DOI: 10.19195/0137-1150.167.29

AURELIA KOTKIEWICZ

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, Polska

Karnawalizacja śmierci w literaturze rosyjskiej lat trzydziestych XX wieku

Wybitne dzieła literatury rosyjskiej lat trzydziestych XX wieku, tworzone w opozycji do estetyki socrealizmu, odzwierciedlają koszmar stalinowskiej rzeczywistości, stając się jednocześnie wyrazem powszechnego doświadczenia terroru, procesów pokazowych, mordów politycznych, donosów, wymazywania nazwisk i dzieł z pamięci czytelniczej, a przede wszystkim ludzkiej niemocy wobec zła¹. Podstawowe atrybuty totalitarnego świata i motywy przewodnie wielu utworów powstałych w latach dyktatury stalinowskiej to wszechobecny strach, cierpienie i śmierć².

Nadieżda Mandelsztam — wnikliwa obserwatorka rzeczywistości radzieckiej — z właściwym sobie chłodnym dystansem analizuje stan psychiczny społeczeństwa poddanego ogromnej presji systemu: „staliśmy się rozchwiani psychicznie, odrobinę nienormalni. Może nie od razu chorzy, ale też nie całkiem w porządku — podejrzliwi, zakłamanii, zagubieni, z wyraźnymi zahamowaniami w mowie i podejrzanym, infantylnym optymizmem”³.

Najczęściej stosowane społeczne mechanizmy obronne wobec traumatycznych wydarzeń, będące przejawem instynktu samozachowawczego, to wyparcie, tłumienie bolesnych wspomnień, blokada emocjonalna lub obojętność wobec własnego losu⁴. Jednym z takich mechanizmów obronno-adaptacyjnych jest też depersona-

¹ Zjawiska te szczególnie odzwierciedliły się w psychiatrii rosyjskiej okresu Wielkiego Teroru; zob. Ю. С. Савенко, 1937. 70-летие большого террора в психиатрии, „Независимый психиатрический журнал” 2007, nr 3, <http://www.npar.ru/journal/2007/3/1937/htm> [dostęp: 11.09.2017].

² Interesujące jest, że w malarstwie rosyjskim okresu socrealizmu nie ma obrazów przedstawiających śmierć i umieranie; strach przed śmiercią wyrażony jest tu pośrednio i przejawia się w marzeniach o nieśmiertelności, figurą zaś szczególną jest lotnik.

³ N. Mandelsztam, *Wspomnienia*, przeł. J. Czech, Warszawa 2015, s. 114.

⁴ Пор. Е. Гинзбург, *Крутой маршрут* (1967), Москва 2008; В. Гроссман, *Жизнь и судьба* (1950–1959), Москва 2007.

lizacja, chłodna ciekawość, zdystansowanie się wobec przeżywanej sytuacji, która wydaje się nierzeczywista i nieprawdziwa. Jak dowodzi amerykańska badaczka, Cathy Caruth⁵, struktura traumatycznego doświadczenia zostaje przededefiniowana — to, co się zdarza, nie zostaje doświadczane w swoim czasie i przyswojone w pełni. Taki stan psychiczny w sugestywny sposób odzwierciedla wypowiedź podmiotu lirycznego poematu *Requiem* Anny Achmatowej:

Нет, это не я, это кто-то другой страдает.
Я бы так не могла, а то, что случилось,
Пусть черные сукна покроют,
И пусть унесут фонари...⁶

Dramatyczne zderzenie dwóch perspektyw i dwóch prawd: wewnętrznej i zewnętrznej, konflikt pomiędzy niemożnością wypowiedzenia bólu przekraczającego ludzką miarę a nakazem wiary w nieomyślność władzy, zatarcie granicy między realnym i nierealnym, dobrem i złem, ofiarą i katem prowadziły do realatywizmu etycznego, powodowały poczucie głębokiej alienacji społecznej i wywoływały stan głębokiego strauumatyzowania zarówno jednostki, jak i społeczeństwa.

Doświadczenie terroru bardzo głęboko przeniknęło do podświadomości człowieka radzieckiego, przejawiając się w powtarzających się koszmarach, natrętnych myślach, wspomnieniach, retrospekcjach, snach, które nie były spełnieniem marzeń niezrealizowanych na jawie, lecz stawały się powrotem do traumy⁷. W księdze wspomnień o Annie Achmatowej Lidia Czukowska pisała: „Мои записки эпохи террора примечательны, между прочим, тем, что в них воспроизводятся полностью одни только сны. Реальность моему описанию не поддавалась”⁸. Niemożność bezpośredniego wyrażenia przeżywanego cierpienia i doświadczanego bólu psychicznego po stracie najbliższych, zwłaszcza niezaspokojona potrzeba opłakania śmierci, utożsamianej często z nagłym zniknięciem najbliższych, koniecznością wymazania ich z pamięci, kierowało uwagę artystów ku poszukiwaniom nowych form przekazu, nowych reguł stylistycznych i nowego języka.

W okresie dominującej w latach trzydziestych XX wieku jedynej słusznej estetyki socrealistycznej, afirmatywnej z założenia, obdarzonej energią społeczną, ale zaprzeczającej traumatycznemu doświadczeniu, artyści słowa przybierają różnorodne strategie działania: od apologetyki, przez rozwiązania kompromisowe, próby akceptacji, autoperswazję, przejawy oportunistyki, do jawnej negacji. Jednakże takie postawy, jak pisał Andrzej Drawicz, często „sprzyjały tłumieniu wątpliwości

⁵ C. Caruth, *Doświadczenie niczyje: trauma i możliwość historii (Freud, Mojżesz i monoteizm)*, przeł. K. Bojarska, „Teksty Drugie” 2010, nr 6, s. 111–123.

⁶ А. А. Ахматова, *Стихотворения. Поэмы*, Москва 2003, s. 271.

⁷ Kontekst polityczny, zakodowany w snach terroru, silnie wiąże się z ich kontekstem egzystencjalnym; zob. И. Паперно, *Сны террора (Сон как источник для истории сталинизма)*, „Новое литературное обозрение” 2012, nr 116, <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/116/pl18.html> [dostęp: 11.09.2017].

⁸ Л. Чуковская, *Записки об Анне Ахматовой*, книга 1. 1938–1941, Москва 1989, s. 6.

i stopniowemu powstawaniu fałszywej świadomości co do charakteru nowej władzy i roli samej literatury”⁹.

Ważnym sposobem na oswojenie przeżywanego koszmaru stawała się teatralizacja życia, charakterystyczna dla takich twórców, jak Aleksiej Remizow, Daniil Charms, Władimir Majakowski, Siergiej Jesienin czy członkowie literackiego ugrupowania Bracia Serafiońscy. Do lat dwudziestych ubiegłego wieku przetrwała w Rosji moda na „traktowanie życia jako teatru, nieustającej błazenady, mistyfikacji”, co było przejawem nie tylko zdystansowanej postawy wobec historii lub współczesności, lecz także buntu wobec zastanych reguł życia społecznego¹⁰. W latach trzydziestych XX wieku ów karnawalizowany stosunek do świata odzwierciedla jego tragizm i wyraża ukryte pragnienie wyrwania się spod kontroli, co jest charakterystyczne dla społeczeństw autorytarnych.

Karnawał, wywodzący się z kultury ludowo-jarmarcznej, w pierwotnym rozumieniu oznacza nieokiełznaną manifestację wolności, odwraca ustalony porządek i zawiesza wszelkie zasady, które rządzą światem¹¹. Cechą charakterystyczną światopoglądu karnawałowego, opozycyjnego wobec zastanego ładu, oficjalnej kultury i władzy, deformującego zarówno historię, jak i sferę realności, ukazującego ciemne strony rzeczywistości¹², jest groteskowe połączenie wzajemnie wykluczających się pojęć: jarmarcznego śmiechu i powagi, życia i śmierci, błazenady, parodii, absurdu i czarnego humoru, mądrości i głupoty, których nosicielem jest często figura trickstera¹³.

Atrybutem karnawału jest maska, zwielokrotnienie własnego „ja”. Zastosowanie przez twórców efektu maski przybiera sens podwójny — maska ukrywa, ale i wyzwala, zasłania i zarazem odsłania. Może być synonimem fałszu, gry, zakłamania, zatracenia indywidualności bądź alternatywnym „ja”, umożliwiając ogląd

⁹ A. Drawicz, *Słowo wstępne*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, red. A. Drawicz, Warszawa 1997, s. 12.

¹⁰ G. Bobilewicz, *Przełom modernistyczny*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, red. A. Drawicz, Warszawa 1997, s. 30.

¹¹ Taki karnawałowy światopogląd przejawiają bohaterowie Fiodora Dostojewskiego; zob. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970.

¹² Przykładem karnawałowego odwrócenia porządku jest „krwawy karnawał” rewolucji francuskiej czy rosyjskiej, „kryształowa noc” w Niemczech czy pokazowe procesy stalinowskie lat trzydziestych XX wieku; zob. Н. Лейдерман, *Кровавый карнавал. „Поэмы в прозе” 1920-х годов: поэтика и семантика*, „Вопросы литературы” 2008, nr 5, s. 241–267.

¹³ Tricksterstwo jest też świadomym zabiegiem artystycznym, który ma korzenie w antycznej teorii *hypocrisis* — naśladowania języka i działania innych osób. O zjawisku tricksterstwa w kulturze totalitarnej zob. М. Липовецкий, *Трикстер и „закрытое” общество*, „Новое литературное обозрение” 2009, nr 100, <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/li19.html> [dostęp: 11.09.2017]. Zdaniem badacza trickster jest fenomenem powtarzającym się w kulturze różnych epok, szczególnego znaczenia nabiera jednak w społeczeństwie radzieckim, reprezentującym model „zamknięty”, opierający się na represjach i jednocześnie „zorganizowanym”, masowym entuzjazmie. Błazeński sposób bycia trickstera, jego prostacki język i paradoksalny śmiech, naruszające ustalone normy i wartości, określają jego postawę jako wyraz buntu zarówno wobec historii, jak i współczesności.

sytuacji w podwojonej perspektywie i tworząc autoironiczny dystans wobec świata znajdującego się w stanie rozpadu. Maską zwraca uwagę na względność wszelkich wartości, degradację norm etycznych i estetycznych, ukazuje sens tkwiący poza nią, dlatego może być interpretowana jako sposób poszukiwania autentyczności. Podobnie jak funkcjonowanie i działanie artysty w społeczeństwie totalitarnym często może przybierać charakter dwuznaczny, tak i maska dzieli człowieka zarówno na rolę pełnioną przez niego oficjalnie, jak i na jego prawdziwe, najgłębiej ukryte „ja”.

Takie różne gatunkowo i stylistycznie dzieła, jak dramat *Samobójca* (*Самоубийца*, 1928) Nikołaja Erdmana, powieść *Starucha* (*Старуха*, 1939) Daniła Charmsa czy *Niebieska księga* (*Голубая книга*, 1934) Michaiła Zoszczenki, łączy podobieństwo w zakresie zastosowanych środków artystycznych oraz problematyki skupionej wokół uniwersalnego doświadczenia cierpienia i śmierci, umiejscowionych w obszarze treści wypartych. Wymienione utwory są przykładem zastosowania karnawalizacji, rozumianej przeze mnie jako strategia obronna wobec wszechobecnego doświadczenia cierpienia i śmierci.

Danił Charms, najważniejszy przedstawiciel leningradzkiego ugrupowania Oberiu, zarówno swoim zachowaniem, jak i twórczością podkreślający dystans wobec socrealizmu¹⁴, w powieści *Starucha* wykorzystuje motyw skradzionego trupa, nagle się pojawiającego i równie nagle znikającego. Jest to — charakterystyczny nie tylko dla samego Charmsa, lecz także innych członków ugrupowania Oberiu — wyraz zainteresowania tym, co nienormalne, dziwaczne, zniekształcone¹⁵. Surrealistyczny i groteskowy obraz tytułowej postaci, uosabiającej starość¹⁶, śmierć, nicość, wyraża graniczne doświadczenie człowieka:

Старуха не движется. Я нагибаюсь и заглядываю старухе в лицо. Рот у нее приоткрыт и изо рта торчит соскочившая вставная челюсть. И вдруг мне делается все ясно: старуха умерла¹⁷.

Spotkanie bezimiennego bohatera, wrażliwego poety, „czarodzieja” z tytułową staruchą odzwierciedla zderzenie wewnętrznego poetyckiego świata ze światem zewnętrznym, zniekształconym, złowrogim, okrutnym, w którym śmierć jest tabuizowana i wypierana ze świadomości.

¹⁴ Zob. np. scenki Charmsa: *О Пушкине, Грязная личность, Рыцари, Реабилитация, Четыре иллюстрации того, как новая идея ошорошивает человека, к ней не подготовленного*, [w:] Д. Хармс, *Малое собрание сочинений*, Санкт-Петербург 2003, s. 383, 404–405, 427–428, 448, 476–477. W poszukiwaniach nowego sposobu mówienia o rzeczywistości totalitarnej, polegającego na destrukcji języka, epatowaniu okrucieństwem, groteskowo-złowieszcym śmiechu i kpinie z wszelkich autorytetów, bliski Charmsowi wydaje się Władimir Sorokin.

¹⁵ Por. A. Drawicz, *Oberiu, czyli taniec na gzymsie*, [w:] *Tragiczna zabawa. Oberiu, czyli inna Rosja poetycka*, wyb. i oprac. A. Drawicz, Kraków 1991, s. 3–19.

¹⁶ Obraz *vetuli* — starej, brzydkiej i złośliwej kobiety — jest metaforą tragizmu życia; zob. S. Borowicz, J. Hobot-Marcinek, R. Przybylska, *Anty-Beatrycze. Studia nad kulturową historią obrazu pijanej i szalonej staruchy*, Kraków 2016.

¹⁷ Д. Хармс, *Старуха*, <http://www.lib.ru/HARMS/staruha.txt> [dostęp: 11.09.2017].

Brzydka starucha wydaje się karnawałowym, żeńskim uosobieniem Mefistofelesa-kusiciela¹⁸. Trzymany przez nią zegar bez wskazówek może wskazywać na alogiczność zdarzeń zachodzących w świecie. Przedmioty materialne: zegar, walizka, w której bohater wynosi staruchę, pusta kartka papieru, krzesło, które przestaje pełnić funkcję mebla, wymykają się kontroli rozumu, unaoczniając grozę rzeczywistości i egzystencjalną. Doświadczenie śmierci, rozpadu i zniszczenia staje się nie do zniesienia — starucha nie pozwala poecie żyć i tworzyć, przenika do jego świata wewnętrznego, usurpując sobie nad nim władzę i wzbudzając w nim uczucie odrazy, nienawiści i agresji. Poeta, „чудотворец”, toczy walkę ze staruchą-śmiercią, ukrywa ją i nie chce się jej poddać. W finale powieści w nieoczekiwany sposób pozbywa się ciała staruchy (ktoś kradnie walizkę, w której została schowana) i się modli.

Groteska, ów szczególnie sposób postrzegania świata, który nie poddaje się jednoznacznym ocenom, tkwi w samej rzeczywistości, w której jawa przenika się ze snem. Karnawałowy, usytuowany w rejonach absurdu, lecz głęboko refleksyjny śmiech degraduje umiowanie i śmierć, zaś czytelnik zostaje wprowadzony w stan szoku, wywołanego groteskowym efektem dziwności i niesamowitości¹⁹. Groteska odsłania obcość i grozę świata, podczas gdy antydydaktyczny humor oddaje atmosferę Rosji lat trzydziestych ubiegłego stulecia, w której śmierć-zniknięcie-zapomnienie stawały się realną rzeczywistością. Jednocześnie groteskowość świata powieści Charmsa wyraża pragnienie uwolnienia się od utylitaryzmu i dogmatyzmu w warunkach przymusu politycznego i artystycznego.

W ostatnich tekstach Charmsa, datowanych na koniec lat trzydziestych, świat jawi się jako coraz bardziej absurdalny. Jednakże im bardziej spotęgowany jest absurd, tym bliższy staje się on rzeczywistości²⁰. Przykładem jest dramat *Jelizawieta Bam* (*Елизавета Бам*, 1928) oraz wiersz dla dzieci *Raz pewien człowiek wyszedł z domu* (*Из дома вышел человек*, 1937). Utwory te uzyskują rangę przypowieści o ludziach, którzy wyszli z domu, zostali aresztowani, przepadli bez wieści. Tym ostatnim wierszem Charms przepowiedział własną śmierć.

Zastosowane przez twórcę takie chwytły, jak motyw świata na opak, teatralizacja, arlekinada, absurdalny humor, przynależące do świata karnawału, były razem grozy śmierci, strachu, samotności.

Groteskowe postrzeganie rzeczywistości radzieckiej jest także charakterystyczne dla wczesnych opowiadań Michaiła Zoszczenki. Część z nich, wielokrotnie przeredagowywana pod wpływem cenzury i autocenzury, została w latach trzydziestych XX wieku włączona do *Niebieskiej księgi*. W opowiadaniach tych da się zauważyć piętno ideologii, silniejszy stopień nasycenia emocjonalnego i perswazyjność — w większości z nich został zmieniony tytuł, na przykład opowiadanie *Silniejsze od śmierci* (*Сильнее смерти*, 1929) pojawiło się w powieści jako

¹⁸ Motyw ten jest obecny także w baśni Maksyma Gorkiego *Śmierć i dziewczyna* (*Девушка и смерть*, 1917), <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=12228> [dostęp: 11.09.2017].

¹⁹ O ewolucji obrazu śmierci w ciągu wieków zob. Ph. Ariès, *Rozważania o historii śmierci*, przeł. K. Marczevska, Warszawa 2007.

²⁰ P. Fast, *Realizm socjalistyczny w literaturze rosyjskiej*, Kraków 2003, s. 233.

Opowiadanie o tym, jak żona nie pozwoliła mężowi umrzeć (Рассказ о том, как жена не разрешила мужу умереть), a *Opowiadanie o liście i niepiśmiennej kobiecie* (Рассказ о письме и неграмотной женщине, 1924) opublikowano pod tytułem *Pelagia* (Пелагея). Właśnie w *Niebieskiej księdze* bardzo mocno uwidoczniły się wyróżnione formy światopoglądu karnawałowego, którego niezrównanym mistrzem był dla Zoszczenki Mikołaj Gogol.

Karnawał, jak pisał Michaił Bachtin, „przeciwstawia się jednostronnej, ponurej, zrodzonej z lęku powadze oficjalnej, dogmatycznej i wrogiej wszelkim zmianom, dążącej do absolutyzacji zastanych form bytowania i ustroju społecznego”²¹. Charakterystyczny dla karnawałowego postrzegania świata ambiwalentny śmiech, łączący w sobie powagę i humor, cielesność i duchowość, nie tyle ośmiesza bohatera, demaskując jego pozorną odwagę i akceptację nowych porządków społecznych, ile uwalnia od lęku, jest też próbą oswojenia śmierci w aspekcie egzystencjalnym.

Bohater opowiadania *Mizerota* (Мелкота, 1927) — towarzysz Barbarisow — poważnie zachorował²² i jak się okazało, był bliski śmierci. Jednakże jako obywatel radziecki bezkrytycznie przyswaja ideologię nowej władzy i nie boi się jakiegś tam „marnej, drobnomieszczańskiej śmierci”, jednocześnie wydając rozporządzenie rodzinie, w którym zabrania spalenia swojego ciała w krematorium. Z kolei w utworze *Za sto lat* (Через сто лет, 1925) autor listu skierowanego do działu skarg redakcji pewnej gazety skarży się, że w krematorium pomyłono prochy i zamiast popiołów babci wydano mu popioły nieznanej obywatelki. Pomimo jego prośb kierownik krematorium nie wyraził chęci poszukiwania prochów właściwej staruszki.

Przewrotność nowego porewolucyjnego rytuału pogrzebowego, jakim stała się kremacja, polegała nie tylko na zmianie dotychczasowego porządku i stworzeniu nowej świeckiej religii, lecz przede wszystkim na tym, że kremacja była postrzegana jako przejaw równości i braterstwa wszystkich wobec śmierci²³. Śmierć, pozbawiona sakralności i wyjątkowości, stawała się czymś powszednim, była trywializowana, ośmieszana, odzierana z powagi.

W satyryczno-groteskowy sposób ukazany jest w opowiadaniach proces rozpadu postaw empatycznych, odwrócenia porządku moralnego, jakie miały miejsce w nowych porewolucyjnych realiach społecznych. Narrator księgi, alter ego samego Zoszczenki, przybiera postawę mędrca, który podobnie jak Woland, mistrz czarnej magii z powieści Michaiła Bułhakowa, demaskuje ludzki wymiar śmieszności. Znamionnym przykładem groteskowego postrzegania świata jest kilkadziesiąt krótkich opowiadań z życia cesarzy, władców, wodzów i przeciętnych obywateli, zamieszczonych w *Niebieskiej księdze*. W jednym z nich przedstawiony jest rzymski cesarz Sulla (138–78 p.n.e.), przyjmujący od swoich poddanych głowy wrogów skazanych na śmierć po bezprawnym przejęciu przez siebie władzy:

²¹ M. Bachtin, *Problemy poetyki...*, s. 243.

²² Motyw choroby jest jednym z kluczowych w twórczości pisarza i najsilniej przejawiał się w jego powieści *Przed wschodem słońca* (М. Зощенко, *Перед восходом солнца*, Москва 2004).

²³ А. Куляпин, О. Скубач, *Семиотика красных похорон*, [w:] *eidem*, *Мифология советской повседневности в литературе и культуре сталинской эпохи*, Москва 2013, s. 141–152.

Входит убийца, бережно держа в руках драгоценную ношу.
 — Позволь! — говорит Сулла. — Ты чего принес? Это что?
 — Обыкновенно-с... Голова...
 — Сам вижу, что голова. Да какая это голова? Ты что мне тычешь?
 — Обыкновенная-с голова... Как велели приказать...
 — Велели... Да этой головы у меня в списках-то нет. Это чья голова? Господин секретарь, будьте любезны посмотреть, что это за голова.
 — Какая-то, видать, посторонняя голова, — говорит секретарь, — не могу знать... голова неизвестного происхождения, видать, отрезанная у какого-нибудь мужчины. Убийца резко извинялся.
 — Извиняюсь... не на того, наверно, напоролся. Бывают, конечно, ошибки, ежли спешка. Возьмите тогда вот эту головку. Вот эта головка без сомнения правильная. Она у меня взята у одного сенатора.
 — Ну, вот это другое дело, — говорил Сулла, ставя в списках галочку против имени сенатора²⁴.

W tej historycznej scenie rodzajowej zbrodnia i śmierć, wbrew swej „tradycyjnej” estetyce, ukazane są w konwencji groteski. Zredukowany śmiech, wywodzący się z rejonów komizmu, karykatury i groteski²⁵, nieodłączny od świata karnawału, „uwalnia nie tylko od cenzury zewnętrznej, ale przede wszystkim od wielkiego wewnętrznego cenzora — od strachu wpajanego człowiekowi przez tysiąclecia, strachu wobec świętości, wobec autorytarnych zakazów, wobec przeszłości i wobec władzy”²⁶. Taki śmiech pozwalał twórcom zdystansować się od mrocznej atmosfery rzeczywistości stalinowskiej, stając się jednocześnie sposobem na przetrwanie²⁷.

Этот рассказ не такой уж чересчур смешной. Другой раз бывают такие мало-смешные темы, взятые из жизни. [...] История о том, как потонула одна интеллигентная дама. Так сказать, смеха с этого факта немного можно собрать. Хотя, надо сказать, что и в этом рассказе будут некоторые смешные положения. [...] И дозвоьте еще раз извиниться, если будет не такой сплошной смех, как хотелось бы²⁸.

Jako protest przeciwko dławieniu wolności twórcy i wolności człowieka²⁹ w totalitarnym państwie, a także przeciwko dojmującej atmosferze strachu, może być odczytywany dramat Nikołaja Erdmana *Samobójca* (*Самойбийца*, 1928). Tytułowego niedoszedłego samobójcę Siemiona Siemionowicza Podsiekalnikowa nurtu-

²⁴ М. Зошенко, *Голубая книга*, [w:] *idem*, *Собрание сочинений. Возвращенная молодость, История одной перековки, Голубая книга*, Москва 2008, s. 329–330.

²⁵ Por. W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 271–280.

²⁶ Bachtin. *Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czaplewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 157.

²⁷ Artysta nie może traktować władzy serio, więc „ucieka się do groteski. Przerysowuje to, co jest warte śmiechu, aby wydobyć więcej znaczeń” — N. Manea, *O kłownach. Dyktator i artysta*, przeł. H. Mirska-Lasota, Sejny 2001, s. 50; zob. też A. И. Куляпин, *Замаскированный смехом* (*М. Зошенко и Ф. Ницше*), „Звезда” 1995, nr 8, s. 198–201.

²⁸ М. Зошенко, *Рассказ про даму с цветами*, [w:] *idem*, *Собрание сочинений*, s. 433–434.

²⁹ Odważnym wystąpieniem w obronie wolności myśli i słowa był pamflet Nikołaja Erdmana i Władimira Massa z 1932 roku — Н. Эрджман, В. Масс, *Заседание о смехе*, [w:] *Эстрада России. XX век. Энциклопедия*, отв. ред. Е. Д. Уварова, Москва 2004, s. 382.

je egzystencjalne pytanie, czy śmierć jest ostatecznym kresem życia i czy istnieje życie wieczne. Osłą dramaturgiczną utworu jest przygotowywanie się bohatera do samobójstwa oraz uczestnictwo w tych zabiegach przedstawicieli wszystkich warstw społecznych ówczesnej Rosji, którzy podają swoje racje, w imię których samobójstwo ma zostać popełnione. Choć dla Podsiekalnikowa, istoty wewnętrznie nieskomplikowanej, powód odebrania sobie życia jest bardzo błahy, początkowo czuje się on wybrańcem, wyrazicielem woli ogółu, człowiekiem, który ma do spełnienia misję. Jednakże właśnie w tym wybraństwie bohatera komedii na zbawcę społeczeństwa (karnawałowa koronacja) tkwi załączek jego detronizacji. W tej ambiwalencji zawarta jest względność wszelkiego ładu i wszelkich wartości. Jak pisał Bachtin, „koronuje się antypodę króla prawdziwego — błazna lub niewolnika, poniekąd inaugurując i uświęcając tym aktem karnawałowy świat na opak”³⁰.

Prawdziwym bohaterem utworu Erdmana jest strach i okazuje się, że tylko Podsiekalnikow jest od niego wolny. Zarówno on, jak i wszyscy, którzy uzurpują sobie prawo do decydowania o jego samobójstwie, stają się zakładnikami własnego strachu. Pomimo że zabiegi niedoszłego samobójcy wydają się śmieszne, w jego egzaltowanych wypowiedziach ukryta jest głęboka potrzeba wolności:

Я могу никого не бояться, товарищи. Ни-ко-го. Что хочу, то и сделаю.
Все равно умирать!... Понимаете? Что хочу, то и сделаю!... Никого не боюсь!
В первый раз за всю жизнь никого не боюсь!³¹

Charakterystycznym wyróżnikiem karnawałowych scen: lamentów i utyskiwań żony, wizyt różnych gości, namawiających bohatera do popełnienia samobójstwa, uczty pożegnalnej na jego cześć, jest połączenie jarmarcznego komizmu i powagi, parodii protestu i męstwa, którego dowodem ostatecznym ma być wykonanie telefonu na Kreml. W tych groteskowych obrazach zachowań postaci przejawia się rzeczywistość pozatekstowa: strach, rozpacz, śmierć, donos, szpiegomania, rozpad postaw moralnych.

Dzieła wybranych pisarzy, powstałe w latach trzydziestych ubiegłego wieku — w okresie najbardziej tragicznym dla kultury rosyjskiej, są nie tylko świadectwem tamtych czasów i obroną przed utratą pamięci. Zastosowane przez twórców konwencje, charakterystyczne dla literatury skarnawalizowanej, są próbą przezwyciężenia strachu i śmierci, mają walor psychoterapeutyczny, uwalniają emocje, umożliwiając zachowanie dystansu wobec świata i wartości, racjonalizują strach³², wreszcie — demitologizują ideę budowy komunistycznego raju.

³⁰ M. Bachtin, *Problemy poetyki...*, s. 191.

³¹ H. Эррман, *Самобуйца*, <http://lib.ru/PXESY/ERDMAN/samoubijca.txt> [dostęp: 14.10.2018].

³² Groteskowy śmiech odsłania ukryte znaczenia: „Prawdziwy śmiech — ambiwalentny i uniwersalny — nie przeczy powadze, ale ją uzupełnia i oczyszcza. Oczyszcza z dogmatyzmu, jednostronności, fanatyzmu i kategoryczności, z elementów strachu czy zastraszenia” — M. Bachtin, *Twórczość F. Rabelais’go a ludowa kultura średniowiecza i renesansu*, przeł. A. Goreń, A. Goreń, Kraków 1975, s. 303–304. Zob. też I. Passi, *Powaga śmieśności*, przeł. K. Minczewa-Gospodarek, Warszawa 1980.

Bibliografia

- Ariès Ph., *Rozważania o historii śmierci*, przeł. K. Marczevska, Warszawa 2007.
- Bachtin. *Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czaplewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983.
- Bachtin M., *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970.
- Bachtin M., *Twórczość F. Rabelais'go a ludowa kultura średniowiecza i renesansu*, przeł. A. Go-reń, A. Goreń, Kraków 1975.
- Bobilewicz B., *Przełom modernistyczny*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, red. A. Dra-wicz, Warszawa 1997.
- Borowicz S., Hobot-Marcinek J., Przybylska R., *Anty-Beatrycze. Studia nad kulturową historią obrazu pijanej i szalonej staruchy*, Kraków 2016.
- Caruth C., *Doświadczenie niczyje: trauma i możliwość historii (Freud, Mojżesz i monoteizm)*, przeł. K. Bojarska, „Teksty Drugie” 2010, nr 6.
- Drawicz A., *Słowo wstępne*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, red. A. Drawicz, War-szawa 1997.
- Drawicz A., *Oberiu, czyli taniec na gzymsie*, [w:] *Tragiczna zabawa. Oberiu, czyli inna Rosja poetycka*, wyb. i oprac. A. Drawicz, Kraków 1991.
- Fast P., *Realizm socjalistyczny w literaturze rosyjskiej*, Kraków 2003.
- Kayser W., *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4.
- Mandelsztam N., *Wspomnienia*, przeł. J. Czech, Warszawa 2015.
- Manea N., *O kłownach. Dyktator i artysta*, przeł. H. Mirska-Lasota, Sejny 2001.
- Passi I., *Powaga śmiechności*, przeł. K. Minczewska-Gospodarek, Warszawa 1980.
- Ахматова А. А., *Стихотворения. Поэмы*, Москва 2003.
- Гинзбург Е., *Крутой маршрут*, Москва 2008.
- Горький М., *Девушка и смерть*, <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=12228>.
- Гроссман В., *Жизнь и судьба*, Москва 2007.
- Зощенко М., *Собрание сочинений. Возвращенная молодость, История одной перековки, Голубая книга*, Москва 2008.
- Зощенко М., *Перед восходом солнца*, Москва 2004.
- Куляпин А. И., *Замаскированный смехом (М. Зощенко и Ф. Ницше)*, „Звезда” 1995, nr 8.
- Куляпин А., Скубач О., *Мифология советской повседневности в литературе и культуре сталинской эпохи*, Москва 2013.
- Лейдерман Н., *Кровавый карнавал. „Поэмы в прозе” 1920-х годов: поэтика и семантика*, „Вопросы литературы” 2008, nr 5.
- Липовецкий М., *Трикстер и „закрытое” общество: „жестокий клоун” и „культурный ге-рой”*, „Новое литературное обозрение” 2009, nr 100.
- Паперно И., *Сны террора (Сон как источник для истории сталинизма)*, „Новое литературное обозрение” 2012, nr 116.
- Савенко Ю. С., *1937. 70-летие большого террора в психиатрии*, „Независимый психиатриче-ский журнал” 2007, nr 3, <http://www.npar.ru/journal/2007/3/1937/htm>.
- Хармс Д., *Малое собрание сочинений*, Санкт-Петербург 2003.
- Хармс Д., *Старуха*, <http://www.lib.ru/HARMS/staruha.txt>.
- Чуковская Л., *Записки об Анне Ахматовой*, книга I. 1938–1941, Москва 1989.
- Эстрада России. XX век. Энциклопедия*, отв. ред. Е. Д. Уварова, Москва 2004.
- Эрдман Н., *Самоубийца*, <http://lib.ru/PXESY/ERDMAN/samoubijca.txt>.
- Эрдман Н., Масс В., *Заседание о смехе*, [w:] *Эстрада России. XX век. Энциклопедия*, отв. ред. Е. Д. Уварова, Москва 2004.

The carnivalesque of the death in the Russian literature of the 1930s

Summary

Russian literature in the 30s of the 20th century developed within the totalitarian sphere, recording and mirroring the horror of the Stalinist reality. The impossibility of a direct expression of one's own pain and grieving over death which was often associated with a sudden disappearance and a necessity to erase the beloved from one's memory guided the artists' attention towards new forms of expression. The works which represent a variety of genres and styles, such as Nikolai Erdman's drama *The Suicide*, Daniil Kharms's novel *The Old Woman*, as well as *The Blue Book* of Mikhail Zoshchenko, can be seen as examples of the use of carnivalesque which I understand as a defence strategy towards the omnipresent experience of death. I analysed the following features of carnivalesque: satire, grotesque, "black humour", absurd, laughter, which are used in the above mentioned works.

Keywords: death, totalitarian regime, carnivalesque, grotesque, laugh

Карнавализация смерти в русской литературе 30-х годов XX века

Резюме

Во многих произведениях русской литературы 30-х годов XX века, возникших вне эстетики соцреализма, кошмар отождествляется с тоталитарной действительностью. Невозможность непосредственно выразить страдание и оплакать смерть близких направляла писателей к поискам новых форм их передачи. Такие отличающиеся друг от друга по жанровым и стилистическим особенностям произведения, как драма *Самобийца* Николая Эрмана, повесть *Старуха* Даниила Хармса, а также *Голубая книга* Михаила Зощенко, являются примерами карнавализации, которая воспринимается как защитная стратегия по отношению к смерти. В данной статье анализу подвергаются следующие приемы карнавализации: сатира, гротеск, черный юмор, абсурд и смех, характерные для выше упомянутых произведений.

Ключевые слова: смерть, тоталитаризм, карнавализация, гротеск, смех