

BEATA WALIGÓRSKA-OLEJNICZAK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska

beata.waligorska@amu.edu.pl

Zmysły jako dekodek rzeczywistości. *Drzazga Władimira Zazubrina i malarstwo René Magritte'a*

Edward B. Titchener w *Wykładach z eksperymentalnej psychologii procesów myślowych* komentował twórczość jednego z autorów: „Mam wrażenie matowej czerwieni [...], pełnej raczej kątów niż krzywych: widzę zupełnie wyraźnie ruch wzdłuż linii, a tam gdzie ruchome linie się zbiegają, mam wrażenie przejrzystości lub chaosu. I to jest wszystko — przynajmniej wszystko, co mogę uświadomić sobie drogą zwykłej introspekcji”¹. Pojęcie sensu wspomniany badacz wizualizował zaś jako „niebiesko-szarą rączkę szufelki, z odrobiną żółci (prawdopodobnie pokrywającej część rączki), która zanurza się w ciemnej masie, przypominającej jakąś plastyczną substancję”². Myśliciel już na przełomie XIX i XX wieku miał odwagę (i umiejętność) spojrzeć na zewnętrzne i wewnętrzne światy umysłu tak, jak widzi je malarstwo współczesne, któremu drogę utorowały eksploracje tajemniczej przestrzeni między abstrakcją i przedstawieniem dokonane przez Wasyła Kandinskiego, Marcela Duchampa czy Oskara Kokoschkę, by zasygnalizować zaledwie kilka nazwisk.

Podobna filozofia zdaje się motywować także eksperymenty artystyczne René Magritte’a, uważanego za jednego z kluczowych przedstawicieli surrealistycznego, choć malarz ten konsekwentnie swą twórczością dystansował się od sztandarowych manifestów „papieża surrealistów”, André Bretona, czy powszechnej w owym czasie fascynacji psychoanalizą Sigmunda Freuda. Malarstwo Magritte’a to sztuka, która pokazuje, że znaczenie jest nieodłączne od zmysłów, ale nie sprowadza się tylko do nich, sztuka, która nie przejmując sensu zawartego w rzeczywistości, ale przeciwnie, nadaje jej nowy wymiar, otwierając przed wi-

¹ Cyt. za: R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, przeł. M. Chojnacki, Gdańsk 2011, s. 137.

² *Ibidem*.

dzem szersze, nieodkryte jeszcze horyzonty, pomimo, a może raczej dzięki swej abstrakcyjnej naturze. Obrazy Magritte'a to, jak konstatuje Marcel Paquet, „widzialna myśl”, „która nie miała związku z przyjętymi poglądami czy pojęciami, i choć pochodziła wyłącznie ze sfery wizualnej, stymulowały ją intelekt i metafizyka”³. Ślady podobnej logiki odnaleźć można w utworze Władimira Zazubrina *Drzazga. Opowieść o Niej i o Niej* (Щенка. Повесть о революции и личности, 1923), dotyczącym problemu masowych mordów uzasadnianych przesłaniem rewolucji, wychodzącym jednak — podobnie jak twórczość Magritte'a — daleko poza tzw. literaturę czy sztukę tematu, jawiącym się jako wielopoziomowe studium strachu, którego rozkodowanie umożliwia obserwacja wymykających się kontroli bodźców i wrażeń zmysłowych. Przedmiotem niniejszej analizy będzie zatem refleksja nad wspomnianymi tekstami kultury, czyli *Drzazgą* Zazubrina i malarstwem Magritte'a, wychodząca od założenia, że prawo zmysłów, przede wszystkim zaś zmysł wzroku, rządzi rzeczywistością obserwowaną w tych dziełach, do której zrozumienia klucz stanowi nierzadko symbolika uruchamianych przez paletę barwną odniesień, odwołań do mitów czy archetypów.

Wybór materiału do badań nie jest przypadkowy, uzasadnia go nie tylko postrzeganie każdego tekstu jako *intertekstu* nieodłącznie wpleczonego w wielorakie sieci komunikacyjne, ujawniającego specyficzny interkulturowy potencjał literatury (i sztuki) poprzez inscenizowanie podobieństw i różnic kulturowych⁴, ale również wiele zbieżności między utworami na poziomie fabularnym, zastosowanych środków stylistycznych czy też możliwych sposobów percepcji. W sukurs proponowanemu tutaj zestawieniu przychodzi też chronologia. Jak wiadomo, utwór Zazubrina powstał w 1923 roku, stanowi on wgląd w mechanizmy funkcjonowania Czeki, obrazy Magritte'a sytuowane są zaś w kontekście światopoglądu surrealizmu, który, pojawiwszy się także w pierwszej ćwierci XX wieku we Francji, ewoluował praktycznie przez cały wiek dwudziesty, mieszcząc w sobie także różne fazy twórczości interesującego nas tutaj artysty oraz, zasadniczo obce mu, próby stworzenia nowego wyzwolonego człowieka w oparciu o działalność społeczno-polityczną, inspirowaną ideologią komunizmu czy wizją światowej rewolucji⁵. Wizualizacja rewolucyjnej przemiany, będąca niewątpliwie jedną z najbardziej nośnych treści utworu Zazubrina, wskazuje na dominację koloru czerwonego w ilustracjach halucynacji głównego bohatera utworu, barwy zestawianej nierzadko w kontraście z bielą, szarością i żółcią. Podobna paleta chromatyczna charakteryzowała, chciałoby się powiedzieć niemal prześladowała, wielu twórców z kręgu surrealizmu, zafascynowanych czy nawet nierzadko symulujących choroby psychiczne, samobójstwa, szaleństwo. Wystarczy wspomnieć w tym miejscu chociażby cierpiącego Antonina Artaud, twórcę teatru okrucieństwa,

³ M. Paquet, *René Magritte 1898–1967. Widzialna myśl*, przeł. E. Tomczyk, Bonn 1992, s. 84.

⁴ N. Mecklenburg, *Zadania i obszar badań literaturoznawstwa interkulturowego. Zarys problematyki*, przeł. K. Ćwiklak, [w:] *Komparatystyka dzisiaj. Problemy teoretyczne*, red. E. Kasprski, E. Szczęsna, Kraków 2010, s. 63.

⁵ K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1985, s. 34–38.

obsesyjnie przywiązanego do bieli i czerwieni, a także koloru dymu i popiołu — przypominających barwę zadżumionego ciała — postrzegającego swe życie jako mękę: „Od dawna nie żyję, jestem już samobójcą. To znaczy, popełniono na mnie samobójstwo”⁶. Szaleństwo jako ratunek przed światem i tyranią władzy oraz zainteresowanie procesem myślowym to kolejne motywy spinające klamrą tekst Zazubrina i malarstwo Magritte’a, które zdaje się łączyć także bliski fotografii sposób oglądania rzeczywistości. Detaliczność obrazów Zazubrina idzie w parze bardzo często z nagłą zmianą punktów widzenia, prezentacją szybko przesuwających się ciągów kadrów-zbliżeń skupionych na jednym przedmiocie bądź plansz wypełnionych jednym kolorem. Magritte natomiast prowadzi dialog ze sztuką fotografii w przewrotny i ironiczny sposób poprzez brak elementów oczekiwanych czy oczywistych lub *reprezentację*, *reprodukcję* i *repetycję* typowych składowych swojej techniki, udowadniając, że to migawka aparatu przez manipulację przekształca światło w złudną iluzję⁷.

Wymienione problemy są zaledwie sygnałami możliwych punktów stycznych, które zamierzamy poddać dokładniejszym badaniom w niniejszym tekście. Zgodnie z przyjętym kluczem metodologicznym postaramy się, by wektor naszego wyводу przebiegał od wrażenia zmysłowego do idei przez nie uruchamianej, co motywuje do rozpoczęcia analizy od refleksji związanych z dominującym w zestawie barw budujących rzeczywistość artystyczną Zazubrina kolorem czerwonym. Oprócz oczywistych raczej znaków mordów dokonywanych w imię rewolucji oraz dowodów cierpienia ofiar w postaci zalanej krwią podłogi, opryskanych ścian, ubrań, butów, czerwone są przedmioty codziennego użytku (atrament, ołówek, czerwone oko papierosa), zjadane potrawy (befszytki), przyroda (rzeka, lawa wyciekająca z wulkanu) czy wreszcie przerażające symptomy zezwierzęcenia, takie jak czerwone, rozpalone oczy krwiopijców. Czerwień, której towarzyszy przeważnie bliska obecność bieli i szarości, utylizowana jest jednak w utworze nie tylko jako atrybut śmierci, ale również życia, nowej energii, która przeraża, jednocześnie popychając do działania. Warto zwrócić w tym kontekście uwagę na symbol pajęczyny, który zespala się w umyśle Srubowa z obrazem codzienności:

Срубов видел диво — Белый и Красный ткали серую паутину будней. Его, Срубова, будней. Белый тянул паутину от учреждения к учреждению, от штаба к штабу, клал узкие, крепкие петли вокруг былого трехэтажного каменного дома, стягивая концы в одно место, за город, в гнилой домишко караульщика губземотдельских огородов. Белый плел паутину ночами, по темным задворкам, по глухим переулкам, прятался от Красного, думал, что Красный не видит, не знает. Красный вил паутинную сетку параллельно сетке Белого — нить в нить, узел в узел, петлю в петлю, но концы стягивал в другое место — в белый трехэтажный каменный дом⁸.

⁶ A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2007, s. 256.

⁷ M. Paquet, *op. cit.*, s. 82.

⁸ Wszystkie cytaty z utworu Zazubrina *Drzazga. Opowieść o Niej i o Niej* w języku oryginału pochodzą ze strony: <http://lib.ru/RUSSLIT/ZAZUBRIN/shepka.txt> [dostęp: 25.05.2013].

Codziennosc dla Srubowa jest platanina własnej i cudzej pajęczynej, „Во-обще же служба в Чека красно-серое, серо-красное. Красный и Белый, Белый и Красный. И бесконечная путаница паутины — третий год”. Srubow postrzega siebie w roli pajaka, w czym ujawnia się jego niszczyielska pasja, dążenie do budowania nowego porządku, kreacja motywowana agresją. Pająk ten musi poradzić sobie z chaosem innych, powstających wokół pajęczynej, by nie zostać przez nie zduszony, skazany jest na ciągłą walkę, scala w sobie jednocześnie kreatywną potrzebę tworzenia nowych sieci i zabijania przeciwnika. Te skrajności dobrze ujawnia rozdarta natura Srubowa, balansującego nieustannie między obrzydzeniem, strachem, niechęcią i zewnętrznym przymusem zabijania oraz poczuciem misji i moralnego obowiązku wobec rewolucji, co można zaobserwować w jego narastających maniackalnych myślach czy halucynacjach.

Identyfikacja z obrazem pajaka, a więc zbliżenie do świata zwierząt, oraz wszechobecna w utworze czerwień, przywodzą też na myśl często przywoływane w kontekście czekistowskich oprawców zjawisko wampiryzmu, które na przestrzeni wieków zyskiwało bardzo różnorodne interpretacje. Wiele podręcznikowych zapisów uznaje wampiryzm i likantropię za rodzaj mająceń lub zaburzeń nośników rozpoznawczych, skupiających się na konkretnym fakcie z doświadczenia wyobraźniowego, na wilku czy powracającym zmarłym⁹. Jednym z głównych wyznaczników przeżywanego delirium są w takim wypadku halucynacje charakteryzujące jednostki z tendencją do agresji, zachowań sadystycznych i przestępczych. Co ciekawe, zespół tak opisywanych objawów halucynacji wpisuje się także w sferę „manii melancholijnej” oraz „form rozdzielenia charakterystycznych dla osobowości schizoidalnej i schizofrenii”, którym towarzyszy uczucie utraty własnego ciała lub przekształcenia w substancje kruche, np. szkło, czy też utrata własnej osobowości i czucie się kobietą¹⁰. Wampiryzm z punktu widzenia tak sprofilowanych refleksji psychopatologicznych mógłby zakładać zatem „współistnienie osobowości normalnej [...] i nocnego drapieżnika podobnego do ptaka łaknącego krwi”¹¹, co w literaturze zostało dobrze udokumentowane chociażby przez słynne utwory Mary Shelley, Roberta Louisa Stevensona czy Oscara Wilde’a.

Wyobrażeniom opętanych, średniowiecznych wilkołaków i wampirów może odpowiadać w tekście Zazubrina wizja „asenizatora rewolucji”, napędzanego wrazeniem brudu w otaczającym go społeczeństwie, którego fascynuje moment zabijania i „piękno” przemiany ciała żywego w trupa:

И теперь я прямо залюбовался, когда освещенная луной длинная шеренга голых людей застыла в совершенном безмолвии и спокойствии, как неживая, как ряд гипсовых алебастровых статуй.

⁹ E. Petola, *Wampiry i wilkołaki*, przeł. A. Pers et al., Kraków 2004, s. 27.

¹⁰ *Ibidem*, s. 28.

¹¹ *Ibidem*, s. 29.

Srubow, reprezentując majestat władzy, ociera się o sadyzm i perwersyjną przyjemność nekrofagii, choć z czasem krew zaczyna dominować i „zalewać” obraz rzeczywistości: „Срубову нехорошо. Мысли комками, лоскутами, узлами, обрывками”. Prześladowuje go zapach śmierci i potrzeba odmiany kolorystycznej: „А глазам человечим надо красного и серого, им нужно красок и света. Иначе затоскуют, потускнеют” oraz cisza, przerywana tylko od czasu do czasu wystrzałami z rewolwerów bądź jękami umierających czy błagających o ulaskawienie. Stąd tak bardzo wymowna staje się jedyna w utworze scena uwolnienia więźniów, swego rodzaju „zmysłowy” kontrapunkt, której towarzyszą śmiechy i chichoty czekistów, zwierzęca radość spontanicznej zabawy w śniegu, dobry apetyt Srubowa i taniec z matką, będące świadectwem tego, że rewolucja to życie, a nie rytuał śmierci. Grupowa radość ożywiająca uśpione zmysły uczestników kontrastuje z wcześniejszymi scenami zbiorowymi, ukazującymi czekistów bądź jako ślepych niewolników, maszyny do zabijania, bądź też wygłodniałe bestie pracujące na akord w bolszewickiej fabryce, żadne krwi sakralnej ofiary. W scenach egzekucji, każdorazowo prezentujących podobny rytuał czynności, uderza odbiorcę zatrzymanie wirtualnej kamery Zazubrina na barwnym szczególe, budowanie wrażenia wzrokowego przez użycie czystych kolorów podstawowych i pochodnych, niezłamanych, niezabrudzonych, przy czym detalem określonym za pomocą barwy staje się często fragment ciała człowieka, jego ręce, kark, włosy, oczy lub część garderoby. Obrazowi ciała towarzyszy niejednokrotnie animizacja i antropomorfizacja zatrzymywanych w kadrze sprzętów, maszyn, budynków (dom-monstrum, które wysuwa spod bramy języki krwi, krew flagi, stalowe płuca ciężarówek *etc.*), tak jakby świat, w którym istnieje przyzwolenie na morderstwo, rozpadł się na kawałki, miejsce ludzi zajęły maszyny i przedmioty.

Spójność ciała kwestionuje również malarstwo René Magritte’a, organy ludzkie na obrazach surrealisty są mobilne, zyskują nowe funkcje, ciało przypomina puzzle, rozbite zostają również relacje między zmysłami. Wymowną ilustracją przedstawiającą tę obserwację w sposób bardzo dosłowny jest obraz *Wieczne świadectwo* (1930), składający się z pięciu niepasujących do siebie widoków ciała, wybranych zapisów-fragmentów, które mogą sygnalizować, że przedstawienie całości jest niemożliwe, człowiek zawsze pozostanie częściowo rozbity, „pocięty”, zaszufladkowany. Brak integralności zdaje się także przypominać o jednym z naczelnych przekonań Magritte’a, że obraz nie jest biernym odtworzeniem rzeczywistości, ale raczej jego modyfikacją, zastygłą manifestacją zaobserwowanego szczegółu, nowych spostrzeżeń. W pewien sposób koresponduje to ze sposobem wizualizacji rzeczywistości w tekście Zazubrina, w którym — jak już zostało zauważone — również odnajdujemy tendencję do zatrzymywania się na fragmencie, niepozornym drobiazgu, najczęściej zmieniającym zabarwienie znaczeniowe literackiego kadru, nadającym mu tragiczny wymiar.

Fragmentaryzacja ciała, będąca środkiem artystycznym kojarzonym najczęściej z literaturą i sztuką ponowoczesną, emanuje również z obrazów Magritte’a

Antrakt (1927–1928) oraz *Ćwiczenia akrobaty* (1928), w których malarz posłużył się synekdochą. Połączone z sobą ludzkie kończyny dolne i górne na pierwszym płótnie czy też elementy ludzkiego ciała przybierające kształt instrumentów muzycznych na drugim z nich zyskują znaczenie *pars pro toto*, części, która odkrywa wymowę całości, czyli, na przykład, wrażenie zmęczenia artysty, bliskość partnerów w trakcie granego przedstawienia czy też umiejętność wykorzystania potencjału własnego ciała, by ukazać władającego nim ducha. To, co zwykle zagubione bądź zdominowane przez chaos innych bodźców, staje się tutaj centrum, tworzy nowy porządek. Za swoiste podsumowanie, *credo* artysty, można by chyba uznać w tym kontekście dzieło *Biała rasa* (1937), ukazujące hierarchię zmysłów. Pośród nich najbardziej dostojne miejsce przypadło zasiadającemu na tronie narządowi wzroku. Zauważalna jest tutaj nie tylko zachwiana równowaga między zmysłami, ale również ich izolacja, oddzielenie od reszty ciała, które będąc adekwatną diagnozą patologii czasów współczesnych, w których uznaje się za wystarczającą koncentrację na zaledwie powierzchniowym wrażeniu zmysłowym, znakomicie mogłoby ilustrować również sposób obrazowania Zazubrina zatrzymującego narrację na istotnym, widzialnym szczególe, wypreparowanym z reszty obserwowanego przez bohatera świata. O ile jednak gra fragmentem ciała zyskuje u Magritte’a nierzadko wydzźwięk ironiczny czy prześmiewczy, jak w przypadku obrazu *Zbiorowy wynalazek* (1934), bawiącego się oswojonym w kulturze konceptem pięknej syreny, o tyle *Drzazga* to utwór, którego klimat bardziej adekwatnie komentować by mogły dzieła *Źródło prawdy* (1967) czy *Czerwony model* (1937), przedstawiające części garderoby niejako przyrastające do ciała, zespolone z nim, jednocześnie jednak zupełnie odseparowane od reszty ludzkiego korpusu. Zastosowany tutaj mechanizm reifikacji może prowadzić do wielorakich skojarzeń, spośród których wizja ubranego w skórę i wysokie buty pracownika Czeaka, depczącego zanieczyszczającą atmosferę plugawe robactwo, czyli przeciwników systemu, wydaje się uzasadniona, motywowana w pewien sposób także obecnością słowa „czerwony” w tytule obrazu.

Nazwy obrazów Magritte’a mogą okazać się jednak śladem prowadzącym odbiorcę na manowce, albowiem — jak twierdzi Marcel Paquet — „tytuły jego obrazów nigdy nie służą do opisu lub identyfikacji. Wprowadzają natomiast dodatkowe zakłócenia i fałszywe tropy do gry, która w ramach języka i logiki słów buduje konfrontację [...]. Twórczość Magritte’a ma na pewno charakter przedstawiający, ale jednocześnie stanowi ona stały atak na zasadę przedstawiania w sztuce”¹². Stąd jak najbardziej słuszne jest stwierdzenie Patricka Waldburga, konstatującego, że w przypadku Magritte’a można jedynie mówić o „kluczu z popiołu”, „który nie otwiera żadnych drzwi i nie pasuje do żadnego zamka”, ponieważ „myśli, które stają się widzialne [...] ukrywają swoje tajemnice, gdy tylko widz uwierzy, że całkowicie zgłębił ich znaczenie”¹³, a tytuły pełnią nierzadko funkcję kontrapunktu w procesie percepcji dzieł surrealisty.

¹² M. Paquet, *op. cit.*, s. 29.

¹³ *Ibidem*, s. 41.

Przykładem tego typu przewrotnej gry mógłby jawić się obraz *Przyjemność* (1927) napawający odbiorcę raczej odrazą i strachem. Procesowi malowania go — według samego Magritte’a — towarzyszyła całkowicie niewinna skłonność do mentalnego okrucieństwa¹⁴. Przedstawienie młodej dziewczyny w uroczystym niedzielnym stroju wgrzającej się w ciało żywego jeszcze ptaka na tle innych upierzonych stworzeń, które obojętnie przyglądają się całej ceremonii, powoduje wrażenie dysonansu i sztuczności. Obraz kojarzy się ze sztandarowymi dziełami surrealistów w rodzaju *Uporczywości pamięci* Salvadora Dali, będących projekcją ukrytych popędów i marzeń sennych, interpretowanych z reguły za pomocą teorii psychoanalizy Freuda. Magritte, surrealista z głębi duszy, uważał jednak badania Freuda za pseudonaukę podświadomości, twierdząc, że „psychoanaliza nie ma nic do powiedzenia [...], sama [...] stanowi najlepszy przypadek dla samej psychoanalizy”, „miłość zawsze znaczy tatuś, mamusia i ja”¹⁵. Prowadząc ożywioną korespondencję z Michélem Foucaultem, niejednokrotnie podkreślał, że sedno jego malarstwa to penetrowanie tajemnicy relacji między widzialnym i niewidzialnym:

W tej kwestii oczywiste jest, że namalowany obraz — nienamacalny w swoje istocie — niczego nie skrywa, podczas gdy namacalna widzialność nieuchronnie skrywa inną widzialność — jeśli uznamy za nią nasze doświadczenie. Od dłuższego czasu przypisuje się osobliwy prymat „niewidzialnemu” pod wpływem mętnej literatury, choć zainteresowanie nią znika, gdy zważyć, że widzialne może być skryte, natomiast niewidzialne niczego nie kryje — można je poznać lub zignorować, nic więcej. Nie ma powodu, by przypisywać niewidzialnemu większe znaczenie niż widzialnemu — i na odwrót. Nic nie traci na wadze sama tajemnica, przywoływana *de facto* przez widzialne i niewidzialne i możliwa do przywołania *de iure* w myśleniu, które jednoczy „rzeczy” w ład przywołujący tę tajemnicę¹⁶.

Podążając tym torem myślenia, można by uznać, że wspomniany obraz Magritte’a to przede wszystkim z jednej strony, widoczny kontrast między czystością mordercy i krwią ofiary, która powinna go splamić, z drugiej zaś krew jest tu najwyraźniej energetyzującym płynem, niezbędnym, by życie, w postaci łańcucha pokarmowego, mogło normalnie funkcjonować w przyrodzie. Płótno Magritte’a w zaskakujący sposób przypomina też o procesie inicjacji młodego wojownika, z początku niewinnego adepta, który po okresie odosobnienia i izolacji, będącym próbą odwagi i odporności na ból, przechodzi magiczną transformację w dzikie zwierzę za pomocą ustalonego rytuału. Mity i folklor eksploatują przy tym nie rzadko przekazy o wprowadzaniu się w ekstazę przez spożywanie mięsa i krwi zwierzęcej bądź ludzkiej, by wywołać odpowiedni poziom wojennego podekscytowania, graniczący z szałem¹⁷.

¹⁴ *Ibidem*, s. 74.

¹⁵ *Ibidem*, s. 25.

¹⁶ *Dwa listy René Magritte’a*, [w:] M. Foucault, *To nie jest fajka*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 1996, s. 64.

¹⁷ P. Sadowski, *Hamlet mityczny*, Kraków 1991, s. 115–116.

Choć o odwołaniach do motywu krwi u Zazubrina była już mowa, warto przypomnieć jednak, że krwawa czerwień funkcjonuje w omawianym tekście przeważnie w zderzeniach z bielą i szarością, a postępowanie Srubowa motywowane jest między innymi potrzebą zachowania specyficznego rozumianego ładu i harmonii w otaczającym go świecie, „Иначе не революция, а поповщина. Не террор, а пакостничанье”, rewolucja to ujęcie żywiołu „в железные рамки порядка, целесообразности”. Rewolucja przyzwala na mord i poniżenie nagich ofiar, nie daje jednak zgody na gwałt i pijaństwo, albowiem jej posłaniec ma być wzorcem pod względem ducha i ciała. W „karmiącym się” krwią urzędniku rewolucji można dostrzec również cechy „człowieka faustowskiego”, kierującego się „pragnieniem potęgi”, definiowanego przez Oswalda Splenglera jako jednostka motywowana poczuciem nieskończoności, „nieskończoności, którą należy zdobyć działaniem i pragnieniem podbojów, ekspansjonizmem i organizacją”¹⁸. Codziennosc Srubowa to udział w tworzeniu sieci skutecznych działań, w których nie ma miejsca na podejrzone instynkty, zbrodnie można usprawiedliwić w imię najwyższej idei, liczy się siła działania kolektywnego oraz zapewnienie, by w tej wielkiej maszynie „Каждой машине, каждому винтику свое”. Majestat władzy odczuwalny przez Srubowa wspaniale mogłaby ilustrować wizja Magritte’a pt. *Legenda wieków* (1948), przedstawiająca pomnik ludzkiej próżności, który dopełniałyby słowa Zazubrina o ludziach-szpilkach: „Выходят, выходят черные точки-булавки. Со всеми одинаков Срубов — неумолимо жесток, холоден”, „Высокий, в черной коже брюк и куртки, чернобородый, черноволосый, с револьвером на боку, на красном фоне занавеса, он стал как отлитый из чугуна”. Byłaby to jednocześnie zapowiedź nadejścia silnego „trzeciego Fausta”, o którym pisze André Dabezies, czyli nowego *homo technologicus*¹⁹, władcy świata kształtowanego wedle własnej woli, wierzącego w maszyny i postęp technologiczny.

Odbiorca *Drzazgi* od samego początku przeczuwa, że precyzyjny mechanizm zawiedzie bohatera, czystości ciała i jasności ducha nie udaje się Srubowowi zachować, krew, którą się karmi, zaczyna „gnić” i „zamulać” wszystko wokół. Rzeczywistość widzialna zaczyna przypominać obraz gangreny, przed czytelnikiem pojawia się coraz więcej kadrów ze świata niewidzialnego, czyli halucynacji, świadectwa choroby zatrutego umysłu Srubowa. Charakterystyczne, że ten stan braku równowagi psychicznej utożsamiany jest przez ojca bohatera z utratą umiejętności odróżniania kolorów, a bolszewizm jego zdaniem „это временное болезненное явление, припадок бешенства, в который впало сейчас большинство русского народа”. Ślady choroby psychicznej oprawcy Czeki odnajdujemy nie tylko w planie fabularnym utworu, chociażby w postaci wydarzeń świadczących o utracie umiejętności nawiązania komunikacji przez

¹⁸ A. Dabezies, *Mit Fausta: dawne i nowe oblicza*, [w:] *Antologia zagranicznej komparatyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivaničkova, Warszawa 1997, s. 206.

¹⁹ *Ibidem*, s. 219.

Srubowa z żoną czy matką, ale również w zmianach palety chromatycznej świata przedstawionego. W zabarwionej na czerwono rzeczywistości czekistowskiego „wampira” pojawia się coraz więcej żółci, sygnału choroby zakaźnej. Obok czerwieni i czerni jest ona też barwą zarazy i śmierci. O złym stanie zdrowia Srubowa świadczy nie tylko wrażenie, jakie robi jego sylwetka na przesłuchaniu: „Срубков худой, желтый, под глазами синие дуги. Кожаный костюм надет прямо на кости. Тела, мускулов нет. Дыхание прерывистое, хриплое”. Jeszcze dobitniej oddziałuje chyba na odbiorcę jego własne porównanie do wyciśniętej cytryny, której brakuje soku, czy też wizja martwej kukły ze skołowaciałym językiem — zamiast krwi płynie w niej kwas siarkowy. Obraz rewolucji jako zachłannej kochanki, która wzięła wszystko, co było możliwe i wypłuła niestrawne resztki, zmienia perspektywę postrzegania bohatera: z kata staje się on przede wszystkim ofiarą świadomie decydującą się na męki w imię zbawienia ludzkości. W takim rozumieniu Srubow — zgodnie z interpretacją Olgi Suchich — zajmuje miejsce w rzędzie obok bohaterów Fiodora Dostojewskiego — Raskolnikowa czy Iwana Karamazowa, których postępowanie motywuje „duch Wielkiego Inkwizytora”, ukrywa swe prawdziwe oblicze pod maską kata, czując się w obowiązku ciągle usprawiedliwiać czynione przez siebie zło²⁰.

Niniejsza analiza nie wyczerpała podjętego przez nas tematu rozważań. Bogactwo rozwiązań estetycznych proponowanych przez René Magritte’a, szerokie spektrum tematyki, wokół której oscylują jego przewrotne obrazy, oraz sama logika surrealizmu jako określonego sposobu widzenia rzeczywistości otwierają wiele nowych, niesygnalizowanych tutaj możliwości interpretacyjnych. Mogłyby one zostać wykorzystane w procesie zaangażowanego czytania utworu Zazubrina. Wystarczy wymienić w tym miejscu chociażby takie kluczowe dla surrealizmu kwestie, jak problem wolności od dogmatu, strachu, fascynację motywem sobowtóra czy zabarwionym erotyzmem wątkiem kobiety-władczyni świata, które mogłyby znaleźć swoje paralele w świecie artystycznym Władimira Zazubrina. Każda z zasygnalizowanych tutaj treści mogłaby zostać zilustrowana przynajmniej jednym płótnem Magritte’a. W naszej dyskusji skupiliśmy się jednak nie tylko na odnajdywaniu podobieństw w zakresie wykorzystanych motywów czy symboli. Interesował nas przede wszystkim świat zmysłów, literackich i malarzkich wizualizacji, postrzegany jako niezwykle istotny klucz do zrozumienia przedstawionych w tekstach rzeczywistości, oraz wspólnota wykorzystanych środków stylistycznych (motywy multiplikacji, barwne powtórzenia, synekdochy, wykorzystanie zabiegu reifikacji) czy widzenie — rozumiane zgodnie ze słowami Magritte’a — jako „myślenie stworzone [...] wyłącznie z widzialnych figur”²¹. Zauważone podobieństwa potwierdzają tezę, że obrazy René Magritte’a nie przynależą do kategorii malarstwa „siatkówkowego”, czyli sztuki „ładnych

²⁰ О.С. Сухих, *Воплощение „духа великого инквизитора” в образе чекиста в повестях „Шоколад” А. Тарасова-Родионова и „Щетка” В. Зазубрина*, „Вестник Нижегородского университета” 2011, nr 5 (1), s. 294–300.

²¹ *Dwa listy...*, s. 64.

obrazków”, że posłużymy się określeniem Marcela Duchampa, ale są one tekstami odnoszącymi się do intelektu, w podobny sposób jak dzieło Zazubrina, które mówiąc o rewolucji, nie oscyluje wyłącznie wokół kwestii społeczno-politycznych, lecz dotyka problemów głęboko filozoficznych i psychologicznych, utylizując przy tym aparat środków artystycznych pokrewnych surrealizmowi.

Senses as a reality decoder. Vladimir Zazubrin's *Splinter* and René Magritte's painting

Summary

The aim of the article is to discuss two texts of culture, i.e. Vladimir Zazubrin's *Splinter* and René Magritte's painting from the point of view of senses — in particular eyesight — which seem to rule the artistic world presented in both works of art. The text focuses not only on the analogies between fictional patterns which can be observed there, but also on stylistic means used in the works (multiplication, colour repetition, reification, etc.) as well as similar motifs and symbols. We come to the conclusion that both texts utilize tools which are associated with surrealism, revealing deep philosophical and psychological levels, therefore they cannot be categorized as the texts addressing only social and political questions.

Keywords: Zazubrin, Magritte, surrealism, senses, *Splinter*.

Чувства как дешифратор действительности. *Щенка* Владимира Зазубрина и живопись Рене Магритта

Резюме

Статья является попыткой анализа двух текстов культуры: произведения *Щенка* Владимира Зазубрина и живописи Рене Магритта, с точки зрения проблемы чувств, особенно зрения, которое может управлять миром, представленным в этих произведениях. В статье внимание сосредоточивается не только на аналогиях между фабульными образцами, использованными авторами, но прежде всего на стилистических средствах, которые можно наблюдать в рассматриваемых произведениях, таких как мультипликация, многозначные повторения цвета, реификация, похожие мотивы и символика. Можно прийти к выводу, что в указанных текстах употребляются художественные средства, принадлежащие сюрреализму, что позволяет раскрыть их глубокие философские и психологические уровни и избежать прочтения исключительно в контексте политических или общественных вопросов.

Ключевые слова: Зазубрин, Магритт, сюрреализм, чувства, *Щенка*.