фатьянов, 2005, 4 odc.

224 *Дети Арбата*, reż. Андрей Эшпай, 2004, 16 odc.; *Московская сага*, reż. Дмитрий Барщевский, 2004, 22 odc.

225 Na przykład: *Александровский сад*, reż. Алексей Пиманов, Олег Рясков, w sumie 31 odcinków w ramach 3 sezonów lat: 2005, 2007, 2008; *Моя Пречистенка*, reż.

różnego rodzaju życiowe historie, ukazywano rozmaite środowiska i miejsca, z których wywodzili się bohaterowie, przedłużano czas fabuły do 30–50 i więcej lat, albo na odwrót – koncentrowano się na jakimś konkretnym momencie (ale co najmniej kilkuletnim) i wtedy mieliśmy do czynienia już nie z sagą, lecz historycznym serialem obyczajowym o mniejszej liczbie odcinków. Widz mógł więc ocenić, jak przedstawiały się dzieje ZSRR na przykład z punktu widzenia rodzin i pracowników kremłowskiej ochrony (*Aleksandrowskij sad*) albo represjonowanej w 1937 roku inteligencji technicznej (*Moskowskij dworik*) itd.

Inny nurt rozliczeń kontynuował serial biograficzny, często relacjonujący te okresy życia bohaterów, którymi oficjalna historia mniej się zajmuje²²⁶. Obiektem intensywnego zainteresowania stał się sam Josif Wissarionowicz oraz jego rodzina²²⁷, poświęcono także filmy zarówno radzieckim dostojnikom (np. słynnemu pilotowi i kombrigowi Walerijowi Czkałowowi, marszałkowi Michaiłowi Tuchaczewskiemu, Ławrientijowi

Л. Гладунко, Б. Токарев, 2006, 16 odc.; *Варварины свадьбы*, reż. Светлана Шиманюк, 2007, 2 odc.; *Тяжелый песок*, reż. Антон Барщевский, 2008, 16 odc.; *Московский дворик*, reż. Владимир Щегольков, 2009, 8 odc.; *Ермоловы*, reż. Валерий Усков, Владимир Краснопольский, Сергей Виноградов, 2009, 32 odc.; *У каждого своя война*, reż. Зиновий Ройзман, 2011, 16 odc.; *Всё началось в Харбине*, reż. Леонид Зисов, 2013, 8 odc.; *Офицерские жены*, reż. Дмитрий Петрунь, 2015, 12 odc.

226 Np. serial o Georgiju Żukowie relacjonował jego życie w latach 1945–1974.

227 *Сталин. Live*, reż. Борис Казаков, Дмитрий Кузьмин, Григорий Любомиров, 2006–2007, 40 odc.; *Товарищ Сталин*, reż. Ирина Гедрович, 2012, 4 odc. (o okolicznościach śmierci); *Жена Сталина*, reż. Олег Массарыгин, Мира Тодоровская, 2006, 4 odc.; *Сын отца народов*, reż. Сергей Гинзбург, Сергей Щербин, 2013, 12 odc. (o synie Stalina, Wasiliju – generale lotnictwa). Warto w tym kontekście wspomnieć o amerykańsko-rosyjsko-węgierskim filmie fabularnym *Сталин* (reż. Ivan Passer, 1992).

Berii, marszałkowi Gieorgijowi Żukowowi²²⁸), jak i zasłużonym pisarzom, uczonym czy artystom²²⁹, a nawet osobistościom dość osobliwym, jak jasnowidzowi Wolfowi Messingowi²³⁰.

Z kolejnym, podobnym typem produkcji mamy do czynienia w przypadku seriali poświęconych wydarzeniom z historii ZSRR – tym znanym i tym niezupełnie wyjaśnionym skandalom, zabójstwom, aktom wielkiej korupcji itd., zwłaszcza z okresu rządów Breżniewa i lat późniejszych – o których kiedyś można było najwyżej plotkować²³¹.

Najbardziej jednak spektakularnym sposobem przybliżania widzom autentycznej historii ZSRR, na tyle atrakcyjnym i sugestywnym, by miał szansę choćby zrównoważyć wpływ sześciu dekad radzieckiej propagandy, był kryminał historyczny²³².

228 Чкалов, реж. Игорь Зайцев, 2012, 8 odc.; *Тухачевский: Заговор маршала*, реж. Игорь Ветров, Александр Имакин, 2010, 4 odc.; *Берия. Проигрши*, реж. Максим Иванников, 2010, 4 odc.; *Жуков*, реж. Алексей Мурадов, 2011, 12 odc.

229 Na przykład: *Есенин*, реж. Александр Муратов, 2005, 11 odc.; *Завещание Ленина*, реж. Николай Досталь, 2007, 12 odc. (z okazji 100-lecia urodzin Warłama Szalałowa); *Кедр пронзает небо*, реж. Александр Баршак, 2011, 8 odc. (o konstruktorze rakiet – Siergieju Korolewie); *Анна Герман. Тайна белого ангела*, реж. Waldemar Krzystek, 2012, prod. Polska–Rosja–Ukraina–Chorwacja.

230 *Вольф Мессинг: видевиший сквозь время*, реж. Владимир Краснополюский, Валерий Усков, 2009, 16 odc.

231 Na przykład: *Красная площадь*, реж. Рауф Кубаев, 2004, (skandal polit. w ZSRR), 8 odc.; *Дело гастронома nr 1/ Охота на Беркута/ Операция Беркут*, реж. Сергей Ашкенази, 2011, 8 odc.; *Петля Нестерова*, реж. Илья Казанков, 2015, 6 odc. Rzecz jasna, obok seriali zajmowały się tym tematem różnorodne filmy sensacyjne, jak: *Серые волки*, реж. Игорь Гостев, 1993 – o pozbawieniu władzy Chruszczowa w wyniku domniemanego spisku; *Убийство на „Ждановской”*, реж. Суламбек Мамилов, 1992 – o zabójstwie majora KGB w 1981 r., dokonanym przez milicję. Rozpoczęło ono wydarzenia zakończone dymisją i samobójstwem gen. Szczelokowa, ministra spraw wewnętrznych ZSRR w czasach Konstatina Czernienki. Wątek Szczelokowa podejmuje też serial *Петля Niesterowa*.

232 Odróżniam go od kryminału retro, gdyż chodzi w nim nie tylko o stylizację i szczegóły życiowych realiów, ale także próbę stworzenia realistycznego obrazu społecznych przemian (Kajtoch 2015a, s. 155).

Praktycznie każdy okres trwania ZSRR został „zagospodarowany”, niekiedy po parę razy, przez produkcje tego gatunku. Wyliczmy po kolei dekady po utrwaleniu się nowej, porewolucyjnej władzy i rozpoczęciu tzw. NEP-u²³³:

- lata dwudzieste – *Żizń i śmierć Lońki Pantielejewa, Ligowka*²³⁴;
- lata trzydzieste – *Sprawa sledowatiela Nikitina, Piepiel*²³⁵;
- okres wojny – *MUR. Trzeci front*²³⁶;
- lata czterdzieste i początek pięćdziesiątych: *Podkidnoj, Marina Roszcza*, kryminał historycznofantastyczny *Po tu storonu wołkow* i jego ciąg dalszy – *Kluczi do biezdney, Likwidacja, Leningrad 1946, Czornyje koszki, Bielaja nocz, Zabytyj, Legawyj*;
- śmierć Stalina i upadek stalinizmu: *MUR jest MUR*²³⁷;
- lata sześćdziesiąte: rządy Chruszczowa i wczesne rządy Breżniewa: *Odnaždy w Rostowie*, oraz trylogia o majorze Czerkasowie: *MosGaz, Pałacz, Pałuk*²³⁸;

233 Nowaja ekonomiczeskaja politika (nowa polityka ekonomiczna) – doktryna polityki ekonomicznej wprowadzana w życie w latach 1921–1929.

234 *Жизнь и смерть Ленки Пантелеева*, reż. Эрнест Ясан, 2006, 8 odc. (ok. 1922, Piotrogród); *Лиговка*, reż. Александра Бутько, Алексей Молочник, 2009, 12. odc. (akcja – rok 1925, Piotrogród).

235 *Дело следователя Никитина. Ловушка*, reż. Валерий Усков, 2012, 8 odc. (Moskwa, lata 1935–1936); *Пепел*, reż. Вадим Перельман, 2013, 9 odc. (akcja w latach 1938–1948).

236 *МУР. Третий фронт*, reż. Эльер Ишмухамедов, 2012, 20 odc. (lata wojny).

237 *Подкидной*, reż. Евгений Серов, 2005, 4 odc. (1944 rok); *Марвина роца*, reż. Александр Хван, 2013 i 2014, 12 odc., druga seria, reż. Евгений Серов, 12 odc. (Moskwa, okres po 1945); *По ту сторону волков*, reż. Владимир Хотиненко, 2002, 4 odc. (rok 1946); *Ключи от бездны*, reż. Сергей Русаков, 2004, części: *Лекарство от страха* – 4 odc., *Голем* – 8 odc. (ok. 1947); *Ликвидация*, reż. Сергей Урсуляк, 2007, 14 odc. (akcja: Odessa 1946 rok); *Ленинград 46/ Война*, reż. Игорь Копылов, 2015, 30 odc.; *Черные кошки*, reż. Евгений Лаврентьев, 2013, 12. odc. (Rostow nad Donem, 1947); *Белая ночь*, reż. Александр Якимчук, 2015, 4 odc. (Leningrad 1947); *Забитый/ Облдрамтеатр*, reż. Владимир Щегольков, 2011, 4. odc. (1949 rok); *Легавый*, reż. Рустам Уразаев, Сергей Артимович, 2012, 24 odc.; seria druga z 2014 r., 32 odc. (w sumie lata 1948–1954).

238 *Однажды в Ростове*, reż. Константин Худяков, 2012–2015, 2 serie po 12 odcinków

- lata siedemdziesiąte i początek osiemdziesiątych: *Anka z Mołdawianki*, interesujący kryminal z wątkiem podróży w czasie – *Obratnaja storona Łuny*, *Ochotniki za brilliantami*²³⁹;
- lata osiemdziesiąte po śmierci Breżniewa: *Pętla Niestierowa*, *Niepodkupnyj*²⁴⁰.

Najczęściej bohaterami tego typu filmów są uczciwi i mniej uczciwi milicjanci, ale zdarzają się ujęcia charakterystyczne dla czarnego kryminału, obserwatorami procesu historycznego stają się wtedy przestępcy²⁴¹.

Oczywiście wyliczenie powyższe nie mogło być pełne, ale już na pierwszy rzut oka widać, że najbardziej interesowały reżyserów lata czterdzieste. Może dlatego, że przestępczość w ZSRR była wówczas rekordy – i statystyczne, i pod względem bezwzględności. Mówi się nawet o „wojnie z bandytami”. Ale generalnie i obrazy traktujące o innych latach wykorzystują często materiały o autentycznych, głośnych przestępstwach, niekiedy bardzo pomysłowych, jak stworzenie fałszywej (choć autentycznie finansowanej) jednostki wojskowej (*Czornyje Wołki*). Przesuwają się przed oczami widzów rodzące przestępczość problemy kolejnych lat: najpierw jeszcze wylapywano resztki niemieckiej agentury i „swoich” kombatantów, którzy nie potrafili przestać zabijać, zwalczano olbrzymie bandy grabiące wszystko, z żywnością włącznie.

(zaczyna się w 1962 r. od wydarzeń w Nowoczerkasku – użycia broni wobec pokojowej demonstracji, kończy w 1975); *МосГаз*, reż. Андрей Малюков, 2012, 8 odc. (lata 1963–1964); *Палач*, reż. Вячеслав Никифоров, 2015, 10 odc. (akcja obejmuje równoległe lata wojny i 1965 rok); *Паук/ Гознак*, reż. Евгений Звездаков, 2015, 8 odc., trzeci serial o majorze Czerkasowie (Moskwa 1967).

239 *Anka с Молдаванки*, reż. Владимир Яношук, 2015, 9 odc. (Odessa, lata 70.); *Обратная сторона Луны/ Тёмная сторона Луны*, reż. Александр Котт, 2012, 16 odc. (rok 1979); *Охотники за бриллиантами*, reż. Александр Котт, 2011, 8 odc. (od 1980 do rozpadu ZSRR).

240 *Петля Нестерова*, reż. Илья Казанков, 2015, 6 odc.; *Неподкупный*, reż. Александр Даруга, Марат Ким, 2015, 16 odc.

241 Np. *Leninград 1945*, *Piepiel*, nie mówiąc już więziennym serialu *Zona* (*Зона/ Тюремный роман*, reż. Андрей Смирнов, Юрий Сапронов, Андрей Прокопьев, 2006, 50 odc.), który jednak jest serialem współczesnym.

Potem tropiono zakonspirowanych wojennych przestępców, rozbijano zorganizowane przestępcze podziemie kierowane przez „worow w zakonie” i „przestępcze autorytety”, starano się ograniczać powszechną korupcję oraz złodziejstwo itd., itp.

Sporo pracy dostarczały dziwne posunięcia władz, jak np. amnestia 1953 roku, kiedy to wypuszczono z łagrów tysiące przestępców (tych kryminalnych – politycznych pozostawiono). W ogóle zresztą podkreśla się, że sporo przestępców zostało „wyprodukowanych” przez dysfunkcje radzieckiego państwa, że są to ludzie, którzy „mszczą się” za ewidentnie krzywdy albo zostali przestępcami, bo po prostu nie mieli innego wyjścia.

Drugim treściowym nurtem szeroko rozwijanym w tych serialach jest analiza społeczna, tak charakterystyczna dla twórczości realistycznej. Z zasady społeczeństwo danych lat jest „badane” socjologicznie (na ile to możliwe w filmie artystycznym) za pomocą reprezentatywnych bohaterów, czasem głównych, czasem epizodycznych, którzy – obok cech indywidualnych – przedstawiają sobą jakiś typ społeczny – np. są przedstawicielami zdeklasowanej inteligencji, wolnomyślniej cyganerii, mniej lub bardziej kompetentnego aparatu władzy itd.

Wreszcie – część seriali prezentuje szczegółowo jakieś istotne wydarzenie, o którym wiedzę ukrywano za czasów ZSRR. Na przykład „wykład” w Maneżu w 1963 roku, kiedy Chruszczow wślawił się pouczeniem malarzy abstrakcjonistów (*MosGaz*), albo demonstrację w Nowoczerkasku w 1962 roku, kiedy to armia zmasakrowała protestujących robotników (*Odnazdy w Rostowie*), lub też akcję Żukowa, który w 1946 roku wysłał przeciwko odeskim bandytom „szwadrony śmierci” składające się z wprawnych wojskowych dywersantów i wywiadowców (*Likwidacja*).

A jednak to nie historyczne seriale kryminalne były gatunkiem przynoszącym w propagowanej wizji historii najbardziej radykalne – w stosunku do czasów radzieckich – zmiany.

Seriale wojenne: wychowanie obywatela i rozrachunki historyczne

Polem, gdzie „wychowawczy” program władz ujawnił się najpełniej, był serial wojenny. W 2004 roku kanał „Rodina” z okazji sześćdziesiątej rocznicy zwycięstwa wyemitował 3 seriale (Грачева 2004): opowiadający o autentycznym epizodzie wojny morskiej *Konwój PQ-17*, historię szpiegowską: *Czerwona orkiestra* i znakomity, rozrachunkowy *Batalion karny*²⁴², otwierając niejako historię trzech nurtów współczesnego rosyjskiego serialu o Wielkiej Wojnie Ojczyźnianej.

Nurt rozrachunkowy pojawił się dlatego, że okres II wojny światowej w rosyjskiej świadomości ma wielkie znaczenie, a ponadto widz rosyjski przez cały okres trwania ZSRR karmiony był oficjalną i „ugrzecznoną” wizją jej przebiegu. W ramach historycznych rozrachunków, wskazania nowych wartości i dla budowy nowej tradycji zaczęto Rosjanom w sposób konsekwentny i ciągły tłumaczyć w filmach i serialach (por. Kajtoch 2015b, 111–112), że w 1939 roku ZSRR niepotrzebnie wszedł w sojusz z Hitlerem, a pierwsze miesiące niemiecko-radzieckiej wojny były kompromitującą katastrofą, że w czasie wojny ilość stalinowskich zbrodni na narodzie rosyjskim była niezmiernie duża, że fanatyczni komuniści i oficerowie bezpieczeństwa w zasadzie tylko przeszkadzali walczyć, żołnierzy traktowano jak mięso armatnie, a niewinni ludzie i zastrzeżeni bohaterowie walk często ładowali w więzieniach i łagrach²⁴³ i w rezultacie cudem ratowali się (lub nie) przed rozstrzelaniem.

242 *Конвой PQ-17*, reż. Александр Котт, 2004, 8 odc. (wg. powieści Walentina Pi-kula: *Реквием каравану PQ-17. Документальная трагедия*, napisanej w latach 1969–1973); *Красная капелла*, reż. Александр Аравин, 2004, 16 odc. (kooprodukcja rosyjsko-łotewska); *Штрафбат*, reż. Николай Досталь, 2004, 11 odc.

243 Jako przykłady nurtu łagrowego można wymienić: *Второе восстание Спартака*, reż. Василий Пичул, 2013, 8. odc.; *Последний бой майора Пугачёва*, reż. Владимир Фатьянов, 2005, 4 odc.

Propagowano natomiast ideę solidaryzmu narodowego, pokazywano walczących z hitlerowcami byłych „białych” emigrantów lub ich potomków²⁴⁴, duchownych²⁴⁵, przestępców²⁴⁶ itd. – wszystkich tych, których przedtem albo nie zauważano, albo traktowano jako zdrajców. Wedle nowej polityki historycznej pokazywano ich teraz jako walczących ramię w ramię z Armią Czerwoną. Tchórzami, złodziejami, ślepyimi na rzeczywistość fanatykami, a w najlepszym wypadku zakompleksionymi neurotykami zaczęli bywać politycy²⁴⁷. Stalinowskie władze, terroryzując miliony ludzi, odpowiedzialne były także za wielką liczbę zdrajców, niemieckich sprzymierzeńców itd., którzy rekrutowali się zwykle spośród skrzywdzonych. Natomiast zwycięstwo nad Niemcami już nie miało być było zasługą komunistów, lecz bojowego rosyjskiego

244 Na przykład synami rosyjskich emigrantów okazują się: wzięty do niewoli żołnierz rumuński (*Жажда*, reż. Алексей Колмогоров, 2010, 4 odc. – remake filmu pod tymże tytułem z 1959 roku, reż. Евгений Ташков) i polski oficer (*Снайпер: Герой сопротивления*, reż. Арман Геворгян, 2015, 4 odc.) – obaj walczący potem dzielnie po rosyjskiej stronie, lub też tajemnicza cudzoziemka, która znalazła się w oblężonym Leningradzie (*Ленинград*, reż. Александр Буравский, 2007, 4 odc.). Ukrywającym się od lat „białym” oficerem jest ojciec głównego bohatera serialu *Aleksandrowskij sad* (*Александровский сад* z lat 2005–2008, reż. Алексей Пиманов, Олег Рясков, 3 serie). Z reguły to postaci bardzo pozytywne.

245 Do żołnierzy *Karnego batalionu* przystaje na ochotnika mnich prawosławny, który ich chrzci i walczy wraz z nimi (serial kończy się wizją cudu). Byłym mnichem jest bohater miniseriale *Staroje ruz’jo* w pojedynkę wybijający oddział esesmanów (*Старое ружьё*, reż. Кирилл Белевич, 2014, 4 odc., remake *Le vieux fusil* w reż. Roberta Enrico, francuskiego filmu z 1975).

246 Przykładem *Parsziwyje owcy* (*Паршивые овцы*, reż. Сергей Чекалов, 2010, 4 odc.). Przechodzący pozytywną przemianę zawodową przestępca jest bohaterem serialu *Dostawit’ l’juboj cenoj* (*Доставить любой ценой*, reż. Александр Березань, 2011, 4 odc.), którego akcja toczy się w 1941 roku. Należy jednak odnotować, że spośród rosyjskich przestępców rekrutują się też na ogół przedstawieni we współczesnych serialach policjanci i dywersanci w niemieckiej służbie.

247 Charakterystyczną, neurotyczną personą jest np. politruk z serialu *Zajac żariennyj po-bierlinski* (*Заяц жаренный по-берлински*, reż. Сергей Крутин, 2011, 10 odc., Rosja–Ukraina, komedia), mający kłopoty ze swoim (cytuje) „karzącym mieczem rewolucji”.

ducha, właściwego w zasadzie przedstawicielom każdej warstwy narodu – począwszy od ludzi prostych²⁴⁸. A niekiedy zdarza się, że bohaterowie pozytywni w imię zwycięstwa muszą po prostu komunistów zwalczyć lub przynajmniej się im przeciwstawić²⁴⁹.

Kolejna grupa filmów, nie rezygnując z wątków rozrachunkowych, ma – jak się zdaje – charakter bardziej poznawczy. Gromadzi ona seriale i filmy (praktycznie każdy udany fabularny film kinowy – a tym bardziej telewizyjny – wcześniej lub później zyskuje swoją telewizyjną, serialową wersję, przy czym dotyczy to nie tylko udanych, prestiżowych

248 Serial *Narkotowski oboz* (*Наркомовский овоз*, reż. Влад Фурман, 2011, 4 odc.), opowiadający o tym, jak kobieca drużyna z intendentury, wioząca pod dowództwem sierżanta (byłego represjonowanego wysokiego oficera) beczkę spirytusu, pokonuje w walce nawet zaprawiony w bojach niemiecki oddział zwiadowczy, zadedykowany jest „prostym ludziom, którzy wygrali wojnę”. Innym przykładem jest *Okop*, którego prosta bohaterka – chłopka, postawiona w sytuacji wyboru, po prostu instynktownie wie, że służba ojczyźnie jest dobra, a współpraca z Niemcami – zła (*Блиндаж*, reż. Александр Горновский, 2012, 4 odc.).

249 W serialu *Eszelon* (*Эшелон*, reż. Нийоле Адоменаите, 2005, 8 odc.) przerzucani w 1945 roku na front japoński żołnierze likwidują szpicla „osobowo odtwieła” i zastraszają oficera bezpieczeństwa. W *Na ostrzu brzytwy* (*По лезвию бритвы*, reż. Сергей Кожевников, 2013, 8 odc.) partyzanci stanowiący osłonę zakonspirowanego radzieckiego agenta muszą zabić przybyłego z Moskwy oficera NKWD, którego fanatyzm zagraża wypełnieniu ich zadań. Zdarza się to jednak rzadko. Zwykle funkcjonariuszy politycznej żandarmerii i kontrwywiadu otacza powszechny strach, a szkodzą poważnie. W zasadzie historia większości pozytywnych bohaterów zaczyna się od wyjścia z więzienia albo w którymś momencie serialu bez winy tam trafiają.

produkcji²⁵⁰, ale i filmów przeciętnych²⁵¹; panuje zasada adaptacyjnej swobody: czasem dany odcinek serialu bywa wyświetlany jako film fabularny, a różne wątki filmu fabularnego bywają poszerzane do rozmiarów seriali²⁵²) poświęcone albo nieeksponowanym dotąd odpowiednio epizodom wojennym, albo mniej znanym aspektom wielkich bitew, albo – na koniec – tym rodzajom broni, czy typom oddziałów, o których albo dotąd mniej się mówiło, albo nie mówiło wcale.

250 Zwykle do „serialowej” wersji wchodzi materiał, który nie został wykorzystany podczas tworzenia wersji kinowej. Tak się stało ze *Spalonemi słońcem 2* Nikity Michałkowa (seriele: *Утомленные солнцем 2*, reż. Никита Михалков, 2011 – seria 1: *Предстояние*, 6 odc., seria 2 *Цитадель*, 7 odc.), wesołą komedią *Piat’ niewiast* (serial: *Пять невест*, reż. Карен Оганесян, 2011, 8 odc.), prestiżowymi i wysokobudżetowymi produkcjami, wojennymi dramataми *Briestskaja kriepest’* i *Bitwa za Sewastopol* (seriele: *Брестская крепость*, reż. Александр Котт, 2010, Rosja–Białoruś, 4 odc.; *Битва за Севастополь*, reż. Сергей Мокрицкий, 2015, 4 odc.).

251 Np. wersja kinowa dość przeciętnego wojennego melodramatu *Dwoje i wojna* (*Двое и война*) Witalija Worobiowa z 2007 r. w tymże roku została przerobiona na dwa seriele: dłuższy *Silnieje ognia* (*Сильнее огня*, reż. Виталий Воробьев, Евгений Звездаков, 2007, 4 odc., Rosja–Ukraina) i krótszy *Ni szagu nazad*; (*Ни шагу назад!*, reż. Виталий Воробьев, 2007, 3 odc., Rosja–Ukraina).

252 Liczne miniseriale do 4 odcinków bywają praktycznie filmami telewizyjnymi i mogą być wyświetlane w skróconej, „jednorazowej” wersji, natomiast przykładem rozpowszechniania odcinka serialu w charakterze osobnego filmu jest *Protiwostajanije. Brat protiv brata* Witalija Worobiowa (*Противостояние. Брат против брата*), film pełnometrażowy z 2005 r., który rychło okazał się częścią czteroodcinkowego serialu o zwiadowcach: *Pod liwniem puł’* (*Под ливнем пуль*, reż. Виталий Воробьев, 2006).

W ramach pierwszej tendencji wyodrębniają się produkcje o pogranicznikach i pierwszych miesiącach wojny radziecko-niemieckiej²⁵³, a także seriale o lotnikach²⁵⁴, partyzantach²⁵⁵, konspiratorach²⁵⁶, biorących udział w walkach kobietach i oddziałach kobiecych²⁵⁷, batalionach karnych, szkołach wojskowych²⁵⁸, saperach²⁵⁹, życiu i walce na tyłach²⁶⁰, a nawet

253 Np. *Последний бронепоезд (Ostatni pociąg pancerny)*, reż. Зиновий Ройзман, 2005, 4 odc., Rosja–Białoruś, oraz dwa seriale z wątkiem polskim: *В июне 41-го*, reż. Александр Франкевич-Лайе, 2008, 4 odc., Rosja–Białoruś; *Застава Жилина*, reż. Василий Пичул, 2009, 12 odc.

254 *Небо в огне*, reż. Дмитрий Черкасов, 2010, 12 odc.; *Пять невест*, reż. Карен Оганесян, 2011, 8 odc. (komedia); *Баллада о бомбере*, reż. Виталий Воробьев, Rosja–Ukraina, 2011, 4 odc.; *Чужие крылья*, reż. Алексей Чистиков, Александр Фионов, 2011, 6 odc.; *Ночные ласточки*, reż. Михаил Кабанов, 2012, 8 odc.; *Истребители/Штурмовики*, reż. Алексей Мурадов, 2013, 12 odc.; *Истребители 2: Последний бой*, reż. Зиновий Ройзман, 2015, 12 odc.

255 W ostatnich latach niewiele wyprodukowano tytułów specjalnie im poświęconych, jak *Исчезнувшие (Исчезнувшие)*, reż. Вадим Островский, 2009, 4 odc.) lub długi rosyjsko-ukraiński cykl Walerija Szałygi, składający się z 3 wojennych telenowel: *1941, 1942, 1943 (1941 z 2010 – 12 odc., 1942 z 2011 – 16 odc.; 1943 z 2013 – 16 odc.; reż. Валерий Шалыга)*.

256 Na przykład: *Охота на гауляйтера*, reż. Олег Базилов, 2012, 10 odc., Rosja–Białoruś; *Переводчик*, reż. Андрей Прошкин, 2014, 4 odc. Dwukrotnie (nie licząc radzieckiej ekranizacji Siergieja Gierasimowa z 1948 roku) zekranizowano słynną *Мłodą гвардію* Aleksandra Fadijewa (1945 i 1952): *Последняя исповедь*, reż. Сергей Лялин, 2006, 4 odc.; *Молодая гвардия*, reż. Леонид Пляскин, 2015, 12 odc.

257 Na przykład: *Я вернусь*, reż. Елена Немых (Карцева), 2009, 12 odc., wojenny melodramat; *Катя: Военная история*, reż. Эльёр Ишмухамедов, 2009, 12 odc.; *Катя. Продолжение*, reż. Алексей Мурадов, 2010, 16 odc. Na uwagę zasługują zwłaszcza dwa seriale będące *remake’ami* znanego filmu Stanisława Rostockiego *Jak tu cicho o zmierzchu* z 1972 roku: chińsko-rosyjska produkcja *А зори здесь тихие (Zhèlìde límíng jìngqìāoqíāo)*, reż. (Мао Вейнин) Мао Вэйнин, 2006, 12 (w Chinach: 19) odc., oraz *А зори здесь тихие*, reż. Ренат Давлетьяров, 2015, 4. odc.

258 *Курсанты*, reż. Андрей Кавун, 2004, 10 odc.; *До свидания, мальчики/Подольские курсанты*, reż. Сергей Крутин, 2014, 16 odc.

259 *Сапёры/ Без права на ошибку*, reż. Борис Щербаков, Василий Щербаков, 2007, 3 odc.

260 *Далеко от войны*, reż. Ольга Музалева, 2012, 4 odc.; *МУР. Третий фронт*, reż. Эльёр Ишмухамедов, 2012, 20 odc.

o... oddziałach zaporowych²⁶¹. Wyjąwszy ostatni temat – wszystkie kontynuowały tradycje kina radzieckiego, które – w zgodzie z koleją z tradycją socrealistyczną – starało się nie tylko opowiadać o przebiegu wojny i jej najważniejszych bitwach, ale też prowadziło swego rodzaju „analizę socjologiczną” walczącego narodu i armii, pokazywało wkład poszczególnych środowisk czy rodzajów wojsk.

Należy przy tym zauważyć, że we współczesnym rosyjskim serialu wojennym, oprócz produkcji rozrachunkowych i poznawczych, można również wyróżnić oparte na radzieckich tradycjach (np. *Siedemnastu mgnieniach wiosny*) świetne seriale rozrywkowe, skupione na tych rodzajach walki, o których opowieść może być szczególnie emocjonująca. Wymienię tu na przykład sensacyjne produkcje o snajperach²⁶².

Wnioskując jednak z liczby i długości seriali, współczesny rosyjski widz najbardziej lubi opowieści o akcjach radzieckich zwiadowców. W ostatnim dziesięcioleciu miał do dyspozycji trzy produkcje, mające dwa lub trzy sezony, takie jak: *Niesłużebnoje zadanie* w reżyserii Witalija Worobiowa i Iwana Kriworuczko²⁶³, *Razwiedcziki* Aleksandra Zamiatina²⁶⁴ oraz *Wojennaja razwedka* Aleksieja Prazdnikowa i Piotra Amielina²⁶⁵, szczególnie wartościowe poznawczo, bo m.in. poruszające rzadki temat

261 *Заградотряд. Соло на минном поле*, reż. Валентин Донсков, 2009, 4 odc.

262 *На безымянной высоте*, reż. Вячеслав Никифоров, 2004, 4 odc.; *Внимание, говорит Москва*, reż. Александр Сурин, 2005, 4 odc.; *Снайпер: Оружие возмездия*, reż. Александр Ефремов, 2009, 4 odc.; *Снайпер 2. Тунгус*, reż. Олег Фесенко, 2012, 4 odc., Rosja–Białoruś; *Снайпер 3: Герой сопротивления*, o którym już wspomniano.

263 *Неслужбное задание 1. Казаки-пластуны*, reż. Виталий Воробьев, 2004; *Неслужбное задание 2. Взрыв на рассвете*, reż. Виталий Воробьев, Иван Криворучко, 2005; *Неслужбное задание 3. Секретное оружие*, część 1 i 2, reż. Виталий Воробьев 2006.

264 *Разведчики: Последний бой*, 2008, 6 odc., oraz *Разведчики: Война после войны*, 2008, 6 odc. – reż. Александр Замятин мл.

265 *Военная разведка: Западный фронт*, reż. Алексей Праздников, 2010, 8 odc.; *Военная разведка: Первый удар*, reż. Алексей Праздников, 2012, 8 odc.; *Военная разведка: Северный фронт*, reż. Петр Амелин, 2012, 8 odc.

wojny z Finlandią (wystąpiły tu również wątki polskie – Kajtoch 2015b, 119–120). Rzecz jasna powstało także sporo seriali niepowiązanych lub jeszcze niepowiązanych w cykle²⁶⁶.

Drugim ulubionym tematem są przygody zakonspirowanych agentów i dywersantów, przerzucanych na głębokie tyły przeciwnika²⁶⁷ i często działających w niemieckich mundurach, jak bohater *Stawki większej niż życie*. Zdarza się, że z końcem wojny płynnie przechodzą do wykonywania zadań przeciw USA²⁶⁸. Seriale te mają swoją odmianę „kobieca”, gdzie tego typu zadania pełnią zawerbowane kobiety i dziewczęta²⁶⁹, absolwentki szkół wywiadowczych NKWD.

266 *Человек войны*, reż. Алексей Мурадов, 2005, 12 odc., Rosja–Białoruś; *Под ливнем пуль*, reż. Виталий Воробьев, 2006, 4 odc.; *Алька*, reż. Виктор Бутурлин, 2007, 4 odc.; *Операция „Горгона”*, reż. Владимир Котт, 2011, 4 odc.; *Команда восемь*, reż. Александр Аравин, 2012, 4 odc.; *Задания особой важности. Операция „Тайфун”*, reż. Петр Амелин, 2013, 4 odc.; *Спассти или уничтожить*, reż. Владимир Фатьянов, 2013, 4 odc.; *Без права на выбор*, reż. Леонид Белозорович, 2013, 4 odc., prod. Rosja–Ukraina–Kazachstan; *Привет от Катюши*, reż. Константин Статский, 2013, 4 odc.; *Снег и пепел*, reż. Александр Кириенко, 2015, 4 odc.

267 Obok wspomianej *Krasnoj kareŭy* wymienię: *Диверсант*, reż. Андрей Малюков, 2004, 4 odc.; *Диверсант 2: Конец войны*, reż. Игорь Зайцев, 2007, 10 odc.; *Апостол*, reż. Геннадий Сидоров, Николай Лебедев, Юрий Мороз, 2008, 16 odc.; *Третьего не дано*, reż. Сергей Сотниченко, 2009, 4 odc., Rosja–Ukraina; *По лезвию бритвы*, reż. Сергей Кожевников, 2014, 8 odc.

268 Nr. *СМЕРШ: Легенда для предателя*, reż. Ирина Гедрович, 2011, 4 odc.; *Бомба*, reż. Олег Фесенко, 2013, 8 odc.

269 *Разведчица: Легенда об Ольге*, reż. Кирилл Капица, 2009, 8 odc.; *Разведчицы*, reż. Феликс Герчиков, 2013, 12 odc.; *Гетеры майора Соколова*, reż. Бахтиер Худойназаров, 2014, 8 odc.; *Не покидай меня!*, reż. Александр Франкевич-Лайе, 2014, 4 odc.

Trzecim – historie o likwidowaniu szpiegów niemieckich, lub różnorodnych oddziałów przeciwnika – w czasie wojny lub tuż po²⁷⁰. W ostatnich latach opowiadała je pięć cztero- lub ośmioodcinkowych seriali z cyklu *Śmierć szpiegom*²⁷¹ i parę wyprodukowanych jako osobne²⁷².

Patrząc z formalnego, genologicznego punktu widzenia rozwinęły się: wojenny melodramat (*wojennaja mielodrama*), kryminał (*wojennyj dietiektiw*), przygodowy film młodzieżowy, film akcji (*wojennyj bojewik*) itd. Zdarzają się elementy komediowe, a nawet fantastyczne..., jak wtedy, gdy bohaterowie *Razwiedczikow* niszczą już wyprodukowane i gotowe do uciezki niemieckie „latające talerze”²⁷³.

270 Np. bohater *Lata wilków* walczy z oddziałami byłej niemieckiej policji, która przeszła do partyzantki (*Лето волков*, reż. Дмитрий Иосифов, 2011, 6 odc.), a sympatyczny smierszowcy z filmu *Wosilija Rojzmana Smiersz* mają za przeciwników walczący na Białorusi oddział AK (*СМЕРШ*, reż. Зиновий Ройзман, 2007, 4 odc.); w serialu *Norymberga* (*Нюрнберг: Контригра*, reż. Елена Николаева, 2011, 8 odc.) chodzi o zapobieżenie detonacji ukrytej niemieckiej bomby atomowej.

271 *Смерть шпионам!*, reż. Сергей Лялин, 2007, 8 odc., Ukraina–Białoruś; *Смерть шпионам 2. Крым*, reż. Анна Гресь, Марк Гресь, 2009, 8 odc., Rosja–Ukraina; *Смерть шпионам! Операция „Лисья нора”*, reż. Александр Даруга, 2012, 4 odc., Rosja–Białoruś; *Смерть шпионам! Операция „Ударная волна”*, reż. Александр Даруга, 2012, 4 odc.; *Смерть шпионам. Скрытый враг*, reż. Эдуард Пальмов, 2012, 4 odc., Rosja–Ukraina.

272 Były to: *Охота на Вервольфа*, reż. Евгений Митрофанов, Татьяна Ходаковская, 2009, 4 odc., Rosja–Ukraina; *Приказано уничтожить! Операция: „Китайская шкатулка”*, reż. Сергей Бобров, 2009, 4 odc.; *Ялта-45*, reż. Тигран Кеосаян, 2011, 4 odc.; *Убить Сталина*, reż. Сергей Гинзбург, 2013, 8 odc.; akcja dwóch lub podobnego typu seriali przebiegała w oblężonym Leningradzie: *Ленинград*, reż. Александр Буравский, 2007, 4 odc.; *Ладога/ Ладога – дорога жизни*, reż. Александр Велединский, 2014, 4 odc.

273 Innym przykładem jest *Zonnentau*, serial łączący wątek współczesny z historycznym, obracającym się wokół prowadzenia przez hitlerowców badań nad urządzeniem zapewniającym długowieczność (*Зоннентау*, reż. Карен Оганесян, 2012, 8 odc.), jeszcze innym *Niurnberg. Kontrigra* (*Нюрнберг: Контригра*), bo przecież Niemcy broni atomowej, o której mowa w tym serialu, ostatecznie nie wyprodukowały.

Seriale wojenne są jednak przede wszystkim filmami historycznymi – które rozgrywają się w (przynajmniej zasadniczo) rzeczywistych choć minionych realiach – i realistycznymi, przyciągającymi możliwością obcowania z posiadającymi prawdopodobną psychikę bohaterami i obserwowania ich przeżyć. Nie należy jednak zapominać, że te, reprezentujące odmiany sensacyjne, dbając, by dostarczać widzowi nowych wrażeń, wpadają chwilami w zupełne nieprawdopodobieństwo²⁷⁴ i miałość problematyki, i że w zasadzie tylko określenie „wojenny dramat” (*wojennaja drama*) gwarantuje poważniejsze ujęcie (niestety, dramaty serialowe są rzadkie; to domena fabularnych dzieł kinowych).

Trzeba przy tym zauważyć, że o przynależności serialu do danej grupy (podgatunku) decyduje nie tyle jego ściśle zdefiniowany, ograniczony temat, co tematyczna dominanta. Nie ma filmów tylko rozrachunkowych, tylko poznawczych, tylko rozrywkowych... Wątki rozrachunkowe, poznawcze i rozrywkowe zazwyczaj mieszają się w ramach akcji danego filmu, ale zazwyczaj jedno są zredukowane, a inne – najważniejsze.

Na przykład w serialu *Bałłada o bombierze* Witalija Worobjowa, będącym oczywiście wojenną opowieścią lotniczą (element poznawczy), strącony pilot bombowca z jednej strony dostał się do niewoli i w rezultacie o mało nie został przez swoich niesprawiedliwie rozstrzelany (element rozrachunkowy), a z drugiej przeżył na tyłach wroga namiętny romans (rozrywkowy wątek melodramatyczny, który ostatecznie decyduje o przynależności filmu do podgatunku wojennego melodramatu). Z kolei w *Batalionie karnym* Nikołaja Dostala dominują treści rozrachunkowe, gdyż ludzie do karnych jednostek często trafiali wskutek niesprawiedliwego wyroku, a służba tam przypominała piekło stworzone

274 Na przykład serial *Snajperzy* (*Снайперы: Любовь под прицелом*, reż. Зиновий Ройзман, 2012, 8 odc.) pokazuje miłość niemieckiego snajpera i rosyjskiej snajperki, którzy – jednocześnie przecież walcząc – muszą imać się dziwacznych sposobów umożliwiających im spotkania. Ale film/serial o poważnym charakterze potrafi frontową miłość przedstawić w sposób przejmujący i formalnie bardzo ciekawy, jak w przypadku *Bitwy o Sewastopol* (*Битва за Севастополь*). Ale tam romans dwojga radzieckich snajperów jest całkiem prawdopodobny i nie razi dziwactwem.

przez własne dowództwo. Treści poznawcze też są tu istotne, bo o tych jednostkach widz rosyjski dowiedział się dopiero w czasach późnej pierestrojki²⁷⁵, natomiast wątek miłosny jest zredukowany do wspomnień. Jako najistotniejsze w miniserialu *Zagradotriad* (pol. oddział zaporowy) Walentina Donskowa widziałbym treści poznawcze, bo o oddziałach tego typu niewiele wiadomo poza tym, że strzelały do próbujących się wycofywać radzieckich żołnierzy²⁷⁶. Zwracają na siebie uwagę także wojenne kryminały, jak np. *Smierť szpionam: Skrytyj wrag*²⁷⁷ Eduarda Palmowa, gdzie oficerowie NKWD są mimo swoich mundurów w zasadzie tylko detektywami prowadzącymi śledztwo, gdyż wykrycie szpiegów i dywersantów wymaga stosowania policyjnych metod.

Sądzę (głównie na podstawie własnego, odbiorczego doświadczenia), że na początku tego stulecia najważniejsza była dominanta rozrachunkowa – w ostatnich latach więcej jest ujęć sensacyjnych. Ponadto bohaterowie pozytywni ostatnio (np. w *Nocnych łastoczkach* Michaiła Kabanowa z 2012 roku czy *Istriebitielach* z 2013 Aleksieja Myradowa) nieco łatwiej wychodzą z niebezpieczeństw stworzonych przez komunistów czy enkawudzistów, a niebezpieczeństwa te częściej powstają za sprawą prywatnych animozji, niż mają charakter systemowy.

275 Na przykład z przejmującego filmu *Gu-ga* Willena Nowaka, (*Гу-га*, reż. Виллен Новак, 1989) albo tragicomicznego *Imienia* Borisa Rycariewa (*Имя. Из солдатских историй, рассказанных после войны...*, reż. Борис Рыцарев, 1989).

276 Jak w praktyce mogło to wyglądać, pokazuje być może przerażająca scena z filmu *Wróg u bram* z 2001 roku (produkcja Irlandia–Niemcy–USA–Wielka Brytania) w reżyserii Jean-Jacques’a Annauda, pokazująca, jak resztki ocalałych z natarcia, cofających się, niedozbrojonych, radzieckich ochotników „na bieżąco” rozstrzeliwane są z cekaemów. W *Oddziale zaporowym* takich potworności nie ma, ale potwierdza się strzelanie do cofających się w panice Rosjan (niekiedy zresztą odpowiadających ogniem). Ponadto – jak z filmu wynika – oddziały zaporowe pilnowały porządku w strefie przyfrontowej, likwidowały maruderów i dezertersów, niekiedy brały udział w pilnych akcjach dywersyjnych przeciw Niemcom.

277 *Смерть шпионам. Скрытый враг* z 2012, reż. Эдуард Пальмов, 4 odc. Rosja–Ukraina.

Zjawisko jest podobne do tego zachodzącego w serialu kryminalnym, gdzie obraz ZSRR jest ostatnio jakby mniej czarny. Pojawili się na przykład uczciwi prokuratorzy i milicjanci, a nawet funkcjonariusze KGB, zajmujący się po prostu i tylko uczciwą walką z obcym wywiadem, zepsuciem rządzących elit i światem przestępczym²⁷⁸.

Seriale fantastyczne: okultyzm, podróże w czasie, światy równoległe

Ostatnią odmianą serialu, na który chciałbym zwrócić uwagę, jest serial fantastyczny. Choć fantastyka rozwijała się w ZSRR albo w postaci *science fiction*, albo pod szyldem baśni i filmy tego rodzaju się zdarzały, to po pierwsze seriali było bardzo mało, a po drugie praktycznie brak było tradycyjnych horrorów i w ogóle mało było fantastyki dla czytelników i widzów dorosłych. Nie ma także informacji o takich serialach w latach dziewięćdziesiątych. Być może producenci nie chcieli ryzykować i proponować widzom konwencji, do których dostatecznie się oni jeszcze nie przyzwyczaili.

W latach 2001–2003 pojawiają się seriale z niewielkimi elementami irracjonalnymi czy fantastycznymi. Najpoważniejsze osiągnięcie tych lat, trylogia *Tajny znak*²⁷⁹ jest jednak przede wszystkim opowieścią o młodzieżowej sekcji. *Po tu storonu wołkow* to historyczny kryminał z lat powojennych, w którym jeden z bohaterów być może jest wilkołakiem²⁸⁰.

278 Na przykład w serialach: *С чего начинается Родина* (reż. Рауф Кубаев, 2014, 8 odc.), a także wspomnianych wcześniej *Петля Нестерова*, *Неподкупный*.

279 *Тайный знак* z lat 2001–2004, reż. Борис Дуров, Нурбек Эген, Борис Григорьев, 3 sezony, 24 odc.

280 *По ту сторону волков*, reż. Владимир Хотиненко, 2002, 4 odc. Motyw pojawił się potem w filmach *Понолуние* (*Полнолуние*, reż. Сергей Белошников, 2005, 4 odc.), *Кsiężyc* (*Луна*, reż. Николай Саркисов, 2015, 30 odc.) i jednym z odcinków *Kantora* (*Контора*, reż. Дмитрий Парменов, 2006, 12 odc.).

Dziennikarze pisma „Russkije straszilki” częściej podejrzewają, niż napotykają coś „nie z tej ziemi”, podobnie jak dziennikarz – bohater serialu *13*²⁸¹.

Jednak już bohaterowie wspomnianej wyżej, efektownej, żartobliwej rosyjskiej aluzji²⁸² do *Archiwum X (The X-Files)* – *Kantory* Dmitrija Parmienowa z 2006 roku, zetkną się z rzeczywiście paranormalnymi zjawiskami. Od 2005, a zwłaszcza 2006 roku zaczynają się kształtować swoiste dla Rosji podgatunki serialu fantastycznego: serial okultystyczny, gdzie losy bohaterów niezależnie od ich świadomości zależą od tajemniczych sił (np. *Otriad* Siergieja Czekałowa²⁸³), lub też kontakt z nimi jest świadomy (*Wiepr'* Dmitrija Swietozarowa)²⁸⁴, oraz serial o ludziach z paranormalnymi zdolnościami²⁸⁵ (z pododmianą detektywistyczną²⁸⁶

281 *Русские страшилки* z lat 2002–2003, reż. Юрий Мамин, 18 odc.; *13 (Тринадцать)* z 2014, reż. Григорий Федоров, Иван Щёголев, Михаил Кабанов, 24 odc.

282 Mam na myśli to, że już sama para bohaterów serialu i „niesamowite” tematy to aluzja do serialu amerykańskiego. Rzeczą jasną *Kantora* pod względem wpływu i znaczenia nie może się równać z serialem, który miał 10 serii, 202 odcinki, powołał do życia parę serii wydawniczych i 2 filmy fabularne, był regularnie emitowany przez 10 lat (1993–2002) i dotąd jeszcze ukazują się różnorakie jego „dokończenia”.

283 *Отряд*, reż. Сергей Чекалов, 2008, 16 odc.; tajemnicze oblicze rzeczywistości, tzw. „swiaz' wriemion” („powiązanie epok, czasów”) ujawnia się w niezwykłych zbiegach okoliczności, powtarzalności pewnych sytuacji itd. i często twórcy filmu nie stawiają „kropki nad i”.

284 *Вепрь*, reż. Дмитрий Светозаров, 2005, 8 odc. Podobne motywy przynoszą np. *Siedmaja runa (Седьмая руна)*, reż. Сергей Попов, 2015, 8 odc.), *Alchemik (Алхимик (Эликсир Фауста))*, reż. Александр Муратов, 2015, 12 odc.), *Dziwiat' niezwiethnych (Девять неизвестных)*, reż. Александр Муратов, 2006, 12 odc.).

285 Np. *Предчувствие*, reż. Алена Семенова, 2013, 16 odc.; *Чудотворец*, reż. Дмитрий Константинов, 2014, 8 odc.; tu zaliczyłbym też serial *Pośrednik (Посредник)*, reż. Денис Нейманд, 2013, 4 odc.), który formalnie należy do SF, gdyż bohater zasadniczo kontaktuje się (lub nie) z kosmitami.

286 Np. *Odblaski (Отблески)*, reż. Владимир Виноградов (II), Татьяна Архипцова, 2010, 25 odc.); zaliczam tu także bardzo udany serial *Piataja straža (Пятая стража)* z lat 2013–2016, reż. Василий Пичул, 3 sezony po 62, 63, 60 odcinków) – jest to historia agencji detektywistycznej prowadzonej przez wampira, który obdarzył specjalnymi zdolnościami swoich współpracowników – ludzi. Z kolei *Niuchacz*

lub sensacyjną²⁸⁷). Przy czym, jak się zdaje, nie wszystkie historie tego typu należą do fantastyki – przynajmniej w Rosji, gdzie w paranormalne zdolności chyba się wierzy; między innymi świadczy o tym obecność motywu w utworach całkowicie niefantastycznych, jak na przykład w kryminale *Nie mieszajcie pałacu* (*He мешайте палачу*, wyd. 1996) Aleksandry Marininy, gdzie występuje były oficer KGB – hipnotyzer o niezwykłej mocy.

Nie powiodą się natomiast próby zaszczepienia w Rosji modnej na Zachodzie tradycyjnej *fantasy* „heroicznej”. Powstaną tylko 2 serie tego typu²⁸⁸. Podobnie jest z innymi, bardzo gdzie indziej popularnymi tematami: wampirycznym²⁸⁹ oraz apokaliptycznym²⁹⁰. Zdarzają się też produkcje nietypowe, jak religijny serial²⁹¹, przynoszący historie o cudownym działaniu pewnej ikony.

(*Нюхач* z lat 2013–2015, reż. Артем Литвиненко, 2 sezony po 8 odcinków) – to detektywistyczne przygody bohatera posiadającego niesamowicie rozwinięty zmysł węchu.

287 Нр. *Энигма*, reż. Марина Рудкевич, Юлия Юлина, 2010, 15 odc.

288 *Охотник*, reż. Владимир Котт, 2006, 8 odc.; *Молодой Волкодав*, reż. Олег Фомин, 2007, 12 odc.

289 *Split* (*Сплит*, reż. Влад Ланне, 2011, 40 odc.) utrzymywał się jeden sezon. Wampir z „Piątej straży” nie ma typowej fabularnej funkcji – walczy ze złem, a nie zabija niewinnych.

290 *Выжить после* z lat 2013–2016, reż. Душан Глигоров, Александр Богуславский, 3 serie po 12 odcinków; *Корабль* z lat 2014–2015, reż. Олег Асадулин, Марк Горобец, 2 serie po 26 odc. – ten drugi adaptował importowany format. Importowanie formatów zdarza się też w przypadku innych fantastycznych tematów. Ostatnio zaadaptowano serial *4400* z 2004–2007, produkcja René Echevarria i Scott Peters, USA (rosyjska wersja: *Иные*, reż. Александр Якимчук, 2015, 16 odc.).

291 *Эффект Богарне*, reż. Дмитрий Герасимов, 2013, 8 odc.

Z wyraźnym rozwojem serialu fantastycznego mamy do czynienia dopiero po wspomnianym wyżej kryzysie lat 2008–2009²⁹². W 2011 roku rozpoczęto emisję *Zakrytej szkoły*, największego – jak na razie – rynkowego sukcesu fantastycznego serialu rosyjskiego²⁹³. Jednak już rok 2010 przyniósł liczne produkcje, które zdają się wyznaczać nowe trendy.

Po pierwsze, seriale przynoszące wizje dwóch rzeczywistości: realnej i magicznej, istniejącej gdzieś w ukryciu lub świecie równoległym, dla zwykłych ludzi albo groźnej, albo obojętnej²⁹⁴. Prawdopodobnie związane jest to z sukcesem fabularnych filmów kinowych Timura Biekmbietowa *Straż nocna* (2004) i *Straż dzienna* (2006) według prozy Siergieja Łukjanienki (*Сергея Васильевича Лукьяненко*)²⁹⁵, ale zdarzają się też seriale²⁹⁶ wykorzystujące motywy ze słowiańskiej mitologii: np. poszukiwanie szczęśliwej krainy *Biełowod'ja*.

292 W mojej, sądzą że w miarę pełnej kolekcji posiadam: jeden serial fantastyczny z 2001, dwa seriale z 2002, dwa z 2003, jeden z 2004, dwa z 2005, trzy z 2006, jeden z 2007, jeden z 2008, sześć z 2010, dwa z 2011, pięć z 2012, dziesięć z 2013, jedenaście z 2014, dziesięć z 2015. Ilościowy postęp jest widoczny. Rzecz jasna owe liczby mogą tylko świadczyć o tym, że z danego roku więcej fantastycznych seriali trafiło do sieci, ale na pewno jest związek między ilością internetowych publikacji a produkcją. Uwaga: w tym zestawieniu na równych prawach traktuję tytuły nowe, jak i nowe serie seriali kontynuowanych.

293 *Закрытая школа* z lat 2011–2016, reż. Олег Асадулин, Андрей Записов, Константин Статский, 5 sezonów ponad 125 odcinków. Miał sporą oglądalność, powstały książki według niego napisane.

294 *Другая реальность*, reż. Павел Латушкин, 2010, 12 odc.; *Погружение*, reż. Александр Богуславский, 2013, 4 odc.; *Тайный город*, reż. Александр Мохов, 2014, 2 serie, po 8 odc.; *Темный мир: Равновесие*, reż. Олег Асадулин, 2014, 12 odc.

295 W Polsce wydano: *Ночной дозор* (*Ночной дозор*) – wyd. polskie 2003; *Дневной дозор* (*Дневной дозор* – napisany wraz z Władimirem Wasiljewem); *Patrol змроку* (*Сумеречный дозор*) – 2007; *Остатни patrol* (*Последний дозор*) – 2007; *Новый patrol* (*Новый дозор*) – 2014; *Шосты Patrol* (*Шестой Дозор*) – 2015.

296 *Пока цветёт папоротник*, reż. Евгений Бедарев, 2012, 13 odc.; *Беловодье. Тайна затерянной страны* planowany na 2016, reż. Евгений Бедарев (s.d. *Пока цветёт папоротник*); poszukiwaczami tego świata byli też bohaterowie *Enigmy*.

Wspomnijmy też ponownie o motywie „podróży w czasie”, znanym jeszcze z fantastyki radzieckiej²⁹⁷. We współczesnych serialach przedstawienie wędrówek bohaterów w przeszłość służy zwłaszcza celom rozrywkowo-dydaktycznym, gdyż jeśli ludzie współcześni trafiają w przeszłe okresy dziejów Rosji, żeby na przykład prowadzić tam śledztwa czy obserwować nielegalnych „uciekierów z teraźniejszości”, to jest to świetna okazja do objaśniania dawnych realiów, a zabawy przy tym też jest dużo²⁹⁸. Ale nie tylko te funkcje mogą spełniać historie o podróżach w czasie.

Możliwe się okazało potraktowanie satyryczne²⁹⁹, psychologiczne³⁰⁰, socjologiczne³⁰¹ tematu, a przede wszystkim spojrzenie ideologiczne. Kiedy bowiem oddział współczesnych rosyjskich żołnierzy zostaje (bez ostrej amunicji) przeniesiony w czas II wojny światowej (w dwóch sezonach serialu *Tuman*)³⁰², to chyba głównie po to, by wszyscy Rosjanie zadawali sobie pytanie: „czy jesteśmy, lub możemy być godni swoich przodków?” i pozytywnie na nie odpowiedzieli.

297 Seriale reprezentował tylko *Gość z przyszłości* (*Гостя из будущего* z 1984–1985, reż. Павел Арсенов, 5 odc.), ale ukazywały się też filmy, książki fantastycznonaukowe itd., w tym istotne, jak *Próba ucieczki* Arkadija i Borisa Strugackich z 1962 r.

298 Na przykład w serialach: *Временищик*, reż. Юрий Музыка, 2014, 8 odc.; *Петля времени*, reż. Юрий Ильин, 2014, 4 odc.; *Граница времени*, reż. Филипп Коршунов, 2015, 23 odc.; *Обратная сторона Луны/ Тёмная сторона Луны*, reż. Александр Котт, 2012, 16 odc.

299 Komedia *Ubit' Droзда* (*Убить Дрозда*, reż. Дмитрий Герасимов, 2013, 4 odc.) przeniosła bohatera w czasy rewolucyjne, by ośmieszać Rosję współczesną.

300 Na przykład w *Tarif na proszloje* (*Тариф на прошлое*, reż. Петр Амелин, 2013, 4 odc.), *Nazad w SSSR* (*Назад в СССР*, reż. Валерий Рожнов, 2010, 4 odc.).

301 *Szachta* (*Шахта*, reż. Сергей Лесогоров, Владимир Виноградов, 2010, 16 odc.) przynosi analizę zachowań ludności rosyjskiego miasteczka, odizolowanego nie spodziewanie od rzeczywistości zewnętrznej poprzez przeniesienie w czasie. Gdy kontakt zostanie znów nawiązany, nie wiedząc, co się w zasadzie stało, uznają się za zagrożonych i przystępują do walki.

302 Chodzi o produkcje: *Tuman*, reż. Иван Шурховецкий, Артём Аксененко, 2010, 4 odc.; *Tuman 2*, reż. Иван Шурховецкий, 2012, 4 odc.

Choć tylko jeden serial podjął ten motyw, pytanie wydaje się palące, bo niejednokrotnie pada. Podobne historie zdarzyły się ostatnio w dwóch udanych filmach kinowych *My iz buduszczego* i *My iz buduszczego 2*³⁰³. Ponadto współczesna rosyjska fantastyka literacka stworzyła dziesiątki tego typu „podnoszących ducha” historii o wędrówkach tzw. „popadańców”³⁰⁴ w odległą lub bliższą przeszłość, zwłaszcza lata drugiej wojny światowej³⁰⁵, co chyba jednak świadczy o istnieniu pewnych zbiorowych kompleksów. Należy także pamiętać, że tego typu problematyka poruszana jest często w filmach telewizyjnych lub kinowych³⁰⁶, które zestawiają dwa wątki: współczesny i z lat wojny; i z tej konfrontacji z przodkami współcześni Rosjanie nieczęsto wychodzą zwycięsko (choć w ostateczności klęski też nie ponoszą, bo pod koniec filmu zwykle się okazuje, że nie są znowu tacy źli).

Rynek seriali obecnie

Spotykane od czasu do czasu w rosyjskiej publicystyce informacje o rozwoju tego sektora rynku telewizyjnego w Rosji brzmiały do niedawna dość fantastycznie. Mówiono, że seriale zajmują w rosyjskiej TV 70, 80 i więcej procent czasu emisji³⁰⁷. Obecnie w Sieci są już dostępne

303 *Мы из будущего*, reż. Андрей Малюков, 2008, *Мы из будущего 2*, reż. Александр Самохвалов, Борис Ростов, 2011.

304 Ros. *попаданец* (od słowa *попасть*, „trafić w coś lub gdzieś”) – „człowiek, który gdzieś trafił”.

305 Na stronie <http://www.popadenec.ru/> wymienia się ok. 100 książek.

306 Seriali takich jest mało, najnowszy to: *Приказ вернуться живым*, reż. Алексей Горлов, 2016, 5 odc., Rosja–Kazachstan, co jak sądzę spowodowane jest względami albo konstrukcyjnymi, albo finansowo-technicznymi. Natomiast nie odważyłbym się wymienić choćby znaczącej części tego typu filmów. Ostatni mi znany to *Правнуки* z 2015 r. (*Правнуки*, reż. Антон Гребенщиков).

307 „O ile ok. 2000 roku ojczyste seriale zajmowały nie więcej niż 10% czasu nadawania, to dzisiaj – prawie 95%. W zasadzie wyparły z TV inne gatunki filmowe: zachodnie

wiarygodniejsze dane. Po pierwsze, od 2010 roku Federalna Agencja Prasy i Informacji Masowej przedstawia i publikuje w Internecie coroczne raporty o rozwoju dziedziny, sporządzane wedle jednakowej metodologii (Вартанова 2011, 2013, 2014 oraz Вартанова i Коломиец 2010, 2012). Rynek seriali we wcześniejszych raportach nie jest niestety dostatecznie wyodrębniony, ale już czytając Raport z 2014 roku, możemy się dowiedzieć, że wspomniane „dane” publicystyczne nie są precyzyjne: w roku 2013 w 9 głównych rosyjskich kanałach tv seriale zajmowały 20 proc. czasu emisji³⁰⁸. Telewizyjne filmy fabularne (z których część można zapewne zaliczyć do miniseriale) zajęły 21 proc. (Вартанова 2014, s. 68).

Wśród seriali na przestrzeni lat 2012/2013 notowano 28 proc. kryminałów, 26 proc. komedii (reszta przypadła na inne gatunki), w większości rodzimej produkcji³⁰⁹. Funkcjonowało wówczas 370 przedsiębiorstw produkujących programy w większości sprzedawane nadawcom z prawami do pierwszej oraz późniejszych ich emisji³¹⁰, co nie jest zbyt opłacalne dla producentów i nie zachęca ich do tworzenia dzieł na tyle wybitnych, by mogły być wielokrotnie emitowane.

filmy i seriale, współczesne rosyjskie i radzieckie filmy fabularne” [W oryginale: „Если в начале 2000-х отечественные сериалы занимали не более 10% эфирного времени, то сегодня – почти 95%. Они, по сути, вытеснили с ТВ другие жанры кинематографа: западные фильмы и сериалы, современные российские и советские картины”] (Москаленко 2012).

308 W programie 9 największych kanałów (Pierwyj kanał, Rossija 1, NTV, STS, Ren TV, TNT, Domasznij, DTV) seriale zajmują 10%, 23%, 30%, 20%, 17%, 28%, 32%, 9%, 11%, (średnio 20%) czasu emisji. Ogólne średnie proporcje czasu emisji poszczególnych niektórych rodzajów produkcji to: seriale 20%, artystyczne filmy 21%, programy rozrywkowe 21% (Вартанова 2014, s. 68), przy tym w porównaniu z 2011 rokiem seriale spadły z 21 do 20%, udział filmów pozostał taki sam, wzrósł udział programów rozrywkowych z 18 do 21% (tamże).

309 Blok filmów i seriali w 2011 roku miał proporcje między rosyjskim z zagranicznym materiałem 67/33%, w 2012 70/30%; filmy i seriale ZSRR tracą pozycję, z 15% w 2011 do 13% w 2014. Rośnie produkcja rodzimych nowoczesnych seriali – 18% anteny w 2011 do 24 % w 2013 (Вартанова 2014, s. 70, 72).

310 10 najważniejszych producentów to: „Krasnyj kwadrat”, Comedy Club Production, Forward-Film, M-Production, Wsiemirnyje Russkije Studii, WajT Media,

Od 2011–2012 roku działa w Moskwie ośrodek badawczy KVG Research³¹¹, niejednokrotnie we wspomnianych raportach cytowany, który m.in. serialami zajmuje się specjalnie, co pozwala na przytoczenie bardziej precyzyjnych danych za okres 2012–2014 (danych za 2011 (KVG Research 2012a; KVG Research 2012b) nie przytaczamy, gdyż badacze nie wypracowali wówczas jeszcze ostatecznej, powtarzanej później metodologii).

Badania KVG – jak sądzę – mają na celu ustalenie dynamiki rozwoju nie tyle emisji TV, co rosyjskiego rynku produkcji programów (nie dzieląc ich na oryginalne i licencyjne). Przeprowadzając pomiar, KVG bierze pod uwagę tylko materiał premierowy (bez powtórných emisji), a poza tym nie bierze pod uwagę: programów sportowych i informacyjnych, sprawozdań z koncertów, programów śniadaniowych itd., a więc produkcji, której nadawanie zależy od ważności samych relacjonowanych wydarzeń albo jest regulowane codzienną, telewizyjną informacyjną rutyną i rola producenta nie jest w nich zbyt duża. W corocznych badaniach uwzględniano emisję sześciu a potem siedmiu najważniejszych kanałów: „Pierwyj kanał”, „Rossija 1”, NTV, STS, TNT, Ren TV, „Piatyj kanał” (od 2013 r.) oraz wyniki ankiet od 100–250 firm produkujących programy. Biorąc pod uwagę tylko raporty roczne, ustalenia KVG można pokazać w poniższej sekwencji tabel (zob. tabela 1 i 2):

Tabela 1 daje obraz branży w lekkim kryzysie (przy czym obraz tego kryzysu jest taki, że niejedna telewizja chciałaby się w nim znaleźć), produkcja seriali pełni – moim zdaniem – w rosyjskim przemyśle telewizyjnym funkcję stabilizującą, bo na ten towar stale jest pokaźny i stabilny popyt.

Pierwaja Producerskaja Kompania, Star Media, Amedia, Story First Production (Вартанова 2014, s. 83). 62,5% kompanii sprzedaje produkcję na zasadzie kupna na wyłączność praw do jej emisji, 25% – w sposób mieszany, jedyne 12,5% (największe i najbardziej stabilne spółki) sprzedają tylko produkt bez praw autorskich (Вартанова 2014, s. 80).

311 Patrz: <http://www.kvgresearch.ru/about-the-company/the-kvg-research/>.

Tabela 1. Produkcja premierowa emitowana w 7 największych kanałach TV nadających na całym terytorium Federacji Rosyjskiej

Rodzaj danych / Rok		2012	2013	2014
Łączny czas produkcji premierowej		11 600 godz. (-3% od 2011)	12 000 godz.	10 600 godz. (-12% od 2013)
Gatunek	seriale	28,7%	30%	28,2%
	rozrywka	26,7%	26%	29,3%
	talk-show	21,4%	21%	22,7%
	dokument	11,3%	11%	9,1%
	programy oświatowe	8,1%	7%	6,8%
	film telewizyjny ³¹²	2,4 %	3%	3,6%
	filmy fabularne pełnometrażowe	0,6%	1%	
inne	0,7%	1%		
Wartość produkcji premierowej		38,8 mld. rubli	44,3 mld rubli	43,1 mld rubli (-3% od 2013)
Uwagi:		Seriale i filmy – razem 33%	Seriale i filmy – razem 33%	Skutek kryzysu w reklamie i licznych sprawozdań sportowych (olimpiada w Soczi)

Źródło: KVG Research, raporty za 2012, 2013, 2014 rok
(KVG Research 2013; KVG Research 2014a; KVG Research 2014b; KVG Research
2014c; KVG Research 2015; Анонимно 2015a; Анонимно 2015c).

Inne dane (Рувинский 2015) wskazują także, że serial jest motorem postępu rosyjskiej TV. W 2005 roku rosyjskie adaptacje formatów zagranicznych stanowiły 80% produktów, w 2008 roku udział ten spadł do ok. 30% serialowej produkcji i nadal się zmniejsza. Najpopularniejszy w Rosji jest serial krótki, 5–25 epizodów, co wskazuje na umiarkowanie producentów w kwestii produkcji telenowel. Dobrze to świadczy o perspektywach produkcyjnych serialu jakościowego. Wydaje się także, że serialowa produkcja staje się coraz droższa.

³¹² Do grupy filmów telewizyjnych prawdopodobnie zaliczono też miniseriale do 4 odcinków.

Z drugiej jednak strony kolejne odcinki serialu nadal są emitowane codziennie, co zmusza producentów do szybkiej, pobieżnej pracy i świadczy o oszczędnościach (codzienna produkcja jest tańsza). To poprawie jakości może z kolei zaszkodzić, bo wyprodukowanie serialu jakościowego musi być kosztowne; podobnie jak szkodzi wspomniany wyżej sposób sprzedaży produkcji stacjom TV. Podkreślić też należy, że wykorzystane przeze mnie materiały KVG Research wskazują, iż moda na seriale sprzyja w Rosji dobrej ekonomicznej i jakościowej kondycji jej telewizji, bo (nie licząc kupna formatów do zaadaptowania) wśród premier pozycje importowane to zwykle tylko ok. 20% oferty.

Druga z zaprezentowanych tabel (tabela 2) powinna natomiast pokazać, jaka jest obecnie popularność seriali określonego typu na rosyjskim rynku. Niniejszy tekst omawiał historię powstawania (czy też wprowadzania na rynek) poszczególnych podgatunków w Rosji, tudzież przybliżał to, co – moim zdaniem – szczególnie ciekawe (historyczne rozliczenia, fantastyka, serial historyczny, gatunki mieszane). Nie mogło się więc obyć bez uwzględnienia osobistego gustu. Tymczasem tabela uwidacznia szarą rzeczywistość... Te ciekawe dla mnie gatunki stanowią mały procent produkcji, najwięcej jest całkiem „zwykłych” współczesnych kryminałów³¹³, melodramatów, serialu obyczajowego (tzn. dramatu).

313 Rosjanie rozróżniają, jak pamiętamy, „kryminał” i „detektyw”. Dane przytaczam dla obu podgatunków łącznie.

Tabela 2. Udział procentowy poszczególnych gatunków w serialach wyprodukowanych w danym roku (lata 2013–2015)

Rodzaj danych / Rok		2013	2014	2015
Gatunki premierowych seriali (w % ilości wyprodukowanych tytułów), w tym:	Kryminał	30%	26%	23%
	Melodramat	20%	20%	20%
	Komedia i sitcom/sketchcom	12%	15%	16%
	Dramat	12%	13%	14%
	Historyczne	3%	4%	4%
	Sensacyjne (filmy akcji)	3%	3%	2%
	Przygodowe	3%	2%	2%
	Biografie	?	2%	2%
	Wojenne	?	2%	1%
	Inne	17%	13%	11%
Profesja głównych bohaterów poszczególnych tytułów:	Policjanci, prawnicy, detektywi itd.	25%	20%	16,5%
	Żołnierze i służby specjalne	12%	11%	8,7%
	Studenci i młodzież	5%	7%	7,4%
	Biznesmeni, menedżerowie, pracownicy biur	5%	7%	8%
	Pracownicy estrady, artyści, sportowcy	4%	6%	5,5%
	Robotnicy, pracownicy usług	6%	5%	8,9%
	Lekarze, służba zdrowia	4%	5%	5,7%
	Więźniowie, przestępcy	3%	4%	3,8%
	Nauczyciele i uczeni	3%	4%	3,9%
	Dziennikarze i pisarze	?	3%	3,6%
	Gospodynie domowe, bezrobotni	?	2%	3,5%
	Inne zawody i zajęcia	33%	10%	5,8%
	Brak danych	?	17%	18,7%
Czas akcji	Akcja dzieje się współcześnie	?	78,8%	73,1%
	W czasach ZSRR	?	12,1%	12,5%
	Przed 1922 rokiem	?	1,8%	5,2%
	W przyszłości	?	0,3%	0,2%
	Brak danych	?	6,9%	9%
Liczba produkowanych seriali i filmów TV		650	770 (+18%)	850 (+10%)
Orientacyjna liczba zaczętych/ukończonych seriali		?/200	380/333	375/236

Źródło: KVG Research, raporty za 2013, 2014, 2015 rok, jak w tab. 1 oraz Анонимно 2016.

Rosyjski neoserial?

A jak wygląda w rosyjskiej telewizji kwestia serialu jakościowego? Sądzę, że dość paradoksalnie.

Po pierwsze, panuje tu zwyczaj ścisłego powiązania serialu i filmu. W serialach grają dobrzy, filmowi aktorzy. Jak już napomknąłem, wiele seriali powstaje równocześnie z produkcją filmu. Czasem dłuższe reżyserkie wersje filmu dzieli się na parę odcinków, a te zwarte, półtoragodzinne idą na kinowe ekrany. Niekiedy z kolei do danego filmu „dokręca się” dłuższy serial. Tym sposobem, nijako z oszczędności, powinien powstać serial o kinowych standardach gry aktorów, więc i całej dramaturgii³¹⁴. W praktyce bywa różnie, ale jeśli reżyser jest dobry, zestaw aktorów odpowiedni i scenarzysta się postarał – można wysoką jakość osiągnąć.

Pod drugie, film rosyjski – to jeszcze większy paradoks – po roku dziewięćdziesiątym musiał się dopiero uczyć beztroskiej i niezbyt inteligentnej rozrywkowości zachodniego serialu. Za czasów radzieckich w filmie – a i w serialu – obowiązywał realizm, więc między innymi przedstawianie bohaterów pogłębianych psychologicznie oraz wiarygodnie reprezentujących różne grupy, warstwy i klasy społeczne. W serialu na modłę zachodnią natomiast widza przyciągać miała nie wizja społeczeństwa i człowieka, ale sensacyjna akcja. Nauka trwała czas jakiś. Przykładowo nie od razu nauczono się kręcenia „nowych” kryminałów:

314 Przede wszystkim serial „jakościowy” powinien dać się oglądać „na raz”. Naturalnie każdy odcinek powinien mieć swoją dramaturgię, ale powinna być też zapewniona taka spójność między odcinkami, by całą serię można było obejrzeć jak jeden długi film. Zwykle w danym odcinku występują co najmniej dwa wątki, z których jeden wyczerpuje się w ramach tegoż odcinka, a drugi jest kontynuowany w kolejnych. Konkretnie układy i proporcje bywają bardzo różne.

Jak wiemy, spełnianie standardów formalnie rozumianego realizmu jest jednym z możliwych warunków zaliczenia danej produkcji do rzędu jakościowych, choć często serial jakościowy może być także manifestacyjnie umowny albo stylizowany. Jakim by jednak nie był świat serialu ambitnego – musi być przecież zbudowany konsekwentnie, odtwarzać realną lub hipotetycznie założoną (fantastyczną) rzeczywistość we wszystkich szczegółach, a w tych szczegółach muszą się ujawniać ogólniejsze założenia czy też prawa tą rzeczywistością rządzące. Serial niestarannie wyreżyserowany nie może być realistyczny czy jakościowy w przyjętym tu znaczeniu, bo sprawia wrażenie przysłowiowej schematycznej produkcji typu „zabili go i uciekł”. Tak więc przynależność danej produkcji do serialowej elity jest ostatecznie problemem dobrego scenariusza, świetnej reżyserii i mistrzowskiego aktorstwa.

Zrekapitulujmy: estetyka, do której w czasach radzieckich przywykli Rosjanie, była estetyką (socjalistycznego lub ogólnie pojętego) realizmu, a jej filmowych reguł starannie przestrzegano. Nigdy nie brakło też w ZSRR doskonałych reżyserów, traktujących poważnie swój zawód. Paradoksalnie, dopiero po 1992 roku rosyjski producent musiał w przyspieszonym tempie opanowywać sztukę kręcenia seriali i filmów czysto rozrywkowych. Starych filmowych tradycji i technik perfekcyjnego wykonywania reżyserskiego rzemiosła chyba jednak nie zapomniano i jeśli nie przeszkodzą problemy finansowe, telewizja rosyjska może się stać niedługo imperium jakościowych, ambitnych, dobrze nakręconych seriali; takich, oglądania których nikt się nie wstydzi. A może po części już jest takim imperium?

Bibliografia

Analizowane dzieła:

- Baczyński S. (1927a), *Losy romansu*, Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze „Rój” [w tekście stosuję skrót Lr].
- Baczyński S. (1927b), *Przedmowa tłumacza*, [w:] G.K. Chesterton, *Obrona niedorzeczności, pokory, romansu brukowego i innych rzeczy wzgardzonych*. Z oryginału angielskiego, z upoważnienia autora przełożył Stanisław Baczyński, Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, s. I–IV.
- Baczyński S. (1932a), *Literatura w Z.S.R.R.*, Kraków–Warszawa: Wydawnictwo Literacko-Naukowe.
- Baczyński S. (1932b), *Powieść kryminalna*, Kraków–Warszawa: Wydawnictwo Literacko-Naukowe [w tekście stosuję skrót Pk].
- Baczyński S. (1963a), *Pisma krytyczne*, wyboru dokonał i wstępem poprzedził A. Kijowski, Warszawa: PIW.
- Baczyński S. (1963b), *Syty Paraklet i głodny Prometeusz. Najmłodsza poezja polska*, [w:] tegoż, *Pisma krytyczne*, wyboru dokonał i wstępem poprzedził A. Kijowski, Warszawa: PIW, s. 130–160 (przedruk pracy Baczyńskiego wydanej w 1924 roku) [w tekście stosuję skrót SP].
- Baczyński S. (1963c), *Sztuka walcząca*, [w:] tegoż, *Pisma krytyczne*, wyboru dokonał i wstępem poprzedził A. Kijowski, Warszawa: PIW, s. 25–129 (przedruk pracy wydanej w 1923 roku) [w tekście stosuję skrót Sw].

- Calmet A. (1746), *Dissertations sur les apparitions des anges, des démons et des esprits, et sur les revenants et vampires de Hongrie, de Bohême, de Moravie et de Silésie, de Bure l'aîné*, Paryż [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68179p/f2.image> oraz <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68180w/f2.image>, dostęp: 26.07.2017].
- Chesterton G.K. (1927a), *Obrona detektywnych powieści*, [w:] tegoż, *Obrona niedorzeczności, pokory, romansu brukowego i innych rzeczy wzgardzonych*. Z oryginału angielskiego, z upoważnienia autora przełożył Stanisław Baczyński, Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, s. 136–142.
- Chesterton G.K. (1927b), *Obrona niedorzeczności, pokory, romansu brukowego i innych rzeczy wzgardzonych*. Z oryginału angielskiego, z upoważnienia autora przełożył Stanisław Baczyński, Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, s. I–IV.
- Jarosławcew S. (2003), *Szczegóły życia Nikity Woroncowa (Podrobnosti žizni Nikity Woroncowa)*, przeł. E. Skórska, „Nowa Fantastyka”, nr 2, s. 3–16 [utwór przez redakcję „Nowej Fantastyki” niesłusznie przypisany obydwu braciom].
- Lem S. (2001), *Dyktanda czyli... w jaki sposób wujek Staszek wówczas Michasia – dziś Michała – uczył pisać bez błędów*, Kraków: Przedsięwzięcie Galicja: przy współpracy F.U.H. Arkadiusz Wingert.
- Lord Byron (1814), *The Giaour. A fragment of a Turkish tale*, London: Printed by Thomas Davison, Whitefriars, For John Murray, Albemarle-Street [<https://archive.org/details/giaourfragmentof00byrouoft>; dostęp: 3 lutego 2017].
- Mérimée P. (1827), *La Guzla, ou choix de Poésies Illyriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégowine*, Paris [<https://archive.org/details/laguzlaouchoixde00mruoft>; dostęp 3 lutego 2017].
- Mérimée P. (1926), *La Guzla, ou choix de Poésies Illyriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégowine*, Strasbourg: Imprimerie J.H.Ed. Heitz [<https://archive.org/details/laguzlaouchoixde00mruoft>; dostęp 3.02.2017].

- Mickiewicz A. (1986), *Wybór poezyj*, t. 1, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź: Ossolineum.
- Mickiewicz A. (2002a), *Giaur. Ułamki powieści poetyckiej z Lorda Byrona*, Gdańsk: Wirtualna Biblioteka Literatury Polskiej [<http://literat.ug.edu.pl/giaur/giaur.pdf>; dostęp: 3.02.2017].
- Mickiewicz A. (2002b), [*Pieśń Konrada*] *Fragment z „Dziadów” cz. III*, [w:] M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Potocki J. (1976), *Rękopis znaleziony w Saragossie*, t. 1 i 2, oprac. L. Kukulski, Warszawa: Wydawnicza Spółdzielnia Czytelnik, t. 1, s. 43–45.
- Rousseau J.J. (1956), *Wyznania, część druga*, przeł. T. Żeleński, Warszawa: PIW.
- Rousseau J.J. (1966), *List o Opatrzności*, [w:] tegoż, *Umowa społeczna oraz Uwagi o rządzie polskim. Przedmowa do „Narcyza”, List o widowskach. List o Opatrzności. Listy moralne. List do arcybiskupa de Beaumont. List do Malesherbesa*, przeł. B. Baczek, W. Bieńkowska, W. Pawłowska i in., oprac. B. Baczek, Warszawa: PWN, s. 517–544 [w tekście stosuję skrót L].
- Strugacki A., Strugacki B. (2003), *Szczegóły życia Nikity Woroncowa (Podrobnosti żizni Nikity Woroncowa)*, przeł. E. Skórska, „Nowa Fantastyka”, nr 2, s. 3–16 [utwór S. Jarosławcewa – A. Strugackiego].
- Tołstoj A.K. (1990), *Rodzina wilkołaka. Niewydany fragment z dziennika nieznanego*, przeł. R. Śliwowski, [w:] *Opowieści niesamowite. Groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i początku XX wieku*, red. R. Śliwowski, wyd. 2, Warszawa: PIW, s. 187–219.
- Tołstoj A.K. (2002), *Rodzina wilkołaka. Niewydany fragment z dziennika nieznanego*, przeł. R. Śliwowski, [w:] M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, s. 267–288 [w tekście stosuję skrót Rw].

- Tołstoj A.K. (1988), *Upiór*, przeł. T. Chróścielewski, [w:] *Straszna wróżba. Rosyjska nowela fantastyczna pierwszej połowy XIX wieku*, red. W. Korowin, Warszawa–Moskwa: Wydawnictwa Czytelnik i Raduga, s. 471–539
- Wolter (1815), *Poema Woltera o zapadnięciu Lisbony. Tłumaczone przez Staszica*, wyd. prawdopodobnie Warszawa, s. 5–8. Sygnatura Biblioteki Jagiellońskiej 383252, 383253 (klocek).
- Wolter (1962a), *Do pana Jana Jakuba Rousseau w Paryżu*, [w:] *Filozofia francuskiego oświecenia*, wybór i wstęp B. Baczek, Warszawa: PWN, s. 111.
- Wolter (1962b), *Dobro. Wszystko jest dobre*, [w:] *Filozofia francuskiego oświecenia*, wybór i wstęp B. Baczek, Warszawa: PWN, s. 115–119.
- Wolter (1985), *Powiastrki filozoficzne. Zadig. Tak toczy się światek. Kandyd. Prostaczek*, przeł. T. Żeleński (Boy), wyd. 3, Warszawa: PIW [w tekście stosuję skróty: Kan. – Kandyd; WB – Widzenie Babuka; Zad. – Zadig].

- Бондаренко С. (red.) (2008), *Неизвестные Стругацкие. От „Града обреченного» до „Бессильных мира сего“: Черновики, рукописи, варианты*, Донецк: Издательство АСТ, Сталкер.
- Мериме П. (1956), *Гусла, или Сборник иллирийских песен, записанных в Далмации, Боснии, Хорватии и Герцеговине*, przeł. Н. Рыков, [w:] tegoż, *Избранные сочинения в 2-х томах*, t. 1, Москва: Государственное издательство художественной литературы Гослитиздат, s. 151–247 [http://royallib.com/read/merime_prosper/guzla.html#0; dostęp: 3.02.2017].
- Пушкин А.С. (2008), *Песни западных славян*, [w:] tegoż, *Поэзия*, Москва: Издательство АСТ, s. 279–307 (seria: Золотой фонд мировой классики).

- Стенаев О. (2016), *О справедливости* [<http://www.pravoslavie.ru/95545.html>; dostęp: 15.08.2016]
- Стругацкий Б. (2001), *Комментарии к пройденному. С. Ярославцев или Краткая история одного псевдонима*, [w:] А. Стругацкий, Б. Стругацкий, *Собрание сочинений в 11 т*, t. 10: С. Витицкий, С. Ярославцев, red. С. Бондаренко, Л. Филиппов, Донецк: Сталькер, Terra fantastica Издательского дома Corvus, s. 743 – 746.
- Стругацкий Б. (2009), *Интервью длиною в годы. По материалам офлайн-интервью*, сост. С. Бондаренко, Москва: Издательство АСТ.
- Стругацкие (2012), *Стругацкие. Материалы к исследованию: письма, рабочие дневники.1978–1984 гг.*, red. С.П. Бондаренко, В.М. Курильский, Волгоград: ПринТерра-Дизайн.
- Стругацкие (2014), *Стругацкие. Материалы к исследованию: письма, рабочие дневники.1985–1991 гг.*, red. С.П. Бондаренко, В.М. Курильский, Волгоград: ПринТерра-Дизайн.
- Толстой А.К. (2004), *Встреча через триста лет* [http://az.lib.ru/t/tolstoj_a_k/text_0190.shtml; dostęp: 3.02.2017].
- Толстой А.К. (1884), *Семья вурдалака. Изъ воспоминаний неизвестнаго. Неизданны разказъ гр. А.Н. Толстого*, przeł. Б. Маркевичъ, „Русский вестник”, t. 169 (1), s. 5–33 [<http://www.knigafund.ru/books/26057/read#page7>; dostęp: 3.02.2017].
- Толстой А.К. (2007), *Семья вурдалака. Изъ воспоминаний неизвестнаго*, przeł. Б. Маркевичъ (?), Москва: Эксмо [http://royallib.com/book/tolstoj_aleksey_konstantinovich/semya_vurdalaka.html; dostęp: 3.02.2017].
- Толстой А.К. (2004), *Встреча через триста лет* [http://az.lib.ru/t/tolstoj_a_k/text_0190.shtml; dostęp: 3.02.2017].

- Ярославцев С. (2001), *Дьявол среди людей*, [w:] А. Стругацкий, Б. Стругацкий, *Собрание сочинений в одиннадцати томах*, t. 10: С. Витицкий, С. Ярославцев, red. С. Бондаренко, Л. Филиппов, Донецк: Сталькер, Terra fantastica Издательского дома Corvus, s. 273–372.
- Ярославцев С. (1984), *Подробности жизни Никиты Воронцова*, „Знание-сила”, nr 6 i 7, s. 46–48 i 46–49.
- Ярославцев С. (2001), *Подробности жизни Никиты Воронцова*, [w:] А. Стругацкий, Б. Стругацкий, *Собрание сочинений в 11 т*, t. 10: С. Витицкий, С. Ярославцев, red. С. Бондаренко, Л. Филиппов, Донецк: Сталькер, Terra fantastica Издательского дома Corvus, s. 233–270.

Opracowania:

- Adamski J. (1957), *Świat Wolteriański. Szkice literackie*, Warszawa: Czytelnik.
- Adamski J. (1969), *Sekrety wieku oświecenia. Esej w pięciu rozdziałach*, Kraków: WL.
- Adamski J. (1983), *Historia literatury francuskiej. Zarys*, wyd. 3, Wrocław: Ossolineum.
- Anonim (1963), *Baczyński Stanisław (1890–1939)*, [w:] *Słownik współczesnych pisarzy polskich*, t. 1, a–i, red. E. Korzeniewska, Warszawa: PWN, s. 141–143.
- Baczko B. (1960), *Ira O. Wade: „Voltaire and „Candide”*, Princeton, New Jersey 1959 (recenzja), „Studia Filozoficzne”, nr 4, s. 186–188.
- Baczko B. (1974), *Wolter: zło i ład natury*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej”, t. 20, s. 17–57.
- Baranowski B. (1981), *W kręgu upiórów i wilkołaków*, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.

- Brückner A. (1985), *Mitologia słowiańska i polska*, Warszawa: PWN.
- Bujnowska A. (1986), „Stanisław Baczyński jako krytyk nowej sztuki”, *Romuald Kanarek, „Prace Polonistyczne”, 1985 seria XL*, (recenzja), „Biuletyn Polonistyczny”, t. 29 (100), s. 288.
- Caillois R. (1967), *Od baśni do science fiction*, [w:] tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Warszawa: PIW, s. 29–65.
- Cegielski T. (2015), *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności 1841–1941*, Warszawa: Grupa Wydawnicza Foksal.
- Cichocki B., Pietrzak L., Szczygło A. (2009), *Propaganda historyczna Rosji w latach 2004–2009*, raport oprac. przez Leszka Pietrzaka i Bartosza Cichockiego, a podpisany przez gen. Aleksandra Szczygłę, Warszawa, 16.09.2009 [<http://www.bbn.gov.pl/pl/wydarzenia/1840,dok.html>; dostęp: 9.07.2014].
- Deny J. (1921), *Grammaire de la langue turque (dialecte osmanli)*, Paris: Imprimerie nationale, Éditions E. Leroux.
- Dziemidok B. (2011), *Czy sens i znaczenie współczesnej sztuki popularnej sprowadza się do jej wartości rozrywkowych?*, „Estetyka i Krytyka”, nr 1 (20), s. 47–63.
- Dziemidok B. (1980), *Teoria przeżyć i wartości estetycznych w polskiej estetyce dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa: PWN.
- Dzierżawin K. (1962), *Wolter*, przeł. W. Bieńkowska, Warszawa: PWN.
- Gemra A. (2008), *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Has-Tokarz A. (2010), *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Hutnikiewicz A. (1985), *Realizm*, [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, red. J. Krzyżanowski, Cz. Hernas i in., t. II, Warszawa: PWN, s. 275–276.
- Janion M. (2002), *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk: słowo/obraz/terytoria.

- Jaworski S. (1979), *Wstęp*, [w:] Tadeusz Peiper, *Dziela wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław–Kraków: Ossolineum, s. III–LXXX.
- Kajtoch W. (1993), *Bracia Strugaccy (zarys twórczości)*, Kraków: Universitas.
- Kajtoch W. (1996), *Presymbolizm, symbolizm, neosymbolizm... Rzecz o czytaniu wierszy*, Kraków: Wydawnictwo Wojewódzkiego Ośrodka Metodycznego w Krakowie.
- Kajtoch W. (2008), *Językowe obrazy świata i człowieka w prasie młodzieżowej i alternatywnej*, t. 1, Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Kajtoch W. (2015a), *O poznawczych korzyściach z historycznych seriali kryminalnych*, [w:] tegoż, *Szkice polonistyczno-rusycystyczne*, Olsztyn: Centrum Badań Europy Wschodniej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, s. 137–157 [<https://pbn.nauka.gov.pl/getFile/5284>; dostęp: 17.02.2016].
- Kajtoch W. (2015b), *Odkrycie wroga. O niektórych współczesnych „polskich” fabularnych filmach i serialach rosyjskich oraz białoruskich, poświęconych II wojnie światowej*, [w:] tegoż, *Szkice polonistyczno-rusycystyczne*, Olsztyn: Centrum Badań Europy Wschodniej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, s. 109–136 [<https://pbn.nauka.gov.pl/getFile/5284>; dostęp: 17.02.2016].
- Kajtoch W. (2015c), *Parę słów o Borisie Strugackim*, [w:] tegoż, *Szkice o fantastyce*, Stawiguda, Wydawnictwo Solaris, s. 196–202.
- Kajtoch W. (2016a), *Bracia Strugaccy. Wydanie drugie, uzupełnione*, Stawiguda: Wydawnictwo Solaris.
- Kajtoch W. (2016b), *Pisząc miłość*, [w:] tegoż, *Szkice językoznawczo-prasoznawcze*, Kraków: Wydawnictwo UJ, s. 233–244.
- Katafiasz O. (2012), *Shakespeare i kino. Strategie adaptacyjne i ich konteksty społeczno-kulturowe*, Kraków: Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego.
- Kijowski A. (1963), *Wstęp*, [w:] S. Baczyński, *Pisma krytyczne*, wyboru dokonał i wstępem poprzedził A. Kijowski, Warszawa: PIW, s. 5–23.

- Kiklewicz A. (2010), *Tęcza nad potokiem... Kategorie lingwistyki komunikacyjnej, socjolingwistyki i hermeneutyki lingwistycznej w ujęciu systemowym*, Łask: Oficyna Wydawnicza LEKSEM.
- Kołos S. (2007), *Nowe kino szekspirowskie: adaptacje sztuk Williama Szekspira w kinie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków: Wydawnictwo Rabid.
- Krajewska M. (2006), *Polsko-rosyjski słownik Lemowych neologizmów*, Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika.
- Krzyżanowski J. (1980), *Rzędzian i Sherlock Holmes czyli o powieści detektywnej*, [w:] tegoż, *Szkice folklorystyczne. Tom II. W kręgu pieśni. W krainie bajki*, Kraków: WL, s. 191–200.
- KVG Research (2012a), *KVG Research подводит телевизионные итоги 2011 года*, KVG Research НОВОСТИ, 10.11.2012 [<http://www.kvgresearch.ru/news/39/>; dostęp: 18.01.2016].
- KVG Research (2012b), *KVG Research представляет анализ рынка российских сериалов*, KVG Research НОВОСТИ, 18.11.2012 [<http://www.kvgresearch.ru/news/40/>; dostęp: 18.01.2016].
- KVG Research (2013), *KVG Research. Крупнейшие телеканалы показали в 2012 году на 3% меньше отечественных премьер*, KVG Research НОВОСТИ, 21.10.2013 [<http://www.kvgresearch.ru/news/293/>; dostęp: 18.01.2016].
- KVG Research (2014a), *KVG Research. В 2013 году произведено около 650 сериалов и телефильмов для российского ТВ*, KVG Research НОВОСТИ, 13.03.2014 [<http://www.kvgresearch.ru/news/314/>; dostęp: 18.01.2016].
- KVG Research (2014b), *KVG Research. Итоги 2013 года*, KVG Research НОВОСТИ, 11.09.2014 [<http://www.kvgresearch.ru/news/353/>; dostęp: 18.01.2016].
- KVG Research (2014c), *KVG Research. Телевизионный рынок и видео по запросу в России*, KVG Research НОВОСТИ, 04.02.2014 [<http://www.kvgresearch.ru/news/309/>; dostęp: 18.01.2016].

- KVG Research (2015), *KVG Research. Imożu 2014 zoda, KVG Research HOBOCTH*, 08.09.2015 [<http://www.kvgresearch.ru/news/438/>; dostęp: 18.01.2016].
- Lem S. (1973), *Fantastyka i futurologia*, t. 1 i 2, Kraków: WL.
- Lewandowski J. (1991), *Wokół biografii Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, [w:] tegoż, „*Szkoło bolesne, obraz dni...*”. *Eseje nieprzedawnione*, Uppsala: Exlibris, s. 1–19.
- Lichański J. (1996), *Co to jest retoryka?*, Kraków: Polska Akademia Nauk – Oddział w Krakowie.
- Lichański J.Z., Kajtoch W., Trocha B. (2015), *Literatura i kultura popularna. Metody: propozycje i dyskusje*, Wrocław: Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów (Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet Wrocławski).
- MacFadyen D. (2008). *Russian Television Today. Primetime drama and comedy*, London–New York: Routledge, Taylor & Francis Group: [<http://www.kinokultura.com/2007/macfadyen.pdf>; dostęp: 17.01.2016].
- Nikliborcowa A (1977), *Literatura Francji feudalnej (do końca wieku XVII)*, [w:] *Dzieje literatur europejskich*, pod red. W. Floryana, t. 1., Warszawa: PWN, s. 581–691.
- Nowakowska-Ozdoba J. (2014), *Tradycja gotycka w noweli Aleksego Tołstoja „Spotkanie po trzyestu latach”*, „*Studia Rusycystyczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego*”, nr 22, s. 97–105.
- Opowieści niesamowite. Groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i początku XX wieku*, oprac. R. Śliwowski, wyd. 2., Warszawa: PIW.
- Orieux J. (1986), *Wolter czyli Królewskość Ducha*, przeł. K. Augustowicz, Warszawa: PIW.
- Orłowski J. (2004), *Świat demonów w twórczości Aleksego Tołstoja*, [w:] *Motywy demonologiczne w literaturze i kulturze rosyjskiej XI–XX wieku*, red. W. Kowalczyk, A. Orłowska, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, s. 119–130.

- Rzadkowska E. (1979), *Wolter w polskiej kulturze nowożytnej*, [w:] *Rozprawy z dziejów XVIII wieku*, red. J. Wójtowicz, Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika, s. 81–94.
- Sala B.G. (2016), *W górach przeklętych. Wampiry Alp, Rudaw, Sudetów, Karpat i Bałkanów*, Olszanica: BOSZ Szymanik i Wspólnicy.
- Sosnowska M. (2013), *Hamlet uzmysłowiony*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Stachowski K. (2005), *Wampir na rozdrożach. Etymologia wyrazu upiór – wampir w językach słowiańskich*, „Rocznik Sławistyczny”, nr LV, s. 73–92.
- Stachowski K., Stachowski O. (2017), *Possibly Oriental elements in Slavonic folklore. Upiór ~ wampir*, [w:] *Essays in the History of Languages and Linguistics. Dedicated to Marek Stachowski on the occasion of his 60th birthday*, red. M. Németh, B. Podolak, M. Urban, Kraków: Księgarnia Akademicka Sp. z o.o., s. 643–692.
- Stępień M. (2015), *Obowiązek i prawo oceny (o Stanisławie Baczyńskim)*, „Zdanie”, nr 3–4, s. 83–93.
- Śliwowski R. (1990), *Aleksy K. Tolstoj 1817–1875*, [w:] *Opowieści niesamowite. Groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i początku XX wieku*, oprac. tegoż, wyd. 2, Warszawa: PIW, s. 418–421.
- Tatarkiewicz W. (1978), *Historia filozofii*, t. 2, wyd. 8, Warszawa: PWN.
- Witkowska, A. (1973), *Mickiewicz. Słowo i czyn*. Warszawa: PWN.
- Wydmuch M. (1975), *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa: Czytelnik.
- Żeleński (Boy) T. (1985), *Posłowie do: Wolter, Powiastki filozoficzne. Zadig. Tak toczy się świat. Kandyd. Prostaczek*, przeł. T. Żeleński (Boy), wyd. 3, Warszawa: PIW, s. 231–237.

- Анонимно (2014), *Исследования: Кто, где и как смотрит сериалы в России*, Ad Index.ru, 17.11.2014 [<http://adindex.ru/news/researches/2014/11/17/117362.phtml>; dostęp: 17.01.2016].
- Анонимно (2015a), *В 2014 году в производстве находились более 750 сериалов и телефильмов для российского телевидения*, KVG Research, KVG RESEARCH В СМИ, 26.02.2015 [<http://www.kvgresearch.ru/about-the-company/kvg-research-in-the-mass-media/384/>; dostęp: 17.02.2016].
- Анонимно (2015b), *Колосов Сергей Николаевич. Биография*, 04.05.2015 [<http://www.kino-teatr.ru/kino/director/ros/24522/bio>; dostęp: 17.02.2016].
- Анонимно (2015c), *Рынок премьерного отечественного ТВ-контента упал в 2014 году на 3%*, KVG Research, KVG RESEARCH В СМИ; 07.09.2015 [<http://www.kvgresearch.ru/about-the-company/kvg-research-in-the-mass-media/434/>; dostęp: 17.02.2016].
- Анонимно (2016), *Объем производства сериалов и телефильмов в 2015 году. В 2015 году в производстве находилось около 850 сериалов и телефильмов для Российского телевидения*, 10.03.2016 [<http://www.kvgresearch.ru/news/464/> lub <http://www.kvgresearch.ru/about-the-company/kvg-research-in-the-mass-media/467/>; dostęp: 10.03.2016].
- Анохин В. (2003), *Интервью: Александр Акопов, бывший гендиректор телеканала РТР*, Sostav.ru, 22.10.2003 [<http://www.sostav.ru/print/rus/2003/22.10/articles/razv221003/>; dostęp: 18.01.2016].
- Беленький Ю.М. (2012), *Становление жанров отечественных сериалов (начальный этап формирования современной структуры телевещания). Диссертация на соискание ученой степени кандидат искусствоведения*, Москва (maszynopis w moim posiadaniu).

- Беленький Ю.М. (2013), *Истоки и возникновение отечественного мелодраматического сериала*, Академия медиаиндустрии „Наука” [http://www.ipk.ru/index.php?id=2550; dostęp: 20.06.2016].
- Борисов В. (2016), *Три всплеска* (maszynopis w moim posiadaniu).
- Варганова Е.Л. (red.) (2011), *Телевидение в России. Состояние, тенденции и перспективы Развития, 2011, Отраслевой доклад ФАПМК*, В.П. Коломиец, А.В. Вырковский, М.И. Макеенко, С.С. Смирнов, А.В. Толоконникова і in., Москва [http://www.fapmc.ru/rospechat/activities/reports/2011.html; dostęp: 17.01.2016].
- Варганова Е.Л. (red.) (2013), *Телевидение в России. Состояние, тенденции и перспективы развития, 2013, Отраслевой доклад*, Москва [http://www.fapmc.ru/rospechat/activities/reports/2013/tv_in_Russia.html; dostęp: 17.01.2016].
- Варганова Е.Л. (red.) (2014), *Телевидение в России. Состояние, тенденции и перспективы развития, 2013, Отраслевой доклад*, Москва [file:///C:/Users/Wojciech/Downloads/file.pdf; dostęp: 17.01.2016].
- Варганова Е.Л., Коломиец В.П. (red.) (2010), *Телевидение в России. Состояние, тенденции и перспективы развития. 2010, Отраслевой доклад*, Федеральное агентство по печати и массовым коммуникациям [http://www.fapmc.ru/rospechat/activities/reports/2010/item1738.html; dostęp: 17.01.2016].
- Варганова Е.Л., Коломиец В.П. (red.) (2012), *Телевидение в России. Состояние, тенденции и перспективы развития, 2012, Научно-технический отчет*, Москва [http://www.fapmc.ru/rospechat/activities/reports/2012/item4.html; dostęp: 17.01.2016].
- Виноградов В.В. (1954), *Из истории русской лексики и фразеологии: 1) История выражения перемывать косточки; 2) история слова простофиля; 3) история слова кругозор*, „Доклады и сообщения Института языкознания АН СССР”, т. 6, s. 3–22 [http://wordhist.narod.ru/pred.html; dostęp: 25.07.2017].

- Виноградов В.В. (1994), *Перемывать косточки*, [w:] Виноградов В., *История слов, около 1500 слов и выражений и более 5000 слов, с ними связанных*, red. Н.Ю. Шведова, Москва: „Толк”, s. 456–463 [<http://etymolog.ruslang.ru/vinogradov.php?id=peremivat&vol=1>; <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/istorija-slov/>; dostęp: 3.02.2017].
- Вишневский Б. (2003), *Аркадий и Борис Стругацкие. Двойная звезда*, Санкт-Петербург: Terra fantastica.
- Володарский Л. (2012), *В свободном падении*, „Мне так кажется”, 23.01.2012 [<http://www.lvodarsky.ru/v-svobodnom-padenii.html>]; dostęp: 15.05.2016].
- Грачева Е. (2004), *Ударная пятилетка отечественного сериала*, „Сеанс”, nr 19/20 [<http://seance.ru/n/19-20/serials/udarnaya-pyatiletka-otechestvennogo-seriala/>]; dostęp: 18.01.2016].
- Громова П.С. (2011), *Проза А.К. Толстого: проблемы жанровой эволюции*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Тверь (maszynopis w moim posiadaniu) [<http://www.dissercat.com/content/proza-ak-tolstogo>]; dostęp: 3.02.2017].
- Дмитриев Н.К. (1958), *О тюркских элементах русского словаря*, „Лексикографический сборник”, вып. III, Moskwa, s. 3–47.
- Доровская Н. (2011), *Особенности российского производства телесериалов*, Интернет – портал „Развитие и экономика” (devec.ru), 31.08.2011 [<http://devec.ru/kultura/kino/1509-osobennosti-rossijskogo-proizvodstva-teleserialov.html>]; 18.01.2016; <https://freelance.ru/df-avtor/?work=873283>; dostęp: 18.01.2016].
- Зверева В. (2003), *Телевизионные сериалы: Made in Russia*, „Критическая Масса”, nr 3 [<http://culturca.narod.ru/stserial.htm>]; dostęp: 18.01.2016].
- Зверева В. (2006), *Закон и кулак: „родные” милицейские телесериалы*, „Новое Литературное Обозрение”, nr 78, s. 305–325 [<http://magazines.russ.ru/nlo/2006/78/zver20.html>]; dostęp: 18.01.2016].

- Злочевская А. (2001), *Религиозно-философская позиция М.А. Булгакова в романе „Мастер и Маргарита”*, „Opera Slavica” (Brno), nr 1, s. 10–19.
- Иванов В.В. (2007), *Балканские имена „вурдалака” и их происхождение*, [w:] *Terra balkanica. Terra slavica. К юбилею Татьяны Владимировны Цивьян* („Балканские чтения”, nr 9), red. Т.М. Николаева, Москва: Институт славяноведения РАН, s. 70–79 [<http://kogni.narod.ru/vurdalak.pdf>; dostęp: 3.02.2017].
- Иванова Н. (2014), *Кто подвергся сериализации? Классика на телеэкране*, „Знамя”, nr 8, s. 170–174 [<http://magazines.russ.ru/znamia/2014/8/10i.html>; dostęp: 18.01.2016].
- Казаков В. (1993), *После пятой рюмки кофе: О некоторых последствиях редактирования повестей братьев Стругацких*, „Галактические новости” (Владимир), nr 1, s. 2–3.
- Каморин А. (2005), *Рынок сериалов похож на бурлящий котел. Интервью с генеральным директором компании „Новый русский сериал”*, Viperson, 27.04.2005 [<http://jilkin.viperson.ru/articles/gynok-serialov-pohozh-na-burlyaschiy-kotel-andrey-kamorin>; dostęp: 18.01.2016].
- Карташова И.В. (2003), *Своеобразие фантастики в романтических произведениях А.К. Толстого сороковых годов*, „Мир романтизма”, nr 8 (32), s. 87–93.
- Каспэ И. (2006), *Рукописи хранятся вечно: телесериалы и литература*, „Новое Литературное Обозрение”, nr 2, s. 278–294 [<http://magazines.russ.ru/nlo/2006/78/ka18.html>; dostęp: 18.01.2016].
- Кацун Ю. (2015), *Госкино запретило в Украине 162 российских фильма*, „Комсомольская правда в Украине”, 11.06.2015 [<http://kp.ua/culture/502235-hoskyno-zapretylo-v-ukrayne-162-rossyiskykh-fylma>; dostęp: 20.06.2016].
- Качкаева А.Г. (2010), *История телевидения в России: между властью, свободой и собственностью*, История новой России 2010 [<http://www.ru-90.ru/node/1316>; dostęp: 17.01.2016].

- Кобрин К. (2007), *Человек брежневской эпохи на Бейкер-стрит. К постановке проблемы „позднесоветского викторианства”*, „Неприкосновенный запас”, nr 3 (53), s. 147–160 [<http://magazines.russ.ru/nz/2007/3/kk16.html>; dostęp: 18.01.2016].
- Кудина Е.О. (2015), *Тема страха и ужаса в истории русской литературы и фольклора: Материалы к библиографии (1981–2014)*, [w:] *Все страхи мира: Horror в литературе и искусстве. Сборник статей*, red. С.В. Денисенко, И.В. Мотеюнайте, Тверь: Издательство Марины Батасовой, s. 357–377 [<http://lib.pushkinskij-dom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=mawCMUCXYoI%3D&tabid=1002>; dostęp: 03.02.2017].
- Манохин Ш. (2008) (tj. Михаил Шавшин), *Комментарии к комментариям, или Кое-что о вертикальном прогрессе, Глава 9. „Спонтанный рефлекс”*, Аркадий и Борис Стругацкие. Официальный сайт [<http://www.rusf.ru/abs/rec/manokh09.htm>; dostęp: 15.05.2016].
- Москаленко Л. (2012), *Рейтинги вместо смысла*, Эксперт Online, 24 IX 2012 [<http://expert.ru/expert/2012/38/rejtingi-vmesto-smysla/>; dostęp: 18.01.2016].
- Никольский Е.В. (2016), *Образы вампиров в повестях В.И. Даля и А.К. Толстого в контексте европейского романтизма*, „Studia Humanitatis. Международный электронный научный журнал”, nr 1 [<http://st-hum.ru/content/nikolskiy-ev-obrazy-vampirov-v-vestyah-vi-dalya-i-ak-tolstogo-v-kontekste-evropeyskogo-0>; dostęp: 13.02.2017].
- Никонов Ю.В. (2008), *О квантовой психопатологии*, „МЦЭИ. Международный Центр Эвереттических Исследований” [<http://www.everettica.org/article.php3?ind=226>; dostęp: 15.05.2016].

- Одесский М.П. (2011а), *Вампирическая топика в ранней прозе А.К. Толстого*, [w:] М.Л. Одесский, *Четвертое измерение литературы. Статьи о поэтике*, Москва: Издательство РГГУ, s. 275–315 [http://www.upyr.net/assets/files/vampiricheskayatorika_v_rannei_proze_A_K_Tolstogo.pdf; dostęp: 03.02.2017].
- Одесский М.П. (2011b), *Упыри в древней книжности: из комментария к словарю И.И. Срезневского*, „Древняя Русь”, nr 1 (43), s. 53–60 [<http://www.philology.ru/linguistics2/odessky-11.htm>; dostęp: 03.02.2017].
- Переслегин С. (2010), *Возвращение к звездам. Фантастика и эволюция*, Москва: Издательство АСТ.
- Переслегин С. (1997), „Репетиция оркестра”. Предисловие к десятому тому Собрания („Подробности жизни Никиты Воронцова”, „Дьявол среди людей”, „Двадцать седьмая теорема этики”), Аркадий и Борис Стругацкие. Официальный сайт [<http://www.rusf.ru/abs/rec/peresl1.htm>; dostęp: 15.05.2016].
- Плошук А.Н. (2014), *Тема вампиризма в сборнике П. Мериме „Гюэла” и в цикле А.С. Пушкина „Песни западных славян”*, „Вестник Псковского государственного университета. Серия Социально-гуманитарные науки”, t. 5, s. 107–115 [http://pskgu.ru/projects/pgu/storage/ppn/wgpgu05/wgpgu05_11.pdf; dostęp: 13.02.2017].
- Полякова А.А. (2007а), *От романа к новелле („Семья вурдалака”, „Встреча через триста лет”)*, [w:] *Готическая традиция в русской литературе*, red. Н.Д. Тамарченко, Москва: Издательский центр РГГУ, s. 115–135.
- Полякова А.А. (2007б), *От романа к повести („Упырь”, „Амена”)*, [w:] *Готическая традиция в русской литературе*, red. Н.Д. Тамарченко, Москва: Издательский центр РГГУ, s. 136–163.
- Прашкевич Г., Борисов В. (2015), *Станислав Лем*, Москва: Молодая гвардия.
- Прашкевич Г., Володихин Д. (2012), *Братья Стругацкие*, Москва: Молодая гвардия.

- Рогожникова Е. (2007), *Серийные бессильники*, Film.ru, 02.04.2007 [<http://www.film.ru/articles/seriynye-bessilniki>; dostęp: 18.01.2016].
- Рувинский В. (2015), *Мыльная опера. Кто дирижирует сериалами*, KVG Research. KVG RESEARCH В СМИ, 02.11.2015 [<http://www.kvgresearch.ru/about-the-company/kvg-research-in-the-mass-media/450/>; dostęp: 20.06.2016].
- Скаландис А. (2008), *Братья Стругацкие. Документальное произведение*, Москва: Издательство АСТ.
- Сотникова А.С (2013), *Анализ и прогнозирование конъюнктуры рынка телевизионных сериалов*, Refleader.ru. Санкт-Петербург [<http://refleader.ru/jcejgemeraty.html>; dostęp: 20.06.2016].
- Толоконникова А.В. (2009), *Вещатели и производители программ на российском телевизионном рынке*, Москва: ПОЛПРЕД Справочники [<http://polpred.com/free/tolokonnikova/book.pdf>; dostęp: 17.01.2016].
- Федоров А.В. (1997), *Ранняя фантастическая проза А.К. Толстого и традиции романтизма в русской прозе 40-х гг. XIX века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук*, Москва (maszynopis w moim posiadaniu) [<http://www.dissercat.com/content/rannyaya-fantasticheskaya-proza-k-tolstogo-i-traditsii-romantizma-v-russkoi-proze-40-kh-gg-x>; dostęp: 01.06.2017].
- Харин С. (2012), *Томский доклад „МНІТН”* [<http://mhaith.livejournal.com/13755.html>; dostęp: 15.05.2016]; tekst referatu pod pełnym tytułem *Замкнутый хронотоп (к рассказу Стругацких „Подробности жизни Никиты Воронцова”*”, wygłoszonego na XIII Wszechrosyjskiej Konferencji Młodych Uczonych „Aktualne problemy ingwistyki i Literaturoznawstwa”, zorganizowanej na Naukowo-Badawczym Uniwersytecie w Tomsku, w dniach 6–7 kwietnia 2012 r.
- Шумова З. (2008), *Стоп в кадре*, „Коммерсант. Business Guide. Приложение”, nr 95, 4.06.2008, s. 27–28 [<http://www.kommersant.ru/doc/897626>; dostęp: 18.01.2016].

Słowniki i encyklopedie

- Brückner A. (1927), *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza
- Doroszewski W. (red.) 1958–1969, *Słownik języka polskiego*, t. 1–11, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna/PWN.
- Doroszewski W. (red.) (1997), *Słownik języka polskiego*, t. 1–11, Warszawa: PWN (wersja elektroniczna).
- Dunaj, B. (red.) (1996), *Słownik współczesnego języka polskiego*, Warszawa: Wydawnictwo Wilga.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T. i in. (2000), *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Skawińskiego, wyd. 3 poszerzone i poprawione, Warszawa: Ossolineum, seria „Vademecum polonisty”.
- Głogier Z (1900–1903), *Encyklopedia staropolska*, t. 1–4, Warszawa: Druk P. Laskauera i W. Babickiego [<http://literat.ug.edu.pl/~literat/glogiers/index.htm>; dostęp: 3.02.2017].
- Jaworski S. (1990), *Słownik szkolny. Terminy literackie*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Linde S.B. (1854–1861), *Słownik języka polskiego. Wydanie drugie poprawne i pomnożone*, Lwów: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich [<http://poliqarp.wbl.klf.uw.edu.pl/pl/slownik-lindego/>; dostęp: 3.02.2017].
- Skok P. (1973), hasło *Vámpír*, [w:] tegoż, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, Zagreb: Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti, t. 3, s. 564.
- Zdanowicz, A. i in. (1861), *Słownik języka polskiego*, t. 1 i 2, Wilno: Maurycy Orgelbrand (wersja elektroniczna z 2012, oprac. M.B. Majewska i M. Żółtak) [<http://eswil.ijp-pan.krakow.pl>; dostęp: 3.02.2017].
- Żmigrodzki P. (red.) (2012 i nast.), *Wielki słownik języka polskiego*, Kraków: Instytut Języka Polskiego PAN [<http://wsjp.pl/index.php?pwh=0>; dostęp: 3.02.2017].

- Анонимно 1892, hasło *Волкулакъ*, [w:] *Энциклопедический словарь [Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона]*, red. К.К. Арсеньев, Лейпцигъ/С. Петербургъ: Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон, t. VII, s. 42–43 [<http://dlib.rsl.ru/viewer/01003924247#?page=48>; dostęp: 3.02.2017].
- Виноградова Л.Н. (2002), hasło: *Оборотничество*, [w:] *Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Издание 2-е, исправленное и дополненное*, red. С.М Толстая і in., Москва: Издательство „Международные Отгношения”, s. 332–333.
- Даль В.И. (1863–1866), *Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля*, Москва: Общество любителей Российской словесности (wersja elektroniczna 1998 roku na podstawie wielu wydań) [<http://infolio.asf.ru/Sprav/dal/00/57.html>; <http://slovardalja.net>, dostęp: 13.02.2017].
- Левкиевская Е.Е. (2002), hasła: *Вампир* і *Волколак*, [w:] *Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Издание 2-е, исправленное и дополненное*, red. С.М Толстая і in., Москва: Издательство „Международные Отгношения”, s. 60–61 і 87–88.
- Радлов В.В. (1893–1911), *Опыт словаря тюркских наречий*, t. 1–4, Санкт Петербургъ: Императорская Академия Наукъ [<http://altaica.ru/v-turks.php>, dostęp: 3.02.2017].
- Семенов А.В. (2003), *Этимологический словарь русского языка. Русский язык от А до Я*, Москва: Издательство „ЮНВЕС” [<http://evartist.narod.ru/text15/001.htm>; dostęp: 3.02.2017].
- Шипова Е.Н. (1976), *Словарь тюркизмов в русском языке*, Алма-Ата: „Наука” КазССР [http://liveangarsk.ru/files/commentuploads/409581/985plabf2i5_rh126a5229s612v9e564.pdf, dostęp: 3.02.2017].

- Ушаков Д.Н. (red.) (1935–1940), *Толковый словарь русского языка*, t. 1–4, Moskwa: Государственный институт „Советская энциклопедия”; ОГИЗ (t. 1), Государственное издательство иностранных и национальных словарей (t. 2–4), 1935–1940 (wersja elektroniczna z 2008 roku pt. *Толковый словарь Ушакова онлайн*, [<http://ushakovdictionary.ru/>; dostęp 13.02.2017].
- Фасмер М [właśc. M. Vasmer] (1986), *Этимологический словарь русского языка*, Перевод с немецкого и дополнения члена-корреспондента АН СССР – О.Н. Трубачева, t. 1–4, red. Б.А. Ларин, wyd. 2, Moskwa: Прогресс 1986 (wersja elektroniczna: *Этимологический словарь Фасмера*) [<https://vasmer.lexicography.online/>, dostęp: 3.02.2017].
- Хусаинов Н.Н. (2012), *Словарь тюркских основ русского языка*. Издание пятое, дополненное и исправленное / Н.Н. Хөсәенов, *Рус теленең төрки нигезләре сүзлеге. Тулыландырылган һәм төзәтелгән бишенче басма*, Уфа: Полиграфдизайн (pierwsze wydanie – 2006 r.).

Nota wydawnicza

Książka gromadzi dorobek ostatnich czterech lat moich badań nad kulturą popularną – literaturą i filmem. Wchodzące w jej skład artykuły ukazywały się już w czasopiśmie i książkach zbiorowych:

- *Prolegomena do „Dyktand” Stanisława Lema*, [w:] *Nie tylko Lem. Fantastyka współczesna*, red. Maciej Wróblewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2017, s. 113–140.
- *Tajemnicze „Szczegóły życia Nikity Woroncowa” S. Jarosławcewa*, [w:] *O literaturze i kulturze (nie tylko) popularnej. Prace ofiarowane Profesorowi Jakubowi Z. Lichańskiemu*, red. Anna Gemra i Adam Mazurkiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017, s. 209–221.
- *Czort wcielony made in ZSRR. O „Diable między ludźmi” S. Jarosławcewa (Arkadija Strugackiego)*, [w:] *Barwy słów. Studia lingwistyczno-kulturowe*, red. Dorota Filar i Piotr Krzyżanowski, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2017, s. 249–266.
- *Moje spotkanie z „Kandydem” Woltera*, Wyd. TEXT, Kraków 1994.
- *Próba analizy „Rodziny wilkołaka” („Siemji wurdalaka”) Aleksieja K. Tołstoja, jej przekładu pióra René Śliwowskiego i adaptacji filmowych*, „Literatura i Kultura Popularna XXIV, Wrocław 2018, s. 247–288 [wersja pełna]; *Czy jeszcze można coś dodać? Próba uzupełniającej analizy „Rodziny wilkołaka” („Siemji wurdalaka”) Aleksieja K. Tołstoja i jej przekładu pióra René Śliwowskiego*, [w:] *Język i tekst w ujęciu strukturalnym i funkcjonalnym. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Aleksandrowi Kiklewiczowi*

z okazji 60. urodzin, red. Arkadiusz Dudziak, Joanna Orzechowska, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Olsztyn 2017, s. 149–178 [wersja skrócona].

- *Stanisława Baczyńskiego teoria powieści detektywnej*, „Literatura i Kultura Popularna, Wrocław 2019, s. 80–99.
- *Czy Szekspira da się „przerobić” na kryminał? O niektórych nowych, „uwspółcześniających” filmowych adaptacjach dzieł wielkiego dramaturga*, „Literatura i Kultura Popularna, Wrocław 2019, s. 100–110;
- *Rosyjskie seriale dawniej i dziś*, część I – „Zeszyty Prasoznawcze” 2016, nr 1, s. 231–251; część II – „Zeszyty Prasoznawcze” 2016 nr 3, s. 546–565.



dr hab. **Wojciech Kajtoch** jest profesorem Uniwersytetu Jagiellońskiego, pracownikiem Instytutu Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej (w Ośrodku Badań Prasoznawczych). Jego zainteresowania badawcze obejmują: język i analizę zawartości prasy, języki subkultur, teorię literatury, politykę językową, historię literatury polskiej i rosyjskiej XX wieku, fantastykę literacką, poezję, krytykę literacką, kulturę popularną. Najważniejsze książki:

Bracia Strugaccy (zarys twórczości) (1993, 2016; przekład rosyjski – 2003), *Pisarze wobec „innych światów” swoich epok (Wolter, Borowski, Herling-Grudziński, Sołżenicyn, bracia Strugaccy na lekcjach języka polskiego w szkole średniej)* (1994), *Presymbolizm, symbolizm, neosymbolizm... Rzecz o czytaniu wierszy* (1996), *Świat prasy alternatywnej w zwierciadle jej słownictwa* (1999), *Doba. Wiersze i proza* (2003), *Językowe obrazy świata i człowiek w prasie młodzieżowej i alternatywnej* (2008), *O prozie i poezji. Wybór szkiców i esejów z lat 1980–2010* (2011), *Szkice o fantastyce* (2015), *Szkice polonistyczno-rusycystyczne* (2015), *Listy z Moskwy (powieść epistolarna)* (2015), *Szkice językoznawczo-prasoznawcze* (2016).

Książka Wojciecha Kajtocha zbiera wcześniej opublikowane teksty, poświęcone literaturze i kulturze – z przewagą tych dotyczących literatury i kultury popularnej. Jeśli zaś uznać, że Wolter w *Kandydzie* też odwołał się do tego, co można byłoby nazwać literaturą popularną na miarę ówczesnych czasów, to otrzymujemy tom koherentny, w całości poświęcony zagadnieniom związanym z tym segmentem kultury, który miał zawsze najwięcej odbiorców. Poszukiwanie zaprezentowanych w tym tomie artykułów w źródłach, w których się pierwotnie ukazały, byłoby oczywiście możliwe, ale kłopotliwe. Dobrze więc, że Autor wpadł na pomysł opublikowania takiego zbioru. Oto bowiem w jednym miejscu mamy komplet prac – co prawda różniących się tematycznie, ale odzwierciedlających zmysł literaturoznawczy, sposób myślenia o literaturze i kulturze oraz naukowy temperament ich badacza.

Anna Gemra (fragment recenzji)