

W POSZUKIWANIU SENSU

O PROZIE SIERGIEJA DOWŁATOWA

Acta Universitatis Wratislaviensis No 3624

ELŻBIETA TYSZKOWSKA-KASPRZAK

**W POSZUKIWANIU SENSU
O PROZIE SIERGIEJA DOWŁATOWA**

Wrocław 2014
Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

Recenzenci
Piotr Fast, Janina Sałajczyk

Na okładce: Siergiej Dowłatow © Nina Alovert, fot. 2014

© Copyright by Elżbieta Tyszkowska-Kasprzak, Wrocław 2014
© Copyright for this edition by Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.
Wrocław 2014

ISSN 0239-6661
ISBN 978-83-229-3467-8

Publikacja przygotowana w Wydawnictwie Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15
tel. 71 3752885, e-mail: marketing@wuwr.com.pl

Spis treści

Uwagi wstępne	7
Część pierwsza. Założenia	
Siergiej Dowłatow — opinie i oceny	17
Absurd jako pojęcie w filozofii	55
Absurd jako kategoria estetyki	72
Część druga. <i>Homo absurdus</i>	
Obcy w świecie. Echa filozofii Alberta Camusa	101
Między wolnością a przypadkiem. Echa filozofii Jeana-Paula Sartre'a	114
Życie jest krótkie. Skończoność egzystencji i strach przed śmiercią	129
Jasność na dnie butelki. Ucieczka w alkohol	146
Absurdysta w poszukiwaniu sensu. Tradycje estetyki absurdu Daniła Charmsa	160
Część trzecia. <i>Homo ironicus</i>	
Ironia jako dystans wobec rzeczywistości	175
Stereotyp jako ironiczny obraz innego	195
Ironia intertekstualna	216
Uwagi końcowe	251
Nota bibliograficzna	253
Bibliografia	255
Резюме	287
Summary	291
Indeks nazwisk	294

Uwagi wstępne

Pojęcie „człowiek absurdu” zostało upowszechnione dzięki konstrukcji filozoficznej Alberta Camusa zawartej w eseju *Mit Syzyfa* (*Le Mythe de Sisyphe*, 1942). Francuski filozof podkreśla w nim, że absurd to świadomość bezsensu egzystencji nadająca ludzkiemu istnieniu szczególną godność. Człowiek, który uzmysławia sobie absurd własnego bytu i nie odwraca się od niego, sam nadaje wartość swojej egzystencji i nie poddaje się irracjonalności świata. W zakończeniu swego eseju Camus przywołuje mitologiczny obraz Syzyfa, będący symbolem metafizycznego stanu, który jest udziałem każdej jednostki dźwigającej brzemień istnienia. Co istotne, Camus stwierdza, że „ten esej traktuje o wrażliwości absurdalnej, tu i ówdzie spotykanej w naszym wieku — nie zaś o filozofii absurdu, której, ściśle mówiąc, nie zna nasz czas”¹. Uwaga ta odnosi się do kondycji człowieka XX wieku, który zastanawiając się nad sensem istnienia swego i świata, nie jest w stanie pokonać bariery niezrozumiałości, niejasności czy paradoksalności².

Filozofia egzystencjalistyczna nie była ani szkołą filozoficzną, ani jednolitym nurtem. Była raczej zjawiskiem określającym wiele różnych sposobów myślenia o ludzkiej egzystencji. Egzystencjalizm przestał istnieć na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku i nie miał kontynuatorów³. Przyczynę tego faktu wskazuje Leszek Kołakowski:

Filozofia egzystencjalna potyka się nieustannie o tę samą antynomię praktyczną: próbuje zniewolić słowem absoluty, znając z góry niemożliwość tego przedsięwzięcia. Dlatego tyle w niej programów, a tak mało urzeczywistnień, tyle „pierwszych tomów” pozbawionych dalszego ciągu. Panoramiczna sylwetka egzystencjalizmu pojawia się też jako nowy dowód [...] fundamentalnej niemożliwości dyskursywnego „dotknięcia” jakiegokolwiek rzeczywistości absolutnej⁴.

Pomimo śmierci egzystencjalizmu problematyka filozofii ludzkiej egzystencji jest ciągle żywa.

¹ A. Camus, *Mit Syzyfa*, [w:] *idem, Dwa eseje*, przeł. J. Guze, Warszawa 1991, s. 9.

² W. Natanson, *Szczęście Syzyfa*, Kraków 1980, s. 27.

³ T. Gadacz, *Filozofia egzystencji*, [w:] *idem, Historia filozofii XX wieku. Nurty*, Kraków 2009, s. 373.

⁴ L. Kołakowski, *Filozofia egzystencji i porażka egzystencji*, [w:] *Filozofia egzystencjalna*, wyb. L. Kołakowski i K. Pomian, Warszawa 1965, s. 22.

„Wrażliwość absurda”⁵, czyli światopogląd egzystencjalistyczny nie wiąże się jedynie z XX wiekiem, stanowi bowiem typ świadomości wyrażany w literaturze wszystkich czasów⁶. Pisarzy zawsze interesował człowiek w kontekście sensu jego bytu, miejsca w świecie, możliwości pojednania ze światem. W literaturze rosyjskiej za prekursora egzystencjalizmu, uważa się Fiodora Dostojewskiego⁷. Ujął on w formę artystyczną zagadnienia, które później stały się podstawą myśli egzystencjalistycznej. Nie bezpodstawnie powoływali się na jego twórczość myśliciele egzystencjaliści, rozpatrując takie problemy, jak sens bytu ludzkiego, znaczenie skończoności życia, rola jednostki w świecie. Egzystencjalistyczny światopogląd reprezentuje bohater *Wyroku (Приговор, 1876)*:

[...] я не могу быть счастлив, даже и при самом высшем и непосредственном счастье любви к ближнему и любви ко мне человечества, ибо знаю, что завтра же все это будет уничтожено: и я, и все счастье это, и вся любовь, и все человечество — обратимся в ничто, в прежний хаос. А под таким условием я ни за что не могу принять никакого счастья, — не от нежелания согласиться принять его, не от упрямства какого из-за принципа, а просто потому, что не буду и не могу быть счастлив под условием грозящего завтра нуля⁸.

Kondycję człowieka osamotnionego w świecie bez Boga, stojącego przed murem absurdu egzystencji ukazuje też Lew Tołstoj — w *Śmierci Iwana Ilicza (Смерть Ивана Ильича, 1886)* pozostawia swojego bohatera sam na sam z bezsensiem śmierci, sam na sam z bezsensiem życia.

Na przełomie XIX i XX stulecia w Rosji zarówno w literaturze, jak i w filozofii wyraźnie dały o sobie znać idee prekursorów egzystencjalizmu, szczególnie Friedricha Nietzschego i Søren Kierkegaarda. Echa ich rozważań widoczne są w twórczości niektórych symbolistów i awangardystów. Myślenie egzystencjalistyczne na początku XX wieku podejmuje „antydialog” z klasyczną tradycją poprzedniego stulecia, co wyraża się w jednoczesnym kontynuowaniu i odrzucaniu jej teorii. Było to naturalnym zjawiskiem w przebiegu procesu historycznoliterackiego, który charakteryzuje się zazwyczaj tendencjami zarówno ewolucyjnymi, jak i rewolucyjnymi. Dopiero w latach trzydziestych ten naturalny proces rozwoju

⁵ Termin A. Camusa w tłumaczeniu Joanny Guze.

⁶ B. В. Заманская, *Русская литература первой трети XX века: проблема экзистенциального сознания*, Екатеринбург 1996, s. 8.

⁷ Zob. np. Т. Е. Николаевская, *Ф.М. Достоевский как предтеча европейского экзистенциализма (опыт проблемного исследования)*. Кандидатская диссертация. Философские науки, Москва 1999; А. Н. Латынина, *Достоевский и экзистенциализм*, [w:] *Достоевский — художник и мыслитель. Сборник статей*, под ред. А. Л. Гришунина, Москва 1972, s. 210–260; В. Ерофеев, *Найти в человеке человека*, Москва 2003; А. В. Лесевицкий, *Роль Достоевского в становлении экзистенциализма*, „Познавательный” № 1, <http://познавательный.рф/all/konflikt-individualnogo-i-socialnogo-v-yekzistencialnoi-filosofi-f-m-dostoevskogo.html> (dostęp: 16.04.2012.); А. В. Лесевицкий, *Конфликт индивидуального и социального в экзистенциальной философии Ф. М. Достоевского*, „Познавательный” № 1, <http://познавательный.рф/all/konflikt-individualnogo-i-socialnogo-v-yekzistencialnoi-filosofi-f-m-dostoevskogo.html> (dostęp: 16.04.2012.).

⁸ Ф. М. Достоевский, *Дневник писателя. 1876*, [w:] *idem, Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 23, Ленинград 1981, s. 147.

myśli egzystencjalistycznej został stłumiony przez oficjalną politykę kulturalną państwa totalitarnego, narzucającą własną, upolitycznioną wizję rozwoju sztuki. W ten sposób z przyczyn pozaartystycznych, niejako sztucznie, myśl egzystencjalistyczna została zepchnięta w Rosji poza oficjalny obieg literacki⁹.

Egzystencjalistyczny typ świadomości pojawia się w literaturze XX wieku jako reakcja na dewaluację wcześniej uznawanych wartości; człowiek pozbawiony oparcia dobitnie odczuwa absurd swego istnienia w świecie. Tę szczególną sytuację jednostki w literaturze rosyjskiej prezentują utwory między innymi Andrieja Biełego, Leonida Andriejewa, Andrieja Płatonowa czy Maksima Gorkiego¹⁰. Myśl egzystencjalistyczna dobitnie została wyrażona w utworach rosyjskich emigrantów pierwszej fali, zwłaszcza młodszego pokolenia. Naczelnymi motywami twórczości Vladimira Nabokova, Gajto Gazdanowa, Borisa Popławskiego, Gieorgija Adamowicza stały się śmierć, samotność, wyobcowanie, niezrozumienie świata, chaos, wolność jednostki¹¹.

Niewątpliwie myśl egzystencjalistyczna była obca filozofii marksistowskiej i wielokrotnie krytykowana przez jej przedstawicieli. Według Györgya Lukácsa egzystencjalizm to „ostatni stopień umierającej myśli burżuazyjnej, fetyszyzującej *Ja*, zamkniętej w swym egoizmie i popadłej w stan desperacji”¹². Zwolennicy marksizmu wielokrotnie podkreślali wyższość filozofii marksistowskiej nad myślą egzystencjalistyczną. Takie tendencyjne przeciwstawienie tych dwóch nurtów filozoficznych odnajdujemy w publikacji moskiewskich historyków filozofii *Filozofia marksizmu a egzystencjalizm* (Философия марксизма и экзистенциализм, 1971). W artykule o zagadnieniu alienacji w filozofii egzystencjalistycznej czytamy:

Wielki proces likwidacji alienacji dokonuje się w warunkach socjalizmu bardzo szybko. Przecież to właśnie socjalizm rozwija uczucia i ducha kolektywizmu, jednoczy ludzi do walki ze złem społecznym we wszelkich jego postaciach [...]. Partie komunistyczne [...] są głównym organizatorem walki o likwidację kapitalistycznych postaci alienacji i o zniszczenie już w zarodku możliwości jej powrotu¹³.

Z kolei zdaniem Aleksandra Mysliwczenki: „Egzystencjalistyczna koncepcja wolności wypływa z realnych sprzeczności rzeczywistości burżuazyjnej, charakterystycznej dla państwowo-monopolistycznego stadium rozwoju kapitalizmu,

⁹ Zob. B. B. Заманская, *Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века*, Москва 2002, s. 108–109.

¹⁰ *Ibidem*, s. 289–290. Zob. też A. Кеба, Платонов и экзистенциализм, [w:] *идем*, Андрей Платонов и мировая литература XX века: типологические связи, Кам’янець-Подільський 2001, s. 65–90.

¹¹ Zob. С. Семенова, *Экзистенциальное сознание в прозе русского зарубежья*, [w:] *eadem*, *Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика — Видение мира — Философия*, Москва 2001, s. 507–519.

¹² T. Gadacz, *Filozofia...*, s. 370.

¹³ I. Narski, *Marksistowska koncepcja alienacji a egzystencjalizm*, [w:] *Filozofia marksizmu a egzystencjalizm*, przeł. S. Jędrzejewski, Warszawa 1974, s. 46.

w którym wolność jednostki jest szczególnie zagrożona¹⁴. To właśnie w imię wolności „przytłaczająca większość mieszkańców kuli ziemskiej występuje przeciw imperializmowi i walczy o socjalizm”¹⁵.

Już samo pojęcie „egzystencja” w literaturoznawstwie radzieckim nosiło charakter ideologiczno-oceniający i było traktowane jako antonim słowa „życie”¹⁶. Ponieważ „literatura rosyjska XX wieku — pisze Walentyna Zamanska — była zaprezentowana czytelnikowi zgodnie z metodą realizmu socjalistycznego, dawała jak najmniej powodów i podstaw do ukazania w niej egzystencjalistycznych refleksji. Realizm socjalistyczny prezentował upolitycznioną świadomość, którą przeciwstawiano tradycji egzystencjalistycznej trzech pierwszych dekad XX wieku i za pomocą której w latach trzydziestych XX wieku myśl ta została wyparta przez oficjalną politykę reżimu socjalistycznego”¹⁷. Jeszcze w 1983 roku radziecki akademicki słownik filozoficzny definiował egzystencjalizm jako „irrationalistyczny kierunek współczesnej filozofii burżuazyjnej”¹⁸, a pojęcia „absurd” w ogóle nie rozpatrywał.

Egzystencjalistyczny nurt w Związku Radzieckim rozwijał się jedynie w literaturze nieoficjalnej, toteż zauważono go dopiero w czasach pieriestrojki. Michaił Epsztejn utrzymuje, że ani egzystencjalizm, ani postmodernizm nie zdążyły wyjść z podziemia i ukształtować się w takim stopniu, by uznano je za nurty skrajnie zróżnicowane; granica między nimi jest bardzo łagodna. Przykładem może być twórczość Andrieja Siniawskiego, w której elementy egzystencjalistyczne i postmodernistyczne łączą się z sobą. Dodajmy, że egzystencjalizm Siniawskiego jest mocno zakorzeniony w rzeczywistości. W *Myślach niespodziewanych* (*Мысли врасплох*, 1966) i *Głosie z chóru* (*Голос из хора*, 1966–1971) odtworzone są fakty z życia samego autora, które można odnieść do sytuacji granicznych Jaspersa. Te teksty Epsztejn zalicza do drugiej fali rosyjskiego egzystencjalizmu, okraszanej tradycjami rosyjskimi i religijnością, co czyni ją polemiczną wobec egzystencjalizmu francuskiego¹⁹. Siniawski odrzuca zdecydowanie idee Sartre’a o wolności wyboru. Według niego wolność taka nie jest dana człowiekowi, ponieważ nie panuje on nad sobą, a jest zależny od czynników zewnętrznych i wewnętrznych. Egzystencjalizm autora *Głosu z chóru* wchodzi w dziwną symbiozę z fatalizmem — wiara w los, w naznaczenie człowieka losem. Takie widzenie człowieka i jego braku władzy nad własnym życiem zbliża Siniawskiego z religijnymi koncepcjami egzystencjalizmu rosyjskiego epoki radzieckiej, zwłaszcza Jakowa Druskina odwołującego

¹⁴ A. Mysliwczenko, *Problem wolności w egzystencjalizmie*, [w:] *Filozofia marksizmu...*, s. 65–66.

¹⁵ *Ibidem*, s. 79.

¹⁶ B. B. Заманская, *Экзистенциальная традиция...*, s. 24.

¹⁷ *Ibidem*. W tym i pozostałych cytatach, w których nie podaję nazwiska tłumacza, korzystam z przekładu własnego — E.T.K.

¹⁸ П. П. Гайденко, *Экзистенциализм*, [w:] *Философский энциклопедический словарь*, гл. ред. Л. Ф. Ильичев, Москва 1983, s. 788.

¹⁹ М. Н. Эпштейн, *Постмодерн в русской литературе*, Москва 2005, s. 331–38. Por. A. Woźniak, *Uhuda i cud. W świecie sztuki Andrieja Siniawskiego* — *Abrama Terca*, Lublin 2004, s. 129–152.

się do motywów chrześcijańskich i Grigorija Pomieranca z jego symboliką religii Wschodu²⁰.

W egzystencjalistyczny dyskurs literatury rosyjskiej²¹ wpisuje się też proza Siergieja Dowłatowa. Według Josifa Brodskiego pokolenie, do którego obaj należeli, z powagą traktowało ideę indywidualizmu i zasadę autonomiczności ludzkiego istnienia:

Ideę indywidualizmu, człowieka samego w sobie, na uboczu i w czystej postaci stworzyliśmy my. Możliwość wcielenia jej w życie była nikła, jeśli nie nierealna. O przeniesieniu się w przestrzeni, szczególnie w te rejony, skąd przyszli do nas Melville, Whitman, Faulkner, Frost, nie było mowy. Kiedy stało się to możliwe, dla wielu z nas na tę możliwość było za późno: fizycznej realizacji tej idei już nie potrzebowaliśmy, ponieważ idea indywidualizmu do tego czasu stała się dla nas rzeczywiście ideą²².

Dowłatow sam przyznawał, że proces twórczy się wiąże właśnie z problematyką egzystencjalistyczną:

Impuls do tworzenia literatury to rzecz bardzo osobista, często niedająca się określić. Ale jeśli mimo to spróbujemy odpowiedzieć na to pytanie, to działalność literacka jest przede wszystkim próbą przezwyciężenia własnych kompleksów, oswojenia się z tragizmem istnienia lub choćby osłabienia tego tragizmu. Oczywiście, nie mówię o tych, którzy piszą, kierując się najprostszymi i najzdrowszymi intencjami — zarobić pieniądze, zdobyć sławę lub zadziwić swoich bliskich. Mówię tylko o tych, którzy nie wybrali sobie zawodu pisarza, lecz on ich wybrał²³.

Absurdy życia w państwie radzieckim i w Ameryce służą według Dowłatowa prezentacji świadomości egzystencjalistycznej jednostki, jej zagubienia w świecie, rozpaczliwych prób odnalezienia sensu. W zabawnych na pozór historiach pisarz zawarł pesymistyczny światopogląd i ocenę kondycji człowieka drugiej połowy XX wieku. Nie pretendował do miana pisarza, a tym bardziej filozofa. Uważał, że tylko opowiada anegdotyczne historie. Jednak w swojej twórczości widział miejsce dla idei filozoficznych, chociaż przeszkodą w ich wyrażaniu było według niego przywiązanie do realizmu. W liście do Nauma Sagałowskiego pisał:

Już dawno chciałem wystąpić przeciw powadze, napisać coś w rodzaju filozoficznej bzdury. I nawet nieźle już wszystko obmyślałem. Po prostu nie mogę funkcjonować poza bytowym realizmem. Ale będę próbował²⁴.

W większości utworów Dowłatowa pozornie błaha fabuła osadzona w realiach radzieckich i amerykańskich kryje przemyślenia natury filozoficznej. Dowłatow uznaje absurd za podstawową zasadę rządzącą światem. Jego pojmowanie absurdu zbliżone jest do założeń francuskich egzystencjalistów. Pisarza zawsze interesowało współistnienie normy i absurdu oraz relacje między nimi. Dominację absurdu

²⁰ М. Н. Эпштейн, *Постмодерн в России*, Москва 2000, s. 332–333.

²¹ Szerzej na temat egzystencjalizmu i absurdu w literaturze rosyjskiej w części *Absurd jako kategoria estetyki*.

²² И. Бродский, *О Сереже Довлатове*, „Звезда” 1992, № 2, s. 5.

²³ С. Довлатов, *Писатель в эмиграции. Интервью, данное журналу „Соло”*, [w:] *idem, Собрание прозы в трех томах*, Санкт-Петербург 1995, т. 3, s. 341.

²⁴ С. Довлатов, *Письма к Науму Сагаловскому*, [w:] *Малоизвестный Довлатов*, Санкт-Петербург 1996, s. 334.

wiązał z sytuacją historyczną i społeczną, która pozbawiła współczesny mu świat norm etycznych, moralnych i religijnych. W wywiadzie udzielonym amerykańskiemu literaturoznawcy Johnowi Gładowi Dowłatow stwierdził:

Próbuję wywołać u czytelnika poczucie normy. Jednym z ważniejszych wrażeń związanych z naszymi czasami stało się poczucie nadciągającego absurdu, kiedy bezsens staje się mniej lub bardziej normalnym zjawiskiem. To znaczy, absurd i bezsens stają się czymś zupełnie naturalnym, a norma, czyli postępowanie normalne, naturalne, spokojne, życzliwe, powściągliwe, inteligentne, staje się zdarzeniem wychodzącym ponad codzienność. Wywołanie u odbiorcy poczucia, że to normalne — być może zadaniem, którego wcześniej przed sobą nie stawiałem, ale to mój temat, temat, który nie ja odkryłem, i nie ja jeden poświęciłem mu siły i czas. Jeżeli potrzebne są piękne i trafne słowa, to jest to próba harmonizowania świata²⁵.

Głęboko odczuwając absurd, bohater Dowłatowa stara się zachować poczucie normy i harmonii. Skoro niepodobna unicestwić absurdu, trzeba próbować oswoić się z nim. Pisarz ujawnia w swoich utworach światopogląd egzystencjalistyczny, który pozbawia człowieka iluzji i nadziei, a jednocześnie utwierdza w przekonaniu, że wolny od złudzeń człowiek sam musi osiągnąć równowagę, znaleźć własny sens istnienia: „истинное мужество в том, чтобы любить жизнь, зная о ней всю правду”²⁶.

Niniejsza publikacja jest próbą zaprezentowania prozy Siergieja Dowłatowa pod kątem kategorii absurdu oraz jej ideowych i formalnych rozwiązań. Nie stawiam sobie za cel wszechstronnego oglądu twórczości tego pisarza ani tym bardziej jej biograficznego ujęcia — opracowania w rodzaju „życie i twórczość” są dość obficie reprezentowane w bibliografii o Dowłatowie. Bohatera jego utworów staram się przedstawić jako człowieka absurdalnego, o światopoglądzie egzystencjalistycznym, choć mam świadomość, że kreacja postaci jest niejednorodna. Głównych bohaterów utworów pisarza można umownie podzielić na trzy grupy: bohater, którego biografia zbliżona jest do biografii autora, lecz jest on od niego odrębny, czyli Alichanow z *Zony* i *Skansenu*; postać o nazwisku Dowłatow (jako wariant: Dołmatow), najbardziej zbliżona do autora, z którą spotykamy się w utworach *Rzemiosło*, *Kompromis*, *Marsz samotnych*, *Filia*; w końcu bohaterowie nieujawniający zbieżności z osobą autora, np. z opowiadań *Inne życie*, *Osiólek powinien być chudy*, *Démarche entuzjastów*. Różnica pomiędzy postaciami polega na odmiennej relacji z autorem, jednak łączy je niewątpliwie poczucie tragizmu egzystencji, osamotnienia w świecie, który wydaje im się obcy i niezrozumiały, wrażenie chaosu w układzie świata i we własnym życiu, czyli to wszystko, co można nazwać światopoglądem egzystencjalistycznym. W swoich rozważaniach nie dążę do poszukiwania intencji autora, ale interpretuję utwory Dowłatowa jako zbiór znaczeń. Skłaniam się ku stanowisku Umberta Eco, który utrzymuje, iż intencja dzieła ujawnia się w procesie jego interpretacji: „o intencji dzieła można zatem mówić tylko jako o rezultacie domysłu czytelnika”²⁷.

²⁵ Д. Глэд, *Беседы в изгнании. Русское литературное зарубежье*, Москва 1991, s. 87.

²⁶ С. Довлатов, *Марш одиноких*, [w:] *Малоизвестный Довлатов...*, s. 86.

²⁷ U. Eco, *Nadinterpretowanie tekstów*, [w:] *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996, s. 64.

Praca składa się z trzech zasadniczych części. W pierwszej — wstępnej — prezentuję sylwetkę pisarza oraz omawiam opinie o jego twórczości, bardzo zróżnicowane zarówno pod względem jakościowym, jak i znaczeniowym. Polemika krytyków i literaturoznawców na temat różnych aspektów spuścizny Dowłatowa świadczy o nieutrwalonej jeszcze pozycji pisarza w historii literatury, dynamice kształtowania się kanonicznego obrazu jego twórczości. Stan badań nad dorobkiem literackim pisarza jest bardzo bogaty, jednak do rzadkości należą spostrzeżenia o egzystencjalistycznej proveniencji idei jego utworów. Punktem wyjścia moich rozważań są ujęte w dwa kolejne rozdziały części wstępnej uściślenia kategorii „absurd” w filozofii i estetyce.

W części drugiej, *Homo absurdus*, przedstawiam światopogląd egzystencjalistyczny bohaterów prozy Dowłatowa. Zawiera ona analizę porównawczą koncepcji Alberta Camusa, Jeana-Paula Sartre’a, Karla Jaspersa, Martina Heideggera i Siergieja Dowłatowa. Nie staram się dowieść, iż pisarz świadomie czerpał z dzieł reprezentantów filozofii egzystencjalistycznej, lecz udowadniam, że widoczna jest zbieżność wielu jego poglądów z egzystencjalistyczną refleksją. W pierwszym rozdziale prezentuję echa myśli Alberta Camusa w prozie Dowłatowa, koncentrując się na zagadnieniach wyobcowania w świecie i absurdu, jaki rodzi się na styku bohater–świat. Staram się uwydatnić tragizm postaci, które, pozbawione odniesienia do idei wyższej, nie mogą uporać się z myślą o własnej skończoności i pytaniem o sens istnienia. Następnie przeprowadzam paralele między problematyką utworów Dowłatowa a poglądami Jeana-Paula Sartre’a. Łączy ich podobne rozumienie wolności jako wyboru w tworzeniu siebie samego i związane z tym podejście do ludzi i przedmiotów. Obaj stawiają też kwestię przypadkowości egzystencji i wynikającego z niej niepokoju, lęku przed nieznanym.

Tematem, którego nie można pominąć w rozważaniach nad myślą egzystencjalistyczną, jest śmierć. Dowłatow dość często zwraca się ku myśli o skończoności egzystencji, jednak swój lęk tuszuje przemilczeniem lub humorem; staram się wydobyć z wypowiedzi bohaterów jego prozy te kwestie, które wiążą się z reprezentacją zagadnienia śmierci w myśli egzystencjalistycznej. W następnej kolejności mowa jest o roli alkoholu w utworach Dowłatowa. Jego bohaterowie, świadomi wszechobecnego absurdu, poszukują wewnętrznej harmonii i ukojenia w alkoholowym odurzeniu. Motyw pijaństwa rozpatrzę więc nie tyle w kategoriach społecznych, ile psychologicznych i filozoficznych.

W ostatnim rozdziale tej części analizuję opowiadanie *Inne życie* jako reprezentację estetyki absurdu. Chaotyczna kompozycja, gra aluzjami, paradoks oraz tragicomiczny nastrój tego utworu przypomina poetykę alogizmu Daniila Charmisa. W utworach obu pisarzy błahe, bezsensowne, anegdotyczne historie obrazują egzystencjalny absurd.

Trzecią część, *Homo ironicus*, poświęciłam ironii jako postawie bohatera wobec świata i siebie samego. Ironia jest dla Dowłatowa sposobem osławiania absurdu przez dystansowanie się wobec ludzi, którzy są jego sprawcami. Tematem rozwa-

zań rozdziału pierwszego jest ironiczne napięcie między bohaterem a światem oraz postawa autoironiczna. Omawiam tu ironię pod kątem zasady twórczej organizującej tekst jako całość, u której podstaw leży szczególna postawa ironisty. W opowiadaniach Dowłatowa zwracam też uwagę na dystans narratora w obrębie *ja*, skutkujący podwojeniem struktury *ja* i odrzuceniem autorytetu bohatera-narratora.

Następny rozdział poświęcam zagadnieniu stereotypu będącego ironicznym sposobem widzenia innego. Na przykładzie stereotypów etnicznych udowadniam, iż skrajnie uproszczone i zdehumanizowane obrazy przedstawicieli różnych narodowości mają w prozie Dowłatowa wymiar ironiczny, a celem zastosowania owych stereotypów jest wykpienie i przewartościowanie mitów zakorzenionych w masowej świadomości.

Odrębny typ ironii, który badam w prozie Dowłatowa, stanowi ironia intertekstualna. Odwołania do cudzych utworów, cytaty, naśladownictwo form gatunkowych świadczą o ironicznym stosunku pisarza do tradycji literackiej, czego dowodzę na przykładzie *Zony* oraz *Ariela*. Źródłem intertekstualnej ironii był dla Dowłatowa również język radzieckiej propagandy, co staram się wykazać na przykładzie *Zony* i *Kompromisu*.

W rozprawie opieram się na utworach Dowłatowa opublikowanych w trzytomowym pierwszym wyborze jego prozy²⁸ i dodatku do nich *Mało znany Dowłatow*²⁹. Nie uwzględniam natomiast utworów wydanych w Związku Radzieckim do 1978 roku, na których przedruk sam Dowłatow nie wyrażał zgody³⁰. W każdej z wymienionych części staram się poszerzyć perspektywę oglądu o kontekst kulturowy, obyczajowy oraz ideologiczny epoki.

²⁸ С. Довлатов, *Собрание прозы в трех томах*, т. 1–3, Санкт-Петербург 1995.

²⁹ С. Довлатов, *Малоизвестный Довлатов*, Санкт-Петербург 1996.

³⁰ Zob. *Библиографическая справка*, [w:] С. Довлатов, *Собрание прозы в трех томах*, Санкт-Петербург 1995, s. 372.

CZĘŚĆ PIERWSZA ZAŁOŻENIA

Siergiej Dowłatow — opinie i oceny

Nie interesuję się tym, co o mnie piszą. Obrazam się, kiedy nie piszą.

Siergiej Dowłatow*

Я родился в не очень-то дружной семье. Посредственно учился в школе. Был отчислен из университета. Служил три года в лагерной охране. Писал рассказы, которые не мог опубликовать. Был вынужден покинуть родину. В Америке я так и не стал богатым или преуспевающим человеком. Мои дети неохотно говорят по-русски. Я неохотно говорю по-английски. В моем родном Ленинграде построили дамбу. В моем любимом Таллине происходит непонятно что. Жизнь коротка. Человек одинок. Надеюсь, все это достаточно грустно, чтобы я мог продолжать заниматься литературой...³¹

Tak Siergiej Donatowicz Dowłatow pisał o swoim życiu i sensie pisarstwa. Urodził się 3 września 1941 roku w Ufie, gdzie zamieszkała podczas ewakuacji rodzina reżysera teatralnego Donata Isaakowicza Miecznika i Nory Siergiejewny Dowłatowej (pracującej jako korektor wydawniczy). Jego ojciec był Żydem, matka Ormianką. Od 1944 roku mieszkał w Leningradzie, w 1959 roku rozpoczął studia na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Leningradzkiego na kierunku filologia fińska. Nawiązał wówczas znajomość z poetami Jewgienijem Riejnem, Anatolijem Najmanem, Josifem Brodskim, prozaikiem Siergiejem Wolfem, a także z rzeźbiarzem, grafikiem, malarzem Aleksandrem Nieżdanowem, znanym później na emigracji jako Aleksandr Nej.

Na trzecim roku studiów Dowłatowa skreślono z listy studentów, gdyż nie zdał egzaminu z języka niemieckiego. W latach 1962–1965 odbywał służbę wojskową jako strażnik w kolonii karnej dla więźniów kryminalnych na północy Republiki Komi. Po demobilizacji studiował na wydziale dziennikarskim, pracował jako dziennikarz w gazecie technicznej uczelni morskiej „За Кадры Вierfiam”.

* С. Довлатов, *Соло на IBM*, [w:] *idem, Собрание прозы в трех томах*, Санкт-Петербург 1995, s. 304.

³¹ С. Довлатов, [Autobiografia], <http://sergdovlatov.narod.ru/> (dostęp: 15.09.2012).

W tym czasie zaczął też pisać opowiadania i przystąpił do grupy literackiej „Gorożanie”, w której skład wchodził Władimir Maramzin, Igor Jefimow, Boris Wachtin, Władimir Gubin. Przez dwa lata był sekretarzem znanej pisarki, a zarazem matki Borisa Wachtina, Wiery Panowej.

Gdy starania o publikację własnych utworów zawiodły, pisarz zdecydował się wyjechać do Estonii, mającej wówczas w opiniach Rosjan (podobnie jak inne tzw. republiki nadbałtyckie) reputację namiastki Zachodu. W latach 1972–1976 Dowłatow mieszkał w Tallinie; pracował tam w redakcji gazety „Sowietskaja Estonia”, w tygodniku „Moriak Estonii”, współpracował z dziennikiem „Wieczernij Tallin”. W 1975 roku wydawnictwo „Eesti Raamat” przygotowało do druku jego pierwszą książkę *Pięć kątów* (*Пять углов*), lecz skreślono ją z planu wydawniczego po interwencji KGB, które zarzucało pisarzowi rozpowszechnianie utworów w tamizdacie i kontakty z dysydentami. Jelena Skulska pisała o tym fakcie: „W 1975 roku niepostrzeżenie [...] w redakcji gazety »Sowietskaja Estonia« przegryźli gardło pisarzowi Siergiejowi Dowłatowowi”³². Nieco krótszym epizodem w życiu pisarza była praca w dawnej posiadłości Puszkina — Michajłowskoje pod Pskowem, gdzie zatrudnił się jako przewodnik odwiedzających ów skansen wycieczek. W 1976 roku Dowłatow wrócił do Leningradu i podjął współpracę z dziecięcym pismem „Kostior” oraz młodzieżowym miesięcznikiem „Awrora”. Wciąż zabiegał o publikację swojej prozy, jednak mimo pozytywnych recenzji ani czasopisma, ani wydawnictwa nie przyjmowały jego utworów do druku. W 1976 roku kilka opowiadań prozaika ukazało się na Zachodzie w pismach „Kontinent” raz „Wriema i My”, a w 1977 amerykańskie wydawnictwo „Ardis” opublikowało jego *Niewidzialną książkę* (*Невидимая книга*), za co wykluczono pisarza ze Związku Dziennikarzy ZSRR.

W 1978 roku Dowłatow postanowił wyemigrować. Wyjechał z matką do Wiednia, a stamtąd do Nowego Jorku, gdzie czekały na niego żona i córka. W Ameryce założył czasopismo dla rosyjskich emigrantów „Nowyj Amierikaniec”, pracował dla redakcji radia „Swoboda”. Pisał też nowe utwory, z powodzeniem wydawane zarówno w rosyjskich wydawnictwach emigracyjnych, jak i tłumaczone na angielski przez oficyny i czasopisma amerykańskie.

Zmarł nagle 24 sierpnia 1990 roku w Nowym Jorku. Jest pochowany na cmentarzu Mount Hebron.

W ciągu dwunastu lat życia na emigracji wydał kilkanaście książek: *Solo na Underwood* (*Соло на ундервуде*, 1980), *Kompromis* (*Компромисс*, 1981), *Zona* (*Зона*, 1982), *Skansen* (*Заповедник*, 1983), *Marsz samotnych* (*Марш одиноких*, 1983), *Nasi* (*Наши*, 1983), *Solo na Underwoodzie* (wydanie drugie uzupełnione), *Demarche entuzjastów* (*Демарш энтузиастов*, 1985; współautorzy: Wacław Bachczanian, Naum Sagałowski), *Rzemiosło* (*Ремесло*, 1985), *Cudzoziemka* (*Иностранка*, 1986), *Walizka* (*Чемодан*, 1986), *Przedstawienie i inne opowiadania*.

³² Е. Скульская, *Книга об отце*, „Радуга” 1990, № 5, s. 14.

nia (*Представление и другие рассказы*, 1987), *Nie tylko Brodski. Kultura rosyjska w portretach i anegdotach* (*Не только Бродский. Русская культура в портретах и анекдотах*, 1988; wspólnie z Marianną Wołkową — autorką fotografii), *Notatniki* (*Записные книжки*, 1990), *Filia* (*Филиал*, 1990). Pisarz odniósł sukces nie tylko w środowisku emigracyjnym. Z uznaniem przyjęto jego prozę w tłumaczeniu na angielski. Przekłady jego opowiadań ukazały się w prestiżowym tygodniku „The New Yorker”³³, na którego łamach z grona rosyjskich pisarzy publikował wcześniej jedynie Vladimir Nabokov. Pisze o tym w szkicach *Kalkomanie* (*Переводные картинки*, 1990). Amerykański Pen Club zaprosił Dowłatowa w swoje szeregi i przyznał mu nagrodę za najlepsze opowiadanie 1986 roku, a opowiadanie *Katia* z cyklu nowel *Nasi* zostało włączone do antologii najlepszych opowiadań pisarzy świata obok utworów Gabriela Garcíi Márqueza, Jorge Luisa Borgesa, Heinricha Bölla, Itala Calvino³⁴.

Powrót Dowłatowa do ojczyzny rozpoczął się w 1989 roku od druku opowieści *Filia* (*Филиал*, 1987) na łamach miesięcznika „Zwезда”³⁵. Równolegle czasopismo „Raduga” wydawane w Tallinie opublikowało opowiadania *Marsz samotnych* (*Марш одиноких*) i *Głos* (*Голос*)³⁶, a „Inostrannaja Litieratura” odpowiedzi pisarza na ankietę o literatach emigracyjnych³⁷. Utwory te nie były zbyt reprezentatywne dla jego twórczości — dwa wczesne opowiadania i powieść, której sam nie ocenił najwyżej, oraz udział w ankiecie świadczyły nie tyle o potrzebie zapoznania czytelnika z twórczością autora *Zony*, ile o próbie prezentacji kolejnego nieznanego w kraju pisarza emigracyjnego³⁸.

³³ Czasopismo to zamieściło na swoich łamach końcowy rozdział *Zony*, a w latach 1980–1987 jeszcze sześć opowiadań Dowłatowa. Publikacje te zauważył Kurt Vonnegut, który w liście do Dowłatowa napisał żartobliwie: „[...] złamał Pan moje serce. Urodziłem się w tym kraju, dzielnie służyłem mu w czasie wojny, ale mimo to nie udało mi się sprzedać żadnego swojego utworu czasopismu »New Yorker«. A teraz przyjeżdża Pan i — bach! — Pańskie opowiadanie od razu drukują”. Kurt Vonnegut *Сергею Довлатову, «Петрополь»* 1994, № 5, s. 224.

³⁴ Informacje o biografii i publikacjach Dowłatowa podaje na podstawie: И. Сухих, *Сергей Довлатов: время, место, судьба*, Санкт-Петербург 1996.

³⁵ С. Довлатов, *Филиал*, „Звезда” 1989, № 10.

³⁶ С. Довлатов, *Марш одиноких; Голос*, „Радуга” 1989, № 5.

³⁷ *На анкету „ИЛ” отвечают писатели русского зарубежья*, „Иностранная литература” 1989, № 3.

³⁸ W Związku Radzieckim Dowłatow wydał jeszcze przed emigracją utwory: *Na własne życzenie* (*По собственному желанию*, „Нева” 1973, № 5) i *Wywiad* (*Интервью*, „Юность” 1974, № 6). Pisarz wyraźnie odcinał się od tych utworów i w żadnym wypadku nie pozwalał na przedruk tych tekstów. W 1968 roku w czasopiśmie satyrycznym „Krokodil” ukazało się opowiadanie *Kiedyś mieszkaliśmy w górach* (*Когда-то мы жили в горах*) („Крокодил” 1968, № 26). Ten utwór był drukowany również później w zbiorach opowiadań Dowłatowa.

Tamara Zibunowa tak wspomina okoliczności powstania dwóch pierwszych tekstów: „[...] в начале 1974 года гостивший в Таллине сотрудник журнала »Юность« предложил Сергею Довлатову написать рассказ про рабочий класс, приложить к нему еще один — пригодный к публикации, приличный. И прислать все это ему в »Юность«. [...] Из своих годных к публикации рассказов Сергей выбрал *Солдаты на Невском*. Про рабочий класс долго и упорно пи-

То никле заинтересование проzą Dowлатова в Росји конца лат осемдзiesiąтых можна тлумачыць тым, із чытelnик прызвычajanы до дыдактызму дзeл литеpакких, не аднайдываў у аўтара *Зоны* jеднозначных оцeн. Писарз wyraźnie одcinaл сe од традициj литеpатуpы мoрализаторской, ктoра в Звязку Радзeйским пражeла рoлe давнейших форм оддзiялывания на члoвeка, np. религии чы филозофии. Писарз был кимс в рoдзaju посьредника мiежды влaдзaю а спoлeчeнствeм, илустpовaл swą твoрчoсцiю поста- вione му прeз влaдзeю задание, мiаl вьчoвaв радзeйского oбывaтeлa. Jедночeсeнe литеpатура утpачила swój элитарный чарактeр и стала сe масова — прeчeз належала ксштaл- тoвaв чeлoвeчeство. Андpей Синиавский о формулe реализму социалистичeского писaл:

Та niewinna формула служу jako fundament, на którym wzniesiono cały gmach realizmu socja- listycznego. Zawarte jest w niej i podobieństwo realizmu socjalistycznego z realizmem epok minio- nych, i jego odmienność, nowa jakość. Podobieństwo polega na prawdziwości świata przedstawio- nego, odmienność — na zdolności do wychwytywania rewolucyjnego rozwoju życia i kształtowaniu czytelników i widzów zgodnie z tym rozwojem — w duchu socjalizmu³⁹.

Дыдактызм oraz дaжeнiе до ксштaлтoвания норм и пoстав были влaстивe лите- ратурe рoсийской тaкжe в инных eпoках. Мoрализаторство, eтeчнy пaтoс, зда- нием Виктoра Jерoфeйeвa, чeсeто ставaлы сe „пoвaжным пpоблeмeм литеpатуpы рoсийской, чoрoбaю надмepнeгo мoрaлeгo нaчeску на чытeлника”⁴⁰. Тe спeцификe функциoнoвания дeл литеpакких в Росји дoстpегал тeж Dowлатoв:

Росја ест краем з сильными традициями литературными, жежели можна так поведзeчe — краем лите- ратурoцeнтpичным, в ктoрым литеpатура, пoдoбнe як филозофия, пoдeймужe сe задания интeлeктуaлeнeй интepпpетaциj swиaтa и, пoдoбнe як религия, нeсe на swых barkах бpжeмe мoрaлeгo ксштaлтoвa- ния нaрoдy⁴¹.

В прозe Dowлатoвa бpакyе jеднозначнoсcи в пpезeнтaциj пoстaч и пoстав влaстивых литеpатурe сoчeалистичeскeй. Нe јeст тo твoрчoсцe хоўдужа пoлитичe-

сал. Сюжет определился быстро. *Интервью*. Из журналистской практики. [...] В конце июня в Таллинн прибыл долгожданный номер. Опубликован был только рассказ про рабочего! Это был удар! Да еще дошли слухи, что Полевой, в то время главный редактор «Юности», рекомендовал второй рассказ свернуть трубочкой и засунуть автору в задницу. Много лет спустя мне рассказали в Москве, что это была его постоянная рекомендация неугодным авторам. Как бы шутка.

С горечью Довлатов рассказал про аналогичный случай со «Звездой». Для этого журна- ла он в свое время тоже написал рассказ про рабочего — *По собственному желанию* и послал его в редакции вместе с рассказом *Дорога в новую квартиру*. Сюжет прост — молодой рабо- чий увольняется с завода, но по мере заполнения обходного листа влюбляется в свой завод. И остается. Результат был тот же, что и в «Юности». Т. Зибунова, *Пылесос работает до сих пор*, <http://www.pseudology.org/Dovlatov/Подруги/Zibunova/pylesos.htm> (dostęp: 13.02.2009).

³⁹ А. Синявский, *Что такое социалистический реализм*, [w:] *idem*, *Литературный про- цесс в России*, Москва 2001, s. 140.

⁴⁰ В. Ерофеев, *Поминки по советской литературе*, [w:] *Русская литература XX века в зеркале критики. Хрестоматия*, сост. С. И. Тимина, М. А. Черняк, Н. Н. Какшто, Мос- ква-Санкт-Петербург 2003, s. 42.

⁴¹ С. Довлатов, *Писатель в эмиграции...*, s. 341.

nym ideom. W ZSRR utworami zaangażowanymi były zarówno te, które odpowiadały ideologii komunistycznej, jak i te, które były nastawione przeciw władzy radzieckiej⁴². Wyraźną niechęć do obu ideologii oraz pewną ich tożsamość ujął Dowłatow w jednej z anegdot:

- Толя, — зову я Наймана, — пойдемте в гости к Лева Друскину.
- Не пойду, — говорит, — какой-то он советский.
- То есть, как это советский? Вы ошибаетесь!
- Ну, антисоветский. Какая разница⁴³.

W utworach Dowłatowa nie ma określonej autorskiej postawy wobec świata przedstawionego, wiele jest niedomówień, przemilczeń, które pozwalają odbiorcy zastanowić się nad samym sobą, własnym pojmowaniem świata i swego w nim miejsca. W *Solo* na IBM pisze: „Рассказчик говорит о том, как живут люди. Прозаик — о том, как должны жить люди. Писатель — о том, ради чего живут люди”⁴⁴. To znane i często przytaczane przez badaczy zdanie pisarza świadczy o tym, że zrywa on z tradycją literatury dydaktycznej, uchyla się od moralno-etycznych ocen. Pisarz wyznawał, że sam nie ma pewności, co jest prawdziwym sensem egzystencji, i właśnie te wątpliwości stanowią źródło twórczych pomysłów:

Мучаюсь от своей неуверенности. Ненавижу свою готовность расстраиваться из-за пустяков. Изнемогаю от страха перед жизнью. А ведь это единственное, что дает мне надежду. Единственное, за что я должен благодарить судьбу. Потому, что результат всего этого — литература⁴⁵.

Błędne byłoby jednak twierdzenie, że proza Dowłatowa pozbawiona jest idei. To właśnie tolerancyjność wobec odmiennych postaw, zrozumienie człowieka ze wszystkimi jego wadami stanowi o wymowie głębszej od opowiadania dla samego opowiadania. Może właśnie to liberalne podejście do człowieka stało się przyczyną nikłego zainteresowania utworami pisarza w pierwszych latach ich publikacji w Rosji.

Przeszkodą innego rodzaju mogła być specyfika komizmu Dowłatowa. Jedną z podstaw systemu estetycznego pisarza jest komizm, który niejednego czytelnika i badacza jego prozy utwierdził w przekonaniu, iż ma do czynienia z zadziwiająco lekkimi, zajmującymi, niezwykle śmiesznymi humoreskami. Natalia Wygon, analizując rosyjską prozę humorystyczno-filozoficzną, podobne rozumienie tego rodzaju literatury uważa za powszechne. Przywołuje ona *casus* Michaiła Zoszczenki, którego w latach trzydziestych ocaliło przed represjami analogiczne niezrozumienie jego filozoficznej koncepcji świata i powierzchowne odczytywanie nowel jako satyry na drobnomieszczaństwo⁴⁶.

⁴² Рог. С. Чупринин, *Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям*, Москва 2007, s. 47–49.

⁴³ С. Довлатов, *Соло на ундервуде*, [w:] *idem*, *Собрание прозы...*, т. 3, s. 258.

⁴⁴ С. Довлатов, *Соло на IBM*, [w:] *idem*, *Собрание прозы...*, т. 3, s. 292.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 293.

⁴⁶ Н. С. Выгон, *Юмористическое мироощущение в русской прозе: проблемы генезиса и поэтики*, Москва 2000, s. 156–157.

Prawdopodobnie tak właśnie odczytywano twórczość Dowłatowa w początkowym okresie jej prezentacji w Rosji. Był to koniec lat osiemdziesiątych, gdy dokonywano rozrachunku z ideologią sowiecką. Nie doceniono więc utworów pisarza, który programowo deklarował apolityczność: „После коммунистов я больше всего ненавижу антикоммунистов”⁴⁷.

Eksplozja popularności Dowłatowa w Rosji przypada na lata dziewięćdziesiąte. Od 1991 roku proza autora *Kompromisu* pojawia się w najlepszych rosyjskich czasopismach literackich, a wydawnictwa zaczynają drukować jego utwory w pokaźnych nakładach. Wychodzą też kolejno kilkutomowe zbiory Dowłatowa⁴⁸ oraz książki uzupełniające publikację jego dorobku literackiego⁴⁹ i dziennikarskiego⁵⁰. Wydawca pierwszego trytomowego zbioru utworów autora *Zony Konstantin Tublin* przyznał: „Dowlatow okazał się dla nas żyłą złota, w wydawnictwie mówimy o nim czule — on nas żywi”⁵¹. Słowa te nie dziwią, albowiem publikacja ta wydrukowana w nakładzie stu tysięcy egzemplarzy rozeszła się błyskawicznie i wydawnictwo co miesiąc robiło dodruk po pięć–dziesięć tysięcy, dochodząc w 1997 roku do rekordowej liczby dwustu pięćdziesięciu tysięcy egzemplarzy⁵². Aleksandr Genis pisał o pirackich wydaniach utworów Dowłatowa jako „chamskim, lecz bezspornym dowodzie jego powszechnej sławy”⁵³. Komentator sytuacji na rynku księgarskim Rosji Andriej Szerbakow-Żukow stwierdził w 2001 roku, że Dowłatow jest najbardziej poczytnym prozaikiem współczesnym⁵⁴. Znały krytyk literacki Andriej Niemzer nazwał go „pisarzem kultowym”⁵⁵, a Inna

⁴⁷ С. Довлатов, *Соло на IBM*, [w:] *idem*, *Собрание прозы...*, т. 3, s. 293.

⁴⁸ С. Довлатов, *Собрание прозы в трех томах*, т. 1–3, Санкт-Петербург „Лимбус-пресс” 1995; С. Довлатов, *Собрание сочинений: в 4 т.*, т. 1–4, Санкт-Петербург „Азбука-Классика” 1999 (kolejne wydanie 2002); С. Довлатов, *Собрание сочинений в 4 томах*, т. 1–4, Санкт-Петербург „Азбука-Классика” 2006 (kolejne wydania 2007, 2008; 2010).

⁴⁹ С. Довлатов, *Малоизвестный Довлатов*, Санкт-Петербург 1996; С. Довлатов, *Последняя книга. Рассказы, статьи*, Санкт-Петербург 2001. Wydano też dwie książki, w których anegdoty Dowłatowa związane ze znanymi postaciami rosyjskiej kultury towarzyszyły zdjęciom portretom autorstwa Marianny Wołkowej; М. Волкова, С. Довлатов, *Не только Бродский. Русская культура в портретах и анекдотах*, Москва 1992; *eadem*, *Там жили поэты...*, Санкт-Петербург 1998.

⁵⁰ С. Довлатов, *Речь без повода... или колонки редактора*, Москва 2006.

⁵¹ Чубайс мне друг, но Довлатов приносит деньги [С Константином Тублиным беседовал Артем Баденков], „Лица” 1997, № 6, s. 35.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ А. Генис, *Петербургские школьники о Сергее Довлатове*, „Звезда” 1998, № 5, s. 217.

⁵⁴ А. Щербаков-Жуков, „Книжное обозрение” 2001, № 27, s. 13, [za:] A. Wołodźko-Butkiewicz, *Od pieriestrojki do laboratoriów netliteratury. Przemiany we współczesnej prozie rosyjskiej*, Warszawa 2004, s. 201.

⁵⁵ А. Немзер, *Нас мало, да и тех нет*, [w:] *idem*, *Замечательное десятилетие русской литературы*, Москва 2003, s. 475–476. Artykuł datowany 21 stycznia 2001. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że pojęcie „pisarz kultowy” nie wiąże się z kryterium jakości jego tekstów. Jak utrzymuje Siergiej Czuprinin, pisarz kultowy to niekoniecznie twórca wybitny, a taki, który wzbudza ogromne zainteresowanie, przy czym nie zawsze wśród całej publiczności czytelniczej — niekiedy tylko jej części przejawiającej konkretne zainteresowania. С. Чупринин, *Русская литература...*, s. 267–269.

Prussakowa stwierdziła: „Dowłatowa czytają nawet ci, którzy niczego nie czytają”⁵⁶. Lawinowo rosła też liczba publikowanych wspomnień o pisarzu, powoływanie się na znajomość z nim, choćby najkrótszą, należało do dobrego tonu⁵⁷. „Niezwykle interesujący w fenomenie Dowłatowa jest fakt, — pisał Piotr Wajl — że lubią go i czytelnicy, i krytycy. Przypadek to w naszej literaturze rzadki”⁵⁸.

Tryumf Dowłatowa w jego ojczyźnie nastąpił jednak dopiero po śmierci pisarza. On sam marzył o tym przez wiele lat, o czym pisał do Andrieja Arjewa: „Я ждал 25 лет, готов ждать еще столько же и завещать это ожидание своим теперь уже многочисленным детям”⁵⁹. Sukces w Rosji był dla niego niezmiernie ważny. Gdy jego twórczość doceniono w Stanach Zjednoczonych, pozwolił sobie na humorystyczne marzenia:

Случись все это у меня на родине! Я выпускаю новую книгу. „Литературная газета”, например, печатает восторженную статью Льва Аннинского, украсив ее моими детскими фотоснимками. Я мгновенно становлюсь знаменитым. Бываю в Доме творчества. Ужинаю в ЦДЛ с Юнной Мориц (Белла Ахмадулина рыдает от зависти). Официант интересуется: „Над чем работаете, Сергей Донатович?” В общем, живу как человек...⁶⁰

W latach dziewięćdziesiątych proza Dowłatowa zyskała uznanie zarówno masowego rosyjskiego odbiorcy, jak i krytyków i literaturoznawców. Po licznych publikacjach artykułów w czasopismach literackich oraz edycjach czasopism poświęconych autorowi *Skansenu*⁶¹ pojawiły się książki o Dowłatowie i to zarówno biograficzno-wspomnieniowe⁶², jak i studia o utworach prozaika. Zrodziła się wręcz legenda o tym twórcy — powstawały o nim wiersze, opowiadania, wiele osób, które los zetknął z Dowłatowem, pisało wspomnienia⁶³, dru-

⁵⁶ И. Пруссак, *Вокруг да около Довлатова*, „Нева” 1995, № 1, s. 194.

⁵⁷ O różnych aspektach popularności Dowłatowa w Rosji zob. A. Wołodźko-Butkiewicz, *Od pierestrojki...*, s. 199–228.

⁵⁸ П. Вайль, *Формула любви*, [w:] С. Довлатов: *творчество, личность, судьба*, сост. А. Ю. Арьев, Санкт-Петербург 1999, s. 183.

⁵⁹ С. Довлатов, *Письма к Андрею Арьеву*, [w:] *idem*, *Малоизвестный...*, s. 350. List z 2 grudnia 1988 roku.

⁶⁰ С. Довлатов, *Переводные картинки*, [w:] *idem*, *Малоизвестный...*, s. 262.

⁶¹ „Слово” 1991, № 9; „Петербургский литератор” 1993, № 1; „Звезда” 1994, № 3; „Петрополь” 1994, № 5.

⁶² Е. Рейн, *Мне скучно без Довлатова*, Санкт-Петербург 1997; В. Соловьев, Е. Клепикова, *Довлатов вверх ногами*, Москва 2001; А. Пекуровская, *Когда случилось петь С. Д. и мне*, Санкт-Петербург 2001; Л. Штерн, *Довлатов — добрый мой приятель*, Санкт-Петербург 2005; В. Алейников, *Довлатов и другие*, Киев 2006; А. Ковалова, Л. Лурье, *Довлатов*, Санкт-Петербург 2009; В. Попов, *Довлатов*, Москва 2010. Książki zawierające korespondencję Dowłatowa: С. Довлатов, *Эпистолярный роман с Игорем Ефимовым*, Москва 2001; С. Довлатов, *Сквозь джунгли безумной жизни*, Санкт-Петербург 2003.

⁶³ П. Вайль, А. Генис, *24-го августа 1990 года умер Сергей Довлатов*, „Синтаксис” 1990, № 28, s. 201–204; Ю. Карабчиевский, *Памяти Сергея Довлатова*, „Литературная газета” 1990, № 35, s. 7; Ю. Дружников, *Летописец Брайтон-бич (воспоминания о Сергее Довлатове)*, „Новое русское слово” 30.08.1990, s. 8–9; Е. Степанов, *По довлатовским местам в Нью-Йорке*, „Столица” 1992, № 37, s. 55–56; Е. Рейн, *Что отдал — твое. О Сергее Довлатове*, „Столица” 1993, № 32, s. 59–61; Владимир

kowało korespondencję⁶⁴. Ogromna liczba opublikowanych wspomnień o pi-sarzu skłoniła literaturoznawców do przyjrzenia się temu socjokulturowemu

Войнович о Сергее Довлатове, „Бестселлер” 1993, № 1, s. 6–7; П. Вайль, *Довлатов на Бродвее*, „Иностранная литература” 1995, № 6, s. 170–174; Е. Довлатова, „Он мечтал о домике, шортах и своем огороде”. С дочерью писателя беседует Н. Иванова-Гладильщикова, „Литературная газета” 1995, № 33, s. 6; Ю. Зерчанинов, *Две ресторанных истории и одна — про излишне трезвого Сергея Довлатова*, „Юность” 1995, № 6, s. 22–24; Е. Рейн, *Мне не хватает Довлатова*, „Огонек” 1995, № 35, s. 69; В. Попов, *Две любви: Аксенов и Довлатов*, „Всемирное слово” 1995, № 9, s. 13; О. Бешенковская, *Кольцо тринадцатого*, „Нева” 1995, № 9, s. 235–236; В. Корягин, *Довлатов в ВОХРе*, „Откровение: Литературно-художественный альманах” 1996, № 3, s. 263–276; И. Иванов, *Море, земля, и заступник Довлатов*, „Вышгород” 1996, № 3, s. 153–176; Д. Бобышев, *Понять Довлатова трудно...*, „Независимая газета” 1996, № 50, s. 8; И. Сабилло, *Человек, которого не было. Заметки о Сергее Довлатове*, „Аврора” 1996, № 11–12, s. 55–93; Р. Зернова, *Дачные соседи. Воспоминания о Сергее Довлатове*, „Русская мысль” 1997, № 4179, s. 10 (kontynuacja w numerze 4180); А. Тамм, *Сергей Довлатов эпохи пяти углов*, „Вышгород” 1997, № 6, s. 99–110; В. Попов, *Победа неудачника Довлатова*, „Литературная газета” 1997, № 43, s. 12; А. Шкляринский, *Сто слепящих фотографий*, „Литературное обозрение” 1998, № 5/6, s. 74–76; А. Пекуровская, *Довлатов (плюс-минус) миф*, „Грани” 1998, № 187, s. 36–114 (kontynuacja: № 189, s. 54–98; № 190, s. 89–132; № 192, s. 52–93); В. Уфлянд, *Неповторимый человек и писатель Сергей Довлатов*, [w:] *idem*, „Если Бог пошлет мне читателей...”, Санкт-Петербург 1999, s. 76–83; *Доверие к потоку, или беспечный педант. Петр Вайль в беседе с Иваном Толстым*, „Звезда” 1999, № 11, s. 191; И. Меттер о письмах Сергея Довлатова, [w:] *idem*, *Избранное*, Санкт-Петербург 1999, s. 224–230; П. Вайль, *Он до своей славы не дожил несколько месяцев. Исполнилось 10 лет со дня смерти Сергея Довлатова*, Беседовала Т. Вольтская, „Литературная газета” 2000, № 37, s. 10; А. Пекуровская, *Асестрина*, „Московские новости” 2001, № 11, s. 21; Е. Клепикова, *Мытарь*, „Московский комсомолец” 2001, № 194, s. 25; Н. Шлиппенбах, *...и явил нам Довлатов Петра*, „Звезда” 2003, № 5, s. 197–206; Л. Агеева, *Довлатов: ранние окрестности*, „Вопросы литературы” 2003, вып. 5, s. 235–240; В. Белоцерковский, *Сергей Довлатов. Андрей Амальрик. Выход Запада из Средневековья*, [w:] *idem*, *Путешествие в будущее и обратно*, Москва 2003, s. 528–543; Ш. Валеев, *Хронический эмигрант*, „Новое время” 2004, № 36, s. 3; А. Мильчин, *Довлатов и его герои: Письма и рассказы прототипа*, „Вопросы литературы” 2004, вып. 6, s. 216–226. W czasopiśmie „Петрополь” 1994, № 5 poświęconym Dowłatowowi ukazały się wspomnienia o nim Igora Smirnowa, Wiktora Kriwulina, Josifa Brodskiego, Anatolija Najmana, Jewgienija Riejna, Władimira Uflanda, Walerija Popowa, Lwa Łosiewa, Andrieja Arjewa, Wiktora Sosnory, Marka Zajczika, Borisa Rochlina, Władimira Jewsiejewa, Piotra Wajla, Jakowa Gordina, Jeleny Skulskiej, Jeleny Tudorowskiej i in. Wspomnienia o Dowłatowie pojawiały się również w wymienionych wcześniej publikacjach książkowych.

⁶⁴ Zob. np. С. Довлатов, „Я рад, что мы с Вами дожили до странных времен...” *Восемь последних писем Сергея Довлатова*, „Юность” 1993, № 5, s. 71–75; „Мы живем не в Америке, а в эмиграции...” *Письма Сергея Довлатова*, „Столица” 1993, № 32, s. 61–69; przedruk: „Мы живем не в Америке, а в эмиграции...” *Письма Сергея Довлатова Тамаре Зибуновой в Таллин*, „Вечерние вести” 1.09.1995, s. 14; Г. Трифонов, *Письма из подвала*, „Нева” 1997, № 4, s. 143–153; С. Довлатов, *Армейские письма к отцу*, „Звезда” 1998, № 5, s. 108–141; Э. Коробова, *Мой сосед Довлатов*, „Русская мысль” 1999, № 4291, s. 12 (kontynuacja: 1999, № 4292); *Зона. Записки влюбленного надзирателя*, „Арт” 1999, № 1, s. 142–166 [Письма 1962–1963 гг. к С. Меньшиковой]; *Письма С. Довлатова к И. Меттеру*, [w:] И. Меттер, *Избранное...*, s. 231–254; С. Довлатов, *Девять писем Тамаре Уржумовой*, „Звезда” 2000, № 8, s. 138–147; *Письма Сергея Довлатова к Владимовым*, „Звезда” 2001, № 9, s. 151–179; *Переписка Сергея Довлатова с Виктором Некрасовым*, „Звезда” 2006, № 9, s. 91–100; *Из писем Сергея Довлатова к отцу*, „Звезда” 2008, № 1, s. 98–114; С. Довлатов, *Жизнь и мнения. Избранная переписка*, Санкт-Петербург 2011. Korespondencja Dowłatowa była też zamieszczana w wydaniach książkowych jego utworów.

zjawisku⁶⁵ oraz do analizy samych memuarów⁶⁶. Literaturoznawczej analizie poddano też epistolarną spuściznę Dowłatowa⁶⁷.

W 2001 roku niemałą sensację wywołało odnalezienie w teatrze lalek w Pskowie sztuki Dowłatowa *Человек, которого не было. Сztuka dla dzieci w wieku wczesnoszkolnym ze sztukami, ale bez oszustwa* (Человек, которого не было. Пьеса для младших школьников с фокусами, но без обмана, 1975). Chociaż, jak twierdzi Andriej Arjew, była to typowa chałtura, z której pisarz nie był dumny, dwie gazety, łamiąc prawo autorskie, opublikowały fragmenty utworu⁶⁸. Sztuka, która nie wzbudziła zainteresowania w latach siedemdziesiątych, na fali popularności pisarza została wystawiona w pskowskim teatrze w 2003 roku⁶⁹.

Pierwsza monografia o twórczości Dowłatowa autorstwa Igora Suchicha ukazała się w 1996 roku⁷⁰. W 1999 roku pojawił się w druku zbiór artykułów będący pokłosiem pierwszej międzynarodowej konferencji poświęconej autorowi *Kompromisu*⁷¹, a następnie kolejne prace: tom artykułów i wspomnień opracowany przez wdowę po pisarzu Jelenę Dowłatową⁷², książki Julii Własowej⁷³, Żanny Motyginy⁷⁴, Laury Salmon⁷⁵, Galiny Dobrozrakowej⁷⁶. Przyjaciół i współpracowników Dowłatowa eseista i krytyk literacki Aleksandr Genis wydał w 2000 roku książkę *Dowłatow i okolice* (Довлатов и окрестности)⁷⁷, w której informacje o biografii pisarza oraz rozważania na temat jego twórczości połączył z opowieściami o emigracyjnym środowisku literackim, działalności dziennikarskiej i innych aspektach życia „ostat-

⁶⁵ A. Wołodźko-Butkiewicz, *Od pieriestrojki...*, s. 199–211.

⁶⁶ И. Пруссакова, *Вокруг да около...*, s. 194–198; О. О. Рождественская, *Феномен постдовлатовского текста*, „Филологические штудии” 2005, вып. 9, s. 145–154; Г. А. Доброзракова, *Миф о Довлатове в русской литературе*, [w:] *Пятое Ознобишинские чтения*, Самара 2007, s. 89–95.

⁶⁷ Zob. np. А. Н. Неминуций, *Сергей Довлатов: письма эмигранта*, [w:] *Культура русской диаспоры. Эмиграция и мемуары*, отв. ред. С. Доценко, Таллин 2009, s. 220–228.

⁶⁸ Е. Рейн, *Неизвестный Довлатов*, „Новая газета” 21.05.2001, http://www.pseudology.org/Dovlatov/Memuary/Unnown_Dovl.htm; А. Белый, *Сергей Довлатов: Я был и гением, и страшным хаптурщиком*, „Комсомольская правда” 4.06.2001, http://www.sem40.ru/famous/pis30_10.htm (dostęp: 24.02.2012.)

⁶⁹ Псковское агентство информации, *В Пскове 29 ноября состоится премьера по неизвестной пьесе Довлатова*, <http://informpskov.ru/society/10386.html> (dostęp: 24.02.2010); Ю. Моисеенко, *Человек, который был*, „Новая газета” 1.12.2003, <http://2003.novayagazeta.ru/nomer/2003/90n/n90n-s02.shtml> (dostęp: 24.02.2010).

⁷⁰ И. Сухих, *Сергей Довлатов...* Wydanie monografii z 1996 roku zostało uzupełnione o artykuły i wystąpienia pisarza na temat życia literackiego. Kolejne wydania z lat 2006 i 2010 nie zawierają tego dodatku, a włączono do nich dwa artykuły Suchicha. W pierwszym z nich autor podjął próbę analizy porównawczej tekstów Dowłatowa i Wieniedikta Jerofiejewa, a drugi traktuje o opowieści *Moskwa – Pietuszki*.

⁷¹ С. Довлатов: *творчество...*

⁷² О Довлатове, сост. Е. Довлатова, Нью-Йорк-Тверь 2001.

⁷³ Ю. Власова, *Исследование творчества Сергея Довлатова*, Москва 2001.

⁷⁴ Ж. Ю. Мотыгина, *Творческая индивидуальность Сергея Довлатова*, Астрахань 2006.

⁷⁵ Л. Сальмон, *Механизмы юмора. О творчестве Сергея Довлатова*, Москва 2008.

⁷⁶ Г. Доброзракова, *Мифы Довлатова и мифы о Довлатове. Проблема морфологии и стилистики*, Самара 2008.

⁷⁷ А. Генис, *Довлатов и окрестности*, Москва 2000.

niego radzieckiego pokolenia”. Prezentację twórczości Dowłatowa zaczęto włączać do podręczników o współczesnej literaturze rosyjskiej, zarówno akademickich⁷⁸, jak i szkolnych⁷⁹, opracowań dotyczących twórców emigracyjnych⁸⁰, słowników oraz encyklopedii⁸¹. Niektóre publikacje dotyczące autora *Skansenu* doczekały się wielu recenzji i ocen⁸², nad kilkoma rozgorzały dyskusje natury nie tyle merytorycznej, ile etycznej⁸³ i wszystkie one wpłynęły niewątpliwie na niemały rozgłos wokół osoby pisarza.

⁷⁸ Zob. np. Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий, *Современная русская литература. Книга 3. В конце века (1986–1990-е годы)*, Москва 2001, s. 104–112; w kolejnym wydaniu: Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий, *Современная русская литература 1950–1990-е годы*, т. 2, Москва 2003, s. 588–597; С. П. Белокурова, С. В. Друговейко, *Русская литература. Конец XX века*, Санкт-Петербург 2001, s. 213–237; О. В. Богданова, *Современный литературный процесс. (К вопросу о постмодернизме в русской литературе 70–80 годов XX века)*, Санкт-Петербург 2001, s. 21–32; М. И. Гореликова, *Интерпретация художественного текста: Лингвистический анализ. Из русской прозы 70–90-х годов XX века. Учебное пособие для иностранных учащихся*, Москва 2002, s. 178–183; В. С. Баевский, *История русской литературы XX века: Компендиум*, Москва 2003, s. 356–360; *Русская литература XX века. В двух томах*, под ред. Л. П. Кременцова, т. 2, Москва 2003, s. 345–353; Ю. И. Корзов, Л. И. Шевченко, И. С. Заярная, *Современная русская литература*, Київ 2003, s. 48–49; М. А. Черняк, *Современная русская литература*, Санкт-Петербург-Москва 2004, s. 234–241.

⁷⁹ Рог. И. Сухих, *Литература. Учебник для 11 класса (базовый уровень)*, часть 2-ая, Москва 2009.

⁸⁰ Zob. np. Д. Глэд, *Беседы в изгнании...*, s. 84–95; Д. Мышалова, *Очерки по литературе русского зарубежья*, Новосибирск 1995, s. 171–198; Б. Ланин, *Проза русской эмиграции (Третья волна)*, Москва 1997, s. 101–111; М. Рейтман, *Знаменитые эмигранты из России. Ростов-на-Дону 1999*, s. 284–293; *Литература русского зарубежья (1920–1990)*, под ред. А. И. Смирновой, Москва 2006, s. 535–543. Sylwetkę Dowłatowa prezentują też publikacje o rosyjskich pisarzach emigracyjnych wydawane poza Rosją, np. w Czechach: М. С. Putna, М. Zadražilová, *Rusko mimo Rusko. Dějiny a kultura ruské emigrace 1917–1991*, II díl, Brno 1994, s. 231–233.

⁸¹ Zob. np. А. Ю. Арьев, *Довлатов*, [w:] *Русские писатели. XX век. Биобиблиографический словарь в 2 частях*, ч. 1, под ред. Н. Н. Скатова, Москва 1998, s. 438–442; А. Ю. Арьев, *Довлатов*, [w:] *Русские писатели 20 века. Биографический словарь*, глав. ред. и составитель П. А. Николаев, Москва 2000, s. 236–239; С. Чупринин, *Довлатов Сергей Донатович*, [w:] *idem, Новая Россия: мир литературы. Словарь-справочник в двух томах*, т. 1, Москва 2003, s. 431; Е. Ю. Скарлыгина, *Довлатов*, [w:] *Русские писатели. XX век. Биографический словарь*, под ред. И. Шайтанова, Москва 2009, s. 243.

⁸² Najczęściej recenzowana była książka А. Genisa *Dowlatow i okolice*. Zob. np. И. Толстой, *Сергей Довлатов глазами коллеги*, „Русская мысль” 1999, № 4288, s. 14; Л. Лосев, „Довлатов и окрестности”, „Знамя” 1999 № 11, s. 222–223; И. Ефимов, *Сергей Довлатов как зеркало российского абсурда*, „Дружба народов” 2000, № 2, s. 200–206; И. Ефимов, *Сергей Довлатов как зеркало Александра Гениса*, „Звезда” 2000, № 1, s. 214–219; М. Липовецкий, *Критика как прием*, „Новое литературное обозрение” 2000, № 44, s. 351–358; Л. Панин, *Произведение сомножителей*, „Нева” 2000, № 12, s. 197–200.

⁸³ Głośna była sprawa opublikowania przez wydawnictwo „Zacharow” korespondencji Dowłatowa i Igora Jefimowa. Jelena Dowłatowa — wdowa po pisarzu — nie wyraziła zgody na druk listów męża i już po ukazaniu się książki wygrała proces o naruszenie przez wydawcę praw autorskich. Publikacja ta zawierała wiele bardzo osobistych, wręcz intymnych opinii pisarza, które mogły ranić wiele osób. W recenzjach tej książki większość krytyków wyraża zdanie, że Jefimow posłu-

W analizach dorobku literackiego Dowłatowa zauważyć można skrajne zróżnicowanie oceny jego utworów. Nie zawsze bowiem badacze i krytycy uwzględniali drugie dno tych zajmujących historii, nie zawsze wyławiali sens humorystycznej narracji. Przewidział to Aleksandr Genis:

Wcale nie uważam, że los spuścizny Dowłatowa układa się w Rosji pomyślnie i beztrudno... Przypadek Dowłatowa ma swoją specyfikę i wiąże się z nim szczególne niebezpieczeństwo: mogą go wziąć za kogoś innego. Pomimo całej prostoty, a raczej wskutek tej prostoty, w Dowłatowie mogą dostrzec pisarza nie tej rangi, na jaką zasługuje. Mogą go wziąć za żartownisia, estradowego komika, niewyszukanego obserwatora obyczajów. Mogą nie dostrzec, że jego zwyczajność to przemyślana postawa. Mogą tę postawę uznać za brak odpowiedzialności. Mogą uznać ten brak odpowiedzialności za powierzchowny i bezrefleksyjny. Mówiąc krótko — Dowłatowa mogą potraktować niepoważnie. I jeśli się to stanie, literatura rosyjska — nie po raz pierwszy zresztą — ominie z obojętnością ważne i barwne zjawisko zasługujące na baczna uwagę, głęboką analizę i życzliwą wdzięczność⁸⁴.

W krytyce i literaturoznawstwie dają się zauważyć dwa sposoby interpretacji, a co za tym idzie — pozycjonowania twórczości Dowłatowa. Część badaczy uznaje ją za elitarną, widząc w nim klasyka, inni skłonni są nazywać ją literaturą masową. Przedstawiciele tej drugiej grupy najczęściej uzasadniają swe opinie lekkością, humorystycznością i rzekomą powierzchownością utworów autora *Kompromisu*. Na przykład Wiaczesław Kuricyn reprezentuje pogląd, że twórczość Dowłatowa

żył się listami Dowłatowa do wypromowania własnej osoby. Zob. np. В. Топоров, *Некрофилия, переходящая в некрофагию. Зачем Захарову и Ефимову понадобился Довлатов?*, „Кулиса” 2001, № 6, s. 13; А. Немзер, *Нас мало...*, s. 474–477; Е. Иваницкая, Д. Быков, *Писали, не гуляли: Эпистолярный роман одного эпистолярного романа, „Дружба народов”* 2001, № 4, s. 199–206; Н. Иванова, *Чужие письма читать рекомендуется, „Знамя”* 2001, № 5, s. 214–216; В. Львова, *Как поссорились писатель Довлатов с издателем Ефимовым, „Комсомольская правда”* 17.02.2001, s. 8; Б. Езерская, *Незнакомый Довлатов в переписке из двух углов, „Люди слова”* 2001, № 5, s. 13–14; *еадет, Знакомый-незнакомый Довлатов, „Чайка”* 2001, № 1, s. 9; М. Амусин, *Эпистолярный роман о дружбе и недружбе, „Нева”* 2003, № 9, s. 204–210.

Protesty wdowy po pisarzu towarzyszyły też przygotowaniom do druku biografii Dowłatowa autorstwa Walerija Popowa w serii „Жизнь замечательных людей”. Jelena Dowłatowa twierdziła, że autor książki fakty z życia pisarza łączył z własnymi przypuszczeniami i plotkami. W rezultacie książka ukazała się bez dokumentów i fotografii pisarza, gdyż spadkobiercy nie wyrazili zgody na ich publikację. O tym sporze pisali też recenzenci: Е. Левин, *Валерий Попов „Довлатов”, „Фонд Русский мир”* 24.09.2010, <http://www.russkiymir.ru/russkiymir/ru/publications/review/review0040.html> (dostęp: 20.02.2011); В. Бабицкая, *Валерий Попов „Довлатов”, „OpenSpace.ru”* 5.10.2010, <http://www.openspace.ru/literature/events/details/18107/> (dostęp: 20.02.2011); В. Цыбульский, *„Довлатов” без героя, „Газета.ru”* 3.09.2010, http://www.gazeta.ru/culture/2010/09/03/a_3414571.shtml (dostęp: 20.02.2011); Е. Лесин, *Центнер в панаме. Биография Довлатова в серии ЖЗЛ не обошлась без трагикомедии, „НГ Exlibris”* 9.09.2010, http://exlibris.ng.ru/subject/2010-09/09/1_dovlatov.html (dostęp: 20.02.2011); Д. Корсаков, *Валерий Попов, автор новой биографии писателя Довлатова: „У Сергея в Америке не было ни страховки, ни денег на счете”, „Комсомольская правда”* 26.08.2010, <http://kp.ru/daily/24547.4/724435/> (dostęp: 20.02.2011.); А. Клыкова, *Немного о Довлатове, „Shuum.ru”* 21.09.2010, <http://www.liveinternet.ru/users/1150469/post150709201/> (dostęp: 20.02.2011) i in.

⁸⁴ А. Генис, *На уровне простоты*, [w:] С. Довлатов, *Малоизвестный...*, s. 466–467.

pozbawiona jest głębszej myśli, podtekstów, a ogranicza się jedynie do śmiechu⁸⁵. Podobnie postrzegał tę prozę Aleksiej Zwieriew, który pisał:

mamy przed sobą tylko lekki, złośliwy felieton, swego rodzaju serial złożony ze świetnie opowiedzianych anegdot. Wytwornie, swobodnie, dowcipnie, a i sam narrator jest niezwykle czarujący i w szeregu tragifarsowych nonsensów, z których składa się jego biografia, [...] każdy rozpozna coś typowego i charakterystycznego dla tych czasów. Tylko, ściśle mówiąc, to nie jest literatura. To urocza i wciągająca-odciągająca od nużącej codzienności humorystyka⁸⁶.

Zwieriew zauważa, że utrwaliła się już reputacja Dowłatowa jako autora przyciągającego wypracowanym stylem, zajmującą fabułą, pomysłowym humorem, tylko nie oryginalnością myśli⁸⁷.

Z poglądem tym zgadza się Aleksander Genis, którego zdaniem proza autora *Zony* jest buntem przeciw literaturze idei, pozbawionym metafizyki i w ogóle jakiegokolwiek głębi. Genis utrzymuje, że Dowłatow przedstawiał życie bardzo powierzchownie i jego utwory reprezentują „czystą sztukę słowa”⁸⁸. Władimir Bondarienko — krytyk obozu narodowego — nazywa prozę Dowłatowa „plebejską”, mając na uwadze zarówno postawę pisarza, jak i gust odbiorcy jego utworów. Twierdzi, że połączenie wspomnień, anegdoty, eseju oraz noweli było nieetyczne wobec sportretowanych w jego nowelach osób. Sarkazm i cynizm wobec własnego środowiska, czyli liberalnej inteligencji, zdaniem Bondarienki zbliża Dowłatowa z Czechowem. Krytyk ocenia twórczość autora *Zony* negatywnie i nie szczędzi mu gorzkich słów, odmawia nawet talentu stylisty, który według niego wmawiają czytelnikom krytycy⁸⁹.

Przeciw wagą opinii o utworach Dowłatowa jako rozrywkowej humorystycie są stwierdzenia, że pisarz ten jest „ostatnim klasykiem literatury radzieckiej i pozostanie nim na zawsze”⁹⁰, że jego twórczość jest unikatowa i zasługuje na miano prawdziwej sztuki⁹¹. Petersburski zoil Wiktor Toporow pierwszy nazwał Dowłatowa „pisarzem poważnej problematyki egzystencjalnej”. Stwierdził, że głównym, a może i jedynym tematem twórczości tego prozaika jest absurd ludzkiej egzystencji i główna cecha tego absurdu — skończoność bytu. Zdaniem krytyka anegdoty, kalambury, opowiadki Dowłatowa oparte są na mikroabsurdach, które obrazują absurd egzystencji⁹². Podobne podejście reprezentuje Andriej Arjew. Chociaż

⁸⁵ В. Курицын, *Вести из филиала, или дурацкая рецензия на прозу Сергея Довлатова*, „Литературное обозрение” 1990, № 12, s. 41–42.

⁸⁶ А. Зверев, *Записки случайного постояльца*, „Литературное обозрение” 1991, № 4, s. 65–70.

⁸⁷ А. Зверев, *Шаз от парадокса к трюизму*, „Стрелец” 1995, № 1, s. 193–200.

⁸⁸ А. Генис, *Первый юбилей Довлатова*, „Звезда” 1994, № 3, s. 167.

⁸⁹ В. Бондаренко, *Плебейская проза Сергея Довлатова*, „Наш современник” 1997, № 12, s. 257–270.

⁹⁰ А. Толстихина, *Нормальный человек в русской словесности*, „Общество” 2000, 24 августа, s. 25–26.

⁹¹ И. Каргашин, *Освобожденное слово. (Поэтика прозы Сергея Довлатова)*, [w:] *Литература „третьей волны”*, Самара 1997, s. 270–271.

⁹² В. Топоров, *Дом, который построил Джек. (О прозе Довлатова)*, „Звезда” 1994, № 3, s. 174–176.

„Siergiej Dowłatow w odniesieniu do filozofii był — jak wspomina — szorstki”, to „co najmniej jednego filozofa czytał z zainteresowaniem”⁹³. Był to mianowicie Arthur Schopenhauer, którego wpływ na filozofię XX wieku, w tym egzystencjalizm, nie ulega wątpliwości. Istotne jest również to, że filozofa tego interesował przede wszystkim człowiek i jego zdumiewająca wola życia. Właśnie ta wola, trwająca w człowieku aż do końca, stała się największym egzystencjalnym odkryciem Schopenhauera⁹⁴. Można dostrzec pewną zbieżność w ujęciu człowieka przez Dowłatowa i niemieckiego filozofa — rezygnacja z oceniania, rozpatrywania poglądów i wnikania w sposób myślenia, na rzecz dostrzeżenia jego pragnień, obaw, cierpienia, co prowadzić ma do współczucia. Jak twierdzi Maria Remizowa, Dowłatow rysuje słabego człowieka głęboko odczuwającego dysonans codziennej egzystencji, skonfliktowanego z życiem, lecz budzącego sympatię i współczucie⁹⁵.

Z kolei Natalia Iwanowa zauważa, iż „prostota Dowłatowskiej prozy jest pozorna, łatwość odbioru — iluzoryczna”⁹⁶. Na ponury egzystencjalny nastrój utworów pisarza i szczególny klimat rodem z Kafki zwraca uwagę Zara Abdułłajewa⁹⁷. Dowłatow nie chciał negować naturalnego dla człowieka dążenia do ideału, lecz niszczyć iluzje, którym tak łatwo się poddajemy — twierdzi Anatolij Karpow. Odrzuca on też opinie niektórych krytyków, utrzymujących jakoby pisarzowi właściwy był cynizm i pragmatyzm⁹⁸. Analizując *Filię*, dochodzi do wniosku, że za niezręcznymi, absurdalnymi sytuacjami fabularnymi stoi człowiek pragnący poznać świat i swoje w nim miejsce⁹⁹.

Mark Lipowiecki zauważa, że wstępne deklaracje i żarty narratora opowieści *Zona* mogą wprowadzić odbiorcę w błąd, gdyż w istocie utwór ten zawiera głębsze sensy i znaczenia¹⁰⁰. Kłwdija Doczewa we wszystkich utworach Dowłatowa dostrzega refleksje o życiu i śmierci, wiążąc ten fakt z chrześcijańskim światopoglądem pisarza¹⁰¹, a Jelena Skulska utrzymuje: „Dowłatow brał okruchy, drobinki malutkich ludzi i mieszając je łyżeczką aberracji oraz przelewając na spodek złudzenia optycznego, przekształcał w swoje postaci”¹⁰², wykazując przy tym ogromną empatię.

⁹³ А. Арьев, *История рассказчика*, [w:] И. Сухих, *Сергей Довлатов...*, s. 8.

⁹⁴ J. Garewicz, *Schopenhauer*, Warszawa 1988, s. 50–69.

⁹⁵ М. Ремизова, *Компромисс с абсурдом*, „Независимая газета” 1994, № 123, s. 7.

⁹⁶ Н. Иванова, *Разгадке жизни равносильно*, „Московские новости” 1996, № 2, s. 37.

⁹⁷ З. Абдуллаева, *Между зоной и островом*, „Дружба народов” 1996, № 7, s. 153–161.

⁹⁸ А. Карпов, *Свой среди своих. (О прозе Сергея Довлатова)*, „Русская словесность” 1996, № 2, s. 41–45.

⁹⁹ А. Карпов, *По течению... Читая повесть Э. Лимонова „У нас была великая эпоха” и С. Довлатова „Филиал”*, „Литературная газета” 1989, № 51, s. 4.

¹⁰⁰ М. Липовецкий, „Учитесь, твари, как жить”, „Знамя” 1997, № 5, s. 106–211.

¹⁰¹ К. Г. Дочева, *Интуиция христианского миропонимания в творчестве литературного поколения 1960–80-х годов (И. Бродский, Вен. Ерофеев, С. Довлатов)*, [w:] *Писатель, творчество: современное прочтение*, ред. А. Е. Кедровский, Курск 2000, s. 95–111.

¹⁰² Е. Скульская, *Большой человек в маленьком городе*, [w:] С. Довлатов, *Последняя книга...*, s. 413.

Według Walerija Chaita powierzchowny odbiór prozy Dowłatowa może wynikać z podstawowej cechy jego stylu, jaką jest brak patosu, wręcz celowe uproszczenie, a pod prostotą stylistyczną prozaika kryje się, zdaniem literaturoznawcy, głębia myśli¹⁰³. Pisarz często ukrywa się za maską komika, gawędziarza, co również może wprowadzać w błąd interpretatorów jego tekstów. Natalia Wygon określa prozę Dowłatowa jako filozoficzno-humorystyczną i wskazuje na etyczno-estetyczną jego postawę, którą nazywa akceptacją świata (приятие мира). Ta cecha światopoglądu wyklucza — twierdzi badaczka — „priorytet bytu nad zdarzeniem, elementów państwowych nad prywatnymi, historycznych nad codziennymi”¹⁰⁴. Zauważa, że chociaż sam pisarz deklarował się jako ateista, w rzeczywistości jego postawa jest zbliżona do chrześcijańskiej, o czym miałyby świadczyć tolerancyjność wobec ludzkich wad i niedoskonałości. Uważa też, że wszystkie utwory Dowłatowa, poczynając od *Zony*, są protestem przeciw absurdowi i niedoskonałości świata, w czym można dostrzec pewną sprzeczność z tezą o akceptacji świata jako naczelnej idei pisarza¹⁰⁵.

Uniwersalną egzystencjalną problematykę w opowiadaniu *Życie jest krótkie* dostrzega Wikor Jucht, konstatując, że Dowłatow porusza w utworze fundamentalne kwestie ludzkiego życia: przemijanie, śmiertelność, pamięć i zapomnienie. Literaturoznawca dostrzega związki utworu z prozą Władimira Nabokova, jednak nie uwzględnia prześmiewczego, parodystycznego charakteru opowiadania¹⁰⁶.

Rozdźwięk pomiędzy ocenami twórczości Dowłatowa wynika po części ze szczególnego sposobu ujmowania tematu, który sprawia, iż jego opowiadania budzą skrajne emocje, czytelnikowi jest jednocześnie „i smutno, i wesoło”¹⁰⁷. Jednak główną przyczyną takiego niejednoznacznego odbioru jest rezygnacja pisarza z moralizatorstwa. Sam Dowłatow deklarował taką postawę, pisząc z uznaniem o Puszkynie:

Больше всего меня заинтересовало олимпийское равнодушие Пушкина. [...] Не монархист, не заговорщик, не христианин, — он был только поэтом, гением и сочувствовал движению жизни в целом. Его литература выше нравственности. Она побеждает нравственность и даже заменяет ее. Его литература сродни молитве, природе...¹⁰⁸

Na tę zbieżność artystycznego myślenia Puszkina i Dowłatowa, dalekiego od dydaktyzmu, zwraca uwagę Aleksander Genis¹⁰⁹.

Wielu badaczy twórczości Dowłatowa postrzega absurd jako ważny element sfery idei jego prozy. By potwierdzić tezę o absurdalności świata i ludzkiej egzysten-

¹⁰³ В. Хаит, *Истоки музыки. О письмах Сергея Довлатова отцу из армии*, „Вопросы литературы” 2002, № 3, s. 272–275, 281.

¹⁰⁴ Н. С. Выгон, *Юмористическое мироощущение...*, s. 160.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ В. Юхт, *Два слова о главном (Рассказ С. Довлатова „Жизнь коротка”)*, „Вторая навигация: Альманах” вып. 7, (2007), 210–223.

¹⁰⁷ С. Иванова, *Нелишний человек*, [w:] *О Довлатове*, сост. Е. Довлатова, Тверь 2001, s. 90.

¹⁰⁸ С. Довлатов, *Заповедник*, [w:] *idem, Собрание прозы...*, t. 1, s. 361.

¹⁰⁹ А. Генис, *Молоко, конечно, скисло, но...*, „Литературная газета” 1998, № 23, s. 10.

cji, najczęściej powołują się na taki oto cytat z *Zony*: „Декларируется в общем-то единственная банальная идея — что мир абсурден”¹¹⁰. Jednak w rozważaniach literaturoznawców nad kategorią absurdu zawartą w utworach Dowłatowa nie ma jednomyślności. Wiera Czajkowska odnajduje w prozie Dowłatowa smutny uśmiech wywołany dziwną konstrukcją świata i absurdalną w nim rolę samego autora. Nie dostrzega jednak „duchowych poszukiwań” głównego bohatera-narratora, gdyż — jak stwierdza — obcy jest mu patos i górnolotne słowa¹¹¹. Nikita Jelisiejew nazywa twórczość Dowłatowa „ludzkim głosem”, który wyraźnie słychać wśród głosów moralizującej i filozofującej literatury końca XX wieku. Zaznacza przy tym, że brak zaangażowania społecznego nie jest tożsamy z aspołeczną i amoralną postawą pisarza¹¹². Absurd egzystencjalistyczny w utworach Dowłatowa dostrzegł Ilja Sierman. Jego zdaniem proza ta obrazuje absurd sytuacji zaczerpniętych z realnego życia: „Absurd świata, który przedstawia, nie wymaga od autora wysiłku wyobraźni”¹¹³. Podobnie problem ten rozpatruje Anatolij Karpow, twierdząc, że pisarz miał dar wyławiania z otaczającego go świata elementów i kolizji, w których tkwi absurd ludzkiej egzystencji¹¹⁴. Sens Dowłatowskich utworów Maksim Podoprigora odnajduje w obrazie „człowieka zbędnego”, odczuwającego pustkę i bezsens świata, tkwiącego w sytuacji absurdu. Badacz powołuje się przy tym na Camusa i jego pojmowanie absurdu egzystencji¹¹⁵. Andriej Arjew zaznacza właściwą twórczości autora *Kompromisu* antynomię norma-absurd. „Według Dowłatowa ludzkie życie jest absurdalne, jeżeli porządek świata uznamy za normę. Ale i sam świat jest absurdalny, jeżeli podporządkowany normie utracił właściwości pierwotnego chaosu”¹¹⁶.

Igor Suchich również zauważa w jego prozie absurd innej natury niż tylko nonsensowne sytuacje w codzienności bohaterów: „uciekając od życiowych i społecznych koszmarów i absurdów (absurd to słowo często występujące i nieprzypadkowe w prozie Dowłatowa), absurd metafizyczny zabierasz z sobą, nawet do Ameryki, nawet na Księżyc”¹¹⁷. Analizując *Zonę*, literaturoznawca stwierdza, że absurdalność świata pisarz wyjaśnia dwojako: społeczno-politycznym układem ZSRR oraz w sposób filozoficzny, metafizyczny, sięgając po idee znanych mu egzystencjalistów¹¹⁸.

¹¹⁰ С. Довлатов, *Зона*, [w:] *idem, Собрание прозы...*, t. 1, s. 28.

¹¹¹ В. Чайковская, „Линии судьбы” в современной прозе. Миф о „новой прозе”, „Вопросы литературы” 1993, № 4, s. 6.

¹¹² Н. Елисеев, *Человеческий голос*, „Новый мир” 1994, № 11, s. 213–214.

¹¹³ И. Серман, *Гражданин двух миров*, „Звезда” 1994, № 3, s. 191.

¹¹⁴ А. Карпов, *Свой среди своих...*, s. 41–45.

¹¹⁵ М. Г. Подопригора, *Абсурд в творчестве Сергея Довлатова*, [w:] *Интеллигенция России: история и судьбы*, ред. колл. Л. П. Ефанова, Н. Д. Судавцов, Э. В. Кемпинский, Ставрополь 1999, s. 86–89.

¹¹⁶ А. Арьев, *Наша маленькая жизнь*, [w:] С. Довлатов, *Собрание прозы...*, t. 1, s. 12–13. Zob. też А. Арьев, *Синеглазая мишень*, [w:] С. Довлатов, *Последняя книга...*, s. 288–294.

¹¹⁷ И. Сухих, *Сергей Довлатов...*, s. 186.

¹¹⁸ И. Сухих, *Зона: два ада и чужие голоса*, „Нева” 1996, № 9, s. 199. Artykuł został włączony jako rozdział do książki: И. Сухих, *Сергей Довлатов...*

Z kolei Mark Lipowiecki dostrzega w narracji Dowłatowa „antyparanoidalną” funkcję absurdu polegającą na łączeniu, godzeniu i równoważeniu przeciwieństw¹¹⁹. Lejderman i Lipowiecki twierdzą, iż zagadnienie absurdu to jeden z najistotniejszych problemów w prozie Dowłatowa. Według nich ideę absurdu uwidacznia nie tylko fabuła utworów, lecz także kompozycja i styl łączący przeciwieństwa, dopuszczający powtórzenia¹²⁰. Na absurd i szaleństwo świata jako naczelne zagadnienie utworów autora *Kompromisu* wskazuje Boris Rochlin. „Dowłatowska proza — pisze — nie przynosi pociechy ani nadziei”¹²¹.

Rozbieżności w analizach twórczości Dowłatowa dotyczą też jej odrębnych aspektów, takich na przykład jak właściwości gatunkowe utworów, obraz bohatera-narratora, styl, specyfika humoru. Rozważania nad genologią utworów autora *Kompromisu* prowadzą większość badaczy do konkluzji, że anegdota to tworzywo jego nowel. Niektórzy skłonni są rozpatrywać utwory pisarza jako teksty autobiograficzne, inni akcentują ich fikcyjność.

Recenzent *Niewidzialnej książki* na łamach czasopisma „Kontinent” pisze, że utworu tego nie należy uznawać za wspomnienia, i określa gatunek jako połączenie eseju, satyry, dziennika, wyznania, polemiki i innych¹²². Piotr Wajl podkreśla, że chociaż narrator-główny bohater prozy Dowłatowa to sam autor, a opisywane sytuacje są autobiograficzne, jednak utworów jego nie można traktować jak dokumentalnych, gdyż jest to w każdym calu literatura piękna¹²³. Na anegdotę jako źródło opowiadań Dowłatowa wskazują Wajl i Genis, porównując je do nowel Giovanniego Boccaccia, Guy de Maupassanta, Antona Czechowa¹²⁴. Elementy autobiograficzne w utworach Dowłatowa zauważa Jewgienij Riejn, przy czym zaznacza, że to tylko sztafaż ukrywający autorski wymysł¹²⁵.

Gatunek anegdoty w *Notatnikach* Dowłatowa omawia Jewgienij Pieriemyshlew, dodając przy tym, że nie ceni opowieści pisarza, ponieważ składają się na nie te same anegdoty ułożone w sposób sztuczny¹²⁶. Igor Suchich widzi zbieżność utworów Dowłatowa i anegdoty w zwięzłości wypowiedzi i elementach opowiadania ustnego¹²⁷, a Jelena Zubariewa akcentuje życiową prawdę zawartą w anegdotach pisarza¹²⁸. Wiktor Kriwulin nazywa prozę Dowłatowa wzniosłą, romantyczną

¹¹⁹ М. Липовецкий, „Учитесь, товарищи...”, s. 210.

¹²⁰ Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий, *Современная русская литература...*, s. 107–112.

¹²¹ Б. Рохлин, *Кто отражается в зеркале*, [w:] Сергей Довлатов..., s. 166.

¹²² [bn], Сергей Довлатов. „Невидимая книга”, „Континент” № 24 (1980), s. 388–389.

¹²³ П. Вайль, *Хранитель алфавита*, „Литературная газета” 1990, № 37, s. 8.

¹²⁴ П. Вайль, А. Генис, *Искусство автопортрета*, „Литературная газета” 1991, № 35, s. 11.

¹²⁵ Е. Рейн, *Несколько слов вдогонку*, [w:] С. Довлатов, *Малоизвестный...*, s. 399–400.

¹²⁶ Е. Перемышлев, Сергей Довлатов. „Записные книжки”, „Октябрь” 1993, № 9, s. 178–180.

¹²⁷ И. Сухих, Сергей Довлатов..., s. 48–50.

¹²⁸ Е. Зубарева, *Своеобразие малых эпических жанров в прозе писателей III волны*, [w:] „Studia Rossica” III, *Literatura rosyjska na emigracji. Współcześni pisarze rosyjscy w Polsce. Frazeologia i frazeografia*, pod red. W. Skrundy i W. Zmarzer, Warszawa 1996, s. 158–159.

анекдотą¹²⁹, natomiast podobieństwo анекдоту autora *Zony* do анекдоту żydowskich dostrzega Laura Salmon¹³⁰. Na podstawie analizy struktury *Zony* i *Kompromisu* Igor Smirnow doszedł do wniosku, że Dowłатов jest kontynuatorem tradycji Czechowa¹³¹. Problem właściwości gatunkowych prozy Dowłатова podejmuje też Olga Wozniesienska, według której proza ta łączy cechy humoreski, felietonu, анекдоты literackiej i folklorystycznej¹³².

Szczegółową analizę Dowłатовowskiej анекдоты prezentuje w swojej pracy Jefim Kurganow i podkreśla, że o ile Czechow przekształcał анекдоты w opowiadania, o tyle autor *Notatników* postępował odwrotnie — z opowiadań tworzył анекдоты. Badacz określa też funkcję анекдоты w strukturze większych form narracyjnych¹³³. Mitsuyoshi Numano zauważa, że w Dowłатовowskiej анекдocie najistotniejsze i zbliżające do realności jest prawdopodobieństwo, a nie tożsamość z rzeczywistymi wydarzeniami bądź ludźmi¹³⁴.

O specyfice Dowłатовowskiej анекдоты pisał także Anatolij Karpow, którego zdaniem ten gatunek najlepiej obrazuje alogizm rzeczywistości¹³⁵. Inni badacze analizujący utwory Dowłатова pod kątem genologii również podkreślają ważną rolę анекдоты w ich strukturze¹³⁶. W dziele o gatunkowej specyfice współczesnej

¹²⁹ В. Кривулин, *Поэзия и анекдот*, [w:] С. Довлатов, *Последняя книга...*, s. 376–379.

¹³⁰ Л. Сальмон, *Механизмы юмора...*, s. 128–143.

¹³¹ И. Смирнов, *Довлатов как рассказчик*, [w:] Сергей Довлатов..., s. 197–200. Zob. też И. Смирнов, *Довлатов в поисках роли*, [w:] С. Довлатов, *Последняя книга...*, s. 426–430.

¹³² О. А. Вознесенская, *Жанровое своеобразие прозы Сергея Довлатова*, [w:] *Актуальные проблемы современного литературоведения. Материалы межвузовской научной конференции*, ред. А. С. Георгиевский и др., Москва 1997, s. 14–16.

¹³³ Е. Курганов, *Сергей Довлатов и линия анекдота в русской прозе*, [w:] Сергей Довлатов..., s. 208–212.

¹³⁴ М. Нумано, *Мои встречи (и невстречи) с Сергеем Довлатовым*, [w:] Сергей Довлатов..., s. 227–228.

¹³⁵ А. Карпов, *Сергей Довлатов, или Высокое искусство анекдота*, „Литературная учеба” 2003, № 6, s. 131–141; *idem*, *Анекдот как зеркало жизни (О прозе С. Довлатова)*, „Studia Rossica” XIII, pod red. A. Wołodźko-Butkiewicz, W. Zmarzer, Warszawa 2003, s. 267–278.

¹³⁶ Е. Тудоровская, *Путеводитель по „Заповеднику”*, „Континент” 46 (1985), s. 389–392; Н. М. Миркурбанов, *К вопросу о жанровой специфике повести С. Довлатова „Зона”*, „Вестник Поморского университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки”, Архангельск 2006, вып. 1, s. 83–87; П. В. Высеков, *Функции писем в структуре повести С. Довлатова „Зона”*, „Критика и семиотика” вып. 9 (2006), s. 112–125; А. С. Черняхович, *О роли анекдота в прозе С. Довлатова (повесть „Филиал”)*, „Изв. вузов. Сев.-Кавк. регион. Обществ. Науки” — Спец. вып. Филология и журналистика, Ростов н/Д. 2007, s. 21–23; Н. В. Банникова, *Сергей Довлатов — заложник жанра? (К истории анекдота одного рассказчика)*, [w:] *Русская литература в мировом культурном и образовательном пространстве*, под ред. П. Е. Бухаркина и др., Санкт-Петербург 2008, т. 2, ч. 2, s. 150–156; Л. В. Сафронова, *Жанровый механизм слухов и сплетен в прозе С. Довлатова*, „Пушкинские чтения” 2008, s. 246–258; Н. А. Орлова, *Жанровое своеобразие прозы Сергея Довлатова*, [w:] *Этический текст: проблемы и перспективы изучения*, редкол.: В. В. Айрапетова и др., Пятигорск 2008, s. 125–129; А. Н. Неминущий, *Жанровый ресурс анекдота в прозе С. Довлатова*, [w:] *Поэтика русской литературы*, отв. ред. Н. Д. Тамарченко, Москва 2009, s. 335–341.

prozy Naum Lejderman rozpatruje narracje Dowłatowa jako mozaikę wielu „minigatunków”: anegdoty, plotki, skeczu, gawędy, paraboli¹³⁷.

Wielu literaturoznawców starało się zdefiniować typ bohatera Dowłatowowskich utworów i jego relacje z autorem. Andriej Arjew nazywa narratora *Walizki* „dysydenckim nierobem”, przy czym zaznacza, iż nie angażuje się on w politykę¹³⁸. Innych bohaterów Dowłatowa — pechowców wyrzuconych poza nawias oficjalnego życia — postrzega jako ludzi prostolinijnych, uczciwych¹³⁹. Piotr Wajl i Aleksandr Genis przekonują, że prozy Dowłatowa nie należy rozpatrywać jako literatury dokumentu osobistego, gdyż jego fabuła jest misternie zaplanowaną konstrukcją literacką. Jednocześnie podkreślają, że główny bohater-narrator to sam autor, który podobnie jak w liryce stanowi podstawowy element kompozycji utworu. Autorzy artykułu określają również typ bohatera jako „zbędnego człowieka”¹⁴⁰. Josif Brodski charakteryzuje Dowłatowowskiego bohatera jako człowieka „niepogodzonego z rzeczywistością lub z sobą samym; to człowiek odzeglunujący się od niej: wychodzący z pomieszczenia, a niepróbujący zaprowadzić w nim porządku lub dostrzec w tym bałaganie głęboki sens, rękę opatrznosci”¹⁴¹.

Oleg Dark nazywa bohatera Dowłatowskiej prozy nieudacznikiem i przyrównuje go do postaci wykreowanych w twórczości Eduarda Limonowa oraz Marka Charitonowa. Taki typ bohatera — poniżanego, odrzucanego, wywołującego skandale — krytyk uważa za popularny w „nowej prozie”¹⁴². Podobne podejście prezentuje Oleg Rogow, twierdząc, że bohaterowi prozy autora *Kompromisu* nigdy nic się nie udaje i w związku z tym swoje frustracje topi on w alkoholu¹⁴³. Andriej Arjew utożsamia wrażliwość etyczną bohatera prozy Dowłatowa z wrażliwością pisarza na ułomności i absurdy życia, która jest niemal hipertroficzną. Krytyk zaznacza, że „bezlitosny dar obserwacji nigdy nie prowadzi go w stronę złośliwych wniosków. To cecha etyczna właściwa całej twórczości Dowłatowa”¹⁴⁴.

Zara Abdułłajewa dowodzi, że o wyjątkowej wartości prozy Dowłatowa stanowią nie postawa narratora, lecz celowe deprecjonowanie osoby autora. Zauważa też wyraźną ambiwalentność w konstrukcji postaci: są one wyraźnie ułomne moralnie i nieprzystosowane do życia, ale też szlachetne, czujące więź z innymi ludźmi, chroniące swą niezależność¹⁴⁵. Ulubiony bohater Dowłatowa to, według Nikity

¹³⁷ Н. Л. Лейдерман, *Теория жанра. Исследования и работы*, Екатеринбург 2010, s. 846–847.

¹³⁸ А. Арьев, *Сергей Довлатов. Рассказы*, „Октябрь”, 1989, № 7, „Нева” 1990, № 1, s. 187.

¹³⁹ А. Арьев, *Букет и венок. К пятой годовщине со дня смерти Сергея Довлатова*, „Общая газета” 1995, № 34, s. 10.

¹⁴⁰ П. Вайль, А. Генис, *Искусство автопортрета...*, s. 11. Podobne uwagi na temat bohatera zawarł Genis w artykule: А. Генис, *Беседа шестая: сад камней. Сергей Довлатов*, „Звезда” 1997, № 7, s. 235–238.

¹⁴¹ И. Бродский, *О Сереже...*, s. 5.

¹⁴² О. Дарк, *Миф о прозе*, „Дружба народов” 1992, № 5–6, s. 222–223.

¹⁴³ О. Рогов, *Фотография на картоне*, „Волга” 1993, № 1, s. 155–158.

¹⁴⁴ А. Арьев, *Наша маленькая жизнь...*, s. 9.

¹⁴⁵ З. Абдуллаева, *Между зоной...*, s. 154.

Jelisiejewa, dziwak, inteligent, „zbędny człowiek”¹⁴⁶. Wiktor Jerofiejew twierdzi, iż bohater prozy Dowłatowa jest oportunistą oraz cynikiem i właśnie dzięki temu udaje mu się przetrwać w absurdalnych warunkach radzieckiego systemu¹⁴⁷.

Gleb Goryszyn utrzymuje, że już w *Zonie* pisarz zaprezentował bohatera o niskim poziomie etycznym i uznał taki typ za normę. W kolejnych swoich tekstach wykorzystwał ten model bohatera, prezentując go jako efekt procesów cywilizacyjnych¹⁴⁸. O związku fabuły *Kompromisu* z rzeczywistością pisze Aleksiej Siemionienko, wyróżniając trzy „realności” w każdym z opowiadań: informację prasową, czyli zakłamany obraz świata, opowiadanie odsłaniające prawdziwe okoliczności powstania artykułu, a także realny fakt, który stał się twórczym literackim¹⁴⁹. Walerij Popow wśród Dowłatowskich postaci dostrzega pewną tendencję: pisarza interesują takie, które zmierzają do samozagłady, katastrofy¹⁵⁰.

Na tożsamość autora z bohaterem wskazuje Boris Paramonow. Twierdzi on, że ważnym zabiegiem w stworzeniu obrazu autora była humorystyczna deprecjacja postaci pisarza, co w pewien sposób przeczyło rosyjskiej tradycji literackiej. Badacz niżej ocenia te utwory, w których autor-narrator utrzymuje przewagę nad innymi postaciami, czyli *Filię* i *Cudzoziemkę*¹⁵¹. Narrator *Skansenu* to — według Jelizawiey Agamalian — przede wszystkim artysta i ten fakt warunkuje jego postrzeganie świata i człowieka¹⁵². Natomiast Stanisław Sawicki przeczy prawdziwości historii opowiedzianych w *Kompromisie*, przytaczając autentyczne artykuły z partyjnej gazety „Sowietskaja Estonia”¹⁵³. Walerij Chait zwraca uwagę, iż Dowłatow prezentuje realne osoby w fikcyjnych sytuacjach, które stawiają je w złym świetle. Zdaniem badacza zabieg taki jest o tyle uprawniony, że pisarz doskonale rozpoznawał ludzkie charaktery i do poszczególnych osób umiał dopasować historie wyjawiające ich naturę¹⁵⁴. Arkadij Nieminuszczyj analizuje *Solo na IBM* jako tekst wspomnieniowy. Określa w nim pozycję narratora-bohatera — autor nie obawia się wycofać z centrum przedstawianych historii, bardziej komfortowo czuje się w roli obserwatora, świadka, przy czym nie ukrywa swojego subiektywnego stosunku do osób i wydarzeń¹⁵⁵.

¹⁴⁶ Н. Елисеев, *Другие истории*, „Новый мир” 1996, № 11, s. 234.

¹⁴⁷ В. Ерофеев, *Русские цветы зла*, [w:] *Русские цветы зла*, сост. В. Ерофеев, Москва 1997, s. 18–19.

¹⁴⁸ Г. Горышин, *Мы кое-что помним...*, „Аврора” 1998, № 3–6, s. 20–23.

¹⁴⁹ А. Семененко, *Л. Пейпс как зеркало советской действительности, или о методе Сергея Довлатова*, „Русская филология” 1999, № 10, s. 137–142.

¹⁵⁰ В. Попов, *Писатель и его герой*, [w:] *Сергей Довлатов...*, s. 123–125.

¹⁵¹ Б. Парамонов, *Солженицын и Довлатов*, [w:] *О Довлатове...*, s. 130–131.

¹⁵² Е. Агамаян, *Человек, который смеялся*, [w:] *О Довлатове...*, s. 59–60.

¹⁵³ С. Савицкий, *Андеграунд. История и мифы ленинградской неофициальной литературы*, Москва 2002, s. 144–149.

¹⁵⁴ В. Хайт, *Истоки музыки...*, s. 274.

¹⁵⁵ А. Неминуций, *Соло на IBM С. Довлатова как мемуарный текст*, „Studia Rossica” XX, t. 2. *Мемуаристика росыйска i jej konteksty kulturowe*, pod red. A. Wołodźko-Butkiewicz, L. Łuciewicz, Warszawa 2010, s. 229–234.

Typ bohatera stanowił o powodzeniu prozy Dowłatowa — dowodził Abram Kunik. Według niego Dowłatow stworzył postać, z którą czytelnik może się identyfikować, co zdecydowanie odróżnia jego twórczość od opowiadań Zoszczenki¹⁵⁶.

Innym aspektem twórczości Dowłatowa, który stał się tematem dyskusji literaturoznawców, jest relacja autor–narrator. Dla wielu badaczy istotne wydaje się zagadnienie tożsamości autora i narratora — głównego bohatera, a co za tym idzie — autobiografizmu w prozie Dowłatowa. Aleksiej Zwieriew rozpatruje cykl opowiadań *Nasi* jako szczególną odmianę Dowłatowowskiego autobiografizmu. Twierdzi, że bohater utworu jest jawnie autobiograficzny i jego obraz rozwija się wraz z fabułą rodzinnej kroniki¹⁵⁷. Podobny pogląd prezentuje Tatiana Rytowa, która prozę Dowłatowa nazywa autobiograficzną, wspomnieniową, non-fiction¹⁵⁸. Z kolei w monografii Igora Suchicha odnajdujemy zestawienie fragmentów tekstów Dowłatowa, świadczących o fikcyjności fabuły¹⁵⁹. Mark Lipowiecki twierdzi, że relacja autor–bohater stanowi główny konflikt twórczości Dowłatowa i prezentuje dowody na fałszywość założenia o autobiograficzności utworów prozaika¹⁶⁰; uważa, że Dowłatow wraz z Limonowem zapoczątkowali proces niwelowania granicy między wspomnieniami a nowelistyką i takie pisarstwo nazywa „nowym autobiografizmem”¹⁶¹. Aleksandr Batczan dostrzega grę, jaką pisarz prowadzi za pomocą elementów biografii własnej i innych realnie istniejących osób. Jest to „gra realności z fikcją: w jej centrum znajduje się on sam — pisarz Dowłatow i bohater literacki, którym się zasłania, bądź to zupełnie się z nim stapiając, bądź to oddalając się od niego”¹⁶². Problem autobiografizmu Dowłatowa analizuje również Tatiana Kuczina; konstatuje ona swobodne podejście pisarza do faktów, przetransponowanie ich w materiał literacki podlegający zmianom¹⁶³. W innej publikacji badaczka stawia tezę o podobieństwie narratora prozy Dowłatowa do podmiotu utworów lirycznych, co uzasadnia zastosowaniem narracji pierwszo-

¹⁵⁶ А. Куник, *Феномен успеха Довлатова, или прекрасный розмарин*, „Вопросы литературы” 2011, № 5, s. 400–401.

¹⁵⁷ А. Зверев, *Записки...*, s. 66–67.

¹⁵⁸ Т. Рытова, *Текст как сопротивление энтропии времени в «семейно-мемуарной» прозе* (В. Катаев, С. Довлатов, А. Чудаков), [w:] *Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог*, вып. 6, ред. Т. Л. Рыбальченко, Томск 2004, s. 180–200.

¹⁵⁹ И. Сухих, *Сергей Довлатов...*, s. 64–76.

¹⁶⁰ М. Липовецкий, *И разбитое зеркало*, [w:] *Сергей Довлатов...*, s. 266–275.

¹⁶¹ М. Липовецкий, *Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000 годов*, Москва 2008, s. 24, 573–574.

¹⁶² А. Батчан, „Новые американцы” в поисках Довлатова, [w:] *О Довлатове*, сост. Е. Довлатова, Тверь 2001, s. 75.

¹⁶³ Т. Г. Кучина, „Подлинная жизнь” Сергея Довлатова: „литературность” как критерий аутентичности автобиографического метатекста, [w:] *eadem*, *Поэтика „я”-повествования в русской прозе конца XX – начала XXI в.*, Ярославль 2008, s. 132–157; *eadem*, *Построение прошлого: повествователь и автобиографический герой в прозе С. Довлатова*, „Русская словесность” 2008, № 2, s. 25–28.

osobowej i subiektywizmem w prezentacji wydarzeń¹⁶⁴. O etycznym aspekcie łączenia fikcji literackiej i nazwisk realnych osób rozważa Giennadij Litwincew¹⁶⁵. Do tej dyskusji o bohaterze-narratorze Dowłatowowskich utworów dołączyło wielu innych literaturoznawców, których prace w znacznej mierze opierały się na spostrzeżeniach opublikowanych wcześniej¹⁶⁶.

Istotna dla badaczy prozy Dowłatowa okazała się kwestia stylu. Obszerne studium poświęcił temu problemowi Ilja Sierman, twierdząc, że pisarz najbardziej cenił w swoich tekstach właśnie język. Zwrócił uwagę na klarowność i prostotę stylu autora *Kompromisu* i przeanalizował strategie stylistyczne służące niespodziewanej zmianie nastroju czy nieoczekiwanej transformacji znaczeń¹⁶⁷. Metodę Dowłatowskiej narracji Andriej Arjew nazywa „teatralizowanym realizmem” i dostrzega w niej tradycje dramaturgii Czechowa¹⁶⁸. Wajl i Genis określają podstawową właściwość stylu pisarza jako konsekwentny minimalizm¹⁶⁹, a Brodski przekonuje, że Dowłatow jest przede wszystkim stylistą, w związku z czym fabuła ma w jego utworach znaczenie drugorzędne¹⁷⁰. O swobodnym prowadzeniu narracji od jednego aforyzmu do drugiego, od jednej anegdoty do drugiej pisze Wiktor Kamianow¹⁷¹. Nadieżda Ażgichina w stylu Dowłatowa odnajduje wpływy

¹⁶⁴ Т. Г. Кучина, *Рассказчик как „лирический герой”: поэтические ресурсы прозы Сергея Довлатова*, [w:] *Литература в контексте современности*, отв. ред. Т. Н. Маркова, Челябинск 2007, s. 201–204.

¹⁶⁵ Г. Литвинцев, *Прочестъ Довлатова и умереть*, „Литературная газета” 2011, № 35, s. 4.

¹⁶⁶ Zob. пр. Н. С. Выгон, *Проза Сергея Довлатова: К вопросу об эволюции героя в русской прозе XX века*, „Научные труды Московского педагогического государственного университета им. В.И. Ленина”. Серия: Гуманитарные науки, Москва 1994, ч.1, s. 14–20; Л. В. Сафронова, *Актуализация бессознательного (комплекс Нарцисса в образе автора-героя С. Довлатова)*, [w:] *Литература и общественное сознание: варианты интерпретации художественного текста*, под ред. П. Е. Суворовой, Бийск 2002, вып. 7, ч. 1, s. 172–176; Т. А. Аржакова, *Образ и место рассказчика в прозе Сергея Довлатова*, [w:] *Автор. Текст. Аудитория*, Саратов 2002, s. 122–128; А. Ф. Петренко, *Знаковая „оболочка” персонажа в повести С. Довлатова „Компромисс”*, „Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета”, Пятигорск 2003, № 4, s. 52–54; К. Г. Дочева, *Специфика „участной позиции” героя (На материале прозы Сергея Довлатова)*, [w:] *Поэтика повседневности: Фольклор. Художественная литература*, отв. ред. И. А. Манкевич, Санкт-Петербург 2005, s. 139–142; А. С. Черняхович, *Автор и герой в повести С. Довлатова „Компромисс”*, [w:] *Литература в диалоге культуры*, отв. ред. Е. В. Григорьева, Ростов н/Д. 2007, № 5, s. 250–251; Л. В. Сафронова, *Автор-герой С. Довлатова и постмодернизация дистопии*, „Жанры в историко-литературном процессе” 2008, вып. 4, s. 231–238; Н. А. Орлова, *Типология героев С. Довлатова*, „Университетские чтения — 2009”, Пятигорск 2009, ч. 7, s. 180–186.

¹⁶⁷ И. Серман, *Театр Сергея Довлатова*, „Грани” 1985, № 136, s. 138–162.

¹⁶⁸ А. Арьев, *Театрализованный реализм. О повести Сергея Довлатова „Филиал”*, „Звезда” 1989, № 10, s. 19–20.

¹⁶⁹ П. Вайль, А. Генис, *Искусство автопортрета...*, s. 11.

¹⁷⁰ И. Бродский, *О Сереже Довлатове...*, s. 6.

¹⁷¹ В. Камянов, *Свободен от постоя*, „Новый мир” 1992, № 2, s. 242–244.

prozy Jerome'a Salingera w świetnym tłumaczeniu Rity Rajt-Kowalowej¹⁷², a Darina Fieldman zwraca uwagę na fragmentaryczność narracji, konstruowanie fabuły z mikroepizodów-anegdot, co służy wyrażeniu idei absurdałności świata¹⁷³. Z kolei Maria Riemizowa pisze o prostocie stylu pisarza: „Czytać Dowłatowa może nawet idiota. Jego fraza jest krótka jak linijka w elementarzu”¹⁷⁴. Na zbieżność stylu Dowłatowa z manierą prowadzenia narracji Hemingwaya wskazuje Nikołaj Anastasjew, dostrzegając u obu pisarzy połączenie oschłego synkopowego stylu z nieoczekiwanym liryzmem¹⁷⁵. Styl odgrywa istotną rolę w wyrażeniu egzystencjalistycznego światopoglądu pisarza, a prostota stylu przez wielu odbiorców bywa mylona z płytkością myśli. Suchich tę cechę pisarstwa Dowłatowa wiąże z próbą przezwyciężenia, poskromienia złożoności. Według niego pisarz stara się ująć w proste formy skomplikowaną, niezrozumiałą przez człowieka strukturę świata, by chociaż w ten sposób go uporządkować¹⁷⁶.

Ze sposobem prowadzenia narracji przez Czechowa porównuje styl Dowłatowa Andriej Lebiediew¹⁷⁷, a Jurij Orlicki wskazuje na powinowactwa prozy Dowłatowa z poezją¹⁷⁸, co wiąże z zastosowaniem metrum oraz szczególną dźwiękową organizacją zdań¹⁷⁹. Zara Abdullajewa źródeł Dowłatowskiego stylu upatruje w obrazowaniu akmeistów: „konkretność widzenia świata, tematyka powszedniości wywodzi się z akmeistycznej tradycji języka rosyjskiego, skazanego »na niestrudzoną walkę z bezkształtnym żywiołem, niebytem, zewsząd grożącym naszej historii«”¹⁸⁰. Igor Kargaszyn poddaje prozę Dowłatowa stylistycznej analizie, konstatując jej skrajną wręcz prostotę i lakoniczność oraz brak wszelkich ornamentów¹⁸¹. Lekkość Dowłatowskiego stylu Wiktor Kulle wiąże z tradycją Puszkina¹⁸². Polemizuje z nim Boris Rochlin, zapewniając, że naśladowanie klasyków przez Dowłatowa „ogranicza się do prawidłowego stawiania znaków interpunkcyjnych”¹⁸³, a styl prozaika zbliżony jest do gawędy. Według poety Władimira Uflan-

¹⁷² Н. Ажгихина, *Уроки „третьей волны”*, „Общественные науки и современность” 1992, № 3, s. 113–115.

¹⁷³ Д. Фельдман, *Лирический анекдот, или особенности жанра прозы С. Довлатова*, „Пирамида-Максима” 2003, № 1–2, s. 60–65.

¹⁷⁴ М. Ремизова, *Компромисс...*, s. 7.

¹⁷⁵ Н. Анастасьев, „Слова — моя профессия”. *О прозе Сергея Довлатова*, „Вопросы литературы” 1995, № 1, s. 3–22.

¹⁷⁶ И. Сухих, *Сергей Довлатов...*, s. 95.

¹⁷⁷ А. Лебедев, *Сергей Довлатов классический профиль*, „Русская мысль” 13–19.06.1996 (№ 4130), s. 13.

¹⁷⁸ *Nota bene* Dowłatow w młodości tworzył również poezję. Później pisał żartobliwe wiersze o charakterze okolicznościowym.

¹⁷⁹ Ю. Орлицкий, *Стиховое начало в прозе „третьей волны”*, [w:] *Литература „третьей волны”*, ред. В. П. Скобелев, Самара 1996, s. 44–54.

¹⁸⁰ З. Абдуллаева, *Между зоной...*, s. 158–159.

¹⁸¹ И. А. Каргашин, *Освобожденное слово...*, s. 267–280.

¹⁸² В. Куллэ, *Бессмертный вариант простого человека*, [w:] *Сергей Довлатов...*, s. 241–242.

¹⁸³ Б. Рохлин, *Кто отражается...*, s. 164.

da Dowłatow operuje językiem niezwykle pojemnym semantycznie, co zbliża jego prozę do poezji¹⁸⁴. Piotr Wajl wyraża pogląd, że lekki, prosty i zrozumiały styl Dowłatowa sprawia, iż czytelnik nie odczuwa wyższości narratora-bohatera, może się z nim utożsamiać¹⁸⁵. W innym artykule badacz pisze o „amerykańskiej technice” prozy Dowłatowa, twierdzi, że pisarz był w młodości zafascynowany Hemingwayem, chociaż w dojrzałym wieku nieszczerłonie go cenił¹⁸⁶. Natalia Pachomowa stara się pogodzić dwie opcje związane z poszukiwaniem tradycji stylu i utrzymuje, że „Siergiej Dowłatow to rosyjski pisarz puszkowski tradycji, a zarazem reprezentant pokolenia »szestidiesiatników«, zachłyśniętych stylem amerykańskim”¹⁸⁷. Podobne podejście badaczka prezentuje w odniesieniu do tematów Dowłatowskich utworów oraz humoru, które według niej były właściwe kulturze zarówno rosyjskiej, jak i amerykańskiej. Problem ogrywania politycznych mitów i języka propagandy stał się przedmiotem badań Jeleny Bogdanowej¹⁸⁸. Boris Paramonow stwierdza, że Dowłatow przeniósł żywą intonację opowiadania do tekstu, co sprawia, iż jego styl jest zajmujący i lekki prawie jak u Puszkina¹⁸⁹. Naum Lejderman i Mark Lipowiecki utrzymują, że oryginalność poetyki Dowłatowa polega na połączeniu przeciwieństw — absurdalności, czyli fragmentaryczności i minimalizmu, oraz epickości, czyli monumentalizmu¹⁹⁰. Opinie Abdułłajewej o tradycjach akmeizmu w Dowłatowskim sposobie obrazowania podtrzymuje Lew Łosiew¹⁹¹. Na poetyckość języka pisarza wskazuje też Walerij Chait, wiążąc zwięzłość stylu z debiutanckim okresem twórczości Dowłatowa, kiedy ten pisał wiersze¹⁹².

Badacze dostrzegają też związki między sposobem prowadzenia narracji a techniką filmową¹⁹³, natomiast w metodzie obrazowania i prowadzenia akcji — techniki teatralne¹⁹⁴. W kręgu zainteresowań literaturoznawców znalazł się również problem

¹⁸⁴ В. Уфлянд, *Утром на „вы”, вечером на „ты”*, [w:] *Сергей Довлатов...*, s. 127–128.

¹⁸⁵ П. Вайль, *Формула любви...*, s. 183–184.

¹⁸⁶ П. Вайль, *Бродский о Довлатове*, „Звезда” 2000, № 8, s. 148–150.

¹⁸⁷ Н. Пахомова, *Наш человек в „Ньюйоркере”*, [w:] *Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба*, сост. А. Ю. Арьев, Санкт-Петербург 1999, s. 310.

¹⁸⁸ Е. Ю. Богданова, *Лексическое представление мифологизма тоталитарного сознания в произведениях С. Довлатова*, „Пушкинские чтения” 2000, s. 71–77; *eadem*, *Семантические преобразования ключевых идеологем тоталитарного языка в прозе С. Довлатова*, [w:] *Пятое Короленковские чтения*, Глазов 2000, s. 106–107.

¹⁸⁹ Б. Парамонов, *После филиала*, [w:] *О Довлатове...*, s. 135–137.

¹⁹⁰ Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий, *Современная русская литература...*, s. 108.

¹⁹¹ Л. Лосев, *Русский писатель Сергей Довлатов*, [w:] С. Довлатов, *Последняя книга...*, s. 384–385.

¹⁹² В. Хаит, *Истоки музыки...*, s. 276.

¹⁹³ И. А. Мартыанова, *Киновок русского текста: Парадокс литературной кинематографичности*, Санкт-Петербург 2001, s. 126–131.

¹⁹⁴ Е. С. Шевченко, *Театральный код довлатовской прозы*, „Вестник Самарского государственного университета. Гуманитарная серия” 2006, № 10/2, s. 59–66; Е. С. Шевченко, „Театрализованный реализм” С. Довлатова, [w:] *Литература и театр*, отв. ред. Э. Д. Финк, Л. Г. Тютелова, Самара 2006, s. 265–273; Г. А. Доброзракова, *Театральность прозы Сергея Довлатова*, [w:] *Литература и театр*, отв. ред. Э. Д. Финк, Л. Г. Тютелова, Самара 2008, s. 133–140.

prowadzenia narracji — specyfika i różnorodność strategii opowiadania¹⁹⁵ oraz poszczególne chwyt i techniki prezentacji¹⁹⁶. Sporą grupę publikacji dotyczących twórczości Dowłatowa stanowią językoznawcze analizy stylu prozaika¹⁹⁷.

Istotną właściwością Dowłatowskiego stylu jest humor, którego nie pominięto w badaniach literaturoznawczych. Autorzy licznych prac zwracają uwagę na różne aspekty humoru oraz starają się określić jego rolę w strukturze utworów

¹⁹⁵ Е. Янг, *Нарративная структура „Зоны”*, [w:] *Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба*, сост. А. Ю. Арьев, Санкт-Петербург 1999, s. 277–284; А. Кекелия, *Отголоски близнецных мифов в дискурсе произведения С. Довлатова „Зона”*, [w:] *Текст: Узоры ковра*, ред. К. Э. Штайн и др., Санкт-Петербург 1999, s. 143–146; А. В. Пальчикова, *Типы повествования и повествователь в произведении С. Довлатова „Зона. Записки надзирателя”*, „Филологические этюды” Саратов 2003, вып. 6, s. 306–310; Т. А. Косарева, *Образ и место рассказчика в прозе Сергея Довлатова*, [w:] *Парадигмы*, под ред. Ю. В. Доманского, Тверь 2003, s. 205–212; А. А. Алексеюк, *Роман рассказчика (рассказы Сергея Довлатова)*, „Голоса молодых ученых” 2006, вып. 18, s. 54–59; Ч. Ким Хен, *На уровне голоса и слуха (Сергей Довлатов как рассказчик)*, „Современные гуманитарные исследования” 2008, № 6, s. 95–96.

¹⁹⁶ А. А. Алексеюк, *Ирония и ее особенности в творчестве Сергея Довлатова*, „Голоса молодых ученых” 2005, вып. 17, s. 55–63; Л. В. Сафронова, *Авторская автокоммуникация с бессознательным в цикле рассказов С. Довлатова „Чемодан”*, „Пушкинские чтения” 2007, s. 346–356; М. Ф. Шацкая, *Полипропозиитивность как отражение сложной картины мира языковой личности С. Довлатова*, [w:] *Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах*, отв. ред. Е. Н. Азучеева, т. 2, Челябинск 2008, s. 382–386; Е. Е. Баринова, *Метатекст в произведении С. Д. Довлатова „Зона”*, [w:] *Молодая филология*, под ред. Н. А. Ермаковой, Новосибирск 2007, s. 104–112; А. В. Полупанова, *Субъектная организация повести С. Довлатова „Иностранка”*, [w:] *Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века*, под ред. Л. Ф. Алексеевой, Москва 2008, вып. 5, s. 111–115; Т. Г. Шеметова, *„Диалог сознаний” в литературе русского зарубежья*, [w:] *Россия — Азия. Механизмы сохранения и модернизации этничности*, отв. ред. В. В. Башкеева, Улан-Удэ 2008, вып. 3, s. 59–60; И. З. Вейсман, *Интратекст у Довлатова*, „Филологические этюды” 2008, вып. 11, ч. 1–2, s. 97–102; Н. В. Пушкарева, *Эмоциональный подтекст в прозе С. Д. Довлатова и его лингвистическое выражение*, „Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики” 2009, вып. 11, s. 141–144.

¹⁹⁷ Zob. np. А. Кекелия, *Парадоксы Довлатова*, [w:] *Текст как объект многоаспектного исследования*, отв. ред. К. Э. Штайн, Санкт-Петербург 1998, вып. 3, ч. 2, s. 118–122; Е. А. Сакун, *Каламбур в языке С. Довлатова*, „Филология — журналистика '97” Красноярск 1998, вып. 3, s. 62–63; Л. Сальмон, *Необычное в обыденном*, „Вестник Московского университета. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация”, Москва 1999, № 4, s. 59–75; В. Ронкин, *Аналитичность идиостиля Сергея Довлатова*, [w:] *Сергей Довлатов...*, s. 291–303; Е. В. Кузнецова, *Роль экспрессивных синтаксических конструкций в создании образа автора (На материале произведений Сергея Довлатова)*, „Дергачевские чтения — 2000”, Екатеринбург 2001, ч. 2, s. 157–160; Л. В. Витковская, С. В. Гриппа, *Когнитивно-автоинтертекстуальная стилистика сатиры С. Д. Довлатова*, [w:] *Стилистика и культура речи*, под ред. Л. В. Витковской, Пятигорск 2001, s. 217–226; А. Н. Неминуший, *Поэтика и семантика „вербального зияния” в прозе С. Довлатова*, [w:] *Славянский мир и литература*, под ред. В. И. Грешных, Калининград 2003, s. 111–120; И. А. Биккулова, *„Читать рекомендуется...” (О некоторых стилевых особенностях прозы Сергея Довлатова)*, „Вестник Брянского государственного университета” 2006, № 2, s. 107–109; Е. Ю. Богданова, *Лексическое представление концептов „жизнь” и „гармония” в прозе С. Довлатова*, [w:] *Русский язык в действии*, отв. ред. М. К. Каракулова, Глазов 2008, s. 82–87.

Dowłatowa. Brak jednoznaczności w stosunku autora do świata przedstawionego podkreśla Irina Murawjowa, która uważa, że o specyfice jego humoru stanowi kontrast sceptycyzmu, złośliwości, ironii z romantyzmem i wielkodusznością¹⁹⁸. Piotr Wajl i Aleksandr Genis pisali:

Jego humor nigdy nie był ekscentryczny, nigdy nie uciekał się do hiperboli, groteski, absurdu, zadowolając się tym, że wszystkimi tymi kategoriami jest wypełnione życie... Co więcej — i jest to rzadki przypadek w literaturze współczesnej — Dowłatow nie jest ironiczny. Ironia to bóg i car całego pokolenia rosyjskich pisarzy, a jemu jest ona w zasadzie obca jako przeciwieństwo humoru jako jego namiastka. Ironia to śmieszne pod maską powagi, humor — przeciwnie. Ironia to etykieta, humor — światopogląd. Światopogląd Dowłatowa jest przede wszystkim humorystyczny, co wynika z bystrości obserwacji i umiejętności adekwatnego ujęcia¹⁹⁹.

Autorzy analizują problem humoru utworów Dowłatowa, opierając się na teorii komizmu Michaiła Bachtina i Aleksieja Łosiewa. Podobne założenia przyjął Josif Brodski w swoich rozważaniach o istocie Dowłatowskiego komizmu²⁰⁰.

Igor Suchich specyfikę humoru Dowłatowa tłumaczy za pomocą teorii Schopenhauera, który potwierdzał subiektywną istotę humoru pojawiającego się na styku indywidualnej nastrojowości i trywialnej rzeczywistości świata zewnętrznego²⁰¹. Takie rozumienie komizmu akceptuje Andriej Arjew²⁰². Natomiast Maksim Krongauz zaznacza, że Dowłatow nie był humorystą, lecz realistą, i radziecka rzeczywistość była również bez literackich zabiegów zarazem i komiczna, i tragiczna. Omawiając *Kompromis*, ten znany językoznawca podkreśla, że komizm rodzi się przy zderzeniu oficjalnych rytuałów z rzeczywistością²⁰³. Zastosowanie Schopenhauerowskiej teorii komizmu do analizy utworów Dowłatowa odrzuca Tatiana Woltskaja²⁰⁴. Cel humoru pisarza Władimir Nowikow upatruje w ujawnieniu własnego „ja” w całej jego ludzkiej autentyczności²⁰⁵.

Jelizawieta Agamalian w humorze Dowłatowa widzi sposób przetrwania — jego bohater posługuje się humorem, aby samemu nie stać się śmiesznym. Zdaniem badaczki humor Dowłatowa jest demokratyczny, gdyż autor śmieje się ze świata, w którym sam się znajduje i który współtworzy²⁰⁶. Strukturę ironicznych obrazów świata przedstawionego w *Zonie* analizuje Nikołaj Rymar, dostrzegając w nich źródło komizmu. Zaznacza on, iż w prozie Dowłatowa mamy do czynienia z ironią nie jako zabiegiem retorycznym, lecz specyficznym postrzeganiem

¹⁹⁸ И. Муравьева, *Мир как воля и представление*, „Континент” № 53 (1987), s. 407–410.

¹⁹⁹ П. Вайль, А. Генис, *Искусство автопортрета...*, s. 11.

²⁰⁰ И. Бродский, *О Сереже Довлатове...*, s. 4–6.

²⁰¹ И. Сухих, *Сергей Довлатов...*, s. 50–51.

²⁰² А. Арьев, *История рассказчика...*, s. 8.

²⁰³ М. А. Кронгауз, *Советский антисоветский юмор. О Довлатове*, „Московский лингвистический журнал” 1996, т. 2, s. 227–239.

²⁰⁴ Т. Вольтская, „Шаг в сторону от собственного тела”, „Знамя” 1998, № 2, s. 227–228.

²⁰⁵ В. Новиков, *Астроумие*, [w:] *Сергей Довлатов...*, s. 206.

²⁰⁶ Е. Агамян, *Человек...*, s. 58–59.

świata i samego siebie²⁰⁷. W *Kompromisie* jedenastym Kławdija Doczewa zauważa Bachtinowski model karnawalizacji i dochodzi do wniosku, że komizm powstaje tu na granicy rytuału, kanonu i indywidualnego postrzegania świata²⁰⁸. Na ironię w prezentacji sytuacji tragicznych zwraca uwagę Lilia Brusilowska. Twierdzi ona, że jest to sposób bohatera-narratora na przetrwanie w niesprzyjających okolicznościach²⁰⁹.

Analizę mechanizmów humoru w prozie Dowłatowa prezentuje Laura Salmon. Wychodzi ona z założenia, że pisarz patrzył na życie jak humorysta zainteresowany przede wszystkim kontrastami i paradoksami pozwalającymi odsłonić ludzką naturę. Badaczka podkreśla też tę właściwość stylu prozaika, która wywołuje reakcję śmiechu przez łzy. Zdaniem Laury Salmon humor Dowłatowa jest rezultatem jego życiowych doświadczeń²¹⁰.

Wielu literaturoznawców zwraca uwagę na powiązanie komizmu i tragizmu w prozie Dowłatowa wywołujące śmiech przez łzy²¹¹, zbliżone do stylu Charliego Chaplina oraz jego sposobu łączenia komizmu i liryzmu²¹². Takie połączenie w tekstach autora *Zony* zauważa Andriej Arjew:

Chociaż autor uczynił z humoru swego Wergiliusza, wie, że rajski ogród na horyzoncie to niewątpliwie dekoracja. Jego wędrówki kończą się za kulisami, w zupełnie nieprzyjemnej przestrzeni. W tym obszarze jest już nie wesoło, lecz smutno²¹³.

Arjew podkreśla także, że tajemnica smutnych fabuł Dowłatowa leży w „obszarze artystycznej etyki autora”. Podobnie postrzega ten problem Suchich: „Na dnie tej prozy leży jakiś metafizyczny smutek, tęsknota, udręka duszy. Rosyjska chandra”²¹⁴. Josif Brodski jako motto swojego eseju o Dowłatowie wybrał słowa amerykańskiego poety Wallace’a Stevensa „Мир уродлив и люди грустны”. Zdaniem noblisty cytata ten byłby trafny epigrafem dla pełnego wydania utworów Dowłatowa, „pasuje do nich pod względem treści i brzmi tak, jakby to ujął Sierio-

²⁰⁷ Н. Т. Рымарь, *Ирония и мимезис: к проблеме литературного языка XX века*, [w:] *Научные чтения в Самарском филиале Университета РАО*, вып. 1, отв. ред. А. Н. Суворова, Москва 2001, s. 47–59.

²⁰⁸ К. Г. Дочева, *Предпосылки карнавальности (на материале повести С. Довлатова „Компромисс“)*, [w:] *Русская классика: проблемы интерпретации*, отв. ред. А. С. Кондратьев, Липецк 2006, s. 296–299.

²⁰⁹ Л. Брусиловская, *Трагический оптимизм или иронический пессимизм как модель строительства мира (На примере творчества Г. Миллера и С. Довлатова)*, [w:] *Катарсис: метаморфозы трагического сознания*, под ред. В. П. Шестакова, Санкт-Петербург 2007, s. 356–372.

²¹⁰ Л. Сальмон, *Механизмы юмора...*, s. 101–182.

²¹¹ А. Марченко, *...обратится в печальное...*, „Литературная газета” 1990, № 20, s. 4; П. Вайль, *Без Довлатова*, [w:] С. Довлатов, *Последняя книга...*, s. 305–307.

²¹² Ю. Мориц, [przedmowa do:] С. Довлатов, *Рассказы из книги „Чемодан”*, „Октябрь” 1989, № 7, s. 118–119; С. Иванова, *Нелишний человек...*, s. 90.

²¹³ А. Арьев, *Наша маленькая жизнь...*, s. 18.

²¹⁴ И. Сухих, *Сергей Довлатов...*, s. 186.

ża”²¹⁵. Aleksandr Mularczik nazywa twórczość Dowłatowa „nostalgicznym hymnem lat siedemdziesiątych”, w którym pisarz łączy groteskę z liryzmem²¹⁶. Również inni interpretatorzy utworów autora *Kompromisu* podkreślają powagę ukrytą za humorystyczną fabułą²¹⁷. Komizm i humor w prozie Dowłatowa to temat dość popularny wśród badaczy jego twórczości. Uwypuklają oni połączenie komizmu i tragizmu, komizm w konstruowaniu postaci, a jednocześnie życzliwość autora wobec nich²¹⁸.

Zagadnieniem interesującym badaczy okazała się również intertekstualność prozy Dowłatowa. Wyszukują oni u prozaika literackie reminiscencje²¹⁹, analizując związki jego utworów z twórczością Aleksandra Puszkina²²⁰, Nikołaja Gogola²²¹,

²¹⁵ И. Бродский, *О Сереже Довлатове...*, s. 6. Cytat ten nie poprzedza pierwszej publikacji artykułu. Pojawia się jako motto w kolejnych wydaniach, np. И. Бродский, *О Сереже Довлатове*, [w:] С. Довлатов, *Последняя книга...*, s. 295–302.

²¹⁶ А. Мулярчик, *До свидания, мальчики*, „Москва” 1994, № 5, s. 151–153.

²¹⁷ А. Карпов, *Свой среди своих...*, s. 41–45.

²¹⁸ Н. А. Орлова, *Смех как жест в прозе С. Довлатова*, „Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. Молодежное приложение” Пятигорск 2004, № 2, s. 83–89; А. Ф. Петренко, *Книга С. Довлатова „Наши”: смеховой вариант семейной хроники*, „Университетские чтения — 2007”, Пятигорск 2007, ч. 7, s. 143–148; А. А. Алексеюк, *Специфика юмора в прозе С. Довлатова (повесть „Иностранка”)*, „Голоса молодых ученых” 2005, вып. 17, s. 64–73; Н. В. Корюкина, *О межкультурной транслируемости юмора С. Довлатова (на примере повести „Компромисс”)*, „Вестник Пермского университета” 2008, вып. 3 (19), s. 45–50; В. С. Бондарь, *Функции смеха в творчестве С. Довлатова*, [w:] *Проблемы славянской культуры и цивилизации*, отв. ред. А. М. Антипова, Уссурийск 2008, s. 318–322; Н. А. Егоренкова, *О некоторых особенностях прозы С. Довлатова*, [w:] *Русский язык и литература в международном образовательном пространстве: современное состояние и перспективы*, Санкт-Петербург-Гранада 2007, т. 2, s. 1332–1337; Ч. Ким Хен, *Улыбка разума. Двупланный юмор в художественном мире Сергея Довлатова*, „Известия Российского государственного педагогического университета. Общественные и гуманитарные науки” 2008, № 12 (85), s. 298–300; С. А. Дулова, *Особенности комического изображения героев в произведениях С. Довлатова*, „Res philologica” 2007, вып. 6, s. 69–74.

²¹⁹ И. З. Вейсман, *К вопросу об интертекстуальности в прозе С. Довлатова*, „Филологические этюды” 2001, вып. 4, s. 63–64; Г. А. Доброзракова, *Интертекстуальные связи повести С. Довлатова „Заповедник” с произведениями русской классической литературы*, [w:] *Коды русской классики: „провинциальное” как смысл, ценность и код*, отв. ред. Г. Ю. Карпенко, Самара 2008, s. 261–267.

²²⁰ А. Генис, *Пушкин у Довлатова*, [w:] *Сергей Довлатов...*, s. 186–196; *idem*, *Пушкин*, [w:] С. Довлатов, *Последняя книга...*, s. 323–340; А. Г. Плотникова, „Сочувствовать ходу жизни в целом...” С. Д. Довлатов и А. С. Пушкин, „Русская словесность” 2007, № 6, s. 35–38; Г. А. Доброзракова, *Локус Михайловского-Тригорского в романтических стихах А. С. Пушкина и Н. М. Языкова и в повести С. Довлатова „Заповедник”*, [w:] *Предромантизм и романтизм в мировой культуре*, отв. ред. О. М. Буранок, Самара 2008, т. 2, s. 104–110; Г. А. Доброзракова, *Пушкин и Довлатов: два кода михайловского текста*, [w:] *Регионально ориентированные исследования филологического пространства*, под ред. А. В. Кирьяковой, Оренбург 2008, s. 252–258. O obrazie Puszkina w prozie Dowłatowa pisze też niemiecka literaturoznawczyni Susanne Strätling: S. Strätling, *Hypermnemonik Pushkin-Bilder bei Dowlatov, Bitov und Sorokin*, „Wiener Slawistischer Almanach” 45 (2000), s. 151–174.

²²¹ Г. А. Доброзракова, *Гоголевские традиции в повести С. Довлатова „Заповедник”*, „Вестник Самарской государственной экономической академии”, Самара 2006, № 2, s. 367–372.

Antona Czechowa²²², Isaaka Babla²²³, Michaiła Zoszczenki²²⁴, Władimira Nabokova²²⁵, Konstantina Paustowskiego²²⁶. Na zbieżność postaci kobiet z opowieści *Cudzoziemka* i *Filia* z bohaterkami rosyjskiej literatury klasycznej wskazuje Swiełłana Czekałowa²²⁷. Alexandra Leontieva zauważa w *Zonie* nawiązania do prozy Hemingwaya, a w ostatnich utworach Dowłatowa — motywy zaczerpnięte z opowiadań Salingera²²⁸. Literackim reminiscencjom w *Zonie* poświęciło swoje prace kilku literaturoznawców, porównując tę powieść ze *Wspomnieniami z domu umarłych* Dostojewskiego oraz literaturą łagrową XX wieku²²⁹. Sporo też pojawiło się studiów porównawczych twórczości Dowłatowa z utworami innych pisarzy współczesnych²³⁰.

²²² Л. В. Скибицкая, „Улыбка разума”: тип авторской эмоциональности в прозе А. П. Чехова и С. Довлатова, [w:] *Русско-белорусское литературное взаимодействие: история, современное состояние, перспективы*, под ред. Н. И. Мищенко, Брест 2004, ч. 2, s. 137–141; О. Табачникова, *От Чехова к Довлатову: „Прославление бесцельности”, или поэтика, оказывающая сопротивление тирании*, [w:] *Философия А. П. Чехова*, отв. ред. А. С. Собенников, Иркутск 2008, s. 238–256; А. Семкин, *Почему Сергею Довлатову хотелось быть похожим на Чехова*, „Нева” 2009, № 12, s. 147–159.

²²³ Н. М. Малыгина, „Тюремная повесть” Сергея Довлатова, „Русская словесность” 1996, № 5, s. 57–63; С. С. Имixelова, „Зона” С. Довлатова и „Конармия” И. Бабея. К проблеме романтического мышления в литературе XX в., „Вестник Бурятского университета. Сер. 6, Филология”, Улан-Удэ 1999, вып. 3, s. 88–94.

²²⁴ А. Семкин, Зоценко и Довлатов. О двух великих рассказчиках, „Нева” 2008, № 11, s. 197–208.

²²⁵ Т. Г. Кучина, „Черновая партитура” биографии: Набоковский реминисцентный слой в прозе Сергея Довлатова, [w:] *Художественный текст и культура*, под ред. Н. К. Гавриловой, Владимир 2006, s. 239–241.

²²⁶ И. Будылин, *Пушкинский заповедник в художественной литературе*, „Русская мысль” 1993, № 3979, s. 11.

²²⁷ С. Чекалова, „Лживая, безжалостная, неверная” — „добрая, милая, славная”, „Новый мир” 1997, № 4, s. 220–224.

²²⁸ A. N. Leontieva, *The American Dovlatov: Hemingway and Salinger in Sergei Dovlatov's Prose*, „Slavic Almanac. The South African Year Book for Slavic, Central and East European Studies”, vol. 8 (№ 11) 2002, s. 135–152.

²²⁹ Э. Шафранская, *Тема „Мертвого дома” в творчестве Сергея Довлатова: традиции и новаторство*, [w:] *Актуальные проблемы литературы: комментарий к XX веку*, отв. ред. В. И. Грешных, Калининград 2001, s. 126–135; О. В. Васильева, *Эволюция лагерной темы и ее влияние на русскую литературу 50–80-х годов*, „Вестник Санкт-Петербургского университета” 1996, серия 2, вып. 4 (№ 23), s. 60–61; В. Нечаев, *Довлатов и литературная ситуация в Питере конца 60-х и в 70-е годы*, [w:] *Сергей Довлатов...*, s. 151–152; Л. В. Пирогов, *Парадоксы Довлатова*, [w:] *TEXTUS. Текст как объект многоаспектного исследования*, под ред. К. Э. Штайн, вып. 3, ч. 2, Санкт-Петербург-Ставрополь 1998, s. 118–122; О. Качеревская, „Чужие голоса” в повести Сергея Довлатова „Зона”, „Studia Wschodniosłowiańskie” t. 3, Białystok 2003, s. 113–126.

²³⁰ Zob. np. Н. Елисеев, *Довлатов и Слуцкий*, [w:] *Сергей Довлатов...*, s. 255–265; Н. Крышук, *Василий Шукшин и Сергей Довлатов*, [w:] *Сергей Довлатов...*, s. 255–265; И. Сухих, *Довлатов и Ерофеев: соседи по алфавиту*, [w:] *Сергей Довлатов...*, s. 255–265; М. Нехорошев, *Веллер и Довлатов: битва героев и призраков*, [w:] С. Довлатов, *Последняя книга...*, s. 525–539.

Inne prace historycznoliterackie poświęcone analizie twórczości Dowłатова dotyczą poszczególnych tematów, obrazów czy motywów, na przykład alkoholu²³¹, twórczości literackiej i pisarza²³², obrazu dziennikarza²³³, problemu emigracji²³⁴, wolności²³⁵, obrazu Leningradu-Petersburga²³⁶ i Tallina²³⁷, poetyki tytułów²³⁸ oraz innych zagadnień²³⁹. W wielu publikacjach można odnaleźć

²³¹ Т. А. Аржакова, *Две жизни — два мира. Мотив вина в произведениях Сергея Довлатова*, [w:] *Мотив вина в литературе*, ред. Ю. В. Доманский, Тверь 2001, s. 150–152; Т. А. Косарева, *„Вечный спутник российского литератора...” Алкогольная тема в произведениях Сергея Довлатова*, [w:] *Мотив вина...*, s. 109–116; Д. Рудановская, *Наброски к портрету*, <http://www.ijp.ru/razd/pr.php?failp=01000700064> (dostęp: 12.01.2011).

²³² А. С. Глушкова, *Проблема сущности творчества (ремесла) в повести С. Довлатова „Ремесло”*, [w:] *Русская литература в современном культурном пространстве*, ред. Т. Т. Уразаева и др., Томск 2001, s. 105–112; А. Г. Плотникова, *Концепт творчества и творческой личности в прозе С. Довлатова*, [w:] *Феномен творческой личности в культуре*, под ред. А. В. Ващенко, Москва 2006, s. 243–251; М. А. Кузьмина, *С. Довлатов о русской литературе*, „Филологические этюды” 2009, вып. 12, ч. 1–2, s. 290–292.

²³³ И. В. Ащеулова, *Образ журналиста и журналистской практики в прозе Сергея Довлатова*, „Вестник Кемеровского государственного университета. Серия: Журналистика”, Кемерово 2002, № 3, s. 105–111.

²³⁴ А. Морья, *Россия встречается с Америкой*, [w:] *Сергей Довлатов...*, s. 232–236; Е. Г. Серебрякова, *Тема эмиграции в прозе С. Довлатова и Л. Улицкой*, „Филологические Записки”, Воронеж 2006, вып. 25, s. 245–253; Н. А. Орлова, *Русская Америка в прозе С. Довлатова*, „Университетские чтения — 2007”, Пятигорск 2007, ч. 7, s. 136–142; С. А. Дулова, *Тип эмигранта в произведениях С. Довлатова*, „Вестник Поморского университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки”, Архангельск 2009, вып. 4, s. 72–75.

²³⁵ О. Качеревская, *Свобода как проблема выбора в повести Сергея Довлатова „Зона”*, [w:] *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*, 6, pod red. I. Malej, Z. Tarajło-Lipowskiej, „Slavica Wratislaviensia” CXXXIX, Wrocław 2004, s. 143–153; К. Г. Дочева, *Оправданность несвободы нравственного выбора героев Сергея Довлатова (повесть „Зона”)*, [w:] *Писатель, творчество: современное восприятие*, ред. А. Е. Кедровский и др., Курск 1999, s. 229–242; М. Таранов, *Выживание*, „Континент” № 36 (1983), s. 400–404.

²³⁶ М. Амосин, *В Петербурге мы сойдемся снова... (Ленинградская школа прозаиков и Петербургский текст русской литературы)*, „Ежеквартальник русской филологии и культуры” т. II, Санкт-Петербург 1996, № 2, s. 180–205; Л. Сальмон, *Наименее советский город России: хронотоп Довлатовских рассказов*, „Звезда” 2000, № 8, s. 151–155; П. Кузнецов, *Метафизика и практика Петербурга*, „Звезда” 2002, № 8, s. 232–235; Е. А. Калашникова, *Концепт „Ленинград” в прозе Сергея Довлатова*, [w:] *Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания*, отв. ред. В. Е. Кайгородова, Пермь 2007, ч. 1, s. 245–250; К. Д. Гордович, *Ленинград глазами Бродского и Довлатова*, [w:] *Печать и слово Санкт-Петербурга. Петербургские чтения — 2007*, отв. ред. Е. М. Таборисская, Санкт-Петербург 2008, s. 225–229.

²³⁷ А. Арьев, *Сергей Довлатов: таллинский текст в эпистолярном контексте*, [w:] *Балтийский архив. Русская культура в Прибалтике. „Таллинский текст” в русской культуре*, отв. ред. С. Доценко, Таллин 2006, s. 243–261; А. Хачатурян, *Вертикальный город в русской поэзии и мемуарной и художественной прозе конца 1940–1980-х гг. (общие замечания)*, [w:] *Балтийский архив...*, s. 271–280; Г. Прохоров, *Ленинград и Таллин в художественном пространстве С. Довлатова*, [w:] *Балтийский архив...*, s. 262–270.

²³⁸ К. Мечик-Бланк, *О названиях довлатовских книжек*, [w:] *Сергей Довлатов...*, s. 285–290.

²³⁹ Ю. Арпишкин, *Герой в поисках автора*, [w:] *С. Довлатов, Чемодан*, Москва 1991, s. 3; Т. В. Цивьян, *Вещи из чемодана Сергея Довлатова и бывшая (?) советская модель мира*, „Russian

stereotypowe już opinie на temat jego twórczości, powielanie wniosków z wcześniejszych badań²⁴⁰.

Sukces Dowłatowa w Stanach Zjednoczonych wywołał duże zainteresowanie amerykańskich krytyków. Można zauważyć odmiennosć interpretacji twórczości autora *Naszych* w publikacjach rosyjskich i amerykańskich. Większość recenzentów zachodnich rozpatruje prozę Dowłatowa przez pryzmat jego emigracji i zakazu druku w ojczyźnie. Prowadzi ich to do wniosku o antyradzieckiej treści jego utworów.

William Goodman w recenzji *Kompromisu* podkreśla negatywny stosunek autora do zakłamania radzieckiej prasy i oficjalnych instytucji. Dostrzega jednak specyficzną atmosferę tego utworu, której nie utożsamia z wesołością.

Prozę Dowłatowa — pisze — [...] przenika przygniatające poczucie beznadziejności. I chociaż wiele fragmentów wywołuje u czytelnika uśmiech, nie pozwala trwać w wesołości²⁴¹.

Podobnie rozpatruje koncepcję tego utworu Frank Williams, przy czym nazywa bohatera-narratora anarchistą. Zauważa charakterystyczny dla Dowłatowa

Literature" XXXVII, Amsterdam 1995, s. 647–658; С.Н. Манукова, „Трудна дорога от правды к истине”: О структуре текста в „Компромиссе” Сергея Довлатова, „Вестник Ставропольского государственного педагогического университета. Социально-гуманитарные науки”, вып. 10, Ставрополь 1997, s. 48–56; Н. В. Корюкина, Довлатов „русский” и „англизичный”: проблема стилиевой переводимости, „Ученые записки студентов и аспирантов гуманитарного факультета Пермского государственного технического университета”, Пермь 2003, № 9, s. 175–176; Л. Абдуллаева, Мифологизм и карнавальность в творчестве С. Довлатова (цикл „Наши”), [w:] Русский язык: уровни и аспекты изучения, отв. ред. Е. Ф. Киров, Москва 2005, s. 343–347; Ж. Ю. Мотыгина, Религиозно-философские предпосылки творчества С. Довлатова, [w:] Художественная литература и религиозные формы сознания, гл. ред. Г. Г. Исаев, Астрахань 2006, s. 183–186; А. Г. Плотникова, Национальный вопрос в контексте философии литературы Сергея Довлатова, [w:] Восток–Запад: пространство русской литературы и фольклора, отв. ред. Н. Е. Тропкина, Волгоград 2006, s. 675–682; А. А. Воронцова-Маралина, Авторская концепция личности как циклообразующий фактор в прозе Сергея Довлатова, „Вестник РГУ” 2007, № 7, s. 106–114; О. С. Качеревская, С. А. Валюлис, С. Довлатов. Цикл рассказов „Немодан”: онтология и поэтика вещей, „Русистика и компаративистика”, вып. VI, Вильнюс-Москва 2011, s. 92–103.

²⁴⁰ С. Князев, „Такое ощущение, будто он продолжает писать...”, „Новый журнал” 1997, № 1, s. 206–207; П. Вайль, Сергей Довлатов. Между реальностью и словесностью: Девять вопросов о писателе. К 60-летию со дня рождения, „Новое время” 2001, № 37, s. 38–40; М. В. Немирова, Лики уходящей эпохи: С. Довлатов, [w:] Проблемы современного филологического образования, под ред. С. А. Леонова, Москва-Ярославль 2002, вып. 2, s. 144–151; И. З. Вейсман, Сергей Довлатов и литературная группа „Горожане”, „Филологические этюды” 2003, вып. 6, s. 96–99; В. Рыбин, Б. Марков, Развенчание кумира, „Литературная Россия” 2005, № 45, s. 6–7; Р. Сенчин, Опоздавший быть романтиком, „Литературная Россия” 2005, № 48, s. 6–7; В. Огрызко, Развенчание мифов, „Литературная Россия” 2006, № 45–46, s. 1, 4; А. В. Хохлов, Картина мира В. Аксенова и С. Довлатова, „Вопросы филологии” 2006, вып. 12, s. 175–185; Н. А. Орлова, С. Довлатов-журналист, „Университетские чтения — 2008”, Пятигорск 2008, ч. 7, s. 268–272.

²⁴¹ У. Гудман, О книге С. Довлатова „Компромисс”, перев. М. Н. Жутовская, „Звезда” 1994, № 3, s. 200–201. Pierwodruk: „The New York Times” 30.08.1983.

motyw topienia smutku w wódce, przy czym smutek według niego ma źródło w absurdalności radzieckiego systemu²⁴². Karen Rosenberg twierdzi, że w *Kompromisie* autor burzy dualizm przeciwstawiający buntowników pokornej masie. Ironiczna tonacja utworu kojarzy się recenzentce raczej z literaturą czeską niż rosyjską. Takie podejście do twórczości Dowłatowa nie dziwi wobec faktu, że spośród przedstawicieli literatury rosyjskiej wymienia ona wyłącznie Sołżenicyna. Karen Rosenberg określa pozycję narratora-bohatera wyłącznie w odniesieniu do rzeczywistości Związku Radzieckiego — jako postać świadomą swego zakłamania, pojmującą, że życie zgodne z własnym sumieniem w ramach radzieckiego socjalizmu jest niemożliwe²⁴³.

Frances Starn wiąże fabułę *Zony* z przełamywaniem tabu w literaturze radzieckiej²⁴⁴, a William Grimes stawia utwór w jednym szeregu z „więziennymi” tekstami Warłama Szalamowa, Aleksandra Sołżenicyna, Antona Czechowa, Fiodora Dostojewskiego, a nawet protopopa Awwakuma. Dostrzega też pewną różnicę w traktowaniu tematu łagrowego, która jego zdaniem wiąże się z faktem, iż Dowłatow był w łagrze strażnikiem, a nie więźniem. Grimes zaważa główne aspekty etyki pisarza, czyli identyczną relację dobra i zła po obu stronach drutu kolczastego, jednak konkluzję sprowadza do stwierdzenia, iż dla pisarza granice łagru nie mają znaczenia, ponieważ „cały naród żyje w więzieniu”²⁴⁵. Jeszcze bardziej zniekształca koncepcję utworu Katerina Clark. Akcentując różnice między *Zoną* a utworami Sołżenicyna, dochodzi do zaskakującego wniosku: „Jeżeli Sołżenicyn wierzy, że i dla strażników, i dla więźniów możliwe jest odkupienie winy, to Dowłatow wychodzi z założenia, iż każdy człowiek jest potencjalnym przestępcą”. Poza tym Katerina Clark ma wątpliwości, czy myśl pisarza o tożsamości światów po obu stronach krat dotyczy tylko Związku Radzieckiego czy w ogóle ludzkości²⁴⁶.

Donald M. Fiene w artykule o *Zonie* analizuje elementy struktury utworu, starając się określić jego gatunek, oraz zatrzymuje się na zagadnieniu narracji. Idei utworu badacz upatruje w polemice z twórczością Sołżenicyna, Szalamowa oraz Dostojewskiego, co jego zdaniem wynika z odmiennej roli bohatera — strażnika więziennego. Krytyk zwraca uwagę również na akcentowane przez autora podo-

²⁴² Ф. Уильямс, *Одна, но погубная страсть*, перев. А. Гузмана, [w:] С. Довлатов, *Последняя книга...*, s. 583. Pierwodruk: „Times Literary Supplement” 16.12.1983.

²⁴³ К. Розенберг, *О компромиссе и коррупции*, перев. А. Гузмана, [w:] С. Довлатов, *Последняя книга...*, s. 578–581. Pierwodruk: „The Nation” 5.11.1983.

²⁴⁴ Ф. Старн, *Мрачный юмор советской тюрьмы* (С. Довлатов. „Зона. Записки надзирателя”), перев. М. Н. Жутовская, „Звезда” 1994, № 3, s. 202–203. Pierwodruk: „San Francisco Chronicle” 27.10.1985.

²⁴⁵ У. Граймз, *Роман о преступлении и наказании сибирским морозом* (С. Довлатов. „Зона. Записки надзирателя”), перев. М. Н. Жутовская, „Звезда” 1994, № 3, s. 203–204. Pierwodruk: „The Christian Science Monitor” 21.01.1986.

²⁴⁶ К. Кларк, *Души ГУЛАГа* (С. Довлатов. „Зона. Записки надзирателя”), перев. М. Н. Жутовская, „Звезда” 1994, № 3, s. 201. Pierwodruk: „The New York Times Book Review” 27.10.1985.

bieństwo między więźniami a strażnikami oraz podkreśla współczucie narratora dla skazanych²⁴⁷.

Innym utworem Dowłatowa zauważonym przez krytyków amerykańskich byli *Nasi*. Gregory Feeley pisze o prostym, sarkastycznym, lakonicznym języku prozaika rosyjskiego oraz psychologizmie portretowanych postaci. Podkreśla niechęć autora do oceniania postaw ludzkich i zjawisk, a jednocześnie dochodzi do wniosku, że Dowłatow jest świetnym satyrykiem radzieckiej rzeczywistości i stawia go w jednym rzędzie z Władimirem Wojnowiczem²⁴⁸. W obszernej recenzji dla „New York Times” Eva Hoffman zwraca uwagę na styl autora *Naszych* — zwięzły i powściągliwy, a jednocześnie pojemny i dowcipny. Dostrzega też akcentowanie indywidualnych cech postaci, a nie ideologii, która próbuje kształtować ich życie.

Ludzie [...] nie walczą z historią, raczej ona porywa ich swoim nurtem lub zapędza w ślepią uliczkę, tak jak ich porywają lub zapędzają w ślepią uliczkę ich powieści, kariery, niepowodzenia, rozwody²⁴⁹.

David Walton, podobnie jak inni krytycy omawia właściwości stylu pisarza, wiążąc je z tradycją rosyjskich humorystów. Poszczególne części utworu traktuje jak anegdoty z wyraźnym politycznym podtekstem prezentujące życie współczesnej Rosji pełne poniżenia i ryzyka. Całość tworzy panoramę społeczeństwa radzieckiego z jego kodeksem etycznym²⁵⁰. Z kolei recenzent „Newsweeka” uważa humor Dowłatowa za typowo rosyjski. Podobnie ocenia jego ciepło oraz wyrozumiałość w stosunku do wykreowanych postaci i ich niedostatków przy jednoczesnym negatywizmie wobec systemu radzieckiego²⁵¹. Na polityczny podtekst *Naszych* wskazuje też Susanna Ruta: „postać Stalina jest stale obecna u Siergieja Dowłatowa na drugim planie jego galerii portretów rodzinnych”. Według krytyka to z winy systemu politycznego każde pokolenie rodziny pisarza było na swój sposób nieszczęśliwe²⁵².

W recenzji *Cudzoziemki* Sally Lard prezentuje bardziej uniwersalne odczytanie utworu. Za główną myśl uważa ideę nielogiczności, niesprawiedliwości życia, przypadkowości wszystkich zdarzeń²⁵³.

²⁴⁷ Д. М. Фине, „Зона. Записки надзирателя”, перев. А. Гузмана, [w:] С. Довлатов, *Последняя книга...*, s. 568–574. Pierwodruk: „Slavica and East European Journal” XXVI (1983 Summer).

²⁴⁸ Г. Фили, *Мазл тов, Довлатов: русский эмигрант и его семья*, перев. А. Гузмана, [w:] С. Довлатов, *Последняя книга...*, s. 568–574. Pierwodruk: „Washington Post” 2.07.1989.

²⁴⁹ Е. Хоффман, *Рассказы из России, с вежливой сдержанностью*, перев. А. Гузмана, [w:] С. Довлатов, *Последняя книга...*, s. 568–574. Pierwodruk: „New York Times” 22.04.1989.

²⁵⁰ Д. Уолтон, *Семейные анекдоты красноречиво передают ощущение современной России*, перев. А. Гузмана, [w:] С. Довлатов, *Последняя книга...*, s. 591–593. Pierwodruk: „St. Petersburg, Fl. Times” 23.07.1989.

²⁵¹ П. С. П., *Актеры, дяди, экзистенциалисты*, перев. А. Гузмана, [w:] С. Довлатов, *Последняя книга...*, s. 594. Pierwodruk: „Newsweek” 24.04.1989.

²⁵² С. Рута, *Россия без слез*, перев. М. Н. Жутовская, „Звезда” 1994, № 3, s. 205–206. Pierwodruk: „The New York Times Book Review” 30.04.1989.

²⁵³ С. Лэрд, *Ненавязчивые истины. (С. Довлатов. Иностранка. Представление и другие рассказы)*, перев. М. Н. Жутовская, „Звезда” 1994, № 3, s. 204–205. Pierwodruk: „The Times Literary Supplement” 12–18.02.1988.

Inaczej postrzegają Amerykanie humor Dowłatowa. Pisarz Joseph Heller określa humor autora *Kompromisu* jako „typowo amerykański” i zauważa uniwersalną problematykę tej prozy, która „w dowcipny sposób przypomina, że każde życie jest wyjątkowe i nam bliskie”²⁵⁴. Irwing Howe pisze o szczególnej nastrojowości prozy Dowłatowa, oscylującej między satyrą a farsą i przyprawionej „lekką delikatnością”²⁵⁵. Mickel Ignatev utwór *Nasi* uważa za arcydzieło rosyjskiej prozy humorystycznej i dostrzega w nim mroczny nastrój oraz mądrość²⁵⁶.

W 2009 roku ukazała się pierwsza w Stanach Zjednoczonych książka w całości poświęcona prozie Dowłatowa. Została opublikowana w wydawnictwie Northwestern University w Illinois. Autorka — Jekaterina Young — prezentuje biografię pisarza i omawia jego najważniejsze utwory: *Zonę*, *Kompromis*, *Walizkę*, *Naszych*²⁵⁷.

Wyrazem uznania dla Dowłatowa — pisarza i dziennikarza — było zaproszenie na konferencję poświęconą rosyjskiej literaturze emigracyjnej, która odbyła się w Los Angeles w maju 1981 roku. Wypowiedzi pisarza na temat podziału literatury rosyjskiej na krajową i na tę na wygnaniu, przyszłości tej drugiej oraz esej *Jak publikować na Zachodzie* (*Как издаваться на западе*) ukazały się w tomie podsumowującym obrady²⁵⁸.

Na odrębne omówienie zasługuje recepcja twórczości Dowłatowa w Polsce. Polski czytelnik nie od razu docenił jego prozę. Prezentację twórczości autora *Zony* rozpoczęto w roku 1990 od publikacji jego opowiadań na łamach czasopism²⁵⁹. Nieco później Andrzej Drawicz włączył nowelę *Półbuty z nomenklatury*, opatrzoną krótką notą o autorze, do swojej *Antologii wolnej literatury rosyjskiej*²⁶⁰. Pierwsza polska książka Dowłatowa ukazała się w 1993 roku. Był to zbiór opowiadań rosyjskiego prozaika wybranych spośród dwudziestu arkuszy, które nadesłał na prośbę Alicji Wołodźko-Butkiewicz, ówczesnego kierownika redakcji literatury rosyjskiej w Państwowym Instytucie Wydawniczym. Utwory przełożyła Ewa Ro-

²⁵⁴ Д. Хеллер, *Писатели мира о Сергее Довлатове*, перев. М. Н. Жутовская, „Звезда” 1994, № 3, s. 172.

²⁵⁵ И. Хау, *Писатели мира о Сергее Довлатове*, перев. М. Н. Жутовская, „Звезда” 1994, № 3, s. 172.

²⁵⁶ М. Игнатъев, *Писатели мира о Сергее Довлатове*, перев. М. Н. Жутовская, „Звезда” 1994, № 3, s. 172.

²⁵⁷ J. Young, *Sergei Dovlatov and His Narrative Masks*, Evanston 2009.

²⁵⁸ *The Third Wave: Russian Literature in Emigration*, ed. by O. Matich, M. Heim, Ann Arbor 1984. W tym zbiorze zamieszczono wypowiedzi Dowłatowa w dyskusjach: *Две литературы или одна* (s. 37–39) oraz *Будущее русской литературы в эмиграции* (s. 287–289). Opublikowano w nim także esej *Как издаваться на западе?* (s. 235–243).

²⁵⁹ S. Dowłatow, *Na ulicy i w domu*, przeł. W. Karaczewska, „Szpilki” 1990, nr 10/11, s. 6–7; *idem*, *Opowiadania z walizki. Półbuty z nomenklatury*, przeł. N. Woroszyńska, „NaGłos” 1990, nr 2, s. 166–177.

²⁶⁰ S. Dowłatow, *Półbuty z nomenklatury*, przeł. N. Woroszyńska, [w:] *Antologia wolnej literatury rosyjskiej*, pod red. A. Drawicza, Warszawa 1992, s. 78–86. Później do innej antologii zostaje włączona nowela *Полковник mówi: кохам i Cudzoziemiec* (fragment *Zony*) (w oryginale). С. Довлатов, *Полковник говорит — люблю; Иностранец*, [w:] *Antologia rosyjskiej prozy emigracyjnej*, oprac. J. Mianowska, Bydgoszcz 1997, s. 235–247.

jewska-Olejarczuk²⁶¹. Sam Dowłatow na początku sierpnia 1990 roku napisał do redakcji: „Przyjemnie byłoby wydać książkę w ojczyźnie Marka Hłaski”²⁶². Publikacja ta nie wzbudziła jednak dużego zainteresowania ani czytelników, ani krytyki. Sytuacji nie zmienił druk przekładów opowiadań Dowłatowa w wysokonakładowych i cieszących się popularnością pismach „Życie Warszawy”, „Gazeta Wyborcza”, „Przekrój”, „Literatura na Świecie”²⁶³. Krytyka zareagowała jedynie kilkoma recenzjami, których autorzy starali się przybliżyć czytelnikom sylwetkę pisarza. Feliks Netz identyfikuje nastrój opowiadań Dowłatowa ze słowem „chaplinada”. Za podstawowy sens tego pojęcia uznaje „kreację głównego bohatera-narratora, który z największym trudem próbuje opanować chaos absurdałnego świata”²⁶⁴. Pesymizm Dowłatowowskich utworów dostrzega też recenzent „Słowa Ludu”, pisząc o absurdzie rzeczywistości i braku ratunku przed nim²⁶⁵. Natomiast Jacek Wojciechowski porównuje Dowłatowa do Zoszczenki i szczególnie nacisk kładzie na wadliwy układ życia w ZSRR, od którego wpływu Rosjanin nie może się uwolnić nawet na emigracji²⁶⁶. Na absurdy radzieckiej rzeczywistości w utworach pisarza i mentalność *homo sovieticus* zwraca też uwagę Alicja Morze²⁶⁷. Władysław Zawistowski nazywa Dowłatowa humorystą i omawia jego twórczość łącznie z utworami Arkadija Awierczeni²⁶⁸, natomiast Tomasz Tyczyński i Adam Wiatrowski podkreślają wyrozumiałość autora dla ludzkich słabości²⁶⁹.

Popularyzatorką twórczości Dowłatowa w Polsce stała się przede wszystkim Alicja Wołodźko, która w kilku publikacjach szerzej zaprezentowała jego sylwetkę. Podkreślając ogromną popularność autora *Walizki* w Rosji, ubolewała nad brakiem zainteresowania polskich czytelników i wydawców jego twórczością. W recenzjach polskich wydań utworów Dowłatowa omówiła jego prozę, uwzględniając kulturowy kontekst epoki lat sześćdziesiątych; wskazywała na obecność w jego nowelach komizmu, a zarazem tragizmu, przestrzegała przed ich spłyconym odbiorem, gdyż — jak pisała — nie jest to twórczość humorystyczna, natomiast ujęty

²⁶¹ S. Dowłatow, *Jak pragnę wolności*, przeł. E. Rojewska-Olejarczuk, Warszawa 1993.

²⁶² Za: A. Wołodźko, *Śmiech Dowłatowa*, „Ex Libris” 1993, nr 37, s. 13.

²⁶³ S. Dowłatow, *Emigranci*, przeł. I. Lewandowska, „Gazeta Wyborcza. Weekend” 1993, nr 11, s. 9; *idem*, *Przedstawienie. [fragm. opow.] Najpierw urząd stanu cywilnego, potem niskie instynkty*, przeł. J. Zagórski, „Życie Warszawy” 1993, nr 165, dod. s. 6–7; *idem*, *Pułkownik mówi, że kocham*, przeł. S. Ulaszek, „Literatura na Świecie” 1993, nr 10, s. 171–186; *idem*, *Solo na Underwood*, przeł. as. „Przekrój” 1993, nr 28, s. 11. W polskiej prasie kolejny tekst Dowłatowa pojawił się dopiero w 1997 roku — S. Dowłatow, *Vita Brevis*, przeł. A. Sarachanowa, „Przekrój” 1997, nr 14, s. 30–31.

²⁶⁴ F. Netz, *Chaplinada*, „Dziennik Zachodni” 1993, nr 135, s. 8.

²⁶⁵ (żem), *Bóg, szatan, wódka*, „Słowo Ludu” 8.10.1993, s. 7.

²⁶⁶ J. Wojciechowski, *Tropem Zoszczenki*, „Nowe Książki” 1993, nr 12, s. 56–57.

²⁶⁷ A. Morze, *Siergiej Dowłatow, „Jak pragnę wolności”*. Przeł. E. Rojewska-Olejarczuk. Wyd. 1, Warszawa 1993. Państwowy Instytut Wydawniczy, 300 s., „Dziennik Bałtycki” 1993, nr 156, s. 9.

²⁶⁸ W. Zawistowski, *Miłosierdzie jest wyższe nad sprawiedliwość*, „Życie Warszawy” 1993, nr 245, s. 5,

²⁶⁹ T. Tyczyński, *„I po co nam ta wolność”*, „Gazeta o Książkach” (dod. do „Gazety Wyborczej”) 1993, nr 8, s. 3; A. Wiatrowski, *Śmiejemy się z siebie*, „Twój Styl” 1994, nr 2, s. 122–123.

w niej tragizm i absurd nie ogranicza się do realiów radzieckich²⁷⁰. Dowłatow stał się też bohaterem jednego z rozdziałów książki Alicji Wołodźko o rosyjskich pisarzach trzeciej fali emigracji. Była to pierwsza w Polsce poważniejsza prezentacja postaci i dzieł tego prozaika. Omawiając kolejno utwory Dowłatowa, autorka odnotowała problematykę jego dzieł, zwróciła uwagę na kategorię absurdu w ujęciu tego pisarza oraz na życzliwość, jaką okazywał zwykłym szarym ludziom i światu²⁷¹. W kolejnej książce Alicja Wołodźko-Butkiewicz prezentuje Dowłatowa jako pisarza już legendarnego, po śmierci bohatera licznych wspomnień, a nawet postać literacką²⁷².

W latach 2003–2004 wydawnictwo Amber opublikowało w swojej „Złotej Serii” trzy tomiki Dowłatowa: *Walizka*²⁷³, *Skansen i Nasi*²⁷⁴, *Kompromis* oraz wybrane opowiadania²⁷⁵ — wszystkie w przekładzie Marii Putrament. Publikacje te odnotowała polska krytyka literacka, choć recenzenci nie zawsze potrafili dostrzec w nich problematykę uniwersalną, ograniczając ją do nonsensów życia w ZSRR.

Jan Strzałka, recenzent „Tygodnika Powszechnego”, pisma, które objęło patronatem polskie wydanie *Walizki*, odnajduje w prozie Dowłatowa tradycje Hemingwaya, Zoszczenki i oberiutów, a nastrojowy humor oraz liryzm i ciepło wiąże z pisarstwem Czechowa²⁷⁶. Z kolei Krzysztof Masłoń zwraca uwagę na połączenie komizmu i tragizmu w utworach Dowłatowa, przy czym tragizm uzasadnia bylejąkością, absurdem i zakłamaniem życia w ZSRR²⁷⁷. Podobnie postrzegali problematykę twórczości autora *Skansenu* Andrzej Łomanowski²⁷⁸, Wojtek Łada²⁷⁹ i Tomasz Zbigniew Zapert, który nazywa tę prozę „zwierciadłem absurdu realnego socjalizmu”²⁸⁰. Jacek Wojciechowski w recenzji *Walizki* na łamach „Nowych Książek” prezentuje już inną interpretację prozy Dowłatowa, niż robił to wcześniej. Tym razem dostrzega u Dowłatowa przesłanie uniwersalne, dotyczące każdej ludzkiej egzystencji, a nie jedynie oceny systemu totalitarnego²⁸¹. Natomiast Piotr Fast skoncentrował się na tragizmie Dowłatowskich postaci; stwierdził,

²⁷⁰ A. Wołodźko, *Śmiech Dowłatowa...; eadem, Smutno bez Dowłatowa*, „Wiadomości Kulturalne” 1997, nr 46, s. 9.

²⁷¹ A. Wołodźko, *Pasierbowie Rosji*, Warszawa 1995, s. 102–140.

²⁷² A. Wołodźko-Butkiewicz, *Od pieriestrojki...*, s. 199–211.

²⁷³ S. Dowłatow, *Walizka*, przeł. M. Putrament, Warszawa 2003.

²⁷⁴ S. Dowłatow, *Skansen*, przeł. M. Putrament, Warszawa 2004.

²⁷⁵ S. Dowłatow, *Krótkie życie*, przeł. M. Putrament, Warszawa 2004.

²⁷⁶ J. Strzałka, *Trubadur cudownej banalności*, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 7, s. 11.

²⁷⁷ K. Masłoń, *Walizka Siergieja Dowłatowa. Był Hamletem, a podawał się za Szwejka*, „Rzeczpospolita” 2003, nr 290, s. 12; *idem*, *Siergiej Dowłatow „Walizka”*, „Magazyn Literacki Książki” 2003, nr 11, s. 42; *idem*, *Puszkina z twarzą majora KGB*, „Rzeczpospolita” 2004, nr 286, s. 10.

²⁷⁸ A. Łomanowski, *Wielki łobuz z Leningradu*, „Przekrój” 2003, nr 44, s. 78–79.

²⁷⁹ W. Łada, *W skansenie absurdu*, „Życie Warszawy” 2004, nr 300, dodatek — „Po godzinach”, s. 5.

²⁸⁰ T. Z. Zapert, *Obrazki z kraju wódką płynącego*, „Życie” 2004, nr 156, s. 7.

²⁸¹ J. Wojciechowski, *Gabinet lusterek*, „Nowe Książki” 2004, nr 2, s. 24–25.

że według pisarza alkohol jest próbą przeciwstawienia się banalnemu światu²⁸². Marek Sieprawski uważa, że tragikomiczna proza autora *Skansenu* traci na sile bez oparcia w absurdach ZSRR, toteż utwory o tematyce emigracyjnej są wyraźnie słabsze²⁸³. Z kolei Sebastian Chosiński porównuje Dowłatowa do Michaiła Zoszczenki i Władimira Wojnowicza, a podobieństwo to wynika jego zdaniem z przedstawienia przez tych pisarzy nonsensów radzieckiej rzeczywistości²⁸⁴. Na tym tle zdecydowanie wyróżnia się opinia Michała Kasprzaka, który w bohaterze *Skansenu* dostrzega elementy Sartre'owskiej koncepcji człowieka²⁸⁵.

W polskiej rusycystyce literaturoznawczej oprócz wspomnianych wcześniej prac Alicji Wołodźko-Butkiewicz ukazały się opracowania, w których rozpatrywane są różne aspekty problemowo-tematyczne prozy Dowłatowa. Anna Skotnicka zalicza twórczość pisarza do prozy „innej”, którą wyodrębnia na podstawie jej stosunku do rzeczywistości i realizmu jako formy jej poznania²⁸⁶, natomiast Izabela Kowalska-Paszt wymienia Dowłatowa wśród twórców autobiografii fikcjonalnych²⁸⁷. Na temat emigracji w jego twórczości zwracają uwagę Marcelina Gołębiewska²⁸⁸ oraz Agnieszka Malska-Lustig²⁸⁹, a Katarzyna Babkiewicz bada relację autor–narrator²⁹⁰ oraz naturę Dowłatowskiego humoru²⁹¹. Wymienić należy również kilkanaście artykułów piszącej te słowa, skoncentrowanych głównie na zagadnieniu absurdu w ideowej płaszczyźnie utworów Dowłatowa, ale też podejmujących analizę innych zagadnień tej prozy²⁹².

²⁸² P. Fast, *Smutno mi bez Dowłatowa*, „Opcje” 2004, nr 4, s. 62–63. Przedruk: P. Fast, *Smutno mi bez Dowłatowa*: „Krótkie życie”, [w:] *idem, Rozumem Rosji nie ogarniesz...*, Mikołów 2010, s. 32–35.

²⁸³ M. Sieprawski, *Moc z ZSRR*, „Lampa” 2004, nr 4–5, s. 91.

²⁸⁴ S. Chosiński, *Śmiech przez łzy. Siergiej Dowłatow „Skansen”*, „Esensja. Magazyn Kultury Popularnej” 2005, nr 4, http://www.esensja.pl/magazyn/2005/04/iso/07_50.html (dostęp: 20.05.2009).

²⁸⁵ M. Kasprzak, *Odliczanie*, „Lampa” 2005, nr 4, s. 69.

²⁸⁶ A. Skotnicka, *Model prozy „innej” w literaturze rosyjskiej po 1985 roku*, Wrocław 2001.

²⁸⁷ I. Kowalska-Paszt, *Proza niefikcjonalna trzeciej fali emigracji rosyjskiej. Model typologiczny*, Szczecin 2001.

²⁸⁸ M. Gołębiewska, *Wizerunek emigracji w utworach Siergieja Dowłatowa*, „Przegląd Humanistyczny” 1998, z. 2, s. 115–135.

²⁸⁹ A. Malska-Lustig, *Ameryka oczami emigrantów rosyjskich trzeciej fali*, Kraków 2004; *eadem, Zachód w oczach rosyjskiego emigranta (Siergiej Dowłatow)*, [w:] *Kultura rosyjska w ojczyźnie i diaspory*, pod red. L. Liburskiej, Kraków 2007, s. 161–170.

²⁹⁰ K. Babkiewicz, *Рассказчик, герой и автор в произведениях С. Довлатова*, [w:] *Świat Słowian w języku i kulturze VII*, pod red. E. Komorowskiej i Ż. Kozickiej-Borysowskiej, Szczecin 2006, s. 11–15.

²⁹¹ K. Babkiewicz, *Формы проявления юмора в творчестве Сергея Довлатова*, [w:] *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich VII*, pod red. W. Supy, Białystok 2008, s. 244–253.

²⁹² E. Tyszkowska-Kasprzak, *Humor, ironia, anegdota w „Skansenie” Siergieja Dowłatowa*, [w:] *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich IV*, red. W. Supy, Białystok 2000, s. 325–333; *eadem, Josif Brodski w twórczości Siergieja Dowłatowa*, [w:] *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*, pod red. A. Paszkiewicz, Ł. Kusiak-Skotnickiej, „Slavica Wratislaviensia” CXXII, Wrocław 2003, s. 285–291; *eadem, „Po obu stronach fasady”. Kultura i rozrywka epoki zastoju w twórczości Siergieja Dowłatowa*, [w:] *Praca i rozrywka w życiu, literaturze i sztukach przedstawiających Słowian*, pod red. E. Małek, Łódź 2003,

W latach dziewięćdziesiątych minionego wieku także do polskich słowników i leksykonów wprowadzono hasło *Dowłatow*. Autorem opracowania w *Słowniku pisarzy rosyjskich* był Andrzej Drawicz, którego zdaniem proza Dowłatowa to „bezpretensjonalne, soczyście zarysowane obrazki obyczajowe” prezentujące życie

s. 313–320; *eadem*, *Dwa przedstawienia. „Zona” Siergieja Dowłatowa i „Wspomnienia z Domu umarłych” Fiodora Dostojewskiego*, [w:] *Dialog. gra, intertekst w literaturze rosyjskiej*, pod red. H. Mazurek, Katowice 2004, s. 175–191; *eadem*, *Anegdota w twórczości Siergieja Dowłatowa, „Slavica Wratislaviensia” CXXXI*, pod red. M. Jakóbiec-Semkowowej, Wrocław 2004, s. 51–64; *eadem*, „*Trwaj chwilo, jesteś śmieszna*”. „*Notatniki*” Siergieja Dowłatowa, [w:] *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*, 6, pod red. I. Malej, Z. Tarajło-Lipowskiej, „*Slavica Wratislaviensia*” CXXIX, Wrocław 2004, s. 155–162; *eadem*, „*W bratniej rodzinie narodów*”. *Problem radzieckiego państwa wielonarodowościowego w twórczości Siergieja Dowłatowa*, [w:] *Swoje i cudze. Kategorie przestrzeni w literaturach i kulturach słowiańskich*, t. 2. *Słowiańszczyzna wschodnia*, pod red. C. Andruszki, B. Zielińskiego, Poznań 2005, s. 27–35; *eadem*, *Pisarz w zwierciadle ironii. „Niewidzialna książka” Siergieja Dowłatowa*, [w:] *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich VI*, pod red. W. Supy, Białystok 2005, s. 224–232; *eadem*, *Гармония таится на дне бутылки. Мотив алкоголя в творчестве Сергея Довлатова, „Žmogus ir Žodis. Literatūrologija. Mokslo darbai”*, t. 7, nr 2, Vilnius 2005, s. 67–72; *eadem*, *Ирония в прозе Сергея Довлатова*, [w:] *Материалы XXXIV Всероссийской научно-методической конференции преподавателей и аспирантов, Секция новейшей русской литературы. Филологический факультет*, вып. 12, Санкт-Петербург 2005, s. 14–18; *eadem*, *Интертекстуальная ирония в творчестве Сергея Довлатова, „Язык и культура”* вып. 8, т. VI, ч. 1, Киев 2005, s. 192–198; *eadem*, *Piąta rubryka. Stereotypy „obcego” w prozie Siergieja Dowłatowa, „Slavica Wratislaviensia” CXXXV*, pod red. T. Klimowicza, Wrocław 2006, s. 107–119; *eadem*, *Полет в иную жизнь. Поэтика абсурда в „Иной жизни” С. Довлатова*, [w:] *Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI веков*, отв. ред. С. Я. Гончарова-Грабовская, Минск 2007, ч. 1, s. 154–159; *eadem*, „*Zawód — Rosjanin*”. *Autostereotyp Rosjanina w prozie Siergieja Dowłatowa*, [w:] *Literatury i języki wschodniosłowiańskie z perspektywy początku XXI wieku*, pod red. A. Ksenicza, B. Tichoniuka, Zielona Góra 2007, s. 143–150; *eadem*, *Быт и бытие в прозе Сергея Довлатова*, [w:] *Бытийное в художественной литературе: материалы Международной научной Интернет-конференции, 20–30 апреля 2007 г.*, редкол.: Ю. В. Бельская, В. Н. Гвоздей, Г. Г. Исаев (гл. ред.), Астрахань 2007, s. 104–106; *eadem*, „*Jesteśmy niewolnikami słów*”. *Język ideologii radzieckiej w prozie Siergieja Dowłatowa*, [w:] *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*, 7, cz. 1, pod red. T. Klimowicza i in., „*Slavica Wratislaviensia*” CXLIII, Wrocław 2007, cz. 1, s. 285–292; *eadem*, *Филиал России за океаном. Эмиграция в творчестве Сергея Довлатова*, [w:] *Wschód–Zachód. Dialog kultur*, t. 1. *Język rosyjski i literatura w perspektywie kulturowej*, pod red. G. Nefaginy, Słupsk 2007, s. 158–163; *eadem*, *Жить вредно, от этого умирают... (Тема смерти в творчестве Сергея Довлатова)*, „*Язык и культура*” вып. 10, т. 5, Киев 2008, s. 203–208; *eadem*, *Образ „постороннего” в прозе С. Довлатова, „Rossica Olomuniensia” XLVI*, Olomouc 2008, cz. 2, s. 549–556; *eadem*, *Ното absurdus. Герой прозы Сергея Довлатова*, [w:] *Literatura rosyjska XVIII–XXI wieku. Dialog idei i poetyk*, pod red. O. Głowko, Łódź 2008, s. 315–321; *eadem*, *Эстония и эстонцы в прозе Сергея Довлатова, „Художественный текст: Восприятие. Анализ. Интерпретация. Сборник научных статей”*, № 6, т. 1, Вильнюс 2008, s. 201–207; *eadem*, *Absurdysta w poszukiwaniu sensu. Tradycje Daniela Charmsa w prozie Siergieja Dowłatowa*, [w:] „*Studia Rusycystyczne Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego*” 17, *Język, literatura i kultura Rosji w XXI wieku — teoria i praktyka*, pod red. K. Lucińskiego, Kielce 2008, s. 51–58; *eadem*, *Страх смерти хуже самой смерти (Страх смерти в прозе Сергея Довлатова)*, [w:] *Автор как проблема теоретической и исторической поэтики*, отв. ред. Т. Е. Автухович, Гродно 2008, т. 2, s. 361–366; *eadem*, *Человек обречен на свободу. Отголоски философии Жана-Поля Сартра в прозе Сергея Довлатова, „Rossica Olomucensia” XLIX*, Olomouc 2010, s. 75–82; *eadem*, „*Człowiek jest skazany na wolność*”. *Echa filozofii Jeana-Paula Sartre’a w prozie Siergieja Dowłatowa*, [w:] *Słowianie wschodni na emigracji. Literatura — kultura — język*, pod red. B. Kodzisa i M. Giej, „*Studia i Szkice Sławistyczne*” X, Opole 2010, s. 129–135.

w ZSRR²⁹³, natomiast Tadeusz Klimowicz, charakteryzując twórczość prozaika, przytacza opinię Wiktora Jerofiejewa, jakoby naczelną cechą postawy pisarza był cynizm²⁹⁴. Dorobek twórczy Dowłatowa omówiony został również w wydanych w Polsce pracach niemieckiego rusycysty Wolfganga Kasacka²⁹⁵ i ukraińskiej literaturoznawczyni Ludmiły Szewczenko²⁹⁶.

Prezentacja tych najistotniejszych dla naszych rozważań publikacji pozwala na pewne uogólnienia dotyczące refleksji krytycznoliterackiej nad prozą Siergieja Dowłatowa. Wśród licznych prac na temat jego twórczości wyraźny jest brak jednomyślności w rozpatrywaniu poszczególnych zagadnień. Duża część krytyków ogranicza się do konstatacji wyjątkowości jego prozy pojmowanej jako prostota obrazowania, nieskomplikowana kompozycja, jasny i lakoniczny styl. Wielu z nich podkreśla niechęć do osądzania i oceniania postaw oraz czynów bohaterów czy wręcz sympatię, jaką darzy ich autor. Niektórzy badacze zainteresowali się istotą komizmu utworów Dowłatowa i analizowali humor w warstwie fabularnej i stylu utworów. W analizie tych zagadnień badacze prezentują odmienne, często wręcz przeciwstawne poglądy i koncentrują się na różnych aspektach badanych problemów.

Nie ma też zgodności w dyskusji nad tradycjami stylistycznej konwencji pisarza: niektórzy uważają, że naśladuje on amerykański sposób prowadzenia narracji i porównują go z Ernestem Hemingwayem, Williamem Faulknerem, Sherwoodem Andersonem, inni zaś skłonni są dostrzegać w manierze pisarskiej Dowłatowa raczej elementy tradycji rodzimej, w szczególności Puszkina i Czechowa.

Najistotniejszy jest rozłam w opiniach na temat idei jego utworów. Niektórzy literaturoznawcy i krytycy wyrażają pogląd o bezideowości prozy autora *Kompromisu*, sprowadzając jego twórczość do zajmujących opowieści, zabawnych historyjek. Nie dezawuuje bynajmniej jego pisarstwa, upatrują jego wartość w niepowtarzalnym idios stylu. Inni dostrzegają w utworach Dowłatowa poważną problematykę wiążącą się z ideą absurdu. Jednak i tu zaznaczają się wyraźne różnice w pojmowaniu pojęcia absurdu. Znakomita większość krytyków, szczególnie amerykańskich i polskich, wiąże absurd z nonsensami życia w Związku Radzieckim, inni skłonni są uznać bardziej ogólne znaczenie tego pojęcia. Chociaż w niektórych analizach prozy Dowłatowa odnaleźć można uwagi o konieczności uniwersalnego pojmowania absurdu, tylko nieliczni literaturoznawcy kojarzyli go z filozofią egzystencjalistyczną, jednak nikt nie pokusił się o wnikliwe zbadanie tego tematu.

²⁹³ A. Drawicz, *Dowłatow*, [w:] *Słownik pisarzy rosyjskich*, pod red. F. Nieuważnego, Warszawa 1994, s. 108.

²⁹⁴ T. Klimowicz, *Dowłatow*, [w:] *idem*, *Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach (1917–1996)*, Wrocław 1996, s. 400.

²⁹⁵ W. Kasack, *Dowłatow*, [w:] *idem*, *Leksykon literatury rosyjskiej XX wieku od początku stulecia do roku 1996*, przeł. i oprac. B. Kodzis, Wrocław-Warszawa-Kraków 1996, s. 139–140.

²⁹⁶ Л. Шевченко, *Русская проза трех последних десятилетий (70–90 годы XX века)*, Kielce 2002, s. 126–128.

Absurd jako pojęcie w filozofii

Bo któż to jest człowiek absurdalny? Ten, który nie negując wieczności, nie czyni nic dla niej. Nie dlatego, żeby nostalgia była mu obca. Ale woli od niej odwagę i rozumowanie. Odwaga uczy go, aby żył bez odwołań i zadowalał się tym, co ma; rozumowanie pozwala mu znać własne granice. Pewien wolności, która ma swój kres, buntu bez przyszłości i świadomości, która nie przetrwa, zamyka swoją przygodę w czasie życia. Oto jego dziedzina i jego działalność, która wyłącza go spod każdego sądu prócz własnego.

Albert Camus*

Termin „absurd” jest obecnie interpretowany na wiele sposobów, przy czym odnosi się do różnych dyscyplin: filozofii, estetyki, logiki, psychologii. Znany od starożytności, w czasach najnowszych przeżywa renesans — jest osławiany w dziełach artystów, myślicieli, uczonych. Dość szerokie spektrum znaczeń, które mu się przypisuje, nie zniechęca do wciąż nowych analiz tego pojęcia w różnych obszarach rzeczywistości. Różnorodność pojmowania absurdu nie powinna być też postrzegana negatywnie. Jak pisał Theodor W. Adorno: „Ciemność absurdu jest to dawna ciemność tego, co nowe. Należy ją interpretować, nie zaś substytuować jasnością sensu”²⁹⁷.

Pojęcie absurdu wywodzi się z greckiego απ-οδός (nieharmonijny, nieskładny) lub z zestawienia dwóch łacińskich słów: *absonus* (kakoфонiczny) i *surdus* (głuchy). Pierwotnie odnosiło się ono do dziedziny muzyki i akustyki i oznaczało nieprzyjemne, fałszywe brzmienie lub też ledwo słyszalny dźwięk. U filozofów starożytnej Grecji oznaczało coś niepożądanego, związanego z przeciwstawieniem Kosmosu i harmonii, na ogół tożsamego z pojęciem chaosu. Tym samym absurd od początku występował jako kategoria estetyczna, wyrażająca negatywne właściwości świata i przeciwstawna takim kategoriom, jak piękno i wzniosłość, u których podstaw leżała wartość pozytywna. Poza tym pojęcie absurdu oznaczało u Greków „ślepy

* A. Camus, *Mit Syzyfa*, [w:] *idem*, *Dwa eseje*, przeł. J. Guze, Warszawa 1991, s. 59.

²⁹⁷ Th. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 632.

zaulek” — miejsce, w którym myśl staje się niedorzecznością i w związku z tym wymaga innego rozważenia. Absurd oznaczał zaprzeczenie centralnego komponentu racjonalności — logiki. Termin „logiczny absurd” starożytni Grecy stosowali na określenie sytuacji niespójności w zachowaniu i deklaracjach słownych. Później przeniesiony został do logiki matematycznej, gdzie oznaczał niezgodność jakichś działań lub rozważań z ich wynikami. Jednym z ulubionych chwytów logicznego absurdu była operacja doprowadzenia do nonsensu, polegająca na ujawnieniu przeciwności w podstawowym założeniu lub wnioskach z niego wypływających. Chwyt ten stanowił podstawę filozofii sceptyków, którzy wątplenie przyjęli za jedną z głównych zasad rozumowania.

Słowo „absurd” rozumiano w starożytności nie tylko w kontekście akustyki i logiki, lecz także jako kategorię filozoficzno-religijną. Źródła absurdu ontologicznego można odnaleźć już u wczesnochrześcijańskich myślicieli, między innymi u Tertuliana (160–220), który najprawdopodobniej jako pierwszy używał terminu „absurd” nie jako pojęcia estetyki lub logiki, ale wprowadził je do teologii. W przypisywanej mu wypowiedzi „Credo quia absurdum est” słowo „absurd” odnosi się do doświadczenia duchowego, religijnego, niepodlegającego ani uczuciom, ani rozumowi. Wiara według tego stwierdzenia polega na rozłączności z rozumem, a nawet jego zaprzeczeniu, to zaś, co absurdalne, stoi wyżej, nad logiką, zdrowym rozsądkiem czy rozumem²⁹⁸.

Już spojrzenie na najdawniejszą historię tego pojęcia potwierdza, że absurd od czasów starożytnych występował w trzech różnych znaczeniach, związanych z trzema odmiennymi dziedzinami: 1. jako kategoria estetyczna, wyrażająca negatywne właściwości świata, 2. jako pojęcie „logiczny absurd” oznaczające negację głównego składnika rozumowania — logiki oraz 3. jako pojęcie filozoficzne odnoszące się do tego, co wykracza poza granice rozumu. W średniowieczu absurd występuje przede wszystkim jako kategoria matematyczna i logiczna. Jeszcze w XV wieku liczby ujemne określano mianem absurdalnych, a także fikcyjnych lub fałszywych. Określenie to zawierało wówczas konotacje nierzeczywisty, nienaturalny²⁹⁹. Średniowieczni scholastycy chętnie stosowali znany już Sokratesowi dowód nie wprost, chwyt sprowadzenia do sprzeczności zwany *reductio ad absurdum*³⁰⁰.

W okresie baroku absurd był stosowany jako kategoria estetyczna i oznaczał wszystko, co nie mieściło się w ramach wyobrażeń o harmonii. Poza tym absurdalnymi nazywano elementy i zjawiska związane z piekłem, zniekształcające boski wzorzec. Pojęcie absurdu przybrało wówczas znaczenie demonologiczne i było przeciwstawiane boskiemu porządkowi. W takim znaczeniu przeniknęło do świa-

²⁹⁸ Zob. L. Kleszcz, *Pochwała absurdu*, [w:] *Absurd w filozofii i literaturze*, pod red. R. Różanowskiego, Wrocław 1998, s. 10–11.

²⁹⁹ *Krótką historią liczb ujemnych*, <http://www.zs.ozimek.pl/zamiast.htm> (dostęp: 29.02.2008).

³⁰⁰ J. Pieper, *Scholastyka: postacie i zagadnienia filozofii średniowiecznej*, przeł. T. Brzostowski, Warszawa 2000, s. 112.

topoglądu romantyków, oznaczając negację kanonu boskiego, na przykład w twórczości Johanna Wolfganga Goethego³⁰¹.

W europejskiej filozofii nowożytnej priorytet uzyskał dyskurs racjonalistyczny. Absurd został przeniesiony poza granice intelektu i tłumaczono go jako efekt działania wyobraźni. Zarówno Kartezjusz, jak i Baruch Spinoza oddzielali wyobraźnię od intelektu. Intelekt tworzy absurdalne, ale rozsądne obrazy nie-odnoszące się do przedmiotów. Spośród metod dowodzenia uznawano wyższość dowodu wprost, toteż metody sprowadzenia do absurdu i dowodu przeciwnego w tym czasie nie ceniono. Antoine Arnauld i Pierre Nicole, przeciwstawiając dowody poprzez początek rzeczy i poprzez jakąkolwiek niezręczność, uważają, że doprowadzenie do absurdu i dowody nie wprost mogą przekonać rozum, ale nie oświecić go³⁰². Jako przeciwwagę do panlogizmu Johanna Gottlieba Fichtego i Georga Wilhelma Hegla, próbujących włączyć sprzeczność, wcześniej ocenianą jako absurd, do struktury rozumowania spekulacyjno-dialektycznego, w filozofii francuskiego i niemieckiego romantyzmu stosowano irracjonalne zasady, niepodlegające rozumowi (Novalis, Friedrich Wilhelm Schelling). W logice i gnoseologii drugiej połowy XIX–początku XX wieku rozważany był problem „przedmiotowości” i „bezprzedmiotowości” aktów logiki, przy czym wprowadzono rozróżnienie między absurdem jako brakiem znaczenia a absurdem jako bezprzedmiotowością (Christoph von Sigwart, John Stuart Mill). Według Sigwarta absurdalne wyrażenia, na przykład „okrągły kwadrat”, nie mają sensu i nie odnoszą się do żadnych przedmiotów, nie są pojęciami, lecz jedynie słowami, które nie są rozpatrywane przez naukę. Jednak razem z tymi słowami eliminuje się z wiedzy naukowej nie tylko wyrażenia absurdalne, lecz także pośrednio absurdalne, otrzymane za pomocą procedury dowodu nie wprost. Mill omawia różnicę między oznaczającymi i nie-oznaczającymi słowami: pierwsze mają znaczenie, a drugie nie, ale mają de-sygnat. Friedrich Frege stosuje rozróżnienie pomiędzy znaczeniem a sensem. Wynika z tego, iż logiczna struktura sensu zmienia się — przeprowadzane są subtelne rozróżnienia między stopniami przedmiotowości, do których odnoszą się znaczeniowe wypowiedzi, wydzielane są różne poziomy sensu³⁰³.

Edmund Husserl w *Badaniach logicznych* (*Logische Untersuchungen*, 1900–1901), rozpatrując problem wyrażeń sensownych i bezsensownych, przyjmuje rozróżnienie idealnej przedmiotowości i przedmiotów, do których odnosi się znak, ale wychodzi od intencjonalności aktów nadających znaczenie wyrażeniu i przytacza dalsze rozróżnienie między samym wyrażeniem, intencją znaczenia a urze-

³⁰¹ R. Görner, *Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Phänomen*, Darmstadt 1996, s. 12 [za: O. Буренина, *Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века*, Санкт-Петербург 2005, s. 10.

³⁰² A. Arnauld, P. Nicole, *Logika czyli sztuka myślenia*, przeł. S. Romahnowa, Warszawa 1958, s. 265–266.

³⁰³ А. П. Огурцов, *Абсурд*, [w:] *Новая философская энциклопедия*, под ред. В. С. Степина, А. А. Гусейнова, Г. Ю. Семигина, А. П. Огурцова, Москва 2000, т. 1, s. 21–23.

czywistnieniem pełni znaczenia. Zwykle źródła absurdu i bezsensu wyrażeń były wyjaśniane przez obrazy fantazji połączonej z intelektem. Podobne wyjaśnienie było dla Husserla nie do przyjęcia, ponieważ według niego akt pojmowania sensu urzeczywistnia się bez postrzegania. Husserl zwraca się przeciw wszelkim formom filozoficznego naturalizmu, które postulują konieczność powrotu do bezpośrednich danych. Według niego bezpośrednio dane mogą być nie tylko fakty, rzeczy jednostkowe, lecz także idee, istoty ogólne. Domaga się uznania swoistego istnienia idei, a także ich intuicyjnej ujmowalności³⁰⁴. Myśl fenomenologiczna w odniesieniu do nauki obiektywnej umożliwia nam oddzielenie sensu nauki od sensu świata przeżywanego³⁰⁵, co zmienia sposób różnicowania pojęć „sens” i „absurd”.

Bezsensowność, niedorzeczność, absurdalność wyrażeń wiąże się z obiektywną sprzecznością. W logice i gnoseologii XX wieku, szczególnie w programie weryfikacjonizmu, przeprowadzano rozróżnienie pomiędzy językiem obiektywnym a metajęzykiem, pomiędzy zdaniami precyzyjnymi, protokolarnymi a bezsensownymi (do tych ostatnich zaliczano sądy metafizyki), wprowadzano kryterium sprawdzalności w celu określenia sensowności wyrażeń. Celem programu weryfikacjonizmu było wyeliminowanie z języka nauki bezsensownych wypowiedzi, stworzenie sztucznego jednoznacznego języka, pozbawionego wyrażeń bezsensownych. Tego radykalnego programu nie udało się wcielić w życie, gdyż w naturalnym języku możliwe są absurdalne, bezsensowne zestawienia słów, co świadczy o jego niedoskonałości z punktu widzenia logiki. W czasach późniejszych (przede wszystkim w analizie języka naturalnego Ludwiga Wittgensteina) znaczenie wyrażenia było utożsamiane z jego użyciem w języku, przy czym odróżniano ścisłe i nieścisłe (metafizyczne) użycie wyrażeń. Dla rozwoju badań nad językiem ważną była analiza intencjonalnych i ekstensjonalnych kontekstów Rudolfa Carnapa, który zmodyfikował i opracował semantyczną koncepcję Fregego³⁰⁶. Absurd łączono z różnymi typami paradoksów. Krytyka Karla Poppera wymierzona przeciw weryfikacjonizmowi zburzyła wcześniejsze logiczno-gnoseologiczne rozróżnienia i nadała programowi falsyfikacjonizmu nowy kierunek w rozdzieleniu wypowiedzi na sensowne i bezsensowne. W odróżnieniu od empiryzmu logicznego, dla którego cechą nauki miała być najpierw weryfikowalność, a później potwierdzalność jej twierdzeń przez niekwestionowalne fakty empiryczne (zдания protokolarne), Popper uważa, iż cechą tą jest ich wywrotność — możliwość udowodnienia ich fałszu na mocy uznanych (niezakwestionowanych dotąd) faktów (zdań bazowych). Wbrew empiryzmowi logicznemu Popper nie utrzymuje, iż sprawdzalność stanowi kryterium odróżniające zdania sensowne, posiadające empiryczne znaczenie, od bezsensownych, nieposiadających takowego. Za wyznacznik sensowno-

³⁰⁴ W. Galewicz, *Edmund Husserl — program filozofii fenomenologicznej*, [w:] *Filozofia współczesna*, pod red. Z. Kuderowicza, Warszawa 1990, t. 1, s. 157–159.

³⁰⁵ J. Rolewski, *Rozum, nauka, świat przeżywany. Studium filozofii późnego Husserla*, Toruń 1999, s. 61.

³⁰⁶ П. Огурцов, *Абсурд...*, s. 23.

ści przyjmuje on kryterium naukowości. Tym samym nie odmawia sensu zdaniom niewywrotnym, a nawet dopuszcza, iż mogą one składać się na metafizyczne programy badawcze i jako takie mieć wpływ na rozwój wiedzy naukowej³⁰⁷. Prawdziwość Popper pojmował jako obiektywną zgodność teorii z faktami. Prawdziwość nie jest według niego stopniowalna w odróżnieniu od bliskości prawdy: „z dwóch teorii prawdziwych bliższa prawdy jest ta, która ma więcej prawdziwych konsekwencji”³⁰⁸. Popperowska definicja bliskości prawdy w 1974 roku została poddana druzgocącej krytyce przez Pavla Tichego, Johna Harrisa, Davida Millera³⁰⁹.

Przy wszystkich coraz bardziej skomplikowanych procedurach określania sensu problem absurdu był rozpatrywany przez logików jedynie w kontekście sensowności wypowiedzi, przy czym nierzadko ograniczano się do analizy jej przedmiotowych referentów i traktowania absurdu jako bezprzedmiotowości³¹⁰.

W XIX wieku rozważania nad absurdem w ujęciu metafizycznym kontynuuje Søren Kierkegaard, wiążąc go z wiarą jako zaprzeczeniem działania rozumowego. Pisząc o niezwykłym wyrzeczeniu Abrahama — „rycerza wiary”, stara się określić metafizykę absurdu:

Absurd nie stanowi oznacznika, który leży w obrębie naszego rozumu. Nie jest identyczny z nieprawdopodobnym, nieoczekiwanym, nieprzewidywanym. W momencie, kiedy rycerz rezygnował, przekonał się o niemożliwości, mówiąc po ludzku: był to rezultat rozumowania, na które potrafił się zdobyć. Ale w rozumie nieskończoności, przeciwnie, możliwość pozostaje przy zastosowaniu rezygnacji; ten rodzaj posiadania równa się wyrzeczeniu, ale takie posiadanie nie jest absurdem dla rozumu; rozum bowiem w dalszym ciągu ma prawo twierdzić, że w świecie doczesnym, tam gdzie on panuje, to, co było niemożliwością, niemożliwością zostało. To przeświadczenie jest równie jasne dla rycerza wiary; jedyna rzecz, która może go zbawić, to absurd, dlatego właśnie sięga on po wiarę. Uznaje jednym słowem niemożliwość, a w tej samej chwili wierzy w rzecz absurdalną [...] ³¹¹.

Stwierdzenie Tertuliana przekształcił Kierkegaard w „Absurdalne, więc wierzę”, podkreślając wyraźniej przeciwstawienie metafizyki racjonalizmowi. Absurd w filozofii duńskiego myśliciela łączył się tym samym nierozzerwalnie ze stanem świadomości związanym z wiarą w istnienie Boga. Kierkegaard twierdził, że źródło filozofii to nie zdziwienie, jak przypuszczali starożytni, lecz rozpacz³¹². Lew Szestow pisał w eseju o autorze *Albo albo*:

We wszystkich swoich dziełach na tysiące sposobów powtarza on: zadanie filozofii polega na tym, ażeby wyrwać się spod władzy rozumnego myślenia i znaleźć w sobie odwagę (tylko rozpacz daje czło-

³⁰⁷ S. Amsterdamski, *The Logic of Scientific Discovery*, <http://www.gavagai.pl/filozofia/popper.php#logika> (dostęp: 15.10.2008).

³⁰⁸ H. Mortimer, *Karl R. Popper jako filozof nauki*, [w:] *Filozofia współczesna...*, s. 134.

³⁰⁹ *Ibidem*, s. 136.

³¹⁰ A. П. Огурцов, *Абсурд...*, s. 24.

³¹¹ S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie*, [w:] *idem, Bojaźń i drżenie; Choroba na śmierć*, przeł. J. Iwaszkiewicz. Warszawa 1972, s. 47.

³¹² Л. Шестов, *Кьеркегард — религиозный философ*, [w:] С. Кьеркегор, *Наслаждение и долг*, перев. П. Ганзен, Ростов н/Д 1998, s. 390. Zob. też L. Szestow, *Kierkegaard i filozofia egzystencjalna*, przeł. J. A. Prokopski, Kęty 2003.

wiekowi taką odwagę) szukania prawdy w tym, co wszyscy przywykli uważać za paradoks i absurd. Tam, gdzie według świadectwa naszego doświadczenia i rozumienia kończą się wszystkie możliwości, gdzie według naszego rozumienia natykamy się na ścianę tego, co absolutnie niemożliwe, gdzie z całą oczywistością okazuje się, że nie ma żadnego wyjścia, że wszystko skończyło się raz na zawsze, że człowiek nie ma już co robić i o czym myśleć i pozostaje mu tylko patrzeć i truchleć, gdzie ludzie zaprzestają i powinni zaprzestać wszelkich poszukiwań i walki, tylko tam, według mniemania Kierkegaarda, zaczyna się prawdziwa i autentyczna walka i na tej walce polega zadanie filozofii³¹³.

Szestow utrzymuje, że prawdziwa filozofia to filozofia absurdu, a jej źródeł szukać należy w tragicznej sytuacji rozpacz. Rozpacz jest dla niego chwilą, w której ujawnia się absurd.

Mimo iż Szestow i Kierkegaard nie odrzucają wiary, nie jest ona według nich pocieszeniem i nie daje poczucia bezpieczeństwa, podobnie jak nie zapewnia tego logiczne rozumowanie, zdecydowanie odrzucone przez Kierkegaarda.

Otchłań absurdu pozostaje równie przerażająca, nawet jeśli się wierzy, i nie staje się łagodniejsza, gdy wiarę odrzucić. Religia Kierkegaarda i Szestowa nie prowadzi do żadnej wiedzy, przeciwnie — stoi w sprzeczności z wiedzą; myślenie Kierkegaarda — i Szestowa — jest więc już myśleniem człowieka absurdalnego, mimo że ten człowiek wierzy w Boga³¹⁴.

Friedrich Nietzsche moment rozpacz wiąże z sytuacją utraty iluzji i uświadomienia tragiczności bytu, równoznacznej z absurdem bytu³¹⁵. W swym najśłynniejszym traktacie *Tako rzecze Zaratustra* (*Also sprach Zarathustra*, 1883–1885) ową utratę iluzji utożsamia ze „śmiercią Boga”. Filozof przekonuje, że absurd bytu rodzi teatralno-artystyczny chwyt „widz bez widowiska” i „widz dla widza”, które staną się podstawą estetyki teatru absurdu. Jednak Nietzsche nie rozpatruje samego absurdu w kategoriach estetyki. Według niego absurd jest sytuacją ontologiczną, kiedy refleksja człowieka wychodzi poza ramy życia codziennego i uświadamia on sobie tragiczną sytuację kryzysu.

Tę samą myśl odnajdujemy u Lwa Szestowa — również dla niego świat absurdu to nie świat nadrealny, lecz istota rzeczywistości, treść, którą człowiek może poznać dzięki głębokiej naglej refleksji. Absurd u obu filozofów jest reakcją na sytuację wyobcowania jednostki, spowodowaną kryzysem, czyli ostrą sprzecznością między interesami człowieka a warunkami jego egzystencji, utratą sensu życia³¹⁶. W odróżnieniu od Nietzschego Szestow łączy pojęcie absurdu także z literaturą, dopatrując się w utworach Czechowa chwytu estetycznego polegającego na umieszczeniu bohaterów w sytuacji absurdu właśnie³¹⁷. Na początku XX wieku

³¹³ L. Szestow, *Spekulacja i objawienie*, przeł. J. Chmielewski, Kęty 2007, s. 196.

³¹⁴ W. Szydłowska, *Egzystencja-lizm w kontekstach polskich*, Warszawa 1997, s. 18.

³¹⁵ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii z ducha muzyki*, [w:] *idem, Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran, Warszawa 2009, s. 15–16.

³¹⁶ L. Szestow, *Dostojewski i Nietzsche*, przeł. C. Wodziński, Warszawa 1997.

³¹⁷ L. Szestow, *Twórczość z niczego* (A. P. Czechow), [w:] *idem, Początki i końce*, przeł. J. Chmielewski, Kęty 2005, s. 32.

Szestow w pewnym sensie odnawia kategorię absurdu, wskazując na interdyscyplinarność tego pojęcia.

Pojmowanie absurdu przez Nietzschego i Szestowa dało podwaliny rozwojowi tego pojęcia w XX stuleciu, kiedy stało się podstawą myśli egzystencjalistycznej Martina Heideggera, Alberta Camusa, Jeana-Paula Sartre'a i Karla Jaspersa. Termin „filozofia absurdu”, kojarzony z dyskursem Camusa, wprowadził do obiegu naukowego Siergiej Bułgakow właśnie w odniesieniu do religijnych poglądów Lwa Szestowa. „Filozofia absurdu — pisał Bułgakow — stara się przezwyciężyć 'spekulatywną' myśl, znieść rozum, przechodząc do nowego jej wymiaru, stworzyć jakąś 'pozarozumową', 'egzystencjalną' filozofię. W istocie rzeczy jest najczystszy racjonalizm, ale ze znakiem zaprzeczenia, z minusem”³¹⁸.

W filozofii egzystencjalistycznej XX wieku absurd przybiera postać „lęku”, „trwogi” u Heideggera, braku sensu istnienia u Sartre'a, niespójności ludzkiego losu u Camusa czy też „nieuniknionego upadku” w myśli Jaspersa. W egzystencjalizmie absurd to przede wszystkim właściwość rzeczywistości — niespójność. Istotne jest, iż egzystencjalizm, traktując absurd jako jedną z najważniejszych kategorii swych rozważań, nadaje mu emocjonalnie negatywne znaczenie.

Heidegger stawia filozofii jedno zasadnicze pytanie — pytanie o sens bycia. W swoim głównym dziele *Bycie i czas* (*Sein und Zeit*, 1927) formułuje zarzuty wobec myślenia metafizycznego i postuluje odejście od rozważań nad bytem na rzecz myślenia o byciu, „bez bycia bowiem żaden byt jako taki nie może być. Dlatego bycie podawać można za najwyższe, najbardziej znaczące wydarzenie”³¹⁹.

Heidegger pragnie odkryć „sens bycia” poprzez rozpatrzenie bycia człowieka, ponieważ jedynie jemu pierwotnie właściwe jest rozumienie bycia, które sam filozof nazywa egzystencją³²⁰. Według filozofa na ontologiczną podstawę ludzkiego istnienia składa się jego skończoność, czasowość, dlatego czas należy rozpatrywać jako najistotniejszą cechę bycia. Przeżywanie czasowości utożsamione jest we wczesnych pracach Heideggera z intensywnym odczuwaniem jednostki. Nastawienie się na przyszłość umożliwia człowiekowi prawdziwe istnienie, ponieważ przewaga teraźniejszości sprawia, iż „świat rzeczy”, świat codzienności zasłania jego skończoność. Takie pojęcia, jak: „strach”, „zdecydowanie”, „wina”, „troska” itp., zdaniem Heideggera wyrażają duchowe doświadczenie jednostki, odczuwającej swoją niepowtarzalność, jednokrotność i śmiertelność. W swych późniejszych rozważaniach Heidegger starał się zrozumieć człowieka, za punkt wyjścia przyjmując „prawdę bycia”.

W *Byciu i czasie* filozof zawarł własne określenie ludzkiej egzystencji — „Da-sein”, bycie tu, to struktura ontologiczna odnosząca się do bycia i pytająca o nie.

³¹⁸ С. Булгаков, *Некоторые черты религиозного мировоззрения Л. И. Шестова* [w:] *idem, Сочинения в 2 томах*, т. 1, Москва 1993, s. 535.

³¹⁹ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994, s. 88.

³²⁰ K. Michalski, *Heidegger*, [w:] M. Heidegger, *Budować. Mieszkać. Myśleć. Wybór esejów*, wyb. K. Michalski, Warszawa 1977, s. 9.

„Dasein” jest z istoty dwuznaczne: wprawdzie chodzi o jestestwo ludzkie, ale zarazem o „wyistaczanie się” bycia bytu, o bycie w jego „tu oto” (*da*). W tej właśnie dwuznaczności zawiera się cały sens i specyfika Heideggerowskiej filozofii fundamentalnej³²¹.

„Dasein” Heideggera nie jest tym, czym są zwykłe rzeczy; stanowi spektrum różnorodnych wyborów, możliwości. Dlatego nazywa on człowieka „nicością”, „niebytem”, czymś, co nie istnieje, ale nieustannie się staje³²². Dlatego człowiek poszukujący ucieczki przed światem zewnętrznym i sięgający w głąb siebie nie znajduje oparcia. Nicość bycia rodzi w nim trwogę. Powrót w świat rzeczy oznacza ucieczkę przed byciem, czyli nicością.

Pośród Heideggerowskich egzystencjałów, czyli sposobów, w jakich przejawia się życie, dwa zwłaszcza przyswoili sobie egzystencjaliści — „bycie-w-świecie” i „bycie-ku-śmierci”. Będąc-w-świecie, człowiek pełni wiele ról, wykonuje różne czynności, pochłonięty jest rzeczami, które go otaczają. Wymaga to zaangażowania nazywanego przez filozofa „troską”. Każda rzecz, z jaką mamy do czynienia, będąc-w-świecie, dotyczy naszego bycia, jednak troska, z jaką podchodzimy do czynności i rzeczy powszednich, obraca się przeciw innej formie naszego bycia. Pograżeni-w-świecie ludzie zmieniają swą indywidualną istotę w bezosobowe „Się”.

Każdy jest inny i nikt sobą samym. Się, przy pomocy którego odpowiadamy na pytanie o „kto” powszedniego jestestwa, to Nikt, któremu wszelkie jestestwo w byciu-pośród-siebie-nawzajem zawsze jest już oddane³²³.

Jednostka, będąc-w-świecie, mechanicznie wykonuje swe czynności, przez co przestaje być sobą. Codziennność odbiera człowiekowi to, co prawdziwie jego, czyni też bezosobowymi relacje międzyludzkie. Taki stan Heidegger nazywa upadaniem — upadając-w-się, człowiek oddala się od bycia, chociaż jest to istotny przejaw jego egzystencji³²⁴.

Największy rozgłos zyskał Heideggerowski egzystencjał bycia-ku-śmierci. Rozpatrywanie bycia człowieka w kontekście jego śmiertelności stało się podstawą całej filozofii egzystencjalistycznej po Heideggerze. Śmierć, zdaniem filozofa, jest najbardziej własną możliwością *Dasein*. Bycie człowieka oznacza bycie w skończonym czasie. Koniec naszego czasu może nadejść w każdej chwili, jednak fakt ten zasłania nam sposób bycia-w-się. Upadanie-w-się stanowi więc sposób ucieczki przed śmiercią, przed nieznosną myślą o własnej skończoności.

Myśl Heideggera odróżnia od rozważań innych egzystencjalistów łączenie nauki o byciu z etyką. Czyni to jego postawę kontemplacyjną, niejako mistyczną. Ewoluowała ona od nastrojów egzystencjalistycznych, poczucia tragizmu ludzkie-

³²¹ B. Baran, *Przedmowa*, [w:] M. Heidegger, *Bycie i czas...*, s. XXXI.

³²² J. A. Prokopski, *Egzystencja i tragizm. Dialektyka ludzkiej skończoności*, Kęty 2007, s. 56.

³²³ M. Heidegger, *Bycie i czas...*, s. 182.

³²⁴ W. Szydlowska, *Egzystencja-lizm...*, s. 26.

go istnienia poprzez niesubiektywistyczną myśl ontologiczną do metafizyki z tendencją mistyczną³²⁵.

Śród niemieckich egzystencjalistów o absurdzie rozmyślał Karl Jaspers, pozostając przy tym blisko poglądów Kierkegaarda. Filozofia Jaspersa odróżnia się od innych typów myślenia egzystencjalnego. Krytycznie oceniając pozytywizm, nazywając go światopoglądem, który utożsamia byt z tym, co dostępne poznaniu naukowemu i za prawdziwe uznaje tylko to, co można postrzegać w czasie i przestrzeni, Jaspers uważał, że świata nie należy rozpatrywać przedmiotowo jako obiektu poznania czy miejsca działań. Przy tym nie można też rozpatrywać człowieka obiektywnie, jak to czyniono w poprzednich systemach filozoficznych.

Zdaniem Jaspersa człowiek jest istotą fundamentalnie niezakończoną. W jego istnieniu filozof nie dostrzega określonego celu dziejowego czy transcendentnego, a w jakimś stopniu zbliża się do Heideggerowskiej koncepcji sensu istnienia człowieka jako strażnika prawdy. Dla Jaspersa bycie w prawdzie oznacza postrzeganie tego, co skończone i przemijające z punktu widzenia wieczności³²⁶.

Jaspers ukazuje sytuację współczesnego człowieka jako jednoznacznie i masową utratę sensu istnienia. Jednostka nie jest w stanie osiągnąć pełni bytu, gdyż pogrążona jest w szarej teraźniejszości. Wskazuje też na bierność człowieka i brak możliwości jego inicjatywy twórczej³²⁷.

Do najbardziej przejmujących współczesnych prezentacji tragizmu ludzkiego istnienia należy opis sytuacji granicznych, który opracował Jaspers już w 1919 roku w pracy *Psychologia światopoglądów* (*Psychologie der Weltanschauungen*), ale który w kontekście jego całego systemu filozoficznego został przedstawiony w dziele *Filozofia* (*Philosophie*, 1931). Filozof dowodzi, iż w codziennych sytuacjach człowiek nie zauważa antynomiczności świata. Odkrywa ją dopiero podczas refleksji nad zwykłymi czynnościami i rolami, które biernie przyjmuje. Ukazuje mu się wtedy życie pełne sprzeczności, walki, cierpienia i śmierci. Tak odsłaniają się przed nim sytuacje graniczne. Sytuacje te człowiek poznaje dzięki myśleniu nieobiektywnemu, egzystencjalistycznemu, które Jaspers nazywa „rozjaśnieniem”. Podkreśla on, że niezwykle ważne jest, aby nie przekazywać innym owego „rozjaśnienia”, nie dzielić się z nikim swoją winą, strachem, bólem czy cierpieniem. W takiej sytuacji należy zachować wyjątkową wolność oraz trwogę z nią związaną. Niemożność obiektywnego poznania sytuacji granicznych i ich negatywny charakter wywołują chęć ucieczki przed nimi, jednak Jaspers w takiej reakcji dostrzega zagrożenie, albowiem jego zdaniem doświadczanie sytuacji granicznych jest tożsame z istnieniem³²⁸. Jak pisał:

Sytuacje takie jak ta, że zawsze jestem w jakichś sytuacjach, że nie mogę żyć bez walki i cierpienia, że nie mogę uniknąć wzięcia na siebie odpowiedzialności, że muszę umrzeć — te nazywam sytuacjami granicznymi. One nie zmieniają się, z wyjątkiem różnych sposobów, w jakich się przejawiają; w odnie-

³²⁵ J. L. Krakowiak, *Tragizm ludzkiej egzystencji jako problem filozoficzny*, Warszawa 2005, s. 451.

³²⁶ R. Rudziński, *Karl Jaspers o człowieku i historii*, [w:] *Filozofia współczesna...*, t. 1, s. 257.

³²⁷ J. Kossak, *Egzystencjalizm w filozofii i literaturze*, Warszawa 1976, s. 79–80.

³²⁸ C. Piecuch, *Człowiek metafizyczny*, Warszawa-Kraków 2001, s. 143–144.

sieniu do naszej egzystencji są one ostateczne. Są one dla nas nieprzekraczalne poznawczo; w naszym bycie empirycznym nie potrafimy dostrzec już nic więcej poza nimi. Są jak mur, który napotykamy przed sobą i o który się rozbijamy. Nie mogą one zostać zmienione przez nas, a co najwyżej jedynie ujawnione — bez zdolności do wyjaśniania czy wyedukowania ich z czegoś innego. Są one częścią istnienia samego w sobie³²⁹.

W swoich rozważaniach Jaspers podjął też problem niezwykle istotny dla wszystkich egzystencjalistów — problem wolności jednostki. Istnienie w świecie to według niego życie w tłumie, podporządkowywanie się ogólnie przyjętym wartościom i zasadom. Unifikacja uwalnia człowieka od konieczności podejmowania decyzji i ponoszenia całkowitej indywidualnej odpowiedzialności za nie. Uwalnia jednostkę od ciężaru wolności, gdyż pozwala rozdzielić odpowiedzialność na wszystkich postępujących tak samo. Jednocześnie każdą ludzką egzystencję naznaczoną śmiercią, cierpieniem, winą wyróżnia specyficzna „historyczność”, a w niej niepowtarzalna jednostkowość poszczególnych bytów³³⁰.

Chociaż zarówno Heidegger, jak i Jaspers nie poświęcili zbyt wiele uwagi analizie zagadnienia absurdu, niezaprzeczalny jest jednak ich znaczący wpływ na myśl francuskich egzystencjalistów — Camusa i Sartre’a, którzy myśl o absurdzie ludzkiej egzystencji postawili w centrum swych rozważań.

Sposób pojmowania rzeczywistości, jaki przyjął Camus, można nazwać myśleniem absurdalnym. Filozof nie ukrywa wyraźnych zbieżności swych teorii z myślą Szestowa. To, co łączy ich najwyraźniej, wiąże się z pojmowaniem paradoksu i absurdu oraz stosowaniem tych pojęć w rozważaniach nad najważniejszymi postawami i najistotniejszymi zagadnieniami. Jednak nie można pominąć zasadniczej różnicy w pojmowaniu ludzkiej egzystencji przez obu myślicieli — jest to wiara w Boga Szestowa i zupełne jej odrzucenie przez Camusa. Tak jak Kierkegaard i Szestow za podstawę swej filozofii przyjęli doświadczenie wiary, tak autor *Mitu Syzyfa* buduje swe rozważania na czymś zupełnie przeciwnym — odrzuceniu wiary. Camus twierdził:

dla Szestowa rozum jest nieskuteczny, ale poza rozumem coś istnieje. Dla umysłu absurdalnego rozum jest nieskuteczny i nic nie ma poza nim. [...] To, co jest wyczuwalne u Szestowa, bardziej może oczywiste będzie u Kierkegaarda. Kierkegaard chce się uleczyć³³¹.

Rozważania na temat człowieka absurdu Camus zawarł w cyklu utworów z lat trzydziestych — swego rodzaju trylogii, na którą złożyły się powieść *Obcy* (*L'Étranger*, 1942), esej *Mit Syzyfa* (*Le Mythe de Sisyphe*, 1942) i dramat *Kaligula* (*Caligula*, 1944). Podobnie jak wszyscy filozofowie egzystencjaliści Camus twierdzi, że najważniejsze prawdy dotyczące siebie samego i świata człowiek odkrywa nie poprzez poznanie naukowe czy spekulacje filozoficzne, ale dzięki uczuciu,

³²⁹ K. Jaspers, *Philosophie*, Berlin-Heidelberg 1932, Bd. 2, s. 469, [za:] P.K. Szalek, *Karla Jaspersa koncepcja śmierci*, „Analiza i Egzystencja” 2006, nr 3, s. 97.

³³⁰ П. П. Гайденоко, *Человек и история в экзистенциальной философии Карла Ясперса*, [w:] К. Ясперс, *Смысл и назначение истории*, перевод с немецкого, Москва 1991, s. 9–10.

³³¹ A. Camus, *Mit Syzyfa...*, s. 35–37.

które rozjaśnia jego istnienie, „bycie-w-świecie”. Camus powołuje się na „trwogę” Heideggera i „mdłości” Sartre’a, pisze o uczuciu znudzenia, nieoczekiwanie ogarniającym człowieka. Pierwszym filozofem, który nadał takim uczuciom jak melancholia i strach charakter ontologiczny, był Kierkegaard. Przekonywał on, że nastroje i emocje nie są subiektywne, lecz przychodzą i odchodzą niezależnie od woli człowieka, odsłaniają fundamentalne cechy ludzkiego istnienia. U Camusa uczuciem określającym byt człowieka okazuje się świadomość absurdu, która rodzi się nieoczekiwanie z nudy i przekreśla znaczenie wszystkich innych przeżyć. Uśpiony monotonią codzienności człowiek, na pozór pogodzony z otaczającym go światem, ulega złudzeniu bezpieczeństwa. Lecz gdy wypada nagle z rutyny codziennych czynności, spostrzega wokół siebie świat obcy i niezrozumiały. Wtedy ogarnia go lęk i przerażony zadaje sobie pytanie o sens życia. „Poczucie absurdalności — pisze Camus — może porazić byle jakiego człowieka na zakręcie byle jakiej ulicy. Jako takie w swej rozpaczliwej nagości, w swym świetle bez blasku, jest niepochwytnie”³³². W istocie świat jako taki nie jest absurdalny, jest jedynie niezrozumiały dla człowieka, gdyż stanowi rzeczywistość odrębną od niego, niemającą nic wspólnego z jego pragnieniami i sposobem rozumowania.

Nie znaczy to, że świat zupełnie nie podlega poznaniu i jest irracjonalny jak „wola” u Schopenhauera czy „pęd życiowy” Bergsona. Dla Camusa takie wyobrażenia są antropomorficzne, dające iluzję zrozumienia podstawy świata — choćby za pomocą jakiejś irracjonalnej intuicji. Camus dość wysoko stawia poznanie empiryczne i metody naukowe. Świat wydaje się całkowicie poznawalny, można go opisać za pomocą coraz doskonalszych teorii naukowych. Jednak są to zawsze teorie człowieka, hipotetyczne konstrukcje stworzone przez ludzki umysł. W samym świecie nie ma jedyne go ostatecznego sensu, świat nie jest dostępny dla ludzkiej myśli, nie daje odpowiedzi na najistotniejsze pytania, które stawia człowiek. Jesteśmy rzućeni w kosmos, w historię, świadomi swej skończoności i śmiertelności, a na pytanie o cel istnienia, o sens istoty świata nauka nie daje nam odpowiedzi. Rozwiązania nie daje również historia myśli filozoficznej — proponowane przez nią odpowiedzi nie są bowiem racjonalnymi dowodami, lecz aktami wiary. Absurd, według Camusa, rodzi się właśnie na styku umysł człowieka–świat zewnętrzny.

W *Micie Syzyfa* Camus rozważa dwa wnioski wypływające z konstatacji absurdu: pierwszy z nich to samobójstwo, drugi — „samobójstwo filozoficzne”. Jeśli dla absurdu konieczne jest istnienie człowieka i świata, to likwidacja jednego z tych elementów oznacza likwidację absurdu. Absurd jest podstawową oczywistością dla jasno myślącego umysłu. Samobójstwo stanowi zaćmienie tej jasności, pogodzenie z absurdem, jego unicestwienie. Taką samą ucieczką jest „samobójstwo filozoficzne” — „skok” przez „absurdalne mury”. W pierwszym przypadku usunięty jest ten, kto poszukuje sensu, w drugim — na miejsce jasności przychodzi

³³² *Ibidem*, s. 17.

iluzja, pragnienia są przyjmowane za rzeczywistość, światu przypisuje się cechy ludzkie — miłość, rozum, miłosierdzie itp. Doktryny filozoficzne, czy to racjonalistyczne, czy to irracjonalistyczne, są równoważne z religią, kiedy stwierdzają istnienie wyższego sensu, porządku, opatrności. Mury absurdu zostają zburzone: indywidualna świadomość jest zgodna z bytem uniwersalnym, wyższą istotą, światem idei Platona, Bogiem Kierkegaarda, Szestowa, Jaspersa³³³. Camus uważa wiarę religijną za zmaczenie jasności widzenia i nieusprawiedliwiony „skok”, godzący człowieka z bezsensu istnienia. Przejmując z myśli kartezjańskiej ideał jasności i wyrazistości myślenia, Camus odrzuca argument ontologiczny — z istnienia idei Boga nie można wywnioskować istnienia Boga.

Absurd ma dużo więcej wspólnego ze zdrowym rozsądkiem — pisał Camus w 1943 roku — Absurd wiąże się z nostalgią, tęsknotą za rajem utraconym. Z faktu istnienia tej nostalgii nie można wyciągnąć wniosku o istnieniu raju utraconego³³⁴.

Wymóg jasności widzenia oznacza dla niego uczciwość względem siebie samego, odrzucenie wszelkich wykrętów, odmowę pogodzenia się, wierność bezpośredniemu doświadczeniu, do którego nie ma dostępu element nadrealny.

Poczucie absurdu wynikające z obcości człowieka wobec świata i innych ludzi jest wzmacniane przez świadomość jego skończoności. Śmierć jest najdobitniejszym dowodem na daremność i bezsensowność ludzkiej egzystencji. Z faktu, że człowiek żyje, wynika jedynie, iż jest skazany na śmierć. W tych rozważaniach Camus zbliża się do poglądów Heideggera. Śmierć nie nadaje przeżytym wydarzeniom żadnego znaczenia, nie uwiecznia ich³³⁵.

Dusza znikła z tego bezwładnego ciała, którego nie naznaczy już żaden policzek. Ta elementarna i definitywna strona wydarzenia jest treścią pocucia absurdu. W śmiertelnym świetle losu ukazuje się daremność. Żadna moralność i żaden wysiłek nie staną się a priori prawomocne wobec krwawej matematyki, która rozstrzyga o naszej kondycji³³⁶.

Emocjonalne odczucie absurdu jest według Camusa jedynie wstępem do uzmysłowienia sobie jego istoty. Refleksja człowieka nad sposobem rozumowania oraz pojmowania świata i samego siebie sprowadza się do dramatycznego wniosku, że pozostaje mu wybór pomiędzy hipotezami, będącymi jedynie substytutem prawdy, lub tkwienie w niezrozumiałym, a przez to i wrogim, świecie³³⁷. Do zaistnienia absurdu konieczne są zatem trzy czynniki: człowiek ze swoim pragnieniem prawdy i jasności, świat zewnętrzny wobec niego — obcy i niedostępny, oraz konfrontacja, rozdzźwięk, jaki tworzy się na styku dwóch pierwszych elementów:

³³³ A. Руткевич, *Философия А. Камю*, [w:] А. Камю, *Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство*, перевод с франц. И. Я. Волевич, Ю. М. Денисов, А. М. Руткевич, Ю. Н. Стефанов, Москва 1990, s. 10–12.

³³⁴ A. Camus, *Essais*, Paris 1965, s. 1423–1424, [za:] A. Руткевич, *Философия А. Камю...*, s. 13–14.

³³⁵ R. Mordarski, *Albert Camus. Między absurdem a solidarnością*, Bydgoszcz 1999, s. 42.

³³⁶ A. Camus, *Mit Syzyfa...*, s. 20–21.

³³⁷ R. Mordarski, *Albert Camus...*, s. 44.

Człowiek znajduje się wobec tego, co irracjonalne. Czuje, że jest w nim pragnienie szczęścia i rozumu. Absurd rodzi się z tej konfrontacji: ludzkie wołanie i bezsensowne milczenie świata³³⁸.

Camus zdecydowanie podkreśla, że nie należy poszukiwać absurdu w samym świecie, lecz w zetknięciu z nim pragnień człowieka:

Świat sam w sobie nie jest rozumny, to wszystko, co można powiedzieć; absurdalna jest konfrontacja tego, co irracjonalne, i szaleńczego pragnienia jasności, którego wołanie rozlega się w najgłębszej istocie człowieka. Absurd zależy tyle od człowieka, ile od świata. Na razie jest ich jedyną więzią. Skuwa ich tak, jak tylko nienawiść potrafi³³⁹.

W kontekście myślenia Camusa człowiek nie jest w stanie pozbyć się absurdu i może jedynie wyrazić sprzeciw wobec niego, podejmując walkę o siebie samego. Tej postawie niezgody towarzyszy brak nadziei i nieusuwalne niezadowolenie jako psychiczne symptomy odpowiadające postawie egzystencjalistycznej. Człowiek absurdalny, wyrażając swą niezgodę, w istocie nie poddaje się absurdowi. Zatem w świecie absurdu pozostaje pewna wolna od niego przestrzeń. Jest to przestrzeń wartości, gdyż postawę niezgody Camus uważa za wartościową³⁴⁰. W *Micie Syzyfa* filozof zawarł mit o afirmacji siebie samego — z maksymalną jasnością myśli, ze zrozumieniem swego losu człowiek powinien dźwigać brzemień życia, nie godząc się z absurdem. Poświęcenie się i pełnia istnienia są ważniejsze od wszelkich idei i dlatego człowiek absurdalny wybiera bunt przeciw wszystkim bogom.

Zagadnienie istnienia w świecie bez boga poddał eksplikacji również Jean-Paul Sartre. Odnosił on Nietzscheańską ideę „śmierci boga” i absurdu ludzkiego bytu do losu współczesnego człowieka. Filozof określa człowieka jako nicłość w świecie rzeczy. Egzystencję ludzką utożsamia on ze świadomością, która wyróżnia człowieka i przeciwstawia go bytowi rzeczy. To świadomość sprawia, iż człowiek Sartre’a wyłamuje się ze świata materii, dystansuje się wobec niego. Dystans jest wynikiem pracy wyobraźni, tworzy się bowiem rozdźwięk między tym, czego człowiek jest świadomy, a tym, czego chciałby być świadomy. Dzięki świadomości i wyobraźni człowiek ma możliwość dystansowania się do rzeczywistości jako dalece niedoskonałej, „wybrakowanej”. W rezultacie świat według Sartre’a przedstawia się w postaci nicości na tle wyobrażenia³⁴¹.

Aby świadomość mogła wyobrażać, musi z natury swej umykać światu, musi sama z siebie przyjmować pozycję odwrotu od świata. Jednym słowem musi być wolna³⁴².

W *Mdłościach* (*La Nausée*, 1938) Sartre ukazuje człowieka widzianego jako byt odrębny, a zarazem uwięziony w zewnętrznej rzeczywistości. To istnienie rzeczy zewnętrznych postrzeganych przez ludzką psychikę konstituuje jednostkę obdarzoną wolnością. Świat zewnętrzny, stanowiący o naszej świadomości, jest jed-

³³⁸ A. Camus, *Mit Syzyfa...*, s. 29.

³³⁹ *Ibidem*, s. 25.

³⁴⁰ C. Piecuch, *Człowiek metafizyczny...*, s. 34.

³⁴¹ *Ibidem*, s. 46–47.

³⁴² K. Pomian, *Jean Paul Sartre*, [w:] *Filozofia egzystencjalna...*, s. 335.

nocześnie straszny i obcy i chociaż wydaje się zupełnie zbędny, nie możemy się go pozbyć³⁴³. Bohater Sartre'a uświadamia sobie to wszystko i przeżywa — realność w jego wyobrażeniu ulega zniekształceniu i wyolbrzymieniu, a on sam wydaje się w niej obcy i niepotrzebny. Zbędność istnienia jest nie do uniknięcia, gdyż nawet śmierć nie likwiduje problemu poza usunięciem jednostkowego bytu. Ten brak sensu życia uświadomiony przez bohatera i wzbudzający rozpacz wypełnia całe istnienie człowieka. Jednak bohater *Mdłości* wie, że życie nie jest złe — jest jedynie bezcelowe.

Kluczowe dla swych rozważań pojęcie absurdu Sartre wprowadza właśnie w momencie uświadomienia sobie przez bohatera daremności egzystencji:

W tej chwili pod moim piórem rodzi się słowo Absurdalność; przed chwilą, w ogrodzie, nie odkryłem go jeszcze, ale nie szukałem go przecież, nie potrzebowałem go: myślałem bez słów o rzeczach, z rzeczami. Absurd nie był pojęciem w mojej głowie ani tchnieniem głosu, ale tym długim martwym węzem u moich stóp, drewnianym węzem. Wąż czy pazur, czy korzeń, czy sępi szpon, nieważne. I nie formułując niczego wyraźnie, zrozumiałem, że odnalazłem klucz Istnienia, klucz do moich Mdłości, do mego własnego życia³⁴⁴.

Dramat człowieka Sartre'a rozgrywa się przede wszystkim wewnątrz jego świadomości. Jedną z zasadniczych przyczyn tego dramatu jest wolność, która w rozumieniu filozofa polega na „negacji tego, co jest, ze względu na cel, którego nie ma”³⁴⁵. Brak celu, oznaczający brak sensu, pociąga za sobą przypadkowość jako naczelną zasadę rządzącą bytem. Cały świat jednostki to zdaniem Sartre'a królestwo przypadkowości, bezwolności, braku umotywowania³⁴⁶.

W okresie przed postmodernizmem w pojmowaniu absurdu rysują się dwa typy podejścia: jako do przeciwieństwa i jako do zadania. Pierwszy sposób rozumienia właściwy jest nurtom, które umownie można nazwać racjonalistycznymi: filozofii antycznej, współczesnej matematyce i logice, filozofii Nowych czasów; druga — dla odmian myśli, które umownie można nazwać irracjonalistycznymi: filozofia religijna od Tertuliana do Kierkegaarda, egzystencjalizm³⁴⁷.

W połowie XX wieku wraz z pojawieniem się postmodernizmu kształtuje się nowe spojrzenie na absurd — podstawowym przedmiotem analizy staje się w tym kontekście język. Ponadto daje się zauważyć jeszcze jedna istotna nowa tendencja — absurd staje się dobrowolny, celowy, co było zupełnie obce we wcześniejszych nurtach filozoficznych. Można się dopatrywać zależności między zmianą w wartościowaniu absurdu a intensywnym przyswajaniem absurdu przez różne dyscypliny sztuki. Dla sztuki XX wieku absurd staje się celem. Jeżeli według teorii Adorno

³⁴³ J. Trznadel, *To straszne istnienie*, [w:] J. P. Sartre, *Mdłości*, przeł. J. Trznadel, Kraków 2005, s. 209.

³⁴⁴ J. P. Sartre, *Mdłości...*, s. 148–149.

³⁴⁵ C. Piecuch, *Człowiek metafizyczny...*, s. 55.

³⁴⁶ Л. Андреев, *Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век*, Москва 2004, s. 50–51.

³⁴⁷ Е. Косилова, *Абсурд как задача, которую философия ставит перед математикой*, [w:] *Сборник материалов конференции „Эстетика научного творчества”*, Москва 2003, s. 37.

„estetyka brzydoty” była protestem przeciw rzeczywistości³⁴⁸ (której też często przypisywano cechy absurdu, choć jedynie w sensie nieracjonalności), to w wielu utworach awangardy początku wieku i szczególnie pokolenia lat sześćdziesiątych nie ma protestu, a jedynie dążenie do bezsensu.

W filozofii postmodernistycznej uświadomiono sobie, że absurdu nie należy utożsamiać ani z bezprzedmiotowością, ani z nieprawdziwością wypowiedzi, że rozgraniczenia sensu i nonsensu nie można opierać na rozróżnieniu prawdy i fałszu. Przeciwnie — prawdziwość wypowiedzi można mierzyć właśnie sensem, fałszywość zaś jest urzeczywistnieniem bezsensu³⁴⁹. Główny punkt, w którym zbiegają się postmodernistyczne debaty o absurdzie, to myśl, iż absurd pojawia się w momentach kryzysu bytu³⁵⁰, a za nim kryzysu myśli i języka. W odniesieniu do literatury i sztuki mówi się o absurdzie jako kryzysie dyskursu. Dlatego właśnie w okresie postmodernizmu zaistniały tak dogodne warunki do funkcjonowania absurdu.

Rozgraniczenie sfery funkcjonowania pojęć sensu i znaczenia stanęło w centrum zainteresowań zarówno teoretyków absurdu, jak i teoretyków postmodernizmu, hermeneutyków i dekonstrukcjonistów³⁵¹. Jacques Derrida wychodzi z założenia, że słowo i pojęcie, które ono oznacza, nigdy nie są w stanie stać się tym samym. Według niego pluralizacja sensów, która zerwałaby z odziedziczoną grą pojęć, z całą tradycją metafizyczną, pozwala na przejście do nowych obszarów znaczeń. Elementy pluralizacji nie są jednościami w znaczeniu idealnego typu, a każdy element sensu wskazuje na inny i otwiera się na niego. Dla Derridy decydujący jest fakt, że sens nigdy nie jest dany, lecz coraz bardziej oddala się go i przenosi na dalsze orbity³⁵². Eric Hirsch postuluje konieczność odróżniania pojęcie sensu i znaczenia. Sens, według niego, to właśnie pierwotny sens, który dostrzega czytelnik przy pierwszym odbiorze tekstu, a znaczenie to rezultat interpretacji tekstu. Rozróżnienie to jest według niego podstawą odbioru tekstu i jego interpretacji.

Jeśli odrzucimy mylenie pojęć sensu i znaczenia — pisze — to okaże się, że większość sporów interpretacyjnych w rzeczywistości nie dotyczy konfliktu między sensem pierwotnym a anachronicznym. Zazwyczaj sedno sporu można przenieść w sferę rozbieżności poglądów co do właściwego rozłożenia akcentowanej interpretacji [...] ³⁵³.

W monografii *Cele interpretacji* (*The Aims of Interpretation*, 1976) Hirsch znacząco rozszerza, a tym samym osłabia, zakres terminu sensu w stworzonym

³⁴⁸ Th.W. Adorno, *Teoria estetyczna...*, s. 171–172.

³⁴⁹ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 192.

³⁵⁰ Zainteresowanie absurdem w XX wieku związane jest najczęściej z doświadczeniami wojen i systemów totalitarnych. Zob. P. P. Москвина, *Абсурд*, [w:] *Современный философский словарь*, под ред. В. Е. Кемерова, Лондон-Франкфурт-на-Мейне-Париж-Люксембург-Москва-Минск 1998, s. 14.

³⁵¹ О. Буренина, *Символистский абсурд...*, s. 28–29.

³⁵² W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998, s. 197–200.

³⁵³ E. D. Hirsch Jr., *Trzy wymiary hermeneutyki*, przeł. P. Parlej, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 1, s. 142.

przez niego systemie. Sens to pierwotny sens otrzymywany przez interpretatora przy odbiorze, sens zawarty w tekście, a znaczenie — to pełne znaczenie, ujawniające się w zetknięciu sensu pierwotnego z bogactwem doświadczeń odbiorcy³⁵⁴.

Sens dzieła literackiego stał się także przedmiotem dociekań Rolanda Barthes'a. W artykule *Literatura i znaczenie* (*Littérature et signification*, 1961) stwierdza on, iż absurd nie jest brakiem sensu, lecz sensem odwróconym, przeciwnym:

„unicestwienie” sensu to zamiysł beznadziejny ze względu na swoją niemożliwość. Dlaczego? Ponieważ „bez-sens” zostaje niechybnie wchłonięty (w pewnym momencie, który tylko utwór zdolny jest opóźnić) przez non-sens, który jest już najprawdziwszym sensem (pod mianem absurdu): coś może być bardziej „znaczące” niż pytania na temat sensu i wywrócenia sensu — od Camusa do Ionesco? Prawdę mówiąc, sens może zetknąć się jedynie ze swoim przeciwnieństwem, które jest nie jego brakiem, lecz odwrotnością, tak że żaden „nonsens” nigdy nie jest dosłownie „bezsensem” — nie istnieje (chyba że jako zamiysł, czyli przelotne zawieszenie) „poziom zerowy” sensu³⁵⁵.

Próbę wyjaśnienia terminu „absurd” podjął w swojej autobiografii filozoficznej Vilem Flusser, który wyróżnia jego trzy poziomy znaczeniowe. Pierwsze znaczenie, do którego nawiązuje tytuł autobiografii, oznacza „pozbawiony gruntu”, „niezakorzeniony”; drugie znaczenie wiąże się z bezsensem, a trzecie jest w pewnym stopniu rozwinięciem pierwszego i oznacza brak racjonalnych podstaw³⁵⁶. Można tu odnaleźć myśl zbieżną z ideą Szestowa zawartą w *Apoteozie niezakorzenienia* (*Анофеоз беспочвенности*, 1905), w której filozof przekonuje, iż brak oparcia w dążeniu do zrozumienia ludzi, świata, życia przeszkadza w poznaniu tego wszystkiego. Szestow w rozprawie tej przeciwstawia również znaczenia pojęć „poznać” i „zrozumieć”³⁵⁷. Flusser twierdzi, iż koncepcja pozytywistyczna jest zbyt obiektywna, a nawet magiczna. Swoją własną filozofię nazywa sprzeciwem wobec religijnego braku możliwości poznania, co samo w sobie jest absurdem, „absurdem” w znaczeniu „brak korzeni, podstaw”. Absurd jest skutkiem próby zrozumienia świata w sposób pozytywistyczny, epistemologicznie bądź moralnie. Flusser przekonuje, że jego teoria komunikacji jest teorią estetyczną, która nie mogła powstać jedynie w greckich kategoriach myślowych³⁵⁸.

Gilles Deleuze, rozpatrując problem absurdu pojawiający się w logice, przeprowadza rozróżnienie między dwiema figurami nonsensu i analogicznie między dwiema formami absurdu. Obiekty niemożliwe (okrągły kwadrat, materiał bez rozciągłości) nie są właściwe ani dla realnego, ani dla możliwego bytu, ale należą

³⁵⁴ E. A. Цурганова, *Значение — смысл*, [w:] *Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США: Концепции. Школы. Термины*, pod red. И. П. Ильина, Е. А. Цургановой, Москва 1996, s. 211–212.

³⁵⁵ R. Barthes, *Literatura i znaczenie*, przeł. J. Lalewicz, [w:] *idem, Mit i znak*, Warszawa 1970, s. 302–303.

³⁵⁶ V. Flusser, *Bezedno: filosofická autobiografie*, transl. by J. Kosek, B. Koseková, Praha 1998, s. 9.

³⁵⁷ L. Szestow, *Apoteoza niezakorzenienia: próba myślenia adogmatycznego*, przeł. J. Chmielewski, Warszawa 2011, s. 109.

³⁵⁸ F. Helm, *Vilem Flusser's theory of communication: The voice of Jacob*, www.uibk.ac.at/theol/cover/.../innsbruck2003_Helm_Paper.doc (dostęp: 5.12.2008).

do nadrealnego bytu, w którym nie istnieje zasada niezaprzeczenia³⁵⁹. Dla Deleuze'a absurd, bezsensowność stanowią niejako sekret sensu, a mechanizm absurdu — wyższy cel sensu. Tym samym bardziej fundamentalnymi strukturami w porównaniu z prawdą i fałszem okazały się dla niego sens i bezsens. Absurd to według Deleuze'a to, co istnieje bez znaczenia, to nad-byt określający minimum powszechności w rzeczywistości możliwej i niemożliwej. Nonsens, zdaniem filozofa, to nie tylko to, co nie ma sensu, lecz także to, co jest przeciwstawne jego brakowi, co samo z siebie tworzy sens. Istotny w rozważaniach Deleuze'a jest fakt, iż wiąże on z absurdem tworzenie sensu nie wprost, ale za pośrednictwem odniesień matematycznych³⁶⁰. Zwrot logiki i gnoseologii ku problemowi sensowności wyrażen, ku traktowaniu absurdu jako sposobu wyjaśnienia sensu był związany z odrzuceniem wcześniejszych opozycji (takich jak „język-myślenie”, „słowo-pojęcie”, „znak-znaczenie”) i wprowadzeniem nowych, bardziej dyferencjalnych opozycji (na przykład desygnat i znaczenie, znaczenie i sens, język i mowa, koncept i pojęcie), różnych poziomów przedmiotowości.

Na zainteresowanie problemem absurdu w filozofii postmodernistycznej niewątpliwie decydujący wpływ miał rozwój estetyki absurdu w sztuce, który szczególnie intensywny był na początku XX wieku. Wtedy stało się oczywiste, że logiczno-gnoseologiczny aspekt absurdu jest ważnym, ale nie jedynym aspektem problematyki absurdu. Sfera dyskursu wokół absurdu znacznie się rozszerzyła: pojawiły się nie tylko nowe formy dyskursu (przede wszystkim praktyka terapii psychoanalitycznej, realizowanej w dialogu „lekarz–pacjent”), lecz także nowe formy artystycznych realizacji, zwracających się bezpośrednio do absurdu jako naczelnej zasady. Jak stwierdził Albert Camus, absurdalny świat może być uzasadniony jedynie estetycznie³⁶¹.

³⁵⁹ G. Deleuze, *Logika sensu*, przeł. G. Wilczyński, Warszawa 2011, s. 58, 100.

³⁶⁰ А. А. Грицанов, Делез, [w:] *Постмодернизм. Энциклопедия*, под ред. А. А. Грицанова, М. А. Можейко, Минск 2001, s. 199–200.

³⁶¹ A. Camus, *Notatniki 1935–1959*, przeł. J. Guze, Warszawa 1994, s. 160.

Absurd jako kategoria estetyki

Nasze życie, jak i mój teatr, jest absurdalne,
śmieszne, nikczemne i nieszczęsne.

Eugène Ionesco*

W dyskusji o absurdzie niezwykle istotne staje się pytanie o jego charakter jako kategorii estetycznej. Problem jest wielopłaszczyznowy i dotyczy takich zagadnień, jak samodzielność estetycznej kategorii absurdu, wyrażanie przez absurd pozytywnych lub negatywnych właściwości świata, pokrewieństwo absurdu z innymi kategoriami — komizm, tragizm, piękno, patos, brzydota. Analizując zagadnienie absurdu w różnych okresach rozwoju kultury, Olga Burenina skłania się do przyjęcia tezy, iż świadomość absurdu pojawia się w epokach kryzysu kulturowo-historycznego, który najczęściej towarzyszy końcowej fazie absolutyzacji jednolitości. Badaczka podkreśla, że szczególnie „dynamiczne”, przełomowe etapy w historii kultury odznaczają się aktywizacją procesów integracyjnych oraz kryzysowych. W tych momentach w kulturze absurd pojawia się jako negatywna forma syntetycznej referencji, jako swego rodzaju strach przed wpływem³⁶².

Olga Burenina utrzymuje, że absurd stanowi konstatację znaczeniowej, logicznej, bytowej i językowej bezsilności wobec potrzeby wyrażenia sensu i ładu otaczającego świata. Tym samym absurd jako wyrażenie końca świata, wszechogarniającego chaosu, nicości jest ściśle związany z kryzysem ukształtowanego systemu, oznacza schyłek tego systemu i wszystkich jego iluzji³⁶³. Z sytuacją społeczną wiąże poetykę absurdu również Jelena Kondiukowa, która rozpatruje absurd w kulturze współczesnej jako niekontrolowany, a w związku z tym obiektywny proces ujawniający się w epokach kryzysowych i świadczący o destabili-

* Za: Ю. Базелянский, *Классик абсурда*, [w:] *idem*, *Знаменитые писатели Запада. 55 портретов*, Москва 2008 (elektroniczna wersja książki).

³⁶² О. Буренина, *Символистский абсурд...*, s. 33–35.

³⁶³ *Ibidem*, s. 34.

zacji sfery społecznej³⁶⁴. Z takim podejściem do problemu nie zgadza się Olga Czernoricka, która odrzuca pogląd, że poetyka absurdu jest odzwierciedleniem stanu epoki przejściowej nawet w ścisłe kulturowym aspekcie. Uważa ona, że właśnie w czasach stabilizacji, jasności, rozumowego pojmowania świata człowiek zaczyna rozmyślać nad sensem wszystkich racjonalnie uzasadnionych prawidłowości. Racjonalność właściwa epokom stabilizacji rodzi bunt, ponieważ bazuje na skostniałym mie, którego fałsz zostanie prędzej czy później ujawniony³⁶⁵.

We współczesnych badaniach nad problemem absurdu jako zjawiska estetycznego można wyodrębnić kilka nurtów. Składają się na nie prace prezentujące analizę odrębnych aspektów problemu w ramach ogólnej teorii sztuki i estetyki³⁶⁶, opracowania dotyczące związków absurdu z eksperymentami teatralnymi XX wieku³⁶⁷ oraz rozprawy poświęcone zagadnieniu absurdu w literaturze³⁶⁸. Chociaż na temat

³⁶⁴ E. С. Кондюкова, *Феномен абсурда. Проблема эстетико-философского анализа*. Автореферат, Екатеринбург 1995, s. 5–12.

³⁶⁵ О. Черноричкая, *Как работает поэтика абсурда*, http://zhurnal.lib.ru/c/chernoricka-ja_o_l/soz.shtml (dostęp: 12.10.2010).

³⁶⁶ Zob. np. E. С. Кондюкова, *Феномен абсурда: проблемы эстетико-философского анализа*. Автореф. дисс. канд. филос. наук, Екатеринбург 1995; Г. К. Косиков, *Несколько штрихов к портрету Альфреда Жарри*, [w:] А. Жарри, „Убю король” и другие произведения, Москва 2002, s. 473–497; В. В. Подкольский, *Два начала поэтики Даниила Хармса*, „Русская литература” 2003, № 4, s. 73–89; А. Сердюк, „Король Убю” Пендерецкого. *Игра на поле абсурда*, „Музыкальная академия” 2002, № 2, s. 92–95.

³⁶⁷ Zob. np. Н. Я. Берковский, *Литература и театр*, Москва 1969; В. П. Григорьев, В. Хлебников. *От театра размеров к театру невозможного*, „Новое литературное обозрение” № 33 (1998), s. 108–115; Е. Г. Доценко, *Абсурд как проявление театральной условности*, „Издания Уральского государственного университета. Серия: гуманитарные науки” 2004, Выпуск 8, №33, s. 97–112; И. Дюшен, *Театр парадокса*, Москва 1991, s. 5–21; Д. А. Кондаков, „Реальное искусство” и „театр абсурда” как проекты авангардизма, „Вестник Полоцкого государственного университета. Серия: А. Гуманитарные науки” 2004, № 10, s. 45–49; *idem*, *Уроки в Колледже Патафизики: адаптация наследия А. Жарри в драматургии Э. Ионеско*, „Вестник Полоцкого государственного университета. Серия: А. Гуманитарные науки” 2005, № 1, s. 141–145; П. Пави, *Словарь театра*, перевод под ред. К. Разлогова, Москва 1991; Т. Б. Проскурникова, *Театр Франции. Судьбы и образы: очерки истории французского театра II половины XX в.*, Санкт-Петербург 2002; А. В. Савельев, *Советский театр абсурда Андрея Амальрика*, „Вопросы истории” 2004, № 4, s. 148–152; Ж.-Ф. Жаккар, *Даниил Хармс: театр абсурда — реальный театр: Прочтение пьесы „Елизавета Бам”*, „Театр” 1991, № 11, s. 18–26; K. Pleśniarowicz, *Dylemat jedynego wyjścia*, Kraków 2000; P. Surer, *Współczesny teatr francuski*, przeł. K. A. Jeżewski, Warszawa 1973; J. Kelera, *Panorama dramatu*, Wrocław 1989; A. Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996.

³⁶⁸ Zob. np. О. Буренина, *Символистский абсурд...*; А. Генис, *Иван Петрович умер. Статьи и исследования*, Москва 1999; А. Г. Герасимова, *Даниил Хармс как сочинитель. Проблема чуда*, „Новое литературное обозрение” № 16 (1995), s. 129–139; *eadem*, *Проблема смешного в творчестве ОБЭРИУ*, „Вопросы литературы” 1988, № 4, s. 56–68; Е. В. Клюев, *Теория литературы абсурда*, Москва 2000; М. М. Коренева, *Литературное измерение абсурда*, [w:] *eadem*, *Художественные ориентиры в зарубежной литературе XX века*, Москва 2002, s. 477–507; М. Б. Мейлах, *Вступительная статья*, [w:] *Поэты группы „Обэриу”*, под ред. М. Б. Мейлаха, Москва-Санкт-Петербург 1994; Е. Н. Пенская, *Проблемы альтернативных путей в русской литературе. Поэтика абсурда*

absurdu powstała imponująca liczba prac, w których pojęcie to jest wyjaśniane w kategoriach językowych, literaturoznawczych, logicznych, filozoficznych, to zachował on swoją niedookreśloność i zaliczany jest do terminów o płynnym znaczeniu. Znakomita większość opracowań bazuje na przykładach dzieł XX wieku, jednak absurd jako kategoria estetyczna pojawia się w kulturze europejskiej znacznie wcześniej, a niektórzy znawcy tematu skłonni są twierdzić, że „absurd w takiej czy innej postaci — jako element poetyki czy też jako światopogląd — przenika całą sztukę”³⁶⁹.

W Anglii była tradycyjna poezja nonsensu. Poematy w tym stylu zaczęły się pojawiać w XVI wieku. W XIX wieku powstały limeryki Edwarda Leara³⁷⁰, które określane są jako apoteoza pierwszego etapu poezji nonsensu, a Lewis Carroll napisał *Alicję w Krainie Czarów* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865)³⁷¹. We Francji tradycje absurdu były inne, gdyż czysto lingwistyczna poezja nonsensu należała tam do zjawisk marginalnych. W pierwszej połowie XX wieku absurd reprezentowała twórczość dadaistów. Wtedy też Antonin Artaud stworzył teatr, którego nie można jeszcze nazwać teatrem absurdu, choć ma z nim pewne elementy wspólne. Początków teatru absurdu należy doszukiwać się w twórczości Alfreda Jarry'ego, którego dramaty *Król Ubu czyli Polacy* (*Ubu Roi ou les Polonais*, 1896), *Ubu skowany* (*Ubu enchaîné*, 1902) nosiły cechy poetyki absurdu³⁷². Niektórzy badacze dopatrują się właściwości teatru absurdu w dramaturgii włoskiego pisarza Luigi Pirandella, szczególnie w sztuce *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* (*Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921). „Odejście od realistycznego obrazowania, elementy metateatralne, chwyt sztuki w sztuce, płynne pojmowanie granic iluzji i sceny w sztukach Pirandella mają na celu prezentację w wysokim stopniu steatralizowanej wizji tożsamości”³⁷³.

W literaturze niemieckojęzycznej badacze zauważają pojawienie się poezji nonsensu w epoce baroku w epigramatach śląskich poetów Daniela Czepki i Angelusa Silesiusa³⁷⁴. Tradycja ta była kontynuowana w okresie romantyzmu, później

в творчестве А. К. Толстого, М. Ф. Салтыкова-Щедрина, А. В. Сухово-Кобылина, Москва 2000; Д. В. Токарев, *Курс на худшее. Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета*, Москва 2002; О. Л. Черноризская, *Поэтика абсурда*, Вологда 2001.

³⁶⁹ И. Бражников, *Смысл и чистота абсурда*, „Современная драматургия” 1994, № 4, s. 205.

³⁷⁰ Е. Клюев, *RENYXA. Литература абсурда и абсурд литературы*, Москва 2004, s. 208.

³⁷¹ Henri Parisot uważa, że twórczość Carrolla miała ogromny wpływ na takich pisarzy, jak James Joyce, Alfred Jarry, Tristan Tzara, Raymond Roussel, Hans Arp, Kurt Schwitters i in. H. Parisot, *Lewis Carroll*, Paris 1972, [za:] R. Stiller, *Wielebny w Krainie Czarów*, [w:] L. Carroll, *Przygody Alicji w Krainie Czarów*, przeł. R. Stiller, Warszawa 1990, s. 17.

³⁷² Zob. H. Behar, *Dada i surrealizm w teatrze*, przeł. P. Szymanowski, Warszawa 1975, s. 27–30, 167–180.

³⁷³ Zob. A. J. Saddik, *Experimental Innovations After the Second World War*, [w:] eadem, *Contemporary American Drama*, Edinburgh 2007, s. 28.

³⁷⁴ Twórczością tych poetów interesował się Danił Charms. Poetyka jego wierszy w pewnej mierze zbliżona jest do poetyki twórczości niemieckich absurdystów epoki baroku. Dwa wiersze poetów niemieckiego baroku, które Danił Charms zapisał w swoich dziennikach, były uznane przez rosyjskich badaczy za jego oryginalne teksty napisane w języku niemieckim i tak też je opublikowano. Илья Кукулин [w filmie:] *Хармс*, режиссер М. Катюшкин, авторы сценария Е. Саркисян и Л. Лурье, ТРК «Петербург —

na przełomie wieków XIX i XX widoczna jest w poezji Hansa Arpa, Kurta Schwittersa, a współcześnie w twórczości Hansa Carla Artmana³⁷⁵. Do kręgu kultury niemieckojęzycznej należą też utwory Franza Kafki, które stanowią najbardziej wyrazisty przejaw absurdu egzystencjalnego. Eugène Ionesco swoje rozumienie absurdu podaje właśnie w eseju o Kafce:

Absurd — to coś pozbawionego celu... Oderwany od swoich religijnych, metafizycznych i transcendentnych korzeni człowiek zginął; wszystkie jego działania są bezsensowne, absurdalne, bezcelowe³⁷⁶.

Na początku XX wieku absurd staje się popularny w sztukach wizualnych. W Hiszpanii najjaskrawszym wyrażeniem absurdu w sztukach plastycznych w tym okresie było malarstwo Salvadora Dalego, na którego przykładzie doskonale widać, jak praktyka surrealizmu wpisuje się w teorię Husserla: nonsens polega na błędnym połączeniu kategorii znaczeniowych, kiedy wypowiedź pod względem składniowym poprawna, mająca swój sens, staje się nonsensowna w konfrontacji z rzeczywistością. Podobnie w obrazach Dalego świat skonstruowany jest przy użyciu w pełni zwyczajnych, prawie niezmiennych elementów rzeczywistości, a transformacja dotyczy charakteru ich wzajemnych układów: naturalne, zwyczajne związki między nimi ulegają zburzeniu i są zamienione przez alogiczne, absurdalne.

Jelena Kosiłowa wyróżnia dwa typy absurdu: lingwistyczny i egzystencjalny³⁷⁷. Podział taki zaznacza też Aleksandr Ogurcow, przy czym zauważa, że i jedna, i druga forma jest w istocie wyrazem tej samej idei³⁷⁸. Inaczej traktuje ten problem Mireille Duponthieux, która dokonuje rozróżnienia: absurd jako brak logiki, jako brak sensu, jako niezgodność sytuacji człowieka z otaczającym światem. Udowadnia, że te odrębne wcielenia jednej idei są zupełnie niepodobne do siebie³⁷⁹. Jelena Kosiłowa proponuje rozróżnienie tekstów „pierwotnie” absurdalnych, jak na przykład limeryki Leara, i metaabsurdalnych, czyli filozoficznych, zawierających refleksję nad istotą absurdu. Pierwotnie absurdalne teksty opierają się przeważnie na absurdzie lingwistycznym, chociaż mogą jednocześnie stanowić ujęcie absurdu egzystencjalnego, jak na przykład sztuki Samuela Becketta³⁸⁰.

5 канал» 2007. Zob. też Т. Гроб, Хармс — переводчик или поэт барокко?, [w:] *Шестые тыняновские чтения: тезисы докладов и материалы для обсуждения*, Рига-Москва 1992, s. 31–43.

³⁷⁵ K. P. Dencker, *Deutsche Unsinnspoesie*, Stuttgart 1995, s. 35–47.

³⁷⁶ E. Ionesco, *Dans les armes de la ville. Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud — Jean-Louis Barrault*, Paris 1957, nr 20, [podaje za:] М. Эсслин, *Театр абсурда*, перев. Г. Коваленко, Санкт-Петербург 2010, s. 24.

³⁷⁷ Е. Косилова, *Абсурд*, <http://www.fege.narod.ru/scriptorium/unsinn.htm> (dostęp: 10.05.2009).

³⁷⁸ А. П. Огурцов, *Абсурд...*, s. 22.

³⁷⁹ М. Duponthieux, *Absurde*, [w:] *Encyclopédie philosophique universelle*, dirigé par A. Jacob, v. 1, Paris 1998, s. 13–14, [za:] Е. Косилова, *О национальных традициях в абсурде*, <http://fege.narod.ru/scriptorium/natio.htm> (dostęp: 12.02.2010); М. Duponthieux, *Absurde [philo, géné.]* <http://fege.narod.ru/termini/fr.htm> (dostęp: 15.02.2010).

³⁸⁰ Е. Косилова, *Абсурд...*

Różnica między tymi dwoma typami absurdu jest wyraźna: absurd lingwistyczny charakteryzuje się dziwnymi wypowiedziami, których niezwykłość leży w samej wypowiedzi, nie budzą one wątpliwości co do tego, że nie opisują niczego realnego, istniejącego poza nimi. Teksty prezentujące absurd egzystencjalny opowiadają w sposób logiczny o rzeczach, których absurdalność wynika z poczucia bezsensu istnienia. W tekstach o charakterze filozoficznym lingwistyczny nurt rozpatruje sens/bezsens wypowiedzi, a egzystencjalny — sens/bezsens bytu³⁸¹. Z kolei Edward Kasperski, rozważając istotę i odmiany paradoksu, stwierdza, że zjawisko absurdu można określić jako najwyższy stopień paradoksu. „Istotą absurdu — pisze badacz — w odróżnieniu od paradoksu była tedy przemiana obiektywnej niepewności właściwej paradoksowi na intelektualną pewność, że wypowiedź (sąd) stwierdza rzecz absolutnie niemożliwą”³⁸².

W XX wieku sfera rozumienia absurdu znacznie się rozszerzyła i w związku z tym pojawiły się nowe formy jego artystycznej reprezentacji. Po malarstwie abstrakcyjnym powstała sztuka surrealistyczna, teatr absurdu, literatura absurdu (twórczość André Bretona, Hermanna Brocha, Franza Kafki, Samuela Becketta, Eugène Ionesco i in.). Artystyczna praktyka absurdu od początku odrzuciła środki logiki, uważając je za sztuczne, nie uznawała korelacji słowa z obrazem i zamierzonym sensem, pozwalała odsłonić nowe znaczenia i dostrzec za tym z pozoru bezsensownym kontekstem prawdziwy sens. Na taką popularność absurdu jako kategorii estetycznej niewątpliwie wpływało to, iż w filozofii XX wieku absurdalność egzystencji traktowana jest jak fakt ontologiczny — absurd stał się charakterystyką istnienia, a nie tylko składnikiem niektórych sądów i wypowiedzi³⁸³.

Na odmienne funkcjonowanie absurdu w sztuce współczesnej zwraca uwagę Grigorij Pomieranc, który twierdzi, że współczesne rozumienie świata dopuszcza dialog myślenia mityczno-poetyckiego i racjonalnego, ujmującego absurd w odmienny sposób: pierwsze jako akt ponadrozumowy, a drugi — alogiczny. Dialog ten, dobitnie wyrażony w dzisiejszej kulturze, traktowany jest już nie jako walka o prawdę, lecz jako wyrażenie prawdy³⁸⁴.

Absurd stał się niemal najpopularniejszym pojęciem w kulturze XX wieku, przy czym określano nim prawie wszystkie zjawiska, które zawierały jakiegokolwiek elementy alogizmu czy nonsensu. Na nieprecyzyjność jego pojęcia wskazywał Eugène Ionesco, mówiąc o lekkości, z jaką krytycy przyklejają etykietkę absurdu do każdego zjawiska w sztuce, które wychodzi poza ramy sprawdzonej estetyki³⁸⁵.

Wiek XX wprowadził też termin „absurd” do literaturoznawstwa. Stało się to za sprawą opracowania angielskiego krytyka Martina Esslina *Teatr absurdu* (*The*

³⁸¹ Е. Косилова, *О национальных традициях...*

³⁸² E. Kasperski, *W stronę poetyki paradoksu i absurdu*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” z. 3, Słupsk 2004, s. 22.

³⁸³ А. П. Огурцов, *Абсурд...*, s. 23.

³⁸⁴ Г. Померанц, *Язык абсурда*, [w:] *idem, Выход из транса*, Москва 1995, <http://fege.narod.ru/librarium/pomeranz.htm> (dostęp: 25.10.2009).

³⁸⁵ Podaje za: М. Анищенко, *Драма абсурда*, Москва 2011, s. 175.

Theatre of the Absurd, 1961)³⁸⁶. Termin „absurd” zawdzięcza swą karierę Esslinowi, chociaż pojęciem tym posłużył się już w 1922 roku Jean Cocteau w przedmowie do *Młodych małżonków z wieży Eiffla* (*Les Mariés de la Tour Eiffel*), a George Bernard Shaw stosował je w odniesieniu do języka dramatu³⁸⁷. Określenie „teatr absurdu” przyjęło się najpierw w krytyce, później zaczęło funkcjonować jako termin z dziedziny literaturoznawstwa i teatrologii, a w świadomości odbiorców wiązało się z cechami poetyki nowatorskich dramatów XX wieku³⁸⁸.

Esslin opiera idee teatru absurdu na podstawowych założeniach francuskiego egzystencjalizmu:

[teatr absurdu] piętnuje, za pomocą satyry, absurdalność życia w nieświadomości rzeczywistości podstawowej. Jest to właśnie uczucie martwoty i mechanicznego bezsensu na pół nieświadomego życia, uczucie „ludzi ukrywających nieľudźkość”, których Camus opisuje w *Micie Syzyfa*³⁸⁹.

Teatr absurdu staje wobec głębszych pokładów absurdalności — absurdalności samego ľudźkiego istnienia w świecie. [...] człowieka stojącego twarzą w twarz z czasem i ľatego trwającego [...] w oczekiwaniu pomiędzy narodzinami a śmiercią³⁹⁰.

Poczucie bezsensu egzystencji oraz niepokój i bezsilność człowieka wobec tego faktu wyrażają bohaterowie sztuk Becketta, Ionesco, Adamowa; na przykład sztuka Becketta *Czekając na Godota* (*En attendant Godot*, 1952) zaczyna się repliką: „Nic się nie da zrobić”³⁹¹, a w dramacie Ionesco *Król umiera* (*Le roi se meurt*, 1962) jeden z bohaterów stwierdza: „Jestem sparaliżowany, ponieważ wiem, że muszę umrzeć”³⁹².

Chociaż zdaniem Esslina teatr absurdu wyrasta z zadumy nad egzystencją człowieka, badacz dostrzega wyraźną różnicę między nim a dramaturgią Jeana Giraudoux, Jeana Anouilha, Armanda Salacrou, Jeana-Paula Sartre’a czy Alberta Camusa. Wymienieni dramaturdzy tworzyli swoje sztuki zgodnie z zasadami klasycznego dramatu, natomiast teatr absurdu opierał się na swobodnej, pozbawionej rygorów kompozycji³⁹³. Charakterystyczne dla dramatu absurdu jest też szczególne traktowanie języka, który według twórców stracił swe podstawowe znaczenie jako środek komunikacji, narzędzie wyrażania myśli.

W swym dewaluowaniu języka — pisze Esslin — teatr absurdu pozostaje w zgodzie z ogólnym trendem naszych czasów [...]. Ziejąca przepaść rozwarła się między językiem a rzeczywistością³⁹⁴.

³⁸⁶ Pierwsze wydanie książki: M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, New York 1961.

³⁸⁷ Podaję za: K. Pleśniarowicz, *Dylemat jedynećo wyjścia...*, s. 11.

³⁸⁸ Zob. P. Surer, *Współczesny teatr...*, s. 198–199.

³⁸⁹ M. Esslin, *Znaczenie absurdu*, przeł. P. Bikont, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3, s. 262. Jest to przekład rozdziału książki M. Esslina *The Theatre of the Absurd*.

³⁹⁰ *Ibidem*, s. 263.

³⁹¹ S. Beckett, *Czekając na Godota*, przeł. A. Libera, Warszawa 1985, s. 5.

³⁹² E. Ionesco, *Król umiera, czyli Ceremonie*, przeł. A. Tarn, [w:] *idem, Kubuś, czyli Uległość; Morderca nie do wynajęcia; Nosorożec; Król umiera, czyli Ceremonie; Szaleństwo we dwoje*, Kraków 2004, s. 362.

³⁹³ M. Эсслин, *Teamp абсyрда...*, s. 25.

³⁹⁴ M. Esslin, *Znaczenie absurdu...*, s. 267–268.

Opinia Esslina dotycząca języka dramatu absurdu nie jest odosobniona. Grzegorz Sinko twierdzi nawet, iż badacz przejął tezy pracy Niklasa Messnera z 1957 roku na temat języka *Czekając na Godota* i *Końcówki* (*Fin de partie*, 1957) Becketta³⁹⁵.

Na związek teatru absurdu z myślą egzystencjalną wskazuje też Emmanuel Jacquart, który twierdzi, że kompozycja dramatu absurdu jest odzwierciedleniem chaosu współczesnego świata i utraty przez człowieka fundamentalnych wartości³⁹⁶. Natomiast John Louis Styan zwraca uwagę na społeczno-historyczne tło powstania teatru absurdu:

Nagły rozwój francuskiego teatru absurdu można częściowo wyjaśnić jako rodzaj nihilistycznej reakcji na okrucieństwa wojny, komory gazowe i zagrożenie atomowe. Ujawnia on negatywną stronę egzystencjalizmu Sartre'a podkreślając beznadzieję i daremność świata, który zmierza gdzieś bez celu³⁹⁷.

Teatr absurdu zdaniem Anny Krajewskiej jest zjawiskiem nieograniczającym się do nowatorskich poszukiwań w obrębie dramaturgii w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Klimat życia społecznego lat pięćdziesiątych stanowił według niej podstawę do powstania specyficznej koncepcji człowieka w świecie i poetyki, która oddawała charakter tej relacji. Autorka powołuje się na późniejsze opracowania Esslina, który do grona dramaturgów absurdystów włączył pisarzy wywodzących się z Europy Wschodniej. Anna Krajewska stwierdza, że nurt ten odżywał i przekształcał się w kolejnych pokoleniach dramatopisarzy, którzy postrzegali świat jako pełen antynomii. Teatr absurdu, zauważa badaczka, spełnia podwójne zadanie — podejmuje problematykę absurdu istnienia człowieka i piętnuje „absurdalność nieautentycznego życia w zakłamaney i zdeformowanej przez język, politykę, działania społeczne rzeczywistości totalitarnego państwa”³⁹⁸. Proponuje ona przyjąć formułę dramatu absurdu jako współczesnego dramatu metafizycznego, mówiącego o „tragicznej niepewności człowieka, który stoi na pustej scenie niepewny prawdziwości wszystkiego, co go otacza — ani sceny, ani teatru, ani samego siebie, ani Boga”³⁹⁹. Podobnie problem ten potraktował Krzysztof Pleśniarowicz, określając mianem teatru absurdu sztuki niektórych dramaturgów polskich, rosyjskich, czeskich i węgierskich tworzących w drugiej połowie XX wieku⁴⁰⁰.

³⁹⁵ G. Sinko, *Kryzys języka w dramacie współczesnym. Rzeczywistość czy złudzenie?*, Wrocław 1977, s. 84.

³⁹⁶ E. Jacquart, *Le Théâtre de dérision*, Paris 1974, s. 37, [za:] M. Анищенко, *Драма абсурда...*, s. 7.

³⁹⁷ J. L. Styan, *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, przeł. M. Sugiera, Wrocław 1995, s. 250.

³⁹⁸ A. Krajewska, *Dramat i teatr...*, s. 14–15.

³⁹⁹ *Ibidem*, s. 26.

⁴⁰⁰ K. Pleśniarowicz, *Dylemat jedyne go wyjścia...* W opracowaniu Pleśniarowicza budzi pewne wątpliwości umieszczenie na liście dramatów „u schyłku realnego socjalizmu” (jak brzmi podtytuł pracy) sztuki Nikołaja Erdmana *Samobójca*. Pleśniarowicz uzasadnia swój wybór datą pierwszej oficjalnej publikacji tekstu w Związku Radzieckim. Jeżeli przyjąć to kryterium za słuszne, to należałoby omówić dramaty oberiutów — Aleksandra Wwiedienskiego i Daniila Charmsa —

W opracowaniu Krajewskiej na uwagę zasługuje stałe podkreślanie, iż źródłem poetyki absurdu w dramacie jest postrzeganie człowieka jako świadomego swych ograniczeń w rozumieniu świata, a mimo to pragnącego określić w nim swoją rolę, a także dylemat człowieka nieświadomego, który nie pojmuje antynomii między jednostką a światem⁴⁰¹. Tak też o dramacie absurdu pisze Ionesco:

Weźmy za przykład tematy teatru Becketta albo Adamowa, które wyrażają absurdalny los ludzki: człowiek jest śmiertelny, człowiek jest ograniczony, człowiek nie akceptuje swojego przeznaczenia, a jednak owo przeznaczenie istnieje; jakie jest znaczenie tego przeznaczenia? Jakie jest znaczenie faktu, że człowiek nie może nadać znaczenia swojemu przeznaczeniu?⁴⁰²

Takie podłoże poetyki absurdu właściwe jest także innym tekstom literackim. Można jednak zauważyć pewne różnice w interpretacji absurdu na wschodzie i zachodzie Europy. W krajach socjalistycznych absurdalną sytuację człowieka w świecie zwykło się odczytywać przez pryzmat społeczno-polityczny. Martin Esslin pisał o zupełnie odmiennym odbiorze sztuki *Czekając na Godota* na Zachodzie i w Polsce w latach pięćdziesiątych. Podczas gdy w Anglii i Ameryce dramat Becketta odczytywano jako apolityczny, w Polsce interpretacja zawierała odwołania do sytuacji społeczno-politycznej państw Europy Wschodniej⁴⁰³. Podobne spostrzeżenia zawarł Jan Błoński w pracy o Sławomirze Mrożku: „Właśnie wścibskość i wszechobecność komunizmu zmuszała niejako publiczność do upartego doszukiwania się ukrytych politycznych znaczeń”⁴⁰⁴.

To upolitycznienie odbioru dzieł literackich czy teatralnych nie jest jedynym elementem różniącym postrzeganie absurdu na Wschodzie i Zachodzie. W pracach niektórych kulturologów można spotkać opinię, że w Rosji termin „absurd” pojmowano odmiennie. Tatiana Złotnikowa utrzymuje, iż ludzie związani z kulturą zachodnią dążą do określenia pewnego systemu, stworzenia normy, wzorca. W zachodniej sztuce absurdalnej ta norma zostaje wywrócona, rozłożona na części. Dla Rosjan norma jest czymś obcym, pogardzanym, eliminowanym z bytu. Dlatego korzenie rosyjskiego absurdu tkwią w szczególnej jakości życia⁴⁰⁵.

Maria Stafiecka wyróżnia dwa odrębne źródła absurdu w kulturze Rosji i zachodniej Europy XX wieku. Według niej na Zachodzie absurd zrodził się z pustki, braku odpowiedzi na zasadnicze pytania ze strony całej kultury minionych wieków. Był to „krzyk świadomości” człowieka starającego się pobudzić do życia martwą kulturę. Absurd rosyjski wiąże badaczka z rewolucją i jej skutkami: odcięciem

również niepublikowane w epoce radzieckiej, a niewątpliwie lepiej wpisujące się w poetykę teatru absurdu.

⁴⁰¹ A. Krajewska, *Dramat i teatr...*, s. 11–26.

⁴⁰² E. Ionesco, *Między jawą a snem, Rozmowy z Claude'em Bonnefoy*, przeł. A. Machowska, Kraków 2006, s. 95.

⁴⁰³ М. Эсслин, *Театр абсурда...*, s. 324–325.

⁴⁰⁴ J. Błoński, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Kraków 1995, s. 194.

⁴⁰⁵ Т. С. Злотникова, *Традиция абсурда в русской культурной парадигме*, [w:] *Культура на пороге III тысячелетия*, отв. ред. П.А. Подболотов, Санкт-Петербург 1998, s. 300.

społeczeństwa od tradycji, pozbawieniem kulturowej pamięci i oddaniem władzy demagogom⁴⁰⁶.

Odmienność rozumienia absurdu przez Rosjan zauważa też Jekatierina Diegot:

W kontekście zachodniego modernizmu — szczególnie teatru — pojęcie absurdu zwykle wiąże się z mrocznym i pozbawionym nadziei spojrzeniem jednostki na świat. Natomiast w kontekście rosyjskim termin ten wywołuje inne skojarzenia. To nie podmiot wnosi absurdalność do rzeczywistości — to ona sama jest absurdalna i na dodatek jest to jedna z jej najbardziej interesujących właściwości⁴⁰⁷.

Jak zauważa badaczka, od lat sześćdziesiątych XX wieku słowo „absurdalny” było odbierane przez artystów rosyjskich jako jedna z najwyższych pochwał — samej rzeczywistości lub ich pracy. Absurd stał się czynnikiem wyzwalającym zachwyt, co więcej — zachwyt mogło wzbudzić jedynie coś absurdalnego⁴⁰⁸.

Poetyka absurdu ma w Rosji dość odległe tradycje. Negacja ogólnie przyjętych zasad, absurdalna z punktu widzenia przeciętnego człowieka, w rosyjskiej tradycji kulturowej stała się ulubionym sposobem prezentacji idei o odrębności każdej jednostki i jej wyobcowaniu. Tatiana Złotnikowa za etyczną i estetyczną dominantę rosyjskiego absurdu uznaje nudę, szczególnie tę związaną z życiem na prowincji:

Dla wielu, jeśli nie dla wszystkich wybitnych przedstawicieli sztuki rosyjskiej — w tym dramaturgów — problem nudy zrodzonej z ducha prowincjonalności był niezmiennie ważny dla poznania psychiki człowieka i warunków jego życia. Absurdalność prowincjonalnego bytu [...] można uważać za swego rodzaju rosyjską diagnozę⁴⁰⁹.

Za materiał egzemplifikacyjny posłużyły badaczce sztuki Aleksandra Ostrowskiego, Antona Czechowa oraz proza Iwana Gonczarowa.

Dalej sięga Olga Czernoricka, upatrująca genezy poetyki absurdu w walce klasykistycznego racjonalizmu ze świadomością mitologiczną. Proces ten badaczka analizuje na podstawie komedii Denisa Fonwizina *Synalek szlachecki* (*Недоросль*, 1781), w której „obiektywizm punktu widzenia [...] polega na tym, że lekceważąc kult rozumu, demonstrowa nie niższość Prostakowów i Skotininów, ale ich zgodność z mentalnością rosyjską”⁴¹⁰. Widoczna jest tu charakterystyczna dla słabo jeszcze rozwiniętej poetyki absurdu opozycja między wewnętrzną logiką a zewnętrznym mitologizmem. W dobie sentymentalizmu absurd tkwi w próbie pogodzenia elementów logiki z uczuciowością wyrażoną w poetyce utworów. Ckliwość utworów

⁴⁰⁶ М. Стафеевская, *Феноменология абсурда*, [w:] *eadem*, *Мысль изреченная*, Москва 1991. <http://fege.narod.ru/librarium/stafezkaya.htm> (dostęp: 12.12.2008).

⁴⁰⁷ Е. Деготь, *Логика абсурда: от тупости к идиотии* <http://www.guelman.ru/xz/362/xx26/x2605.htm> (dostęp: 25. 12.2008).

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

⁴⁰⁹ Т. С. Злотникова, *Русский абсурд: классические истоки и актуальные практики*, [w:] *Современные трансформации российской культуры*, отв. ред. И. В. Кондаков, Москва 2005, s. 448.

⁴¹⁰ О. Чернорицкая, *Этапы эволюции поэтики абсурда в России*, <http://www.proza.ru/-2004/03/13-28> (dostęp: 30.11.2009).

i społeczne metafory w rodzaju „Erast–Liza” sprowadzają się do naiwnego psychologizmu, a fałsz w obrazie niewinnego ludu przerasta granice estetyki. Próba pogodzenia się z tym fałszem na poziomie emocji kończy się zwycięstwem absurdu.

Czernoricka zauważa, że w romantyzmie punkt widzenia zostaje przeniesiony poza granice rzeczywistości, w te sfery, których nie da się wyrazić słowami.

W formie zewnętrznej — pisze — występuje oderwanie duszy od świata, opozycja „tam” i „tu”. Na zewnątrz widoczna jest tożsamość, co „tam”, to i „tu”, i to, co powinno być „tam”, przychodzi „tu”, zachowując się zgodnie z zasadami panującymi „tam”⁴¹¹.

W twórczości Puszkina według badaczki absurd pojawia się w punkcie przecięcia błahości elementów subiektywnych i majestatyczności obiektywnych. U Gogola punkt widzenia maksymalnie zbliża się do przedmiotów, wyraźny jest prymat detalu nad całością. Połączenie śmiechu ze strachem, mające źródło w folklorze, oddaje charakter rzeczywistości. Im straszniejszy jest ten obraz, tym bardziej wydaje się wiarygodny i przekonujący. Absurd wymyka się spod kontroli autora, co sprzyja rozpowszechnieniu tego zjawiska.

Absurd w liryce Afanasje Feta — sądzi Czernoricka — polega na zamianie leksyki wysokiej na potoczną oraz na impresjonistycznej zagadkowości, oksymoronach i antytezach. U Dostojewskiego dostrzega ona absurd w przeciwstawieniu estetyki etyce. Twierdzi, że autor *Biesów* świadomie stosował metodę doprowadzenia idei do absurdu, który jednak z reguły nie jest dostrzegany przez odbiorców. W utworach Lwa Tołstoja punkt widzenia przenosi się ze świata przedmiotów na świat uczuć. Od strony świata przedmiotowego świat emocji wydaje się absurdalny, od strony zaś psychologicznej absurdalne zdają się rzeczy. Zdaniem Czernorickiej w twórczości Tołstoja mamy do czynienia z końcowym etapem rozwoju poetyki absurdu. Świat przedstawiony rozpada się na detale oraz zanikają tradycyjne form gatunkowe. Poetyka absurdu właściwa jest również niektórym utworom Antona Czechowa.

W poetyce symbolizmu, zauważa badaczka, poetyka absurdu wiąże się z tendencją do wypaczania obrazu rzeczywistości jako zaprzeczaniu harmonii świata oraz do skrajnej mitologizacji. W symbolizmie każda rzecz staje się znakiem, a w futuryzmie — jest oznaczana: próbuje się jej nadać nową, niezwykle nazwę, która wyjawia jej istotę⁴¹².

Absurd w twórczości Gogola analizował wcześniej Boris Ejchenbaum:

Doprowadzenie do absurdu lub sprzeczne z logiką łączenie słów jest częstym zjawiskiem u Gogola, przy czym chwyt ów jest zazwyczaj zamaskowany ściśle logiczną składnią i wywiera wrażenie mimowolności⁴¹³.

⁴¹¹ *Ibidem*.

⁴¹² *Ibidem*.

⁴¹³ B. Ejchenbaum, *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola*, przeł. M. Książek-Czerwińska, [w:] *Sztuka interpretacji*, wyb. i oprac. H. Markiewicz, Wrocław 1971, s. 517–518.

Rosyjski formalista rozpatruje absurd jedynie jako chwyt stylistyczny przełamujący logikę utworu i rodzący efekt komizmu. Natomiast Vladimir Nabokov postrzega absurd jako zjawisko irracjonalne niepodlegające zdroworozsądkowemu pojmowaniu, ale też zbliżone do natury tragizmu:

Absurd był ulubioną muzą Gogola — ale kiedy mówię „absurd”, nie mam na myśli żadnego dziwactwa ani niczego komicznego. Absurd, podobnie jak tragizm, ma wiele odcieni i stopni, a ponadto, w przypadku Gogola, z tragizmem graniczy. Byłoby błędem stwierdzić, że Gogol ukazywał swoje postacie w absurdalnych sytuacjach. Nie można postawić człowieka w absurdalnej sytuacji, jeśli absurdalny jest cały świat, w którym ów człowiek żyje. Nie da się tego zrobić, jeśli przez absurd rozumiemy coś, co wywołuje chichot albo wzruszenie ramion. Ale kiedy traktujemy absurd jako coś wzniosłego, jako cechę ludzkiej kondycji, wszystko to, co w mniej pokracznym świecie wiąże się z najwyższymi aspiracjami człowieka, jego najgłębszym cierpieniem i najsilniejszymi namiętnościami — wtedy oczywiście mamy do czynienia z sytuacją wyjątkową i budząca współczucie istota zagubiona w Gogolowskim koszmarnym i nieodpowiedzialnym świecie będzie „absurdalna” na zasadzie swoistego wtórnego kontrastu⁴¹⁴.

Podejście Nabokova do absurdu jest typowe w postrzeganiu tego zjawiska w literaturze XX wieku.

Niektórzy badacze wiążą zjawisko absurdu z rosyjską literaturą realistyczną. Bertram Müller podchodzi do tego problemu dość szczególnie: proponuje uznać absurd w literaturze XIX wieku za jedną z form realizmu, a w utworach XX wieku — za polemikę z metodą realizmu⁴¹⁵. Z realizmem pojęcie absurdu wiąże też Peter Urban; twierdzi on mianowicie, że przeniknąć do literatury absurd może wyłącznie z pomocą metody realistycznej⁴¹⁶.

W poprzednich epokach absurdowi przydawano zdecydowanie negatywny wydźwięk, natomiast w sztuce XX wieku po raz pierwszy stał się on zjawiskiem pożądanym. Jelena Kosiłowa twierdzi nawet, że na początku XX wieku nastąpiła rewolucja w traktowaniu absurdu⁴¹⁷. W tym okresie absurd w różnych sferach ludzkiej działalności przybierał skrajnie różne znaczenia: „W europejskiej kulturze XX wieku absurd stał się po pierwsze: argumentem w obronie rdzennej jedności świata, a po drugie: — demonstracją wewnętrznego chaosu, nieuporządkowania tej jedności”⁴¹⁸.

W literaturze rosyjskiej wyraźnie zaznaczyły się dwie fale poetyki absurdu: pierwsza w okresie modernizmu, druga — postmodernizmu. To właśnie ze strategiami estetycznymi XX wieku łączą badacze pojęcie absurdu. Niektórzy z nich

⁴¹⁴ V. Nabokov, „Szyneł”, [w:] *idem, Wykłady o literaturze rosyjskiej*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2002, s. 87–88.

⁴¹⁵ B. Müller, *Absurde Literatur in Rußland: Entstehung und Entwicklung*, München 1978, s. 34.

⁴¹⁶ P. Urban, *Feler des Todes: Russische Absurde aus zwei Jahrhunderten*, Frankfurt am Main 1990, s. 482. [za:] O. Буренина, *Предисловие. Что такое абсурд, или по следам Мартина Эсслина*, [w:] *Абсурд и вокруг*, отв. ред. О. Буренина, Москва 2004, s. 44. W artykule tym Burenina podaje też ciekawą historię pojęcia „absurd” w krytyce i literaturoznawstwie.

⁴¹⁷ E. Косилова, *Абсурд...*

⁴¹⁸ J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. S. Królak, Warszawa 2007, s. 70.

w odniesieniu do grupy tekstów osadzonych w poetyce absurdu posługują się terminem „absurdyzm”⁴¹⁹.

Ilja Brażnikow w rozważaniach nad poetyką absurdu w sztukach Czechowa pisze:

Poczucie absurdu zaczyna się w momencie niezrozumienia, uświadomienia sobie niemożności wyczerpującego racjonalnego wyjaśnienia wydarzeń [...] Ta świadomość otwiera genezę współczesnej poetyki absurdu⁴²⁰.

Genezy współczesnej estetyki absurdu upatruje badacz w twórczości symbolistów. Podobną opinię wyraża Dmitrij Tokariew. Jego zdaniem absurdalny tekst w utworach Charmsa lub Becketta nie mógłby powstać bez ewolucji literatury europejskiej końca XIX–początku XX wieku, która „przeszła drogę od poezji symbolistycznej do egzystencjalnej tęsknoty Sartre’owskich *Mdłości*”⁴²¹. Na znaczenie tego okresu w rozwoju poetyki absurdu wskazują też inni badacze. Olga Burenina podkreśla, że to właśnie od czasów symbolizmu w literaturze rosyjskiej absurd pojawia się jako element stały. Wskazuje ona także na wspólne elementy świadomości oraz poetyki symbolistycznej i absurdystycznej. Badając związki między przedstawicielami rosyjskiego absurdyzmu, za jakich uważa się powszechnie oberiutów oraz symbolistów, zauważa wiele zbieżności w poetyce i światopoglądzie tych twórców. „Absurd w symbolizmie pojawia się jako dążenie do hipotetycznego *Gesamtkunstwerk* i jednocześnie jako niemożność realizacji tego dążenia”⁴²² — pisze Burenina, podając jako przykład utwory Andrieja Biełego, Walerija Briusowa, Dmitrija Mereżkowskiego. Również inni badacze stoją na stanowisku, że źródła kierunków awangardowych, szczególnie twórczości przedstawicieli grup Czinari i OBERIU, tkwią w symbolizmie, a fakt ten potwierdzają sami pisarze. Na przykład Charms w jednym ze swoich pierwszych artykułów wyraża uznanie dla narracyjnych eksperymentów Biełego: „Прием А. Белого, встречающийся в его прозе — долгождан”⁴²³.

Według Czernorickiej awangardę można utożsamiać z absurdem jedynie w kontekście teorii lingwistycznych. Brak sensu właśnie tych teorii pozwala mówić o awangardzie jako rezultacie metody *reductio ad absurdum*, czyli jako o absurdzie.

Awangarda jest absurdalna nie dlatego, że jest nieracjonalna, znaczeniowo nie zawsze jasna, a często wręcz chaotyczna — te właściwości są związane nie tylko z absurdem. Awangarda jest absur-

⁴¹⁹ А. М. Зверев, *Абсурдизм*, [w:] *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, гл. ред. А. Н. Николюкин, Москва 2003, s. 11–12.

⁴²⁰ И. Бражников, *Смысл и чистота...*, s. 200–211.

⁴²¹ Д. Токарев, *Курс на худшее...*, s. 14. Zob. też В. С. С. Воронин, *Взаимодействие фантазии и абсурда в русской литературе первой трети XX века: символизм, Д. Хармс, М. Горький*, Волгоград 2003; О. А. Кривцун, *Русский абсурд: классические истоки и актуальные практики, Современные трансформации российской культуры*, отв. ред. И. В. Кондаков, Москва 2005, s. 127–153.

⁴²² О. Буренина, *Символистский абсурд...*, s. 100.

⁴²³ Д. Хармс, „Прием Белого...”, [w:] *Неизданный Хармс*, Санкт-Петербург 2001, s. 41.

dalna jako kiepski wynik pięknych zamierzeń i wspaniałych teorii, jako społeczna projekcja ideału i jego sprofanowana alternatywa⁴²⁴.

Odmiennego zdania jest Michaił Epsztejn, który twierdzi, że w utworach awangardy absurd góruje nad sensem, postać jest zaprezentowana w uduchowionych formach, jednostka wyobcowana i wroga sobie samej. Widoczny jest kryzys realności, która nie mieści się w tradycyjnych formach, rozpada się, rozplywa, staje się coraz słabiej wyczuwalna⁴²⁵.

Rosyjska awangarda w sztukach plastycznych zapisała się w historii nie tylko radykalnym minimalizmem, lecz także niepohamowaną narracyjnością pełną alogizmów, która rozwinęła się na przekór głównemu nurtowi modernistycznemu. Rdzeń rosyjskiej awangardy stanowiły poszukiwania możliwości przekroczenia krytycyzmu — od krytyki języka w drugiej dekadzie XX wieku do eksperymentów zaangażowanych politycznie i egzystencjalnie w latach dwudziestych i trzydziestych, kiedy sztuka radziecka dążyła do stworzenia szczególnego „pozytywnego” języka na miejsce zachodniego języka ascezy i redukcji. Ta tendencja była kontynuowana przez przedstawicieli moskiewskiego konceptualizmu aż do lat dziewięćdziesiątych⁴²⁶.

Oberiuci kładli nacisk na sens już w swoim manifestie:

[...] rozszerzamy i pogłębiaamy sens przedmiotu i słowa, bynajmniej go nie niszcząc. Sztuka wchodzi w posiadanie konkretnego przedmiotu, oczyszczonego ze skorupy literackich i życiowych skojarzeń. [...] Czyżbyście chcieli się zastrzec, że to nie ten sam przedmiot, który widzicie w życiu? [...] Może zechcecie powiedzieć, że nasze treści są „nierealne” i „nielogiczne”? A kto powiedział, że logika potoczności obowiązuje sztukę? [...] Sztuka ma swą logikę, która nie niszczy przedmiotu, lecz pozwala go poznać⁴²⁷.

Kategoria bezsensowności została przedstawiona przez nich jako opozycja do zwyczajnych sposobów myślenia o świecie, a nie tylko w charakterze innowacji języka poetyckiego. Współcześni im krytycy ocenili taki sposób formułowania myśli skrajnie negatywnie. Ich twórczość określano jako pozbawioną treści, alogiczną, stylistycznie nieuporządkowaną, chaotyczną, pseudodziecięcą⁴²⁸.

I treść, i stylistyczne uporządkowanie utworów, choć niezrozumiane przez współczesnych oberiutów krytyków, było zgodne z założeniami grupy. Wwiedziński zawarł je również w słynnych wersach: „Горит бессмыслицы звезда, / она одна без дна”⁴²⁹. W tych słowach widoczna jest zarówno formuła ideologii absurdystycznej,

⁴²⁴ О. Чернолицкая, *Как работает...*

⁴²⁵ Рог. М. Эпштейн, *Искусство авангарда и религиозное сознание*, „Новый мир” 1989, № 12, s. 222–235.

⁴²⁶ Е. Деготь, *Логика абсурда...*

⁴²⁷ *Manifest OBERIU*, przeł. A. Drawicz, [w:] *Tragiczna zabawa. OBERIU, czyli inna Rosja poetycka*, wyb. i oprac. A. Drawicz, Kraków 1991, s. 15.

⁴²⁸ Zob. Ю. Валиева, *Игра в бессмыслицу. Поэтический мир Александра Введенского*, Санкт-Петербург 2007, s. 8–9.

⁴²⁹ А. Введенский, *Кругом, возможно, Бог*, [w:] *idem, Произведения 1926–1937*, Москва 1993, t. 1, s. 152.

jak i jej ucieleśnienie: w wierszu pojawia się określenie „bezsens” („бессмыслица”), które jednocześnie zawiera się w metaforze „gwiazda bez dna” („звезда без дна”) ⁴³⁰. Jelena Kosiłowa zauważa w tej metaforze niezwykle ciekawe postrzeganie absurdu jako „czegoś, co nie ma dna, jest bezgranicznie produktywnie” ⁴³¹.

Ilja Sierman twierdzi, że oberiucka poezja absurdu ma swe tradycje w wierszach kapitana Lebiadkina — bohatera *Biesów* (*Бесы*, 1871) Fiodora Dostojewskiego. Nikołaj Olejnikow sam wskazuje na bliskość twórczości Lebiadkina, przytaczając fragment jego wiersza jako motto do własnego utworu *Karaluch* (*Таракан*, 1934). Zdaniem Siermana świat *Biesów* jest przeciwieństwem poezji, a nawet zdrowego rozumu i elementarnej logiki. Poezja absurdu autorstwa Lebiadkina oddaje absurd życia bohaterów Dostojewskiego ⁴³².

Zderzenie sensów, oczyszczenie przedmiotów z dodatkowych znaczeń, deklarowane przez oberiutów i obecne w całej twórczości awangardy, niektórzy literaturoznawcy dostrzegają też w utworach Lwa Tołstoja. Walerij Maroszy, wychodząc od analizy „chwytu udziwnienia” w prozie Tołstoja ⁴³³, dowodzi, że strategię awangardy, polegającą na przenoszeniu przedmiotów ze sfery pospolitych skojarzeń do przestrzeni dla nich niezwykłej i skutkującej przesunięciem znaczenia, mają wiele wspólnego z modelem narracji autora *Wojny i pokoju*, z jego manierą obrazowania — miejscami paradoksalną i ekscentryczną ⁴³⁴. Odkrywanie nowych znaczeń słów przez Tołstoja wynika z faktu poszukiwania sensu bytu. „Jednym z ważniejszych motywów Tołstoja zarówno w jego publicystyce, jak i w utworach literackich jest z jednej strony — poszukiwanie sensu, z drugiej zaś — stałe odnotowywanie bezsensu” ⁴³⁵. To poczucie bezsensu egzystencji najwyraźniej ujawnia się w *Spowiedzi* (*Исповедь*, 1882), kiedy autobiograficzny bohater-narrator wyznaje: „[...] со мною стало случаться что-то очень странное: на меня стали находить минуты... недоумения, остановки жизни...” ⁴³⁶; „Жизнь моя

⁴³⁰ Fragment ten można też odczytać jako parafrazę słów Michaiła Łomonosowa: „Открылась бездна звезд полна; /Звездам числа нет, бездне дна”. М. Ломоносов, *Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния*, [w:] *idem*, *Полное собрание сочинений*, т. 8, Москва-Ленинград 1959, s. 120.

⁴³¹ Е. Косилова, *Абсурд...*

⁴³² И. Серман, *Стихи капитана Лебядкина и поэзия XX века*, „Revue des études slaves”, t. 53, z. 4, 1981, s. 597–605, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/slave_0080-2557_1981_num_53_4_5173# (dostęp: 15.11.2010).

⁴³³ Badacz powołuje się na artykuł Wiktora Szklowskiego *Sztuka jako chwyt* (1917). Zob. W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Tom II. Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945. Część III Od formalizmu do strukturalizmu*, wyb. S. Skwarczyńska, Kraków 1986, s. 10–28.

⁴³⁴ В. В. Мароши, *К генезису нарратива абсурда: Л.Н.Толстой и Д.Хармс*, „Критика и семиотика” (Новосибирск) 2006, № 10, s. 101–103.

⁴³⁵ *Ibidem*, s. 104.

⁴³⁶ Л. Н. Толстой, *Исповедь*, [w:] *idem*, *Собрание сочинений в 22-х томах*, Москва 1978–1983, т. 16, s. 115.

остановилась. [...] Истина была то, что жизнь есть бессмыслица⁴³⁷. Utrata sensu życia sprawia, iż cały jego świat rozsypuje się, rozpada na kawałki. Rozważania nad sensem bytu prowadzą Tolstoja do doświadczeń religijnych: „...мир есть что-то бесконечное и непонятное. Жизнь человеческая есть непостижимая часть этого непостижимого »всего«⁴³⁸. Stąd uznanie światopoglądu i poetyki autora *Wojny i pokoju* za inspirację literacką Charmsa⁴³⁹.

Sam Charms przyznawał się do innych wzorców — w 1937 roku w swoim dzienniku sporządził spis nazwisk najbliższych mu pisarzy. Byli to: Nikołaj Gogol, Koźma Prutkow, Gustav Meyrink, Knut Hamsun, Edward Lear, Lewis Carroll. Jak z tego wynika, oprócz tradycji rodzimych Charms cenił też absurdystów zachodnioeuropejskich⁴⁴⁰.

Jakow Druskin — współuczestnik grupy Czinari — jako pierwszy podjął rzetelne badania nad poetyką absurdu w Rosji na kartach studiów poświęconych twórczości Aleksandra Wwiedińskiego *Gwiazda bezsensu* (*Звезда бессмыслицы*, ok. 1970). Bezsens wiąże on ze szczególną naturą komunikacji w utworach Wwiedińskiego, a także z samą funkcją języka poetyckiego⁴⁴¹. „Jednoznaczność znaku i elementu oznaczanego w literaturze i w ogóle w języku jest sprzeczna, czyli alogiczna, — pisze Druskin — bezsensowność Wwiedińskiego jest próbą urzeczywistnienia jedności znaku i elementu oznaczanego, tekstu i kontekstu”⁴⁴². Trzeba jednak zaznaczyć, że terminy „bezsens” i „absurd” Druskin nie zawsze traktuje synonimicznie, a czasem je sobie przeciwstawia. Autor monografii o absurdzie w twórczości Charmsa i Becketta Dmitrij Tokariew uważa, że takie przeciwstawienie wydaje mu się „bardziej usprawiedliwione niż próby mechanicznego zaliczenia autora do grona przedstawicieli literatury absurdu, jeśli tylko w jego tekstach można odnaleźć jakieś elementy absurdu”⁴⁴³.

Julia Walijewa, analizując właściwości absurdu językowego w twórczości Wwiedińskiego, podkreśla, że w „bezsensie” utworów oberiuty obok aspektu językowego konieczne jest wyróżnienie aspektu egzystencjalnego⁴⁴⁴.

We współczesnej literaturze rosyjskiej ujawnia się absurdalny świat, absurdałna świadomość, utrata sensu bytu. Tradycji absurdu współczesnej literatury

⁴³⁷ *Ibidem*, s. 117.

⁴³⁸ *Ibidem*, s. 127.

⁴³⁹ В. В. Мароши, *К генезису...*, s. 102–105.

⁴⁴⁰ Д. Хармс, *Дневниковые записи*, [w:] „Горло бредит бритвою”, сост. и коммент. А. Коринского и А. Устинова, „Глагол” 1991, № 4, http://lib.ru/HARMS/xarms_diaries.txt (dostęp: 12.05.2010). Zapis z 14 listopada 1937 roku.

⁴⁴¹ Я. Друскин, *Звезда бессмыслицы*, [w:] „...Сборище друзей, оставленных судьбою”. А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «Чинари» в текстах, документах и исследованиях. В 2 т., сост. В. Н. Сажин, Москва 2000, т. 1, s. 323–416.

⁴⁴² *Ibidem*, s. 396.

⁴⁴³ Д. В. Токарев, *Курс на худшее...*, s. 9.

⁴⁴⁴ Ю. Валиева, *Игра в бессмыслицу...*, s. 102–103. Zob. też Е. Лукин, *Свадьба рыси. Мифология абсурда в творчестве А. Введенского*, „Литературная учеба” 2006, № 4, s. 195–206.

rosyjskiej niektórzy badacze upatrują w twórczości Teffi, Michaiła Zoszczenki, Michaiła Bułhakowa, Andrieja Płatonowa, którzy zilustrowali absurd życia społecznego swoich czasów. Parodystyczno-ironiczne podejście do rzeczywistości w twórczości tych pisarzy staje się sposobem absurdyzacji, która zmienia świadomość odbiorcy, każe mu odrzucić tradycyjne wyobrażenia o świecie⁴⁴⁵. Kevin Platt stawia tezę, że absurd rodzi się tu na granicy zderzenia elementów nowej i starej epoki, tworząc bezsensowną „mieszankę dwóch wariantów życia społecznego Rosji przeszłości i Rosji przyszłości”⁴⁴⁶. Jednak nietrudno dostrzec, że Bułhakow, Zoszczenko i Płatonow odzwierciedlali realia im współczesne, radziecką rzeczywistość, w której przyszło im żyć oraz tworzyć i która już wtedy wydawała im się absurdalna. Prawdopodobnie bardziej uprawnione jest zdanie Jeleny Mieńszykowej, która dostrzega w tych utworach absurd wynikający z rozszczepienia rzeczywistości, ścierania się skrajnych przeciwieństw. To zjawisko zrodziło charakterystyczną dla radzieckiej kultury „świadomość groteskową” wyrażającą się w dychotomii tragizmu i komizmu⁴⁴⁷.

Absurd wzorca radzieckiego powstawał zatem jeszcze w latach dwudziestych–trzydziestych, przybierając coraz bardziej totalitarny charakter. Przemiany doprowadziły do zaniku społecznej i kulturowej pamięci, którą zastąpiła wiara w mity demagogów. Już na początku XX wieku powstał specyficzny język uprawiania propagandy politycznej, zastosowany z czasem do tworzenia mitu o proletariacie jako klasie wybranej. Po rewolucji 1917 roku zyskał on status oficjalnego języka państwowego oraz języka publicznej komunikacji. Język, w którym formowała się samoświadomość człowieka radzieckiego, ograniczał swobodę myśli, jednocześnie nie dopuszczając wątpliwości co do słuszności ideologicznych schematów. Język nasycił się słowami i pojęciami, które nie miały korzeni w przeszłości, nie były umocowane w życiu. Te puste słowa otaczały człowieka, zamykały drogę do trzeźwego spojrzenia na rzeczywistość⁴⁴⁸. Maria Stafecka porównuje obywateli radzieckich do postaci teatru absurdu, które automatycznie akceptują słowa nowomowy i nie są w stanie wyjść poza granice tych słów⁴⁴⁹. Absurd nowomowy obnażają w swoich utworach Michaił Bułhakow, Michaił Zoszczenko, a szczególnie Andriej Płatonow. Język tego ostatniego to gra słów na granicy absurdu, „prawie w każdym zdaniu jego prozy można się natknąć na

⁴⁴⁵ О. В. Вдовиченко, *Культурфилософский контекст абсурда в художественном сознании России рубежа XX–XXI вв.: на материале творчества В. Пелевина, Д. Липскерова*. Автореферат, Саранск 2009, s. 9.

⁴⁴⁶ К. Платт, *История в гротескном ключе. Русская литература и идея революции*, пер. сангл. М. Маликовой, Санкт-Петербург 2006, s. 14.

⁴⁴⁷ Е. Меньшикова, *Гротескное сознание: явление советской культуры*, Санкт-Петербург 2009.

⁴⁴⁸ Б. Сарнов, *Наш советский новояз*, Москва 2002, s. 8–13.

⁴⁴⁹ М. Стафеецкая, *Феноменология абсурда...*

słowa, które nie wywołują skojarzeń, co przejawia się w szczególnej kakofonii sensu⁴⁵⁰. Styl autora *Wykopu* obrazuje wręcz absurdalny proces myślenia⁴⁵¹.

W dobie socrealizmu poetykę absurdu łączono w ZSRR z kulturą Zachodu. W literaturze oficjalnej pojawiała się ona niezwykle rzadko, przenikając do parodii utworów zachodnich, bajek dla dzieci czy rosyjskiego thrashu⁴⁵². Kiedy w Związku Radzieckim zaczęły się pojawiać artykuły o teatrze absurdu Becketta, Ionesco, o filozofii egzystencjalistycznej, słowo „absurd” nabierało znaczenia ideologicznie pejoratywnego. Pisarze mieli przecież wpajać czytelnikom optymizm i wiarę w świetlaną przyszłość. O teatrze absurdu jednak pisano — o Ionesco częściej i bardziej pobłażliwie, a Becketta przedstawiano w świetle negatywnej krytyki zachodniej⁴⁵³. Absurd był utożsamiany z burżuazyjną rzeczywistością. Autor recenzji sztuki Ionesco opublikowanej w 1965 łączy poetykę absurdu z krytyką świata zachodniego: „W *Nosorożcach* zachowana została cała specyfika metody dramatycznej Ionesco, a w tej sztuce szczególnie wyraźnie widać, że absurd jest nie tyle stylem pisarza, ile realną podstawą życiową współczesnego społeczeństwa burżuazyjnego”⁴⁵⁴.

Estetyka absurdu demitologizuje świat, usuwając konteksty i związki między przedmiotami, umożliwiając świeże ich widzenie, wolne od wcześniejszych przekonań. Okazuje się, że takie spojrzenie na świat, burzące uprzednie wyobrażenia, unaocznia jego pustkę. To demaskowanie „metafizyki obecności” Michaił Epsztejn wymienia jako jedną z głównych cech postmodernizmu, ale też całej rosyjskiej cywilizacji, w której intuicyjnie przeczutowano pustkę ukrywającą się za znakami i nazwami⁴⁵⁵. To ogrywanie słów pozbawionych odpowiedników w rzeczywistości stanowi według Esslina jedną z głównych idei teatru absurdu:

Wystawiony na nieustanny i nieubłagany gadatliwy atak środków masowego przekazu, prasy i reklamy, szary człowiek staje się coraz bardziej sceptyczny wobec języka. Mieszkańcy państw totalitarnych wiedzą doskonale, że większość tego, co im się mówi, to pustosłowie, pozbawione rzeczywistego znaczenia. Nauczyli się czytać między wierszami, tzn. odgadywać rzeczywistość, którą język raczej skrywa, niż odsłania⁴⁵⁶.

Współczesna rosyjska poetyka absurdu czerpie zarówno z tradycji oberiuc-kich, szczególnie z twórczości Charmsa i Wwiedińskiego, stosując chwytły dekompozycji obrazów, bufonadę, niespodziewane zwroty akcji, brak powiązań przyczynowo-skutkowych pomiędzy zdarzeniami, jak i strategii postmodernistycznych, w tym: intertekstualności, nasycenia tekstu aluzjami literackimi, cytatai, motywami znanymi z klasyki. Absurd w tekstach literatury współczesnej występuje ra-

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

⁴⁵¹ *Ibidem*.

⁴⁵² *Ibidem*.

⁴⁵³ О. Черноризкая, *Как работает...*

⁴⁵⁴ А. Аникст, „Носороги” в Нью-Йорке, „Новый мир” 1965, № 8, s. 230.

⁴⁵⁵ М. Эпштейн, *Постмодерн...*, s. 91–101.

⁴⁵⁶ М. Esslin, *Znaczenie absurdu...*, s. 268.

zem z takimi zjawiskami, jak groteska i ironia, których struktura również zakłada wewnętrzne rozszczepienie.

W poezji rosyjskiej XX wieku elementy poetyki absurdu odnaleźć można w poezji „grupy lianozowskiej” — Jewgienija Kropiwnickiego, Igora Cholina, Gienricha Sapgira, Wsiewołoda Niekrasowa, Jana Satunowskiego — a później konceptualistów. Rezygnują oni z lirycznego patosu, monolog liryczny zastępują dialogiczną grą cudzych głosów, maskami językowymi. Ich prymitywistyczna groteska charakteryzuje się rozchwianiem, stylizacją na grafomańską manierę mowy. Oberiuci wzorowali się w tym przede wszystkim na Chlebnikowie, rozwijając jego składnię „lapsusu, przejęzyczenia” (Roman Jakobson), rezygnując natomiast z lirycznego patosu tego poety. Jewgienij Kropiwnicki nawiązuje nie do językowej metafizyki Chlebnikowa, lecz do przedmiotowości, konkretności wypowiedzenia. Oberiucki hiperbolizowany „przypadek” (lapsus, przejęzyczenie) zamienia na hiperbolizowany konkret⁴⁵⁷.

Konceptualiści posługują się uśrednionym obrazem, funkcjonującym w kulturze i utrwalonym nie indywidualnie, lecz we wspólnej wielkiej kulturze, wprowadzają do swej poetyki pop-obrazy, pop-wizerunki, pop-wyobrażenia o kulturze⁴⁵⁸. W ramach poetyki absurdu tworzą oni nową metafizyczną mitologię świadczącą o zasadniczych zmianach w świadomości człowieka XX wieku i jego odmiennym widzeniu świata⁴⁵⁹.

Zasadniczym elementem owej kultury jest język, który zawiera wyobrażenia o świecie i jednocześnie ten świat tworzy. W tym sensie dla konceptualistów wszystko jest językiem, a język jest wszystkim. Istotne jest też dla nich poczucie zagrożenia ze strony języka.

Każdy język — według Prigowa — [...] zaczyna rosnąć i przejawiać swoje totalitarne ambicje. Chce jak gdyby zawładnąć całym światem, opisując go własnymi terminami. A my żyjemy w epoce tego rodzaju prób wzajemnego pożerania się języków. Toteż konceptualizm [...] próbuje jakoś ujawnić te totalitarne ambicje języków i reakcja śmiechu czytelnika czy słuchacza rodzi się w miejscu, gdzie dany język wychodzi poza ramy swojej aksjomatyki, w której granicach jest naturalny, i stacza się w absurd⁴⁶⁰.

⁴⁵⁷ В. Кулаков, *Поэзия как факт*, Москва 1999, s. 57–58. Zob. też Е. Белова, *Поэзия русского постмодернизма*, Вильнюс 2008. O konceptualizmie moskiewskim pisałam w artykule: Е. Tyszkowska-Kasprzak, *Konceptualizm moskiewski*, „Slavica Wratislaviensia” CIX, Wrocław 2000, s. 95–114.

⁴⁵⁸ С. Гандлевский, Д. Пригов, *Между именем и имиджем*, „Литературная газета” 1993, nr 19, s. 3.

⁴⁵⁹ М. П. Двойнишникова, *Миф и карнавал в поэтике абсурда (на материале лирической книги «Московские мифы» Г. Сапгира)*, „Мир науки, культуры, образования” 2008, № 4, s. 52–54. Zob. też А. Цуканов, *Два поэта и абсурд. О поэзии Генриха Сапгира и Игоря Холина*, <http://sapgir.narod.ru/texts/criticism/cukanov.htm> (dostęp: 14.05.2009); М. Двойнишникова, *Поэтика абсурда в русской литературной традиции XX века (На материале лирики Г. Сапгира)*, „Полилог” 2009, № 2, s. 55–58.

⁴⁶⁰ С. Беляева, *Ну что же еще можно сказать о Пригове?*, „Континент” № 64 (1990), s. 109–111.

Michał Ajzenberg nazywa Prigowa „językowym alchemikiem”, który w każdym utworze przeprowadza eksperymenty mające na celu obnażenie związków między słowem a przedmiotem oraz słowem a autorem⁴⁶¹.

Z kolei w poezji Lwa Rubinsztejna wyrwane z kontekstu fragmenty wypowiedzi obnażają szkielety konstrukcji codziennych rozmów z ich algorytmiczną przewidywalnością. Fragmenty te składają się na nedorzeczne mikrodialogi, lingwistyczne lapsusy; które uświadamiają nam, że słowa często nie służą przekazywaniu informacji, ale mają niejasny sens bądź nie mają go wcale, lecz nadal wypowiadamy je z uporem i z przyzwyczajenia, na którym opiera się całe ludzkie życie. Każdy utwór Rubinsztejna to mówienie bez końca, łańcuch paradoksów i nieporozumień, tautologii, które pisarz rejestruje, dosłownie i beznamytnie odtwarzając niestrudzony tok naszej mowy brnącej od schematu do schematu, od banału do banału. Michał Epsztein stwierdza, iż

Rubinsztejn jest mistrzem w obnażaniu trywialności konstrukcji słownych, zniewolenia naszej mowy: bez względu na to, co powiemy, wszystko jest jedynie imitacją czyjejs — niczyjej mowy; to nie my mówimy, to „nas” mówią⁴⁶².

Absurd w drugiej połowie XX wieku był też charakterystyczny dla tzw. leningradzkiego rocka, a zwłaszcza twórczości grupy Akwarium. Absurdystyczne teksty w latach osiemdziesiątych pisał dla zespołu nie jego lider Boris Griebienszczikow, lecz Anatolij Gunicki. Chociaż w poezji rockowej częściej spotyka się absurd typu egzystencjalnego, poezja Gunickiego reprezentuje absurd lingwistyczny⁴⁶³, bardzo wyraźny, charakteryzujący się brakiem powiązań między słowami w prawie każdym wersie⁴⁶⁴.

W nieoficjalnej prozie rosyjskiej drugiej połowy XX wieku poetyka absurdu staje się również popularnym sposobem wyrażenia rozterek egzystencjalnych. Ludmiła Szewczenko wyodrębnia w prozie tego okresu model antyoficjalnego obrazu świata, a w nim typ zabawowy (игровой), odrzucający aksjologiczne wyznacz-

⁴⁶¹ М. Айзенберг, *Вместо предисловия*, [w:] *Личное дело №. Литературно-художественный журнал*, сост. Л. Рубинштейн, Москва 1991, s. 8–9.

⁴⁶² М. Эпштейн, *Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков*, Москва 1988, s. 157.

⁴⁶³ W. Nowikowa proponuje rozumienie absurdu lingwistycznego jako „alogiczną substancję językową, którą tworzą jednostki różnych poziomów języka, stanowiąc anomalie wobec normy językowej”. В. Ю. Новикова, *Языковой абсурд как лингвистическое явление*, <http://humanities.edu.ru/db/msg/45672> (dostęp: 21.02.2009). Zob. też *eadem*, *Интерпретация терминов „смысл” и „значение” на фоне проблемы понимания абсурдного текста*, <http://www.fege.narod.ru/librarium/novikova2.htm> (dostęp: 20.01.2009); О. В. Кравченко, *К вопросу об определении понятия „лингвистический абсурд”*, [w:] *Языковая система и речевая деятельность: лингвокультурологический и прагматический аспекты*, вып. I, Ростов н/Дону 2007, s. 87–89; Н. Фатеева, *Абсурд и грамматика художественного текста (на материале произведений Н. Искренко, В. Нарбиковой, Т. Толстой)*, [w:] *Абсурд и вокруг*, отв. ред. О. Буренина, Москва 2004, s. 273–286.

⁴⁶⁴ Е. Косилова, *О национальных традициях...*

niki danej formacji kulturowo-historycznej. W tej grupie utworów lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, takich zwłaszcza jak: *Moskwa–Pietuszki* (Москва–Петьушки, 1969–1979) Wieniedikta Jerofiejewa, *Ręka* (Рука, 1980) *Kangur* (Кенгуру, 1981) Juza Aleszkowskiego, *Iwańkiada* (Иванькиада, 1975) i *Moskwa 2042* (Москва 2042, 1986) Władimira Wojnowicza, *Wyspa Krym* (Остров Крым, 1979) Wasilija Aksionowa, *Rosyjska służba* (Русская служба, 1983) Zinowija Zinika, jedną z ważniejszych zasad konstrukcji świata przedstawionego jest absurd, którego tradycje sięgają satyrycznej prozy Michaiła Bułhakowa, Ilji Erenburga, Ilji Ilfa i Jewgienija Pietrowa. Utwory te w czasach gdy powstały, nie były publikowane w wydawnictwach państwowych, albowiem zaprezentowany w nich obraz świata dekonstruował oficjalną mitologię epoki radzieckiej⁴⁶⁵.

Następcami oberiutów byli też plastycy nonkonformiści lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, między innymi Ilja Kabakow. Z przedstawicielami OBERIU zbliża go zwłaszcza przekonanie, że bezsensowność świata wyraża się przez parodystyczne nadanie sensu, zachwianie relacji między słowami a rzeczywistością.

Rysunki Ilji Kabakowa z tego okresu to banalne scenki z życia codziennego, opatrzone podpisami; na obrazach-tablicach opisane są czynności i wygląd poszczególnych osób. Ten banal i jego dosłowność postrzegamy w ich absurdalności. Absurd nie oznacza tu wyjścia poza racjonalny układ, a sam układ staje się absurdalny, gdyż, obarczony przyzwyczajeniem, nie jest postrzegany jako komiczny⁴⁶⁶. Podobną wymowę mają obrazy Siemiona Fajbisowicza, odtwarzającego codzienność prostego człowieka, utkaną z monotonnych zdarzeń i nieznośnej nudy; są to obserwacje niedyskretne i bezpośrednie⁴⁶⁷.

Bezrefleksyjność radzieckiej codzienności, ideologii, masowej świadomości zyskała w środowisku młodych twórców lat osiemdziesiątych miano „tępoty”. „Tępy”, zadowolony z siebie, bezkrytyczny bohater wywoływał efekt komiczny i stał się bardzo popularny w tym czasie, chociaż u najbardziej radykalnych artystów takie podejście do „radzieckiego przedmiotu” pojawiło się już w latach sześćdziesiątych. Takie widzenie życia w Związku Radzieckim i absurdystyczny sposób ogrywania go odnajdujemy później w pracach między innymi Dmitrija Prigowa, Jurija Lejdermana, Olega Kulika⁴⁶⁸.

⁴⁶⁵ Л. Шевченко, Динамика моделей художественного видения-отражения действительности в русской и русскоязычной прозе о современности рубежа XX–XXI веков, Киев 2009, s. 153–178. Zob. też Л. Е. Кройчик, Повесть В. Аксенова „Затоваренная бочкотара”: реальность абсурда или абсурд реальности?, http://www.ssu.samara.ru/~rio/lit3wave/6_1.html (dostęp: 12.10.2008); М. Эпштейн, После карнавала, или Вечный Веничка, [w:] В. В. Ерофеев, Оставьте мою душу в покое (Почти всё), Москва 1995, s. 3–15.

⁴⁶⁶ Е. Деготь, Логика абсурда... Zob. też Е. Деготь, Искусство между букв, [w:] Личное дело..., s. 86–145.

⁴⁶⁷ Zob. R. i W. Gierłównowie, *Rosyjska sztuka samizdatu*, przeł. A. Cieszkowska, Warszawa 1990.

⁴⁶⁸ Е. Деготь, Логика абсурда...

W latach sześćdziesiątych odradza się też rosyjski teatr absurdu. Powołując się na tradycje oberiutów i francuskich absurdystów, Andriej Amalrik w sztukach: *Moja ciocia mieszka w Wołokołamsku* (*Моя тетя живет в Волоколамске*, 1963), *Wschód–Zachód* (*Восток–запад*, 1963), *Czternastu kochanków brzydkiej Mary Ann* (*Четырнадцать любовников некрасивой Мэри-Энн*, 1964) i in., wyznaczył nową drogę rozwoju rosyjskiej poetyki absurdu, rozszerzając jej tematykę i konceptualny dyskurs. Jako jeden z pierwszych zajął się Amalrik rozpracowaniem ideologizacji języka i zniewolenia obywatela dogmatami radzieckiego kodeksu moralnego. W jego dramatach zaprezentowany został typ „sowka”⁴⁶⁹ jako istoty, która utraciła zdolność do samoidentyfikacji⁴⁷⁰.

Należy tu wspomnieć, że wśród wielu pisarzy Europy Wschodniej zjawisko absurdu zyskało negatywną opinię. Wymowna pod tym względem jest rozmowa Josifa Brodskiego z Czesławem Miłoszem (opublikowana w roku 2001), w której obaj twórcy podobnie oceniają wpływ literatury absurdu na sztukę połowy XX wieku. Brodski stwierdził wówczas:

lata czterdzieste, a przede wszystkim pięćdziesiąte, a także znaczna część sześćdziesiątych były tryumfem literatury absurdu, Ionesco, Becketta itd. I przez pewien okres, nawet dość długi, wydawało się, a nawet było to formułowane, że nie można angażować się w literaturę, pisać poezji, pisać prozy bez wzięcia pod uwagę literatury absurdu⁴⁷¹.

Jednocześnie obaj poeci zaznaczają, iż estetyka absurdu w Europie Wschodniej zawsze istniała w cieniu literatury rozróżniającej podstawowe wartości. Przyczyny tej sytuacji Miłosz upatruje w odmiennych oczekiwaniach wobec literatury w państwach socjalistycznych:

Literatura w naszej części świata, mówię tu szczególnie o Polsce, ale dotyczy to także innych krajów, szła innym rytmem, po prostu nie miała czasu na eksplorację nihilizmu, tak jak literatura czy poezja zachodnia, bo znajdowała się stale w obliczu zbiorowości, zobowiązań wobec zbiorowości. A zatem podstawowe pytania epistemologiczne nie zostały postawione⁴⁷².

Innym problemem związanym z literaturą krajów socjalistycznych było to, iż w wielu przypadkach już samo przedstawienie rzeczywistości budziło podejrzenia o zastosowanie chwytów rodem z poetyki absurdu. Należy jednak rozróżniać absurd życia od absurdu jako metody artystycznej. Jurij Druźnikow, mówiąc o swojej powieści *Anioły na ostrzu igielnym* (*Ангелы на кончике иглы*, 1969–1976), zwraca uwagę na to, że ten pierwszy rodzaj absurdu jest prezentowany zazwyczaj w pełni

⁴⁶⁹ „Sowok”, słowo o wydźwięku pejoratywnym oznaczające radziecki charakter i styl życia. Jest ono najczęściej stosowanym w epoce postsowieckiej określeniem człowieka radzieckiego i radzieckiego systemu. Zob. М. Эпштейн, *Великая Совь*, Москва 2006, s. 157.

⁴⁷⁰ Zob. О. Н. Зырянова, *Поэтика абсурда в русской драме второй половины XX–начала XXI вв.*, Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Красноярск 2010. На правах рукописи, s. 8–9.

⁴⁷¹ J. Brodski, *Rozmowa z Czesławem Miłoszem*, przeł. I. Grudzińska-Gross, „Zeszyty Literackie” 2007, nr 5, s. 149.

⁴⁷² *Ibidem*, s. 150.

tradycyjnymi środkami wyrazu, natomiast w drugim przypadku artysta przekształca realne zjawiska dla swoich celów. Drużnikow zaznacza, że w jego prozie absurd nie jest chwytem, lecz „domyśliwaniem” życia, i skłania się do stosowania w odniesieniu do swoich tekstów terminu „paradoksalizm” zamiast „absurd”. Według pisarza to właśnie wyszukiwanie paradoksów w otaczającym świecie stanowi sens pisarstwa. Jednocześnie dostrzega on niebezpieczeństwo zbyt daleko posuniętych przekształceń, chwytów przeczących zdrowemu rozsądkowi, które, zamiast ukazywać sens, mogą prowadzić do bezsensu⁴⁷³. Do typu rozwiązań aprobowanych przez Drużnikowa należy też budowanie świata przedstawionego nie zgodnie ze zdrowym rozsądkiem, lecz według absurdalnych zasad. Prezentacja takiej rzeczywistości ma na celu ujawnienie etycznych przeciwwskazań i konsekwencji, jakie wiążą się z wprowadzeniem w życie absurdalnej idei. Wyrazistym przykładem tego rodzaju ujęcia absurdu mogą służyć utwory *My* (МЫ, 1920) Jewgienija Zamiatina i *Psie serce* (Собачье сердце, 1925) Michaiła Bułhakowa⁴⁷⁴.

Absurd powraca do literatury rosyjskiej w dobie postmodernizmu i staje się w niej wszechobecny jako idealny sposób wyrażania stanu chaosu, wyobcowania człowieka w świecie. Współczesna cywilizacja przerastająca granice zdrowego rozsądku staje się przedmiotem opisu wykorzystującego poetykę absurdu. W okresie postradzieckim twórcy stanęli przed zadaniem oddania atmosfery utraty złudzeń, świadomości rozpadu wielkiego mitu. Jak pisał Aleksandr Genis:

Stało się jasne, że król był nagi, kosmos był chaosem. Nikt nie jest temu winien — po prostu świat jest tak skonstruowany, że jego porządek [...] to prywatny przypadek anarchii, harmonia — prywatny przypadek dysharmonii, to co przewidywalne — prywatny przypadek nieprzewidywalnego, a konieczność — jedynie część przypadkowości⁴⁷⁵.

W latach dziewięćdziesiątych pisarze rosyjscy przechodzą od gry z absurdem języka do przedstawiania absurdu życia. Twórcy starają się zobrazować absurdalność rzeczywistości przez zderzenie przeciwstawnych sensów. Sprzeczność samej rzeczywistości była opisywana przez pisarzy rosyjskich także wcześniej, przy czym w czasach ZSRR przedstawianie pełni życia było wymogiem pod warunkiem godzenia przeciwstawnych punktów widzenia, zacierania przeciwieństw. Absurd w rosyjskiej literaturze i sztuce XX wieku jest odwrotną stroną tych zabiegów, reakcją zarówno na styl życia radzieckiego człowieka, jak i na wymagania stawiane artystom przez władze⁴⁷⁶.

⁴⁷³ Ю. Дружников, *Роман как катарсис. Ответы на вопросы участников конференции, [w:] Кризис или метаморфозы: судьба романа на рубеже эпох (на материале романа Юрия Дружникова „Ангелы на кончике иглы” и других произведений современной литературы)*, ответственные науч. ред.-сост. Л. Звонарева, В. Ольбрых, Варшава-Москва 2001, s. 176–178.

⁴⁷⁴ Por. О. Л. Черноричкая, *Поэтика абсурда в аспекте литературно-художественной методологии*, http://zhurnal.lib.ru/c/chernorickaja_o_1/abs.shtml (dostęp: 3.12.2008).

⁴⁷⁵ А. Генис, *Иван Петрович умер...*, s. 93.

⁴⁷⁶ Е. Деготь, *Логика абсурда...*

Poczucie absurdu prezentowane jest za pomocą przekształceń świata — alizmu, chaotyczności, zrównywania przeciwieństw, karnawalizacji połączonej z tragizmem⁴⁷⁷. Absurd jest reprezentowany na różnych poziomach: ontologicznym — jako przedstawienie fantasmagorycznej rzeczywistości, gnoseologicznym — jako narzędzie poznania odsłaniające alogiczność współczesnego świata, aksjologicznym — jako sposób bohatera na zrozumienie samego siebie. Sposoby absurdyzacji stosowane przez współczesnych pisarzy rosyjskich mieszczą się w postmodernistycznej strategii ukazania rzeczywistości jako chaotycznej, niejednorodnej, rozszczępionej. Absurdalny obraz świata można odnaleźć w twórczości wielu przedstawicieli rosyjskiego postmodernizmu, nawet o dość odległych programach estetycznych: Wiaczesława Pjecucha, Walerija Popowa, Wiktora Pielewina, Jurija Mamlejewa, Dmitrija Prigowa, Władimira Sorokina i in.⁴⁷⁸ Niewątpliwie źródła absurdu w pracach tych twórców są różne. Na przykład proza Sorokina jest zakorzeniona w kulturze rosyjskiej i to jej teksty (zarówno klasyka XIX-wieczna, jak i socrealistyczna) wykorzystuje dla efektu absurdu⁴⁷⁹. Materiału do jego twórczości dostarcza również rosyjska rzeczywistość, która według pisarza wyróżnia się na tle Europy: „Europa podoba mi się, ale nie mogę tam dłużej mieszkać. Jest mi potrzebny mój język, rosyjski absurd, rosyjskie życie w ogóle”⁴⁸⁰. Bliskość swej prozy Sorokin upatruje również w rosyjskich absurdystach — oberiutach⁴⁸¹. Natomiast dla Pielewina absurd jest stałą cechą codziennej rzeczywistości, potwierdzeniem niepokojenia człowieka ze światem⁴⁸². Mimo tych różnic obaj prozaicy stosują podobne strategie literackie odwołujące się do tradycji konceptualizmu oraz pop-artu i soc-artu⁴⁸³. Zdaniem Marka Lipowieckiego w prozie Jewgienija Popowa,

⁴⁷⁷ Por. O. B. Богданова, *Современный литературный процесс...*, s. 14–15. Zob. też I. C. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература*, Москва 1999, s. 12–24.

⁴⁷⁸ Zob. M. H. Липовецкий, *Русский постмодернизм: Очерки истории поэтики*, Екатеринбург 1997, s. 215–220; H. B. Маньковская, *Эстетика постмодернизма*, Санкт-Петербург 2000, s. 34–58. O dyskusjach nad postmodernizmem rosyjskim pisała Anna Skotnicka w książce: A. Skotnicka, *Modele prozy...*, s. 32–42.

⁴⁷⁹ Zob. A. Wołodźko-Butkiewicz, *Grabarz literatury rosyjskiej? Spory wokół Władimira Sorokina*, [w:] eadem, *Od pierestrojki do netliteratury. Przemiany we współczesnej prozie rosyjskiej*, Warszawa 2004, s. 229–246. Por. K. Гиляров, *Расшифрованный Сорокин*, Москва 2008; M. П. Марусенков, *Абсурдопедия русской жизни Владимира Сорокина*, Санкт-Петербург 2012, s. 208–271.

⁴⁸⁰ *Интервью Пилара Бонэ и Родриго Фернандеса с Владимиром Сорокиным*, <http://www.srkn.ru/interview/bonet.shtml> (dostęp: 28.11.2010).

⁴⁸¹ Władimir Sorokin w 1992 roku w jednym z wywiadów stwierdził, że jego twórczość jest „zbliżona do twórczości oberiutów, do absurdu, do Wwiedzińskiego”. B. Сорокин, *Вести из онкологической клиники, беседовали Петр Вайль и Александр Генис*, „Синтаксис” 1993, № 32, s. 141. W innym wywiadzie pisarz powołuje się na Charmsa mówiąc o swoich poglądach na sztukę. Zob. B. Сорокин, „Мы не встанем ни под каким памятником”, *беседовал Михаил Новиков*, „Коммерсант” 1998, № 161, s. 10.

⁴⁸² Д. Майборода, *Диалогика абсурда. (Виктор Пелевин и интеркультура)*, [w:] *Абсурд и вокруг*, отв. ред. О. Буренина, Москва 2004, s. 363–367. Zob. też. O. Богданова, С. Кибальник, Л. Сафронова, *Литературные стратегии Виктора Пелевина*, Санкт-Петербург 2008, s. 12–30.

⁴⁸³ Zob. A. Генис, *Иван Петрович...*, s. 72–76.

Wiaczesława Pjecucha, Tatiany Tołstoj, Wiktora Jerofiejewa absurd łączy się z naturalizmem, przy czym absurd ten zdecydowanie różni się od absurdu Charmsa czy Becketta — nie jest umowny, lecz skrajnie realistyczny⁴⁸⁴.

Absurd stał się też jedną z podstawowych cech dramaturgii rosyjskiej drugiej połowy XX–początku XXI wieku. Źródeł absurdu można się tu doszukiwać zarówno w sztukach Becketta oraz Ionesco, jak i utworach rosyjskich klasyków teatru, szczególnie Czechowa i ludowej kulturze śmiechu (anegdota, farsa). Połączenie wszystkich tych elementów cechowało dramaturgię Aleksandra Wampilowa, którego tradycje przejął teatr tzw. nowej fali lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku. Początki rosyjskiego teatru postmodernistycznego według niektórych literaturoznawców wiążą się z dramaturgią Niny Sadur, która w tworzeniu absurdałnego obrazu świata i absurdałnego bohatera oprócz chwytów rodem z poetyki zachodniego teatru absurdu wykorzystywała fantastykę i mit⁴⁸⁵. Analizując *Cudowną babę* (*Чудная баба*, 1981), Jurij Korzow zauważa, że Sadur zamiast teatru absurdu tworzy sztuki, które można nazwać absurdem teatru, absurdem dramaturgii bez jakiegokolwiek artystycznej koncepcji⁴⁸⁶.

Nowe podejście do poetyki absurdu zaprezentowali w swoich sztukach konceptualiści Dmitrij Prigow i Władimir Sorokin, za pomocą dekonstrukcji tekstu i języka, intertekstualności i psychoanalizy demitologizując świat kultury radzieckiej. Młodzi dramaturdzy okresu postmodernizmu przedstawiają bohatera w realiach epoki, łączą w jego portrecie elementy naturalistyczne z uogólniającymi, umownymi. Dbałość o oddanie szczegółów rzeczywistości spleta się w ich twórczości z fantasmagorią i groteską właściwą poetyce absurdu. Tragifarsy braci Priemniakowów kontynuują tradycje absurdyzmu oberiutów i jednocześnie wprowadzają nowe elementy estetyki postmodernistycznej przez parodystyczne podejście do literackiej klasyki rosyjskiej. W dramatach Aleksego Szypienki, Michaiła Wołochowa, Nikołaja Kosmina, Romana Sołncewa czy Nikołaja Kolady odnajdujemy postmodernistyczną grę z cudzymi tekstami, obnażanie pustki bytu, ogrywanie motywu śmierci. Nie ma w nich jednak głośnego protestu, dążenia do przemian czy ruchu w ogóle, nie ma realnego bytu i realnej przestrzeni do życia⁴⁸⁷. Egzystencjalna zaduma wyrażona w skarnawalizowanej formie charakteryzuje dramaturgię Kolady⁴⁸⁸; Szypienko tworzy absurdałne obrazy, odwołując się do zjawisk kultu-

⁴⁸⁴ М. Н. Липовецкий, *Свободы черная работа*, „Вопросы литературы” 1989, № 9, s. 25–26.

⁴⁸⁵ Пор. Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий, *Современная русская литература...*, s. 516–520; О. Н. Зырянова, *Поэтика абсурда...*, s. 10–14.

⁴⁸⁶ Ю. И. Корзов, *Драматургия*, [w:] Ю. И. Корзов, Л. И. Шевченко, И. С. Заярная, *Современная русская литература*, Киев 2003, s. 214–215.

⁴⁸⁷ Т. С. Злотникова, *Русский абсурд...*, s. 478; H. Mazurek, *Gra, mistyfikacja i żart w najnowszej dramaturgii rosyjskiej*, [w:] *Dramat rosyjski. Klasyka i współczesność*, pod red. H. Mazurek, Katowice 2000, s. 216–227. Zob. też W. Piłat, *Na progu XXI wieku. Szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*, Olsztyn 2000, s. 138–139.

⁴⁸⁸ Пор. H. Mazurek, *Teatr, życie, gra. Studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikołaja Kolady*, Katowice 2002.

ry, polityki, życia społecznego⁴⁸⁹. Ogólną tendencją młodej dramaturgii rosyjskiej jest osłabienie zainteresowania problematyką społeczno-polityczną na rzecz analizy egzystencji człowieka, jego relacji ze światem, przy czym wnioski o absurdzie bytu ludzkiego są wyrażane w ujęciu nierealistycznym, często absurdystycznym. Cechy poetyki absurdu przybierają momentami i realistyczne (zdaniem większości badaczy) sztuki Ludmiły Pietruszewskiej. Absurd ontologiczny prezentuje ona przez alienację bohatera, który aby ten stan przezwyciężyć, podejmuje nielogiczne działania. Wszelkie próby nawiązania kontaktu ze światem dla postaci w utworach Pietruszewskiej kończą się zderzeniem z obojętnością lub agresją⁴⁹⁰.

Absurd w literaturze rosyjskiej jest zatem zjawiskiem powszechnym, znany od czasów dawnych do najnowszych. Niewątpliwie wiek XX stał się okresem najbardziej intensywnego rozwoju poetyki absurdu i największej popularności absurdyzmu w ramach wielu nurtów i prądów literackich. W miarę upowszechniania się w literaturze poetyki absurdu wzbudzała ona coraz większe zainteresowanie badaczy, którzy zgodnie upatrywali źródło absurdu w utracie sensu życia.

Odrębnym zagadnieniem badawczym jest sposób interpretacji utworów absurdystycznych. Brak logiki, niespójność znaczeniowa wypowiedzi zdaniem niektórych badaczy daje przyzwolenie na zupełną dowolność w odczycaniu takiego tekstu. Jewgienij Klujew, analizując utwory klasycznego absurdu angielskiego, stwierdza, że objaśnienie tego typu tekstów polega na przypisaniu mu takiego znaczenia, jakie jest spójne z określoną koncepcją badawczą:

jeżeli chodzi o tekst określany jako absurdalny, to zapewne najwyraźniej demonstruje on niezależność każdej wersji interpretacyjnej w stosunku do zawartości tekstu artystycznego. [...] Tekst jest tym, czym jest, czyli tylko i wyłącznie tekstem obojętnym wobec tego, czym napędzają go interpretatorzy⁴⁹¹.

Podobnie rozpatruje tę kwestię Martin Gardner: „w każdym nonsensie jest tyle przydatnych do interpretacji symboli, że robiąc dowolne założenie wobec autora, można bez problemu dobrać do niego mnóstwo przykładów”⁴⁹².

Jednakże najbardziej inspirujące dla twórców absurdystów jest — jak się zdaje — poczucie bezsensu egzystencji, absurdu istnienia człowieka w świecie. Niemożność dokładnego odczytania literatury absurdu jest pochodną ograniczonego człowieka, który nie jest w stanie zrozumieć świata i pojąć, jakie zajmuje w nim miejsce. W jednym i drugim przypadku można odnaleźć wiele dróg poszukiwania

⁴⁸⁹ Por. Л. Гломб, *Коллажное мышление Алексея Шипенко как проявление „иного Описания” действительности в драматическом произведении*, [w:] *Dramat rosyjski...*, s. 201–215.

⁴⁹⁰ Н. Каблукова, *Освоение абсурда и поэтика абсурда в реалистической драме Л. Петрушевской*, [w:] *Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог*, вып. 10, ред. Т. Рыбальченко, Томск 2009, s. 294–297.

⁴⁹¹ Е. В. Клюев, *Теория литературы абсурда...*, s. 21.

⁴⁹² М. Гарднер, *Аннотированная „Алиса”*, [w:] Л. Кэрролл, *Алиса в Стране чудес*, перев. Н. М. Демуровой, <http://www.wonderland-alice.ru/public/gardner/> (dostęp: 12.01.2010).

prawdy. Najważniejsze pozostaje pytanie o sens, próba zrozumienia, nawet gdyby miała się zakończyć klęską.

Absurd pozostaje więc zagadnieniem otwartym zarówno dla jego teoretyków, jak i badaczy dzieł absurdystycznych. Aktualne i uniwersalne jest wobec tego stwierdzenie Gilberta Keitha Chestertona, który pisał o *Przygodach Alicji w Krainie Czarów*:

Absurd Carrola powinni czytać mędrcy i posiwiali filozofowie..., aby badać ten najciemniejszy z problemów metafizyki, jakim jest pogranicze rozumu i nierozumności, oraz naturę tej najbardziej kapryśnej z sił duchowych, jaką jest humor, wiecznie pląsający między jednym a drugim⁴⁹³.

⁴⁹³ G.K. Chesterton, cyt. za: R. Stiller, *Wielebny w Krainie Czarów...*, s. 18.

CZĘŚĆ DRUGA
HOMO ABSURDUS

Obcy w świecie. Echa filozofii Alberta Camusa

Posiany przez wiatr, zebrany przez wiatr, a jednak twórca, taki jest człowiek, poprzez wiek wieków dumny, że żyje przez chwilę.

Albert Camus*

Bohater obcy, wyobcowany w świecie, stał się dość popularny w prozie rosyjskiej pod koniec lat pięćdziesiątych XX wieku. Na ukształtowanie się takiego rodzaju postaci literackiej decydujący wpływ miało doświadczenie dwóch wojen światowych i rozczarowanie systemem kolektywnym, którego istota polegała na istnieniu człowieka jako części grupy. Oddając kolektywowi swą indywidualną egzystencję, „ja” otrzymywało więcej, albowiem jego byt zamykał się w istnieniu grupy, co z kolei osłabiało poczucie zagrożenia niebytem⁴⁹⁴. Kryzys neokolektywizmu skutkował wzrastającym uświadomieniem sobie własnej indywidualności, a w związku z tym poczuciem obcości wobec świata i innych ludzi. Właściwe bohaterom ustawiczne poczucie osamotnienia i niepokoju, które prześladowało ich w ciągu całego życia, wiąże ten typ bohatera z myślą francuskich egzystencjalistów, a w szczególności Alberta Camusa.

Zbieżność z filozofią egzystencjalistyczną można zauważyć w utworach wielu pisarzy rosyjskich lat sześćdziesiątych–osiemdziesiątych XX wieku, w tym także w prozie Dowłatowa. Podobnie jak francuscy egzystencjaliści, zgłębiał on problem wyobcowania i związane z nim pytanie o granice wolności, możliwość wyboru, przemocy, odpowiedzialności, przypadkowości i konieczności. Bohater Dowłatowa, podobnie jak człowiek w tekstach egzystencjalistów, jest samotny. Próbuje aktywnie uczestniczyć w życiu i jednocześnie ucieka od świata, w którym czuje się bezradny. Chociaż koncepcja autobiograficznego bohatera prozy Dowłatowa jest niejednorodna, daje się zauważyć wyraźne podobieństwo pewnych składni-

* A. Camus, *Notatniki 1935–1959*, przeł. J. Guze, Warszawa 1994, s. 284.

⁴⁹⁴ P. Tillich, *Męstwo bycia*, przeł. H. Bednarek, Poznań 1994, s. 111.

ków jego wizerunku z koncepcją człowieka absurda, którą Camus wyłożył w *Micie Syzyfa*, a literacką formę nadał jej w *Obcym*.

Oba utwory francuskiego filozofa stały się znane w Związku Radzieckim pod koniec lat pięćdziesiątych XX wieku. Leningradzki reżyser Boris Ponizowski pisał:

W latach 1957–1959 krążyły w naszym kręgu zaczytane kopie amatorskich przekładów, fragmentów czy nawet całych głośnych na Zachodzie książek w stylu egzystencjalizmu (*Mdłości* J.-P. Sartre’a, *Dżuma*, *Mit Syzyfa* — A. Camusa, *Lysa śpiewaczka* — E. Ionesco, a szczególnie modna była sztuka S. Becketta *Czekając na Godota*). Do naszych wyobrażeń o Teatrze z tych sztuk gwałtownie wdzierał się absurd, bezsensowność wszystkiego, co istnieje, coś zupełnie nowego, energicznego i świeżego, tak nieprawdopodobnie kontrastującego ze wszystkim zastępnym, fałszywym i stęchłym⁴⁹⁵.

Powieść Camusa *L’Etranger* (1937–1940, wyd. 1942) pojawiła się w rosyjskim przekładzie Gieorgija Adamowicza w 1966 roku w paryskim wydawnictwie „Victor” pod tytułem *Nieznajomy* (*Незнакомец*). W 1968 roku czasopismo „Inostrannaja literatura” wydrukowało tę powieść w przekładzie Nory Gal pod tytułem *Obcy* (*Посторонний*). Drugi *Obcy* ukazał się w jednotomowym zbiorze utworów Camusa wydawnictwa „Progress” w 1969 roku — tłumaczką jego była Natalia Niemczinowa⁴⁹⁶. W tym samym roku pojawiło się radzieckie wydanie oryginału tekstów *Obcego* i *Dżumy* (*La Peste*, 1947)⁴⁹⁷. *Mit Syzyfa* — dla pisarzy rosyjskich podstawowe źródło informacji o absurdzie egzystencjalnym — przez wiele lat był znany wyłącznie w samizdatowym przekładzie Rida Graczowa. Tłumaczenie eseju Camusa z 1964 roku nie było pełne — urywało się w połowie ostatniego rozdziału trzeciej części⁴⁹⁸. Dwanaście lat później przekład Graczowa został opublikowany w drugoobiegowym czasopiśmie „Czasy”⁴⁹⁹. Utwory francuskiego egzystencjalisty w latach 1970–1980 należały do kategorii dozwolonych, lecz niepublikowanych i zaczęto je wznawiać dopiero w okresie pierestrojki⁵⁰⁰.

Mimo dość skromnych możliwości rozpowszechniania tekstów Camusa w Rosji był on pisarzem szczególnie lubianym. Źródeł tej popularności niektórzy upatrują w częstym odwoływaniu się Camusa do idei literatury rosyjskiej, inni zaś — w identyfikowaniu się wielu obywateli ZSRR z bohaterami jego utworów: odważnymi ludźmi, zagubionymi w absurdałnym świecie⁵⁰¹. Na bliskość Camusa intelektualistom Europy Wschodniej zwraca uwagę także Czesław Miłosz. Dostrzega on podobieństwo pomiędzy bohaterami francuskiego pisarza a obywatelami PRL-u: „Po-

⁴⁹⁵ Л. Нусберг, *Штрихи о Борисе Понизовском (Конец 1950-х)*, [в:] *Антология новейшей русской поэзии «У Голубой Лагуны»*, Ньютонвилл 1983, т. 2А, s. 179–186, [cytuję za:] С. Савицкий, *Андеграунд...*, s. 141.

⁴⁹⁶ Ю. Яхнина, *Три Камю*, <http://www.vavilon.ru/noragal/yahnina.html> (dostęp: 13.02.2011).

⁴⁹⁷ A. Camus, *L’Etranger. La Peste*, Moscou 1969.

⁴⁹⁸ С. Савицкий, *Андеграунд...*, s. 151–152.

⁴⁹⁹ А. Камю, *Миф о Сизифе (Очерки о бессмысленности)*, перев. Р. Грачева, „Часы” 1976, № 3, s. 150–228.

⁵⁰⁰ С. Савицкий, *Андеграунд...*, s. 152.

⁵⁰¹ Д. Бабич, *Полвека без Альбера Камю*, РИА Новости 10:38 20/01/2010, <http://www.rian.ru/authors/20100120/205414860.html> (dostęp: 13.01.2011).

chodząc z inteligencji [...] albo z ludu, zostaliśmy wrzuceni w przewrót, w chaos, gdzie wszystko się rozsypywało”⁵⁰². To właśnie przeciwstawienie człowieka światu, jednostki — systemowi sprawiło, że idee Camusa były tak atrakcyjne w tej części Europy. Po publikacji wybranych utworów pisarza w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych „kolejne pokolenia mówiły już Camusem”⁵⁰³.

Uwielbienie młodych rosyjskich intelektualistów dla francuskiego filozofa przedstawił też Dowłatow w *Filii*. Narrator wspomina swoje studenckie lata i spotkanie z przyszłą żoną:

Мы сели в электричку. Девушка вынула из сумки книгу на английском языке и говорит: — Это „Миф о Сизифе” Камю. Рассказ, вернее — эссе. Вы знаете, что такое эссе? Я подумал, отчего ей так хочется считать меня невеждой? Затем сказал: — Я даже знаю, что такое Камю. Не говоря о Сизифе⁵⁰⁴.

Współczesna myśl egzystencjalna przedstawia człowieka jako „bycie w sytuacji”. Centralną kategorią takiego myślenia jest doświadczenie egzystencjalne polegające na uświadomieniu sobie tragizmu ludzkiego istnienia. Bohaterowie utworów literackich Camusa stają się ucieleśnieniem odkrytych przez filozofa podstawowych stanów świadomości. Meursault — główny bohater *Obcego* — to człowiek absurdu, przetwarzający w konkretne sytuacje rzeczywistości mitologiczną konstrukcję Syzyfa (*Mit Syzyfa*). Całkowicie samotny, nie hołduje rozpowszechnionym rytuałom, nie uznaje etyki i upodobań innych ludzi. Sam tytuł utworu wyraża światopogląd tej postaci — obcość w świecie. Meursault jest obojętny wobec życia w potocznym i w etycznym znaczeniu do tego stopnia, że odrzuca wszystkie jego wymiary, poza jednym — własnym istnieniem.

Jean-Paul Sartre w artykule *Wyjaśnienie „Obcego”* traktuje tę postać Camusa jako osobliwy, przynależny do absurdu gatunek wymagający innych pojęć niż potoczne kategorie dobra i zła:

Czym więc jest absurd jako stan faktyczny, jako to, co pierwotnie dane? Niczym innym, jak stosunkiem człowieka ze światem. Pierwotna absurdalność odsłania przede wszystkim pewien rozdźwięk: rozdźwięk między dążeniem człowieka do jedności, a nieprzewidywalnym dualizmem umysłu i przyrody, między pędem ku wieczności i skończonym charakterem ludzkiego istnienia, między „zatroskaniem”, które stanowi istotę człowieka, a próżnością jego wysiłków. Śmierć, niezbywalny pluralizm prawd i bytów, nierozumność rzeczywistości, przypadek — oto bieguny absurdu. „Właśnie ten, jakże śmieszny, rozum jest tym, co przeciwstawia mnie całemu stworzeniu”. Tak tłumaczy się już częściowo tytuł naszej powieści: obcy — to człowiek w obliczu świata. [...] Obcy — to także człowiek wśród ludzi. [...] To wreszcie ja sam wobec siebie, to znaczy człowiek jako część przyrody wobec umysłu: „Obcy, który w pewnych momentach idzie w lustrze na nasze spotkanie”⁵⁰⁵.

⁵⁰² C. Miłosz, *Diariusz paryski*, „Kultura” 1960, nr 31; *idem*, *Bratni rozmówca*, „Preuves” 1960, nr 4, [fragm. w:] *Istota samotna*, „Gazeta Wyborcza” 5 stycznia 2000, s. 12.

⁵⁰³ J. Sobolewska, *Komu Camus*, „Polityka” 2010, nr 2, s. 57.

⁵⁰⁴ C. Довлатов, *Филиал*, [w:] *idem*, *Собрание прозы...*, т. 3, s. 143.

⁵⁰⁵ J. P. Sartre, *Wyjaśnienie „Obcego”*, [w:] *idem*, *Czym jest literatura. Wybór szkiców krytyczno-literackich*, przeł. J. Lalewicz, Warszawa 1968, s. 112.

Postawy człowieka absurdalnego nie należy utożsamiać z tragizmem. Człowiek tragiczny jest bowiem skazany na klęskę i wszystkie jego działania ku niej prowadzą, jednak właściwa jest mu nadzieja, pewna doza wiary w katharsis. Człowiek absurdalny nie wierzy już w katharsis, gdyż „tragiczny koncept jego bytu powtarzał się zbyt często”⁵⁰⁶.

Patos człowieka absurdalnego to ów upór, z jakim podejmuje on kamień, który zwałił się w dolinę, i ponownie wtacza go na zbocze. Ale w sercu żywi zawziętość, gniew i bunt. Jego oburzenie idzie w parze ze świadomością niemocy. Musi sobie zadać niemało trudu, żeby brzydząc się swoim bezsensownym działaniem, nie nabrać obrzydzenia do samego siebie. Jest zlaicyzowanym człowiekiem tragicznym. Dla człowieka tragicznego katharsis stanowi sens jego klęski. Człowiek absurdalny zaprzecza temu sensowi. Bóstwo, któremu mogłoby zależeć na poddaniu człowieka procesowi oczyszczenia, aby go uszlachetnić, dla niego nie istnieje. On nie wierzy w jego istnienie⁵⁰⁷.

Wiele cech człowieka absurdu wykorzystał Dowłatow, konstruuując główną postać swojej prozy — ostre odczucie trwogi i pustki, obrona jednostki przed banalnością masy ludzkiej, pogarda do wszystkiego, co ma charakter programowy i jest narzucone z góry. Jego bohater jest samotny, zagubiony w niepojętym świecie, obcy wśród ludzi. Jego wyobcowanie pisarz podkreśla wielokrotnie. Ów główny bohater Dowłatowa — *alter ego* pisarza — jest obcy we wszystkich kręgach, we wszystkich środowiskach społecznych czy zawodowych:

Он был чужим для всех. Для зеков, солдат, офицеров и вольных лагерных работяг. Даже караульные псы считали его чужим⁵⁰⁸.

В казарме его уважали, хоть и считали чужим. А может, как раз поэтому и уважали⁵⁰⁹.

В университете я быстро ощутил себя чужим. Студенты без конца распространялись о вещах, не интересовавших меня⁵¹⁰.

Poczucie wyobcowania prześladowa go w dzieciństwie (*Nasi*), w okresie pierwszych prób literackich (*Niewidzialna książka*), gdy pracuje w redakcji gazety codziennej (*Kompromis*) i na emigracji (*Filia*, *Ariel*, *Zabawka*). Zachowania, a nawet wygląd bohatera, są najczęściej nieadekwatne do okoliczności, w których się znalazł, przy czym jego obcość nie wynika z poczucia własnej wyjątkowości — to świat odtrąca go, stawiając przed nim niezrozumiałe reguły. Wszędzie bohater ten okazuje się nie na swoim miejscu — dyrektor muzeum Puszkina czyni mu wyrzuty: „Своими брюками, товарищ Довлатов, вы нарушаете праздничную атмосферу здешних мест...”⁵¹¹, naczelny redaktor gazety narzeka: „Вы нас попросту компрометируете”⁵¹².

⁵⁰⁶ W. Hilsbecher, *Tragizm, absurd i paradoks*, przeł. S. Błaut, Warszawa 1972, s. 171.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, s. 171–172.

⁵⁰⁸ С. Довлатов, *Зона*, [w:] *idem, Собрание прозы в трех томах*, Санкт-Петербург 1995, т. 1, s. 44.

⁵⁰⁹ *Ibidem*, s. 45.

⁵¹⁰ С. Довлатов, *Филиал...*, s. 128.

⁵¹¹ С. Довлатов, *Чемодан*, [w:] *idem, Собрание прозы...*, т. 2, s. 271.

⁵¹² *Ibidem*.

Usiłowania bohatera, by przystosować się do warunków, jakie dyktuje otoczenie, roztopić się w rzeczywistości, osiągnąć harmonię, stały się głównym tematem prozy pisarza. Jego autobiograficzny bohater marzy, by uwolnić się od swego wyobcowania: „Ася познакомила меня с друзьями. [...] Я хотел быть в этом кругу своим человеком”⁵¹³. Próby te są z reguły nieskuteczne, gdyż rozdźwięk między bohaterem a światem uniemożliwia harmonijną koegzystencję, rodzi poczucie absurdu.

Camus w 1940 roku w Paryżu pisał o poczuciu wyobcowania w świecie:

Co oznacza to nagle przebudzenie — w tym ciemnym pokoju — razem z hałasami miasta, które nagle staje się obce? I wszystko jest mi obce, wszystko, ani jednej istoty do mnie należącej, ani miejsca, w którym zasklepiłaby się ta rana... Co ja tu robię, do czego odnoszą się te gesty, te uśmiechy? Ja jestem nie stąd — ani skądinąd. I świat jest już tylko nieznanym krajobrazem, w którym serce moje nie znajduje oparcia. Obcy — kto może wiedzieć, co to słowo znaczy⁵¹⁴.

Doświadczenie absurdu następuje według Camusa niespodziewanie, nagle wyrывa nas z rutynowych działań, zaskakuje wśród codziennej krzątaniny:

Poranne wstawanie, tramwaj, cztery godziny pracy, sen i poniedziałek, wtorek, środa, czwartek, piątek i sobota w tym samym rytmie: najczęściej tą drogą idzie się łatwo. Tyle że pewnego dnia pojawia się „dlaczego” i wszystko rozpoczyna się w znużeniu zabarwionym zdumieniem⁵¹⁵.

Podobnie reaguje na swoją codzienność bohater Dowłatowa, kiedy nagle wśród powszednich czynności zadaje sobie pytanie o sens istnienia: „Что все это значит? Кто я и откуда? Ради чего здесь нахожусь?”⁵¹⁶. To właśnie prozaiczne czynności ciążą bohaterowi, który chciałby uwierzyć, że kryje się za nimi głębszy sens:

Ну хорошо, съем я в жизни две тысячи котлет. Изношу двадцать пять темно-серых костюмов. Перелистаю семьсот номеров журнала „Огонек”. И все?⁵¹⁷

Człowiek, dążąc do zrozumienia świata, obarczony jest jednak subiektywizmem:

Głębokie pragnienie umysłu, nawet w jego najbardziej rozwiniętych ewolucjach, jednoczy się z nieświadomym uczuciem człowieka w obliczu świata: jest nim żądanie poufałości, głód jasności. Dla człowieka zrozumieć świat to sprowadzić go do tego, co ludzkie, wycisnąć na nim swoją pieczęć⁵¹⁸.

Według Camusa umysł szukający prawdy nie znajduje jej, miejsce to zajmuje irracjonalność. Człowieka ogarnia wówczas wrażenie absurdu — traci on poczucie bezpieczeństwa i zdomowienia w świecie. Filozof wskazuje pewien pozytywny

⁵¹³ *Ibidem*, s. 250.

⁵¹⁴ Cyt. za: A. Kijowski, *Posłowie*, [w:] A. Camus, *Obcy*, przeł. M. Zenowicz, Warszawa 1967, s. 130.

⁵¹⁵ A. Camus, *Mit Syzyfa...*, s. 18–19.

⁵¹⁶ C. Довлатов, *Филиал...*, s. 119.

⁵¹⁷ C. Довлатов, *Чемодан...*, s. 253.

⁵¹⁸ A. Camus, *Mit Syzyfa...*, s. 22.

aspekt absurdu — jest to jedyny pewny fakt w świecie. Jednak odczucie absurdu jest dla człowieka doświadczeniem głównie negatywnym. Dążenie do jedności, pragnienie harmonii stają w jawnej sprzeczności z chaotycznym, bezdusznym światem. Przecistawienie człowieka światu jest jedynie schematem, w którym filozof wskazuje miejsce powstania absurdu⁵¹⁹. W *Micie Syzyfa* Camus stwierdza, że „Absurd zależy tyle od człowieka, ile od świata [...] absurdalna jest konfrontacja tego, co irracjonalne i oszalałego pragnienia jasności, którego wołanie rozlega się w najgłębszej istocie człowieka”⁵²⁰.

Próby przezwyciężenia bariery absurdu Dowłatow obrazowo przedstawia we wszystkich swoich tekstach, lecz najjaskrawiej walkę tę prezentuje jego cykl *Kompromis*. Już sam tytuł wskazuje dwubiegunowość świata — realnego i wewnętrznego przynależnego tylko bohaterowi. Dzieli te światy przepaść różnic i niezrozumienia. Wszystkie dążenia do kompromisu podejmowane przez główną postać, która próbuje ten świat pojąć i pogodzić się z nim, zawsze kończą się niepowodzeniem. Zderzenie oczekiwań człowieka ze światem zewnętrznym rodzi absurd, który zawiera się w przestrzeni tej konfrontacji. Jednak czasem zachodzi przemieszczenie w stronę świata i wtedy świat jawi się człowiekowi jako obcy i wrogi: „Все кругом сумасшедшие. Какой-то непрекращающийся странный бред...”⁵²¹; „Я шел и думал — мир охвачен безумием. Безумие становится нормой. Норма вызывает ощущение чужда”⁵²².

Zarówno u Camusa, jak i Dowłatowa bohater nie potrafi pogodzić się z absurdem, który postrzega jako naczelną kategorię rzeczywistości: „Декларируется в общем-то единственная банальная идея — что мир абсурден”⁵²³.

W wywiadzie udzielonym amerykańskiemu badaczowi literatury rosyjskiej Johnowi Gładowi Dowłatow mówił:

Пробую обудить в читателе ощущение нормы. Одним из важнейших ощущений связанных с нашей эпохой является ощущение надвигающегося абсурда, когда то бессмысленно становится или менее нормальным явление⁵²⁴.

W rzeczywistości pisarz nie prezentuje normy, ale jedynie pragnienie, by ją osiągnąć, tęsknotę za nią.

Dla absurdysty świat sam w sobie nie jest absurdalny, lecz po prostu niezrozumiały, albowiem istnieje poza człowiekiem, nie ma nic wspólnego z jego pragnieniami i umysłem. Nie znaczy to, że świat jest niepoznawalny i irracjonalny. Camus dość wysoko cenił poznanie empiryczne i metody naukowe. Jednak podkreślał, że naukowe teorie pozostają zawsze tylko hipotetycznymi konstrukcjami ludzkiego umysłu, a w świecie nie ma jedynego, decydującego sensu, niepodobna go prze-

⁵¹⁹ C. Piecuch, *Człowiek metafizyczny...*, s. 30–31.

⁵²⁰ A. Camus, *Mit Syzyfa...*, s. 24–25.

⁵²¹ C. Довлатов, *Виноград*, [w:] *idem*, *Собрание прозы...*, т. 2, s. 349.

⁵²² C. Довлатов, *Заповедник*, [w:] *idem*, *Собрание прозы...*, т. 1, s. 410.

⁵²³ C. Довлатов, *Зона...*, s. 28.

⁵²⁴ Д. Глэд, *Беседы в изгнании...*, s. 86.

niknąć rozumem, odnaleźć odpowiedzi na dręczące pytania. Ludzie rzućeni w tę rzeczywistość są skończeni i śmiertelni, a na pytanie o cel istnienia, sens spraw doczesnych, nauka nie daje im odpowiedzi. Nie daje jej także historia myśli filozoficznej — proponowane przez nią wyjaśnienia to nie racjonalne dowody, lecz wyłącznie akty wiary.

Bohater *Obcego* buntuje się przeciw interpretacji jego osoby i jego zbrodni przez społeczeństwo. Jest to bunt przeciw totalnemu systemowemu wyjaśnieniu istnienia, ponieważ wyjaśnienie totalne nie jest właściwe. „Wszystkie całkowite wyjaśnienia są nieodpowiednie i złudne. Według Camusa odnosi się to do wszystkich systemów filozoficznych [...] i wszelkich doktryn religijnych”⁵²⁵. Meursault nie życzy sobie usprawiedliwienia jego czynu, ponieważ wiązałoby się to z integracją z systemem totalnego wyjaśnienia, z przystąpieniem do powszechnego słusznego systemu.

Camus skonstruował swego człowieka absurda w celach polemicznych jako protest przeciw religii, a także przeciw nauczaniu narzucającemu ludziom normy moralne z zewnątrz — zgodnie z zaleceniami społecznymi, przykazaniami religijnymi: „Człowiek absurda może przyjąć jedną moralność: tę, która pochodzi od Boga, jest dyktowana. Ale człowiek absurda żyje poza Bogiem”⁵²⁶. Bohater Dowłatowa również żyje w świecie, w którym nadzieja religijna umarła⁵²⁷. Narrator *Zony* zwierza się: „Вы знаете, я человек не религиозный. Более того, неверующий. И даже не суеверный”⁵²⁸. Dalej, na pytanie jednego z więźniów: „Как ты думаешь, Бог есть?“, odpowiada: „— Маловероятно”⁵²⁹. Źródłem swego ateizmu bohater Dowłatowa upatruje w materialistycznej ideologii, która ukształtowała świadomość jego pokolenia:

С детства нам твердили: — Бога нет... Материя первична... Человек произошел от гориллы... Атеистическая пропаганда достигала своей цели. Ее доктрины воспринимались как нечто бесспорное⁵³⁰.

W dalszych rozważaniach nad wiarą narrator ujawnia jednak tęsknotę za ideą wyższą, która uzasadniałaby nasze ziemskie bytowanie. Szczególny niepokój wzbudza w nim myśl o śmierci jako kresie istnienia:

Сам я, увы, человек нерелигиозный. И даже — неверующий. Разве что суеверный, как все неврастеники. И все-таки часто задумываюсь. Я ведь уже далеко не юноша. Придет когда-то смерть и вычеркнет меня. И что же в результате — лопух на могиле? Неужели это — все, предел, итог?! Или наши души бессмертны? Но тогда мы обязаны дорожить каждой минутой⁵³¹.

⁵²⁵ T. Merton, *Siedem esejów o Albercie Camus*, przeł. R. Kreml, Bydgoszcz 1996, s. 198.

⁵²⁶ A. Camus, *Mit Syzyfa...*, s. 60.

⁵²⁷ O religii w twórczości Dowłatowa zob. Ж. Ю. Мотыгина, *Религиозно-философские предпосылки...*, s. 193–196.

⁵²⁸ С. Довлатов, *Зона...*, s. 171.

⁵²⁹ *Ibidem*, s. 48.

⁵³⁰ С. Довлатов, *Мари одиноких*, [w:] *idem*, *Малоизвестный...*, s. 16–17.

⁵³¹ *Ibidem*, s. 17.

W najcięższych momentach swego życia pisarz poszukiwał wiary, ale jej nie odnalazł. W 1984 roku w liście do Igora Jefimowa pisał:

Главная моя ошибка — в надежде, что, легализовавшись как писатель, я стану веселым и счастливым. Этого не случилось. Состояние бывает такое, что я даже пробовал разговаривать со священником, но он, к моему удивлению, оказался как раз счастливым, веселым, но абсолютно неверующим человеком⁵³².

Podobnie jest w utworach pisarza — brak odniesienia do istoty wyższej czyni ich bohatera samotnym i wzmagą poczucie braku sensu życia.

Dowłатов stawia swojego bohatera przed pytaniem: jak żyć bez wyższego celu i bożego miłosierdzia? Bohater ten nie postrzega wiary jako obrony przed absurdem życia, jego bytem nie rządzą ogólnie przyjęte zasady. Z absurdu wynika także negacja uniwersalnych norm etycznych. Narrator utworów Dowłatowa dochodzi do wniosku, że dobro i zło jako kategorie uniwersalne nie istnieją: „В нормальных же случаях, как я убедился, добро и зло — произвольны”⁵³³. „Меня смешит любая категорическая нравственная установка. Человек добр!.. Человек подл!.. [...] Человек человеку... как бы это получше выразиться — табула раса... [...] Человек способен на все — дурное и хорошее...”⁵³⁴. Sartre pisał o bohaterze Camusa, że „nie jest dobry ani zły, moralny ani niemoralny. Kategorie te nie stosują się do niego, bo należy on do nader osobliwego gatunku, któremu autor nadaje miano: człowiek absurdu”⁵³⁵. Podobnie narrator prozy Dowłatowa jest przekonany o niemożności jednoznacznej oceny człowieka: „Разделить же дурное и хорошее не удастся без помощи харакири. В каждом из нас хватает того и другого. И все перемешано...”⁵³⁶. Konsekwencją tego etycznego relatywizmu jest niechęć do osądzania ludzi. W *Naszich* ojciec autobiograficznego bohatera gani znajomego:

— Кто же тебя, Аркадий, поставил судьей? Что значит — плохие, хорошие? Почему это решал именно ты? Разве ты Христос!... (Последняя фраза, я уверен, когда-нибудь зачтется моему отцу)⁵³⁷.

A w *Solo na IBM* pisarz wyraża tę myśl bezpośrednio:

Легко не красть. Тем более не убивать... Куда труднее — не судить... Подумаешь — не суди! А между тем „не суди” это целая философия⁵³⁸.

Idea sądu — sądu nad samym sobą; osądu, któremu poddają nas inni; wydawanie sądów będących aktami intelektualnej władzy sądenia; oraz idea wycofa-

⁵³² C. Довлатов, *Эпистолярный роман...*, s. 305. List z 27 lipca 1984 roku.

⁵³³ C. Довлатов, *Зона...*, s. 63–64.

⁵³⁴ *Ibidem*, s. 88.

⁵³⁵ J. P. Sartre, *Wyjaśnienie...*, s. 112.

⁵³⁶ C. Довлатов, *Марш одиноких...*, s. 40.

⁵³⁷ C. Довлатов, *Наши*, [w:] *idem*, *Собрание прозы...*, т. 2, s. 202.

⁵³⁸ C. Довлатов, *Соло на IBM*, [w:] *idem*, *Собрание прозы...*, т. 3 s. 307.

nia/ukrycia się jako próby ucieczki przed takimi osądami — bezustannie powracają w pisarstwie Camusa, począwszy od *Obcego*, na *Upadku* skończywszy⁵³⁹.

Człowiek absurdu jest absolutnie wolny, gdyż w świecie absurdu nie ma Boga ani sensu, istnieje tylko jedyna prawda — prawda śmierci. *Obcy* Camusa zaczyna się od śmierci, śmierć jest głównym punktem fabuły i stanowi finał. Finał, przez którego pryzmat należy wszystko oceniać. W przeddzień egzekucji Meursault ujawnia swoją filozofię:

A więc umrę. Wcześniej niż inni, to jasne. Ale przecież wszyscy wiedzą, że życie nie jest wcale warte trudu przeżywania. W gruncie rzeczy dokładnie zdawałem sobie sprawę, że to nie ma znaczenia, czy się umiera w trzydziestym czy w siedemdziesiątym roku życia, ponieważ jest oczywiste, że w obydwu przypadkach inni mężczyźni i inne kobiety żyć będą dalej, i to przez tysiące lat⁵⁴⁰.

Śmierć stała się także ważnym tematem prozy Dowłatowa⁵⁴¹. W jego utworach często pojawia się strach przed śmiercią. Najczęściej tłumiony, skrywany, niekiedy jednak uwidacznia się w formie werbalnej. Rozmyślenia o skończoności ludzkiego istnienia, o śmierci wyraźnie ujawniają się w *Zonie*, *Kompromisie* i *Innym życiu*. Dowłatowski człowiek absurdu uważa śmierć za jedyną prawdę, „cel życia”.

Odrębny aspekt tematu śmierci zawiera się w problemie samobójstwa. Camus uważa ten problem za najistotniejszy w filozofii absurdu. W *Micie Syzyfa* pisze:

Jest tylko jeden problem filozoficzny prawdziwie poważny: samobójstwo. Orzec, czy życie jest, czy nie jest warte trudu, by je przeżyć, to odpowiedzieć na fundamentalne pytanie filozofii⁵⁴².

Jeśli dla absurdu niezbędny jest człowiek i świat, to likwidacja jednego z tych elementów oznacza zniesienie absurdu. Według filozofa samobójstwo jest ucieczką przed absurdem i jednocześnie jego unicestwieniem. Taką ucieczkę od absurdu widzimy w *Innym życiu*, w którym jest mowa o samobójczej śmierci, oraz w jednym z opowiadań *Kompromisu* — tu z kolei wprowadzony został dialog na temat samounicestwienia. Bohater Dowłatowa daleki jest jednak od takiego kroku nawet w najcięższych chwilach życia. Zbliży się tym samym do poglądu egzystencjalistów o odrzuceniu samobójstwa w imię męstwa trwania. Camus uważał, że

samobójstwo w najbardziej radykalny sposób wyraża sprzeciw wobec życia. Jest formą zaprotestowania przeciwko niezmiennym prawom absurdu, które wbrew naszej woli sankcjonują niesprawiedliwość, krzywdę ludzką i beznadziejność istnienia. W kategoriach filozoficznego opisu samobójstwo staje się najwyższym przejawem wolności. Móc samodzielnie decydować o sobie, to przede wszystkim móc decydować o tym, czy się żyje, czy nie. Dopiero później przychodzi czas na wybór: jak żyć. Najpierw trzeba się opowiedzieć za istnieniem w ogóle lub przeciw niemu. Egzystencjalizm angażuje

⁵³⁹ T. Judt, *Brzemień odpowiedzialności. Blum, Camus, Aron i francuski wiek dwudziesty*, przeł. M. Filipczuk, Warszawa 2013, s. 136.

⁵⁴⁰ A. Camus, *Obcy...*, s. 79.

⁵⁴¹ Tematowi temu został poświęcony osobny rozdział.

⁵⁴² A. Camus, *Mit Syzyfa...*, s. 11.

się gorąco w ten problem, albowiem cała refleksja, skupiona na ludzkim losie, służy jednemu celowi: uzasadnić życie, odrzucić perspektywę samobójstwa⁵⁴³.

Człowiek, który dostrzegł absurd i zrozumiał, że jest on nieunikniony, ma szansę utwierdzić się w woli życia i zaniechać samobójstwa.

Widać tu, jak bardzo doświadczenie absurdu oddala się od samobójstwa. Można uznać, że samobójstwo jest następstwem buntu. Ale niesłusznie. [...] Na swój sposób samobójstwo rozwiązuje absurd. Wciąga go we wspólną śmierć. Ale wiem, że [...] absurd nie może być rozwiązany. Wymyka się samobójstwu w tej mierze, w jakiej jest jednocześnie świadomością śmierci i niezgodą na nią⁵⁴⁴.

Podczas gdy w *Micie Syzyfa* pierwszym wyeksponowanym problemem było pytanie o dopuszczalność samobójstwa, w *Człowieku zbuntowanym* (*L'Homme révolté*, 1951) Camus zastanawia się nad usprawiedliwieniem zabójstwa. Po doświadczeniach koszmaru II wojny światowej przenosi środek ciężkości z egocentrycznego spojrzenia w głąb siebie na całe społeczeństwa. W tym kontekście pojedyncze zbrodnie wydają się nieistotne w konfrontacji z czynami przywódców państw i ich urzędników bezdusznie posyłających na śmierć miliony ludzi:

W dawnych czasach krew mordu wywoływała przynajmniej świętą grozę, przydawała życiu ludzkiemu uświęcenia: nasza epoka każe myśleć — i w tym jej prawdziwe potępienie — że nie dość jeszcze jest krwawa. Bo też krwi nie widać, nie tryska w twarz naszych faryzeuszy. Oto skrajność nihilizmu: ślepy i wściekły mord zdaje się oazą, głupi przestępca niewinnością, w porównaniu z naszymi inteligentnymi katami⁵⁴⁵.

Człowiek XX wieku nie mógł pozostać obojętny wobec masowych zabójstw, za które ponoszą odpowiedzialność systemy totalitarne. Camus w *Człowieku zbuntowanym* analizuje rozwój ideologii śmierci, której istotę miały uzasadniać postępy ludzkości i logika historii. W dziele tym filozof atakuje „historyzm” współczesnych mu autorów, czyli powoływanie się przez nich na „historię” w celu usprawiedliwienia ich własnego zaangażowania. Pisze o „ubóstwieniu” historii przez zdesakralizowane społeczeństwo, zastąpieniu historią religii⁵⁴⁶. Myśl tę Camus rozwinął w eseju *Rozważania o gilotynie* (*Réflexions sur la peine capitale*, 1957)⁵⁴⁷. „W twórczości Alberta Camusa moralny nakaz buntu przeciw złu, śmierci i niesprawiedliwości, prawem egzystencjalnego paradoksu łączy się z akceptacją świata nonsensu, bólu i rozpacz”⁵⁴⁸.

W dyskusji nad odpowiedzialnością tyranów za śmierć milionów ludzi Dołwłatow oddaje głos więźniom. Recydywiści z utworu *Zona* zachowują trzeźwą,

⁵⁴³ W. Szydlowska, *Albert Camus...*, s. 59–60.

⁵⁴⁴ A. Camus, *Mit Syzyfa...*, s. 137–138.

⁵⁴⁵ A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, przeł. J. Guze, Kraków 1991, s. 261.

⁵⁴⁶ T. Judt, *Brzemie odpowiedzialności...*, s. 126.

⁵⁴⁷ A. Camus, *Rozważania o gilotynie*, przeł. W. Rapak, [w:] *idem, Rozważania o gilotynie*, H. Hesse, *Egzekucja*, J. de Maistre, *Portret kata*, Kraków 1991, s. 3–27.

⁵⁴⁸ W. Szydlowska, *Albert Camus...*, s. 31.

wyzbytą propagandowego zakłamania zdolność oceny czynów. Jeden z więźniów — Gurin — zwraca uwagę na odpowiedzialność prawną, a raczej jej brak:

— Сколько же они народу передавали...

— Кто? — не понял я.

— Да эти барбосы... Ленин с Дзержинским. Рыцари без страха и укропа... [...] Вот я, например, сел за кражу. Мотыль, допустим, палку кинул не туда. У Геши что-либо на уровне фарцовки... Ни одного, как видите, мокрого дела... А эти — Россию в крови потопили и ничего... [...] Они-то и есть самая кровавая беспредельщина...⁵⁴⁹

Potrzeba obrachunku i właściwej oceny dziejów Rosji XX wieku łączy się tu z refleksją nad moralnym aspektem masowych zbrodni. Innego więźnia — Kupcowa — interesuje aspekt odpowiedzialności karnej. Dowłatow odwołuje się tutaj do *Zbrodni i kary* (*Преступление и наказание*, 1866), czyniąc z powieści Dostojewskiego lekturę więźnia:

Тут написано — убил человек старуху из-за денег. Мучился так, что сам на каторгу пошел. А я, представь себе, знал одного клиента в Туркестане. У этого клиента — штук тридцать мокрых дел и ни одной судимости. Лет до семидесяти прожил. Дети, внуки, музыку преподавал на старости лет... Более того, история показывает, что можно еще сильнее раскрутиться. Например десять миллионов угробить или там сколько, а потом закурить „Герцеговину флор”...⁵⁵⁰

Francuski filozof również negował stosowanie przemocy w imię „lepszego jutra”. Uważał, że

posługiwanie się kryteriami etycznymi w odniesieniu do królobójstwa, terroru i tortur dyskwalifikuje reżimy i teorie, których istnienie zależy od takich środków — bez względu na to, co one same mają do powiedzenia na swą obronę i bez względu na obietnicę Niebiańskiego miasta, które miałyby stać się ziemskim rajem⁵⁵¹.

W *Człowieku zbuntowanym* Camus jest wierny swym podstawowym poglądom i absurd pozostaje w jego rozważaniach na pierwszym planie. I to właśnie absurd zdaniem filozofa zabrania zarówno samobójstwa, jak i zabójstwa, ponieważ uśmiercenie człowieka oznacza unicestwienie jedyne źródła sensu (choćby subiektywnie rozumianego), jakim jest ludzkie życie⁵⁵². Benjamin Józef Jenne określa postawę bohatera Camusa jako ucieczkę w siebie, co wcale nie oznacza wolności:

Ale u Camusa, podobnie jak i u Dostojewskiego, wolny człowiek nie jest niczym więcej jak tylko wewnętrznym własnym więźniem, który także szamocze się bezradnie w niemożliwym etycznie, nieludzkim i całkowicie ograniczonym. Bo granice, które właśnie chciałby znieść, są nie do zniesienia. W istocie bowiem człowiek — moralnie nigdzie uciec nie może...⁵⁵³

⁵⁴⁹ C. Довлатов, *Зона...*, s. 144.

⁵⁵⁰ *Ibidem*, s. 71.

⁵⁵¹ T. Judt, *Brzemień odpowiedzialności...*, s. 128.

⁵⁵² A. M. Руткевич, *Предисловие*, [w:] А. Камю, *Бунтующий человек*, перевод с франц. И. Я. Волевич, Ю. М. Денисов, А. М. Руткевич, Ю. Н. Стефанов, Москва 1990, s. 16.

⁵⁵³ B. J. Jenne, *Próba oceny krytycznej Camusa*, Londyn 1966, s. 21.

Ucieczka we własny indywidualizm prowadzi do zerwania tych więzów i może skutkować ludobójstwem⁵⁵⁴. Przeciw takiemu rozumieniu wolności wystąpił filozof w *Człowieku zbuntowanym*.

Kolejną ważną kwestię filozofii egzystencjalistycznej stanowi komunikacja międzyludzka, wzajemne zrozumienie i intersubiektywność. Sporo miejsca w swoich rozważaniach poświęcił Camus problemowi miłości. W *Micie Syzyfa* stwierdził, że miłość jest określeniem międzyludzkich więzów, które nie mogą być obiektywne zdefiniowane, a może nawet istnieją jedynie w subiektywnych wyobrażeniach:

„Miłością nazywamy to, co łączy nas z pewnymi istotami tylko poprzez odniesienie do kolektywnego sposobu widzenia, za które odpowiedzialne są książki i legendy. Ale ja z miłości znam tylko pomieszanie pragnienia, czułości i inteligencji, które wiąże mnie z inną istotą. Ta kombinacja nie będzie taka sama dla kogo innego. Nie mam prawa nazywać wszystkich doświadczeń jednym imieniem⁵⁵⁵.”

Myśl o bezsensie podejmowania tematu miłości pojawia się też w *Obcym*: „W chwilę potem spytała, czy ją kocham. Odpowiedziałem, że to nie ma żadnego znaczenia, ale sądzę, że nie”⁵⁵⁶. I dalej:

Tego wieczora przyszła po mnie Maria i spytała, czy chcę się z nią ożenić. Powiedziałem, że mnie jest wszystko jedno, ale że możemy się pobrać, jeśli ona chce tego. Wobec tego chciała wiedzieć, czy ją kocham. Odpowiedziałem jej to samo, co już raz kiedyś mówiłem, że to nie ma żadnego znaczenia, ale że na pewno nie kocham jej⁵⁵⁷.

Meursault jest wolny od sentymentów i przywiązania do kogokolwiek. Jego spotkania z kobietą są jedynie antidotum na nudę. Zaskakuje też jego obojętność na pogrzebie matki.

Bohater Dowłatowa również zauważa, że miłość jest pojęciem względnym: „Собственно говоря, я даже не знаю, что такое любовь. Критерии отсутствуют полностью”⁵⁵⁸. W relacjach z żoną przejawia obojętność. W różnych utworach (*Nasi*, *Skansen*, *Walizka*) pisarz zaprezentował trzy wersje historii swojego małżeństwa, przy czym w każdej zadziwia bierność, apatia obojga już od samego początku znajomości:

Таня вошла над моей жизнью, как утренняя заря. То есть спокойно, красиво, не возбуждая чрезмерных эмоций. Чрезмерным в ней было только равнодушие. Своим безграничным равнодушием она напоминала явление живой природы...⁵⁵⁹

To emocjonalne odrętwienie pisarz uważał za niemal jedyny element scalający ich związek:

Кругом возникали и с грохотом рушились прекрасные, таинственные миры. Как туго натянутые струны, лопались человеческие отношения. Наши друзья заново рождались

⁵⁵⁴ *Ibidem*, s. 29.

⁵⁵⁵ A. Camus, *Mit Syzyfa...*, s. 66.

⁵⁵⁶ A. Camus, *Obcy...*, s. 28.

⁵⁵⁷ *Ibidem*, s. 32.

⁵⁵⁸ С. Довлатов, *Заповедник...*, s. 373.

⁵⁵⁹ *Ibidem*, s. 367.

и умирали в поисках счастья. А мы? Всем соблазнам и ужасам жизни мы противопоставили наш единственный дар — равнодушие⁵⁶⁰.

W odróżnieniu od bohatera Camusa Dowłatowski narrator nie uważa tego stanu rzeczy za normę: „Мои дела ее не интересовали. Я тоже не задавал ей вопросов. Безумие приобретало каждодневные, обыденные, рутинные формы”⁵⁶¹. „Все понимаю... Все, кроме этого нормализованного сумасшествия...”⁵⁶².

Dla egzystencjalistycznej filozofii i literatury charakterystyczna jest dwubiegowość: z jednej strony brak sensu skutkujący rozpaczą, z drugiej — próba przetworzenia tej trwogi w męstwo bycia sobą. *Człowiek absurdalny* — pisał Camus —

nie negując wieczności, nie czyni nic dla niej. Nie dlatego, żeby nostalgia była mu obca. Ale woli od niej odwagę i rozumowanie. Odwaga uczy go, aby żył bez odwołań i zadowolając się tym, co ma; rozumowanie pozwala mu znać własne granice. Pewien wolności, która ma swój kres, buntu bez przyszłości świadomości, która nie przetrwa, zamyka swoją przygodę w czasie życia. Oto jego dziedzina i jego działalność, która wyłącza go spod każdego sądu prócz własnego. Życie większe nie oznacza dla niego innego życia⁵⁶³.

Akceptacja absurdu nie oznacza więc według Camusa usprawiedliwienia życia, nie nadaje mu sensu. Życie w poczuciu absurdalności i braku sensu nie stanowi celu. Zdaniem filozofa należy się zbuntować, zmierzyć z życiem bez „usprawiedliwienia”, żyć, będąc świadomym własnych ograniczeń i z szacunkiem dla życia⁵⁶⁴.

W osobistych notatkach z cyklu *Marsz samotnych* Dowłatow za godną uznania uważa afirmację życia mimo jego tragizmu i absurdu: „А истинное мужество в том, чтобы любить жизнь, зная о ней правду!”⁵⁶⁵.

W twórczości Dowłatowa wielokrotnie pojawiają się przemyślenia analogiczne do egzystencjalistycznej refleksji wczesnych dzieł Camusa. W obrazie autobiograficznego bohatera Dowłatowa wyrażona została trwoga braku sensu, ciężar samotnego trwania, własnej indywidualności i odrębności. Wolność jednostki wiąże się tu z umiejętnością życia w cierpieniu, wynikającym z myśli o własnej skończoności. Jak przekonuje jeden z bohaterów *Walizki*:

До нашего рождения — бездна. И после нашей смерти — бездна. Наша жизнь — лишь песчинка в равнодушном океане бесконечности. Так попытаемся хотя бы данный миг не омрачать унынием и скукой! Попытаемся оставить царапину на земной коре⁵⁶⁶.

Obcy, wyalienowany bohater akceptuje absurd jako prawdę rzeczywistości. Jest on wolny i samotny, jednak dźwiga swoje brzemie i na tym polega jego męstwo istnienia.

⁵⁶⁰ С. Довлатов, *Чемодан...*, s. 311.

⁵⁶¹ С. Довлатов, *Наши...*, s. 233.

⁵⁶² С. Довлатов, *Чемодан...*, s. 311.

⁵⁶³ А. Camus, *Mit Syzyfa...*, s. 59.

⁵⁶⁴ Т. Merton, *Siedem esejów...*, s. 200.

⁵⁶⁵ С. Довлатов, *Марш одиноких...*, s. 86.

⁵⁶⁶ С. Довлатов, *Чемодан...*, s. 253.

Między wolnością a przypadkiem. Echa filozofii Jeana-Paula Sartre'a

Człowiek skazany jest na to, by być wolnym.
Skazany — nie stworzył bowiem samego siebie,
a mimo wszystko jest wolny. Kiedy już raz rzucony
zostaje w świat, jest odpowiedzialny za wszystko, co
robi.

Jean-Paul Sartre*

W Związku Radzieckim twórczość Jeana-Paula Sartre'a była prezentowana czytelnikom wybiórczo. W 1953 roku wydano przekład rozprawy *Egzystencjalizm jest humanizmem*⁵⁶⁷ (*L'existentialisme est un humanisme*, 1945), a w latach sześćdziesiątych autobiograficzną powieść *Słowa*⁵⁶⁸ (*Les Mots*, 1964) oraz utwory dramatyczne i eseje tego francuskiego filozofa⁵⁶⁹. Dwa najważniejsze jego dzieła: powieść *Mdłości* (*La Nausée*, 1938) oraz uważany za manifest francuskiego egzystencjalizmu *Byt i nicność* (*L'Être et le néant*, 1943), ukazały się w rosyjskich przekładach dość późno — pierwsze z nich w roku 1989 na łamach miesięcznika „Inostrannaja literatura”⁵⁷⁰, a drugie w serii wydawniczej *Mysłiciele XX wieku* dopiero w 2000 roku⁵⁷¹. Jednak

* J. P. Sartre, *Byt i nicność*, przeł. J. Kielbasa et al., Kraków 2007, s. 547.

⁵⁶⁷ Ж.-П. Сартр, *Экзистенциализм — это гуманизм*, перев. М. Грецкого, Москва 1953.

⁵⁶⁸ Ж.-П. Сартр, *Слова*, перев. Л. Зониной и Ю. Яхниной, „Новый мир” 1964, № 10 i № 11; Ж.-П. Сартр, *Слова*, перев. Л. Зониной и Ю. Яхниной, Москва 1966.

⁵⁶⁹ Ж.-П. Сартр, *Пьесы*, Москва 1967; Ж.-П. Сартр, *Стена. Избранные произведения*, Москва 1992.

⁵⁷⁰ Ж.-П. Сартр, *Тошнота*, перев. Ю. Яхниной, „Иностранная литература” 1989, № 7.

⁵⁷¹ Ж.-П. Сартр, *Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии*, перев. В. И. Колядко, Москва 2000.

Mdłości Sartre'a w tłumaczeniu na rosyjski krążyły w samizdacie znacznie wcześniej, już pod koniec lat pięćdziesiątych⁵⁷².

Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych funkcjonujące w drugim obiegu teksty francuskiego filozofa wywarły na odbiorcach duże wrażenie, uświadomiły bowiem możliwość spojrzenia na ludzkie życie z innej niż kolektywna perspektywy i pozwoliły wyciągnąć wnioski zgoła odmienne od optymistycznych wizji klasyków marksizmu. Odbiór twórczości Sartre'a w Związku Radzieckim był zbliżony do polskiej recepcji w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych, o której pisał Piotr Mróz:

Mieszkaniec komunistycznej utopii dowiadywał się, iż tak naprawdę liczy się tylko jednostka — ale nie jako obiekt zabiegów zorientowanych na wieczność religii, lecz byt konkretny, byt w sytuacji, w której znalazł się jedynie na zasadzie absurdu, po prostu został w nią wrzucony, ale którą może, a nawet musi wybrać. [...] kondycja bycia jednostką otoczoną przez wrogi jej Byt, nieprzyjaznych Innych i niezrozumiałe sygnały płynące ze świata zdaje się złym snem, wręcz koszmarem, który nazywamy życiem. [...] Coś tak autentycznego, tak przekonującego [...] musiało jednak przemówić do pokolenia znękanego wojną, i to nie tylko do młodych. Filozofię Sartre'a, a przynajmniej pewne jej motywy, uznano za swoiste remedium na wszelkie formy zniewolenia⁵⁷³.

Mdłości, pierwsza powieść Sartre'a, ukazuje się w roku 1938; równocześnie powstają pierwsze szkice do *Obcego*. Stanowi ona punkt wyjścia wielu późniejszych koncepcji autora. Obie powieści uruchamiają dwa zasadnicze pojęcia, kluczowe w egzystencjalizmie literackim: pojęcie obcości i absurdu. Już w *Mdłościach* zapoczątkował Sartre rozważania o wolności jednostki, jej osamotnieniu, niepewności i związanym z tym lękiem, niepokojem. Powieść, w której autor podejmuje próbę zrozumienia istoty egzystencji bez boga, stała się manifestem egzystencjalizmu ateistycznego.

Główna postać *Mdłości* Antoine Roquentin należy do bohaterów „świata absurdu”, porzuconego przez bogów, bez miejsca na ideały. Ta podstawowa dla światopoglądu Sartre'a prawda legła u podstaw refleksji Roquentina. Jest on samotny w niezrozumiałym świecie przedmiotów, nie tworzy więzi z innymi ludźmi, nie wierzy w Boga. Istnienie Roquentina — zwyczajne istnienie przeciętnego człowieka — ma w utworze wymiar filozoficzny. *Mdłości* oznaczają pojawienie się w jego świadomości poczucia absurdu, przypadkowości istnienia, zapowiadają przemianę „zwykłego człowieka” w bohatera egzystencjalistycznego. Bohater Sartre'a stopniowo pojmuje, iż

nie ma nic, co poprzedzałoby istnienie i było jego przyczyną. Przypadkowość stanowi sedno rzeczy. Możemy dostrzec absurdalność przypadkowości — niewyjaśnionego istnienia każdej rzeczy, niedorzeczność, że istnienie świata nie ma żadnego sensu. Jest to próżnia sensu, od której się tu zaczyna, rozpaczliwie poszukując wartości⁵⁷⁴.

⁵⁷² Л. Нусберг, *Штрихи о Борисе Пониловском (Конец 1950-х)*, [w:] *Антология новейшей русской поэзии «У Голубой Лагуны»*, Ньютонвилл 1983, т. 2А, s. 179–186, [za:] С. Савицкий, *Андеграунд...*, s. 149.

⁵⁷³ P. Mróz, *Posłowie*, [w:] J. P. Sartre, *Byt i nicność*, przeł. J. Kielbasa et al., s. 772.

⁵⁷⁴ J. Trznadel, *To straszne istnienie...*, s. 218.

Roquentin wyraziście odczuwa tragizm egzystencji:

Istnienie wszędzie, w nieskończoność, zbyteczne, zawsze i wszędzie; istnienie — ograniczone zawsze tylko istnieniem. [...] wiedziałem dobrze, że jest to Świat, Świat całkiem nagi, który ukazywał się nagle, a ja dusiłem się z gniewu przeciw temu wielkiemu absurdalnemu bytowi. Nie można było nawet postawić pytania, skąd się to wszystko brało ani dlaczego było tak, że raczej istnieje świat niż nic. To nie miało sensu, świat był wszędzie obecny, z przodu, z tyłu. Nie było nic przed nim. Nic. Nie było takiej chwili, w której mógłby nie istnieć. Właśnie to mnie drażniło: nie było oczywiście żadnego uzasadnienia, aby istniała ta ciekąca larwa. Ale nie było możliwe, aby nie istniała⁵⁷⁵.

Myśl o niedorzeczności, zbędności własnej egzystencji, rodzi się w umyśle bohatera wtedy, gdy porównuje on własne istnienie z istnieniem innych rzeczy. Otoczenie wydaje się Roquentinowi obce i zbyteczne, a ponieważ pojmuje, iż sam jest częścią tego świata, dostrzega zbędność własnego bytu w nim. Wniosek ten prowadzi go do myśli o samobójstwie, jednak w tej dramatycznej chwili odkrywa, że jego śmierć byłaby aktem równie zbytecznym jak trwanie:

Marzyłem niejasno o zgładzeniu siebie, aby unicestwić jedno przynajmniej z tych przesadnych istnień. Ale nawet moja śmierć byłaby zbyteczna. Mój zbyteczny trup, moja krew na tych kamieniach [...] byłem zbyteczny na całą wieczność⁵⁷⁶.

Zrozumienie zbędności egzystencji prowadzi bohatera nie do śmierci, lecz do odkrycia absurdu jako fundamentu istnienia.

Proza Dowłatowa w odróżnieniu od powieści Sartre'a nie ma charakteru dziennika intymnego. Dość rzadko pojawiają się w niej uwagi na temat stanu psychiki głównego bohatera, brak w niej analizy psychologicznej, autor nie ogranicza przedstawienia świata zewnętrznego na rzecz prezentacji stanów duszy postaci. Jednak Dowłatowa-Alichanowa z narratorem *Mdłości* zbliża postrzeganie świata i swojego miejsca w nim. Tak jak Roquentin jest on przeciętnym człowiekiem, nie zaś niezwykle osobowością:

У меня были нормальные рядовые способности. Заурядная внешность с чуточку фальшивым неаполитанским оттенком. Заурядные перспективы. Все предвещало обычную советскую биографию.

Я принадлежал к симпатичному национальному меньшинству. Был наделен прекрасным здоровьем. С детства не имел болезненных пристрастий.

Я не коллекционировал марок. Не оперировал дождевых червей. Не строил авиамоделей. Более того, я даже не очень любил читать. Мне нравилось кино и безделье⁵⁷⁷.

Chociaż bohater ten nie jest skłonny do obnażania swych myśli, czasem puentuje prezentowane wydarzenia lub ujawnia swoje odczuwanie danej sytuacji. Deklarację idei absurdu wyraża *explicite* w *Zonie*: „Декларируется в общем-то единственная банальная идея — что мир абсурден”⁵⁷⁸. W innych miejscach

⁵⁷⁵ J. P. Sartre, *Mdłości...*, s. 155.

⁵⁷⁶ *Ibidem*, s. 148.

⁵⁷⁷ C. Довлатов, *Зона...*, s. 34.

⁵⁷⁸ *Ibidem*, s. 28.

ten brak logiki świata i życia określany jest przez pisarza jako chaos: „Ведь кошмар и безнадежность — еще не самое плохое. Самое ужасное — хаос...”⁵⁷⁹. „Я понял, что должен защититься от надвигающегося хаоса. Он преследовал меня в Союзе, я уехал. Теперь он настиг меня в Америке. Хаос и абсурд”⁵⁸⁰.

Niewątpliwie te stwierdzenia Dowłatowskiego narratora przypominają wyznanie Roquentina:

W tej chwili pod moim piórem rodzi się słowo Absurdalność; przed chwilą, w ogrodzie, nie odkryłem go jeszcze, ale nie szukałem go przecież, nie potrzebowałem go: myślałem bez słów o rzeczach, z rzeczami. [...] I nie formułując niczego wyraźnie zrozumiałem, że odnalazłem klucz Istnienia, klucz do moich Młłości, do mego własnego życia. Rzeczywiście, wszystko, co mogłem później uchwycić, sprowadza się do tej podstawowej absurdalności⁵⁸¹.

Istotne kwestie w filozofii Sartre'a to problem przypadkowości istnienia oraz wolności. Znaczenie przypadku w filozofii autora *Młłości* przysłaniają czasem rozważania o wolności jednostki, interpretowane niekiedy jako absolutyzacja człowieka⁵⁸². Wprawdzie Sartre pisze o wyborze, którym sami jesteśmy, ale nie wyklucza wpływu przypadku na ludzkie istnienie. Narrator *Młłości* stwierdza:

Zasadniczą sprawą jest przypadkowość. Chcę przez to wyrazić, że istnienie z samej definicji nie jest koniecznością. Istnieć to znaczy być tutaj, po prostu; rzeczy istniejące ukazują się, pozwalają się napotkać, ale nigdy nie można ich wywnioskować. Zdaje mi się, że są ludzie, którzy to zrozumieli, tylko że próbowali przezwyciężyć tę przypadkowość, wynajdując byt konieczny i będący powodem siebie samego. A przecież żaden byt konieczny nie może wytłumaczyć istnienia. Przypadkowość nie jest złudzeniem, pozorem, który można rozproszyć; to absolut, a w konsekwencji doskonała bezpodstawność⁵⁸³.

Bohater Dowłatowa również jest zawieszony pomiędzy wolnością a przypadkowością, jego życie kształtuje wybór, ale częściej zbieg okoliczności. Odczuwa wyraźnie wpływ przypadku na swoje życie, a nawet widzi w przypadku zasadę rządzącą światem. Całe swoje życie narrator *Zony* określa jako „цепь неправдоподобных, а значит — логичных и убедительных случайностей”⁵⁸⁴. I dalej, przytaczając słowa Nabokova: „Случайность — логика фортуны”, dodaje: „И действительно, что может быть логичнее [...] абсолютно неправдоподобной случайности?...”⁵⁸⁵.

Wpływ przypadku na życie ludzkie pisarz obrazuje fabułą swoich utworów i poszczególnymi wątkami dotyczącymi zarówno pierwszoosobowego narratora, jak i innych postaci. Bohater-narrator przypadkowo poznaje swoją przyszłą żonę (tu rola przypadku jest spotęgowana przez podanie trzech różnych wersji tego wy-

⁵⁷⁹ C. Довлатов, *Заповедник...*, s. 365.

⁵⁸⁰ C. Довлатов, *Старый петух запеченный в глине*, [w:] *idem*, *Малоизвестный...*, s. 220.

⁵⁸¹ J. P. Sartre, *Młłości...*, s. 148–149.

⁵⁸² O. Marquardt, *Apologia przypadkowości*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 122–123.

⁵⁸³ J. P. Sartre, *Młłości...*, s. 151.

⁵⁸⁴ C. Довлатов, *Зона...*, s. 172.

⁵⁸⁵ *Ibidem*, s. 171.

дарzenia), случай делает так, что попадает в Таллин и находит свободную должность в редакции газеты, через случай горит редакция эмигрантской газеты, а он теряет работу, за случай бегства обстоятельства встречаются большинство людей, которые имеют влияние на его судьбу. Подобно жизни других персонажей подпадает под влияние непредвиденных событий, на пример Аркаша Лернера из *Чужеземки*, не показывая никакой активности, подпадая под обстоятельства, добывая спорные деньги:

Сначала его укусил ньюфаундленд, принадлежавший местному дантисту. Лернеру выплачивали значительную компенсацию. Потом Лернера разыскал старик, который накануне империалистической войны занял у его деда три червонца. За семьдесят лет червонцы превратились в несколько тысяч долларов. После этого к Лернеру обратился знакомый:

— У меня есть какие-то деньги. Возьми их на хранение. И если можно, не задавай лишних вопросов.

Деньги Лернер взял. Вопросы задавать ленился. Через неделю знакомого пристрелили в Атлантик-Сити⁵⁸⁶.

Довлатовским персонажам из правила не удается реализовать дальновидных планов и чаще всего таких планов не имеют, они зависят от случая и случайного выбора.

Согласно французского философа

Метафизически случайна также „фактичность” существования, такая, а не другая телесность, ситуационность, появление в определенном „ты и сейчас”. Поскольку человек не может стать бытием богочеловеком, предназначением единицы является свобода лишённая фундамента, беспокойство и полная ответственность за использование, как делает она из своей свободы, наделяя определённый смысл случайности своего существования⁵⁸⁷.

Поэтому человек обречён на тревогу связанную с неопределённостью, на страх перед неизвестным. Ссылаясь на Кьеркегора, Сартр описал в своей концепции понятие беспокойства — человек есть беспокойством; кто утверждает, что его не беспокоит, сам перед ним убегает.

Такой беспокойство попадает также герою прозы Довлатова в различных обстоятельствах, не дающих обоснованных оснований, чтобы его чувствовать. В начале в *Невидимой книге* рассказчик признаёт:

Я абсолютно здоров. У меня есть любящая родня. Мне всегда готовы предоставить работу, которая обеспечит нормальное биологическое существование. [...] Но почему же тогда я ощущаю себя на грани физической катастрофы? Откуда у меня чувство безнадежной жизненной неадекватности? В чём причина моего тоски...⁵⁸⁸

Главный герой *Фили* размышляет в эксклюзивном отеле в Лос-Анджелесе:

Я только не знаю, как они взаимосвязаны — происшествие и беспокойство. То ли беспокойство — симптом происшествия? То ли само происшествие есть результат беспокойства?..

⁵⁸⁶ С. Довлатов, *Иностранка...*, с. 17–18.

⁵⁸⁷ W. Gromczyński, *Egzystencjalizm Jean-Paul Sartre'a*, [w:] *Filozofia współczesna...*, с. 320.

⁵⁸⁸ С. Довлатов, *Ремесло*, [w:] *idem, Собрание прозы...*, т. 2, с. 7.

В общем, я ждал, что произойдет какая-то неожиданность. Недаром я испытывал чувство страха. Недаром у меня было ощущение тревоги⁵⁸⁹.

Nieuzasadniony lęk ogarnia też bohatera *Innego życia* na paryskiej ulicy: „Красноперов ускорил шаги. На душе у филолога было смутно. Он перешел в тень. Он был напуган и подавлен”⁵⁹⁰.

Absurd i lęk przed nieznanym determinują ludzki los. Człowiek ucieka od świata, ponieważ go nie rozumie, nie wie, czego może się po nim spodziewać. Może liczyć tylko na splot okoliczności lub wybór, z którym wiąże się lęk przed wolnością jako nicością. Wobec tego zasadnicze pytanie, jakie stawia Sartre, dotyczy wartości życia, a także związanego z nią pojęcia wolności. Wolność stała się centralnym tematem rozważań francuskiego egzystencjalisty. W rozmowie z Simone de Beauvoir stwierdził on, że *Byt i nicość* to utwór o wolności⁵⁹¹.

„Człowiek jest skazany na wolność” — twierdzi Sartre, jednak wolność tę rozumie jako właściwość istnienia człowieka, istnienia świadomości. Wolność jednostki jako nosiciela niespokojnej subiektywności może być jedynie „rozwarciem bytu”, utworzeniem w nim „szczeliny”, nicości. Jednostki we współczesnym mu społeczeństwie Sartre postrzega jako istoty wyobcowane, nadając temu stanowi metafizyczny status ludzkiego istnienia. W *Bycie i nicości* Sartre określa wolność jako możliwość czynienia siebie, dokonywania wyborów siebie samego. Człowiek jest tym, czym siebie uczyni⁵⁹². Człowiek sam jest wolnością, co nie znaczy, że „egzystencja rozpada się na szereg kapryśnych, przypadkowych, spontanicznych aktów wolnego wyboru, że znika ciągłość istnienia i jego wewnętrzna spójność. Sartre odróżnia wybór pierwotny sposobu istnienia od wtórnych decyzji woli. Pełną wolność przypisuje tylko wyborowi pierwotnemu”⁵⁹³. Kolejne decyzje, choć dysponują dużym marginesem swobody, są zdeterminowane przez wybór pierwotny. Jak pisał filozof: „W pewnym tedy sensie »wybieram« swoje własne narodziny [...], nie mogę oświadczyć, że nie prosiłem się na świat [...] — wobec faktu, że realizuję obecność w świecie”⁵⁹⁴.

W *Walizce* narrator Dowłatowa odżegnuje się od rozważań na temat wolności, chociaż jednocześnie określa jej istotę właśnie jako możliwość wyboru:

Я знаю, что свобода философское понятие. Меня это не интересует. Ведь рабы не интересуются философией. Идти куда хочешь — вот что такое свобода!..⁵⁹⁵

Dowłatow zdecydowanie odcina się od sprowadzania problemu wolności do kwestii politycznych. Taki pogląd ośmiesza w wypowiedzi jednej z postaci *Walizki*:

⁵⁸⁹ C. Довлатов, *Филиал...*, s. 127.

⁵⁹⁰ C. Довлатов, *Иная жизнь*, [w:] *idem*, *Малоизвестный...*, s. 127.

⁵⁹¹ М. А. Киссель, *Дороги свободы Ж.-П. Сартра*, „Вопросы философии” 1994, № 11, s. 179.

⁵⁹² J. P. Sartre, *Byt i nicość...*, s. 547–586.

⁵⁹³ W. Gromczyński, *Egzystencjalizm...*, s. 320.

⁵⁹⁴ J. P. Sartre, *Wolność i odpowiedzialność*, tłumaczenie seminaryjne, [w:] *Filozofia egzystencjalna...*, s. 372.

⁵⁹⁵ C. Довлатов, *Чемодан...*, s. 287.

Главное при капитализме — свобода. Хочешь — пьешь с утра до ночи. Хочешь — вкалываешь круглые сутки. Никакого идейного воспитания. Никакой социалистической морали. Кругом журналы с голыми девками... Опять же — политика. Допустим, не понравился тебе какой-нибудь министр — отлично. Пишешь в редакцию: министр — говно! Любому президенту можно в рожу наплевать. О вице-президентах я уж и не говорю...⁵⁹⁶

Błędne łączenie zagadnienia wolności z systemem politycznym prezentuje Dowłatow w drugiej części *Rzemiosła — Niewidzialnej gazecie*. Żłudne poczucie wolności, której pragnienie było głównym powodem emigracji Rosjan, szybko minęło w konfrontacji z zachodnią rzeczywistością. Przed wyjazdem z kraju spodziewali się wolności: „Главное, вырваться на свободу. Бежать из коммунистического ада”⁵⁹⁷; „Свобода представлялась нам раем”⁵⁹⁸, natomiast w Ameryce szybko spostrzegli, że ani miejsce, ani system kapitalistyczny jej nie gwarantują: „Перелетев океан, мы живем далеко не в раю”⁵⁹⁹.

Kwestii wolności szczególnie dużo uwagi poświęcił Dowłatow w *Zonie*; oprócz wymiaru politycznego czy społecznego eksponuje tam jej wymiar egzystencjalny. Wolność nie jest dla niego kwestią nieograniczonej przestrzeni życiowej, lecz wyłącznie możliwością indywidualnych wyborów, które stanowią o tym, kim się stajemy. Pisarz zakłada, że człowiek w swej naturze nie jest wyłącznie dobry lub zły. Jednak pomimo potencjału — zarówno pozytywnego, jak i negatywnego — wybiera on sam siebie nie do końca samodzielnie. Dowłatow dostrzega istotną rolę okoliczności, w jakich trzeba tych wyborów dokonywać:

Зло определяется конъюнктурой, спросом, функцией его носителя. Кроме того, фактором случайности. Неудачным стечением обстоятельств. И даже — плохим эстетическим вкусом⁶⁰⁰.

U Dowłatowa wolność również dotyczy osobistego wyboru jednostki, a nie nieograniczonej przestrzeni życiowej. W *Zonie* pisarz stwierdza: „Впервые я понял, что такое свобода, жестокость, насилие. Я увидел свободу за решеткой”⁶⁰¹. Neguje przeciwstawienie więźniów i strażników w łagrze: „Мы были очень похожи и даже — взаимозаменяемы”⁶⁰². W związku z tym egzystencja po obu stronach drutu kolczastego niczym szczególnym się nie różni pod względem wolności:

Я обнаружил поразительное сходство между лагерем и волей. Между заключенными и надзирателями. Между домушниками-рецидивистами и контролерами производственной зоны. Между зеками-нарядчиками и чинами лагерной администрации. По обе стороны запертки расстился единый и бездушный мир⁶⁰³.

⁵⁹⁶ *Ibidem*, s. 263.

⁵⁹⁷ С. Довлатов, *Ремесло...*, s. 85.

⁵⁹⁸ *Ibidem*, s. 117.

⁵⁹⁹ *Ibidem*, s. 146.

⁶⁰⁰ С. Довлатов, *Зона*, s. 87–88.

⁶⁰¹ *Ibidem*, s. 35.

⁶⁰² *Ibidem*, s. 63.

⁶⁰³ *Ibidem*.

Dwie skrajnie różne postawy wobec wolności prezentują dwaj więźniowie — Cziczebanow i Kupcow. Pierwsza z nich to postawa ucieczki od wolności — w dniu, w którym Cziczebanow mógł wyjść z łagru, dopuścił się ucieczki i kradzieży, za co osadzono go na kolejne cztery lata. Kapitan Priszczepa, znający psychologię więźniów, wyjaśnia to zdarzenie następująco:

Чичебанов отсидел двадцать лет. Он привык. Тюрма перестроила его кровообращение, его дыхательный и вестибулярный аппарат. За воротами тюрьмы ему было нечего делать. Он дико боялся свободы и задохнулся, как рыба...⁶⁰⁴

Inny więzień — Kupcow — był wierny swoim wyborom. Ten kryminalista, przestrzegający kodeksu etycznego tzw. błatnych, konsekwentnie odmawiał pracy w łagrze. W próbie sił, do jakiej doszło między nim i Alichanowem, przewaga siły fizycznej i władzy była po stronie strażnika. Mimo to w pojedynku zwycięża Kupcow; zmuszany do pracy, w kulminacyjnym momencie chwytając siekierę i kiedy wydaje się, że dał za wygraną, w desperackim geście odrąbuje sobie dłoń⁶⁰⁵. W egzystencjalnym wymiarze ten akt samookaleczenia świadczy o wewnętrznej wolności bohatera, rozumianej jako wierność swoim wyborom i świadomość siebie samego. Chociaż czyn Kupcowa można tłumaczyć strachem przed złamaniem kodeksu kryminalistów, narrator przedstawia tę postać w kategoriach obrony własnych decyzji, nieugiętości w przestrzeganiu przyjętych zasad:

Он напоминал человека, идущего против ветра. Как будто ветер навсегда избрал его своим противником. Куда бы ни шел он. Что бы ни делал...

Потом я видел Купцова часто. В темной сырой камере изолятора. У костра на лесоповале. Бледного от потери крови. И ощущение ветра уже не покидало меня⁶⁰⁶.

Dowłatow dostrzega możliwość wielorakiej realizacji wolności, własnych wyborów i skutków tych decyzji. Nie postrzega wolności jednostronnie jako czynnika pozytywnego, ale jako daną każdemu z ludzi obiektywną możliwość stwarzania siebie. Stąd konkluzja pisarza, iż wolność jest „Одинаково благосклонна и к дурному, и к хорошему. Под ее лучами одинаково быстро расцветают и гладиолусы, и марихуана”⁶⁰⁷. Pogląd ten powtarza Dowłatow dwukrotnie w drugiej części *Rzemiosła — Niewidzialnej gazecie*: po raz pierwszy w formie prawie niezmienionej⁶⁰⁸, następnie trochę inaczej: „у свободы нет идеологии. Свобода в одинаковой мере благоприятствует хорошему и дурному. Свобода — как луна, безучастно освещающая дорогу хищнику и жертве”⁶⁰⁹.

⁶⁰⁴ *Ibidem*, s. 94.

⁶⁰⁵ Natalia Wygon dostrzega w tej scenie nawiązanie do opowiadania Lwa Tołstoja *Ojciec Sergiusz (Отец Сергей)*. Zob. Н. С. Выгон, *Юмористическое...*, s. 63–64.

⁶⁰⁶ С. Довлатов, *Зона...*, s. 68.

⁶⁰⁷ *Ibidem*, s. 94.

⁶⁰⁸ С. Довлатов, *Ремесло...*, s. 116–117.

⁶⁰⁹ *Ibidem*, s. 146.

Pisarz szczególną rolę przypisywał wolności poglądów. Wzorem niezależnej myśli był dla niego Josif Brodski, którego nie tylko cenił jako poetę, lecz także zazdrościł mu wolnej osobowości. W *Niewidzialnej książce* i *Notatnikach* Dowłatow nawiązuje do nieugiętej postawy poety wobec władz; wszelkie ich szykany Brodski przyjmował z godnością. Ważniejsza jednak dla autora *Zony* była odwaga Brodskiego polegająca na nieuleganiu cudzym poglądom, samodzielnym wytyczaniu własnej drogi bez korzystania z utartych szlaków. Jak twierdził Aleksandr Genis:

Siergiej zazdrościł nie Brodskiemu, ale jego wolności. Dowłatow marzył, aby być sobą i wiedział, ile trudu to kosztuje. Bez przerwy powtarzał jak mantrę: chcę być uczniem swoich idei⁶¹⁰.

O tego rodzaju wolności w stwarzaniu siebie samego Dowłatow pisał:

Я уважаю философию. И обещаю когда-то над всем этим серьезно задуматься. Но лишь после того, как обрету элементарную житейскую свободу и раскованность. Свободу от чужого мнения. Свободу от трафаретов, навязанных большинством⁶¹¹.

W rozumieniu pisarza wolność staje się sztuką podejmowania samodzielných decyzji, pomimo presji innego człowieka czy też społeczeństwa. W *Marszu samotnych* pisał: „Ужасней смерти — трусость, малодушие и неминуемое вслед за этим — рабство”⁶¹². Jednak jego bohaterowi na ogół nie udaje się wyzwolić spod wpływu otoczenia, jego działania są zdeterminowane czynami innych. W *Zonie* ze wstydem przyznaje się do czynów niegodziwych i kompromitujących. Komentując zachowanie swoich współtowarzyszy, którzy gromadnie zaspokajają swoje potrzeby seksualne z przybyłą do obozu kobietą, powątpiewa w ich człowieczeństwo: „Люди вы или животные? Попроетесь целым взводом к этой грязной бабе?!”⁶¹³. Ale i on idzie do tej kobiety gnany nie tylko pożądaniem, lecz także stadnym instynktem. Nieprzypadkowo po scenie gwałtu następuje wspomnienie z lat dziecięcych Alichanowa:

[...] Зимний сквер, высокие квадратные дома. Несколько школьников окружили ябеду Вову Машбица. У Вовы испуганное лицо, нелепая шапка, рейтузы...

Кока Деметьев вырывает у него из рук серый мешочек. Вытряхивает на снег галоши. Потом, изнемогая от смеха, мочится... Школьники хватают Вову, держат его за плечи... Суют его голову в потемневший мешок... Мальчик уже не вырывается. В сущности, это не больно...

Школьники хохочут. Среди других — Боря Алиханов, звеньевой и отличник...⁶¹⁴

Natura bohatera Dowłatowa, jak każdego człowieka, jest niedoskonała i niestabilna, gdyż jest on skłonny do upodobniania się do otoczenia, nawet gdy ocenia je negatywnie⁶¹⁵. Konformistyczna natura każe człowiekowi godzić się ze złem, jeżeli stanowi ono dominującą siłę. Często człowiek staje się niewolnikiem cudzych

⁶¹⁰ A. Genis, *Довлатов и окрестности...*, s. 140–141.

⁶¹¹ Podaję za: A. Genis, *Довлатов и окрестности...*, s. 141.

⁶¹² C. Dowłatow, *Марш одиноких...*, s. 14.

⁶¹³ C. Dowłatow, *Зона...*, s. 49.

⁶¹⁴ *Ibidem*, s. 53.

⁶¹⁵ K. Г. Дочева, *Оправданность несвободы...*, s. 236.

poglądów i nastrojów. Erich Fromm nazywa ten mechanizm „ucieczką od wolności”, a Sartre mówi o „złej wierze”. Człowiek postawiony przed koniecznością wyboru niejednokrotnie korzysta z gotowych ról proponowanych przez otoczenie, zamiast tworzyć własne, czasem wbrew innym. Zła wiara nie jest jednak kłamstwem, lecz okłamywaniem samego siebie — człowiek traktuje wartości sugerowane przez innych jako obiektywne. Zrzucając odpowiedzialność, na ogół odwraca się od wolności⁶¹⁶. Według Sartre’a życie w „złej wierze” prowadzi do uprzedmiotowienia i zniewolenia człowieka.

Przezwyciężenie presji otoczenia jest jednym z trudniejszych zadań człowieka dążącego ku wolności. Dowłatow ukazuje wiele przeszkód na tej drodze — brak zdecydowania, tragiczne pomyłki, nieuniknione kompromisy. Drogą tą kroczy autobiograficzny bohater oraz inne postaci — poeta i dziennikarz Busz oraz fotograf Żbankow z *Kompromisu*, cioteczny brat narratora z *Naszych*, Michał Iwanycz ze *Skansenu*. Dla wszystkich tych postaci wolność jest możliwa tylko wtedy, gdy uciekną na margines społeczeństwa lub zerwą wszelkie więzi z innymi ludźmi. Narratorowi prozy Dowłatowa nie odpowiada pozycja outsidera; wielokrotnie próbuje on pojednać się ze światem. Jego kompromisy jednak nie zadowolają świata, a jego samego kosztują zbyt wiele. Fabuła większości Dowłatowskich utworów oparta jest na nieskutecznych próbach odnalezienia harmonii ze światem i samym sobą.

Wybory bohaterów Dowłatowa dotyczą świata znaczeń i wartości. Aby dokonać wyboru, wycofują się z uczestnictwa w świecie przedmiotów i dopiero to pozwala im działać w ramach obranej drogi, sposobu przyszłego istnienia. Wolność to dla nich nie tylko hołdowanie własnym poglądom, lecz także rezygnacja z pogoni za dobrami materialnymi. W *Kompromisie* pisarz porównuje krowę z walizką:

...Есть что-то жалкое в корове, приниженное и отталкивающее. В ее покорной безотказности, обжорстве и равнодушии. Хотя, казалось бы, и габариты, и рога... Обыкновенная курица и та выглядит более независимо. А эта — чемодан набитый говядиной и отрубями...⁶¹⁷

Można tu doszukać się aluzji do ciała, które bezwolnie ciągnie człowieka do materialnych pokus i pragnień. Jedynie wyrzekając się posiadania rzeczy, można osiągnąć upragniony spokój i wolność. Zniewolenie jest pochodną przywiązania ludzi do przedmiotów, konkretnego czasu i przestrzeni.

Człowieka w świecie przedmiotów najpełniej przedstawia Dowłatow w *Walizce*. Walizka jest dla pisarza nie tylko symbolem podróży, lecz także, a może nawet przede wszystkim, symbolem ludzkiego życia i przywiązania do dóbr materialnych. Bohaterowi zdecydowanemu na emigrację trudno pogodzić się z myślą

⁶¹⁶ B. Urbankowski, *Ciemne drogi wolności*, [w:] *idem, Absurd — ironia — czyn*, Warszawa 1981, s. 297–298.

⁶¹⁷ C. Довлатов, *Компромисс...*, s. 252–253.

o pozostawieniu swoich rzeczy w kraju, do czego zmusza go limit trzech walizek. Nie wynika to z użytkowych funkcji przedmiotów, które musi zostawić — pierwsza jego myśl dotyczy kolekcji wyścigówek:

- Возражать не имело смысла. Но я, конечно, возразил:
 — Всего три чемодана?! Как же быть с вещами?
 — Например?
 — Например, с моей коллекцией гоночных автомобилей?⁶¹⁸

Rozżalenie narratora wzrasta, gdy okazuje się, iż cały dobytek jego trzydziestoletniego życia mieści się w jednej walizce. Każda rzecz zabrana za ocean wywołuje wspomnienie okoliczności, w jakich właściciel wszedł w jej posiadanie. Żadna z nich nie była mu niezbędna ani w chwili, gdy ją otrzymał, ani tym bardziej na emigracji. Większość tych przedmiotów zaspokajała niczym nieuzasadnione pragnienie pozyskania i posiadania. Chęć posiadania przedmiotów, nawet tych całkiem niepotrzebnych, Dowłatow obrazuje w sposób komicznie wyolbrzymiony:

Зачастую все это принимает метафизический характер. Я говорю о совершенно загадочном воровстве без какой-либо разумной цели. Такое, я уверен, бывает лишь в российском государстве.

Я знал тонкого, благородного, образованного человека, который унес с предприятия ведро цементного раствора. В дороге раствор, естественно, затвердел. Похититель выбросил каменную глыбу неподалеку от своего дома. Другой мой приятель взломал агитпункт. Вынес избирательную урну. Притащил ее домой и успокоился. Третий мой знакомый украл огнетушитель. Четвертый унес из кабинета своего начальника бюст Поля Робсона. Пятый — афишную тумбу с улицы Шкапина. Шестой — пюпитр из клуба самодеятельности⁶¹⁹.

W strukturze utworu istotne jest przenoszenie znaczeń poprzez zmianę w wartościowaniu przedmiotów. To, co z czysto praktycznego punktu widzenia ma jakąś wartość (garnitur, półbuty), w rzeczywistości jest bezwartościowe, natomiast rzeczy niepraktyczne (kurtka Fernanda Légera) są, jak się okazuje, cenne⁶²⁰. Przedmioty w *Walizce* symbolizują różne formy ludzkiej działalności; pisarz podkreśla ich sens ontologiczny⁶²¹. Ludzkie życie przedstawione jest w utworze jako zbiór rzeczy — walizka i stos ubrań to smutna metafora kilkudziesięciu lat przeżytych przez bohatera Dowłatowowskiej prozy. Stosunek postaci do przedmiotów i subiektywna ocena ich wartości wpisują się w rozważania Sartre'a na temat relacji człowiek–świat rzeczy. Według tego filozofa nie można mówić o obiektywnym sensie istnienia przedmiotów. Znaczenie rzeczy wynika z aktywnego stosunku człowieka do świata przedmiotowego i może być definiowane tylko w kategorii subiektywnej relacji człowiek–przedmiot⁶²².

⁶¹⁸ С. Довлатов, *Чемодан...*, s. 247.

⁶¹⁹ *Ibidem*, s. 260.

⁶²⁰ Е. С. Шевченко, *Театральный код...*, s. 62–63.

⁶²¹ Zob. О. С. Качеревская, С. А. Валюлис, С. Довлатов..., s. 93–95.

⁶²² W. Gromczyński, *Человек — świat rzeczy — Бóg w filozofii Sartre'a*, Warszawa 1969, s. 30–33.

Podobnie pisarz podsumowuje życie bohaterki opowiadania *Droga do nowego mieszkania* (*Дорога в новую квартиру*). Gdy podczas przeprowadzki wyniesiono rzeczy, w mieszkaniu pozostały wyblakłe, zalane winem tapety, puste gwoździe po obrazach, połamane płyty gramofonowe, stare zabawki. Równie nędznie prezentują się wyniesione przed dom sprzęty:

Мужчины сложили вещи на асфальт. Предметы выглядели убого. Стекла из шкафа были вынуты. Изношенный чемодан не отражал солнечных лучей. Картины Лосик прислонил к стене. Изнанка была в пыли. На ржавых гвоздях повисли узловатые веревки⁶²³.

Przedmioty gromadzone przez człowieka zatem nie wzbogacają go, lecz zużywają. Materialny dorobek ludzkiego życia nic nie jest wart, świadczy wyłącznie o marności świata przedmiotów i zbędnego przywiązania do nich. W opowiadaniu myśl tę rzuca od niechcenia reżyser Malinowski: „Отличный мог бы выйти кадр [...]. Улица, голуби, трамвай и эти вещи на мостовой... О, как легко человеческое благополучие распадается на груды хлама...”⁶²⁴.

Z zagadnieniem wolności łączą się też relacje jednostki z innymi ludźmi. Sartre faktycznie rozszerza i pogłębia tezę Hegla o tym, że człowiek widzi w innym człowieku swoje lustrzane odbicie: w spojrzeniu innego ja jestem obiektem, tak samo jak inny staje się obiektem w moim spojrzeniu. Świadomość człowieka nieustannie spotyka się ze świadomością innych. Sartre podkreśla, że źródłem niepokoju są relacje ja–inni, które ograniczają autonomię jednostki. Wolność jednostki kończy się tam, gdzie zaczyna się wolność innych. W rozprawie *Byt i nicość* oraz w sztuce *Przy drzwiach zamkniętych* (*Huis clos*, 1944) filozof dowodzi, że chociaż stosunki międzyludzkie są źródłem konfliktu i niepokoju, pozostają nieodłączną częścią naszej egzystencji. Negatywne emocje, jakie wywołują inni, wynikają z zagrożenia naszej wolności. Jak stwierdza Sartre, pojawienie się innego jest nie tylko zaskoczeniem, lecz przede wszystkim zagrożeniem. Rozważania te zamyka w stwierdzeniu: „Piekło to są inni”⁶²⁵.

W utworze Dowłatowa odnajdujemy stwierdzenie, wprawdzie użyte w odniesieniu do łagru, ale przypominające myśl francuskiego egzystencjalisty. Narrator *Zony* konstatuje: „По Солженицыну лагерь — это ад. Я же думаю, что ад — это мы сами”⁶²⁶; „— Слушай, парень! Я тебе по-дружески скажу, ВОХРА — это ад! Тогда я ответил, что ад — это мы сами. Просто этого не замечаем”⁶²⁷.

Stwierdzenie to jest w gruncie rzeczy identyczne z myślą Sartre’a. Pisarz zmienia jedynie punkt widzenia — w aforyzmie Sartre’a inni są piekłem dla nas, natomiast według autora *Zony* my jesteśmy piekłem dla innych. Sam filozof, tłumacząc znaczenie swej opinii, zaznacza, że nie chodzi mu o to, iż relacje międzyludzkie

⁶²³ С. Довлатов, *Дорога в новую квартиру*, [w:] *idem*, *Малоизвестный...*, s. 188.

⁶²⁴ *Ibidem*.

⁶²⁵ J. P. Sartre, *Przy zamkniętych drzwiach*, przeł. J. Kott, [w:] *idem*, *Dramaty*, Warszawa 1956, s. 170.

⁶²⁶ С. Довлатов, *Зона...*, s. 28.

⁶²⁷ *Ibidem*, s. 126–127.

mogą być wyłącznie złe i wrogie. Swoje zdanie każe rozumieć nieco inaczej: jeżeli stosunki międzyludzkie są niewłaściwe, to ludzie są dla siebie piekłem. Wynika to z faktu, iż swą samoświadomość kształtują także w oparciu o cudze poglądy i jeśli relacje między nimi są niepoprawne, to uzależnienie od opinii innych życie czyni piekłem. Świat pełen jest ludzi znajdujących się w piekle, ponieważ zbyt mocno uzależnili się od cudzych sądów. Jedynym wyjściem według filozofa jest stworzenie dystansu wobec drugiego człowieka. Aby żyć autentycznie, człowiek musi korzystać ze swej wolności i wyzwolić się z piekła poglądów otoczenia⁶²⁸.

Taką postawę prezentują też bohaterowie Dowłatowa — wszystkie ich działania są motywowane konfliktem między wyznawanymi przez nich wartościami a opinią otoczenia. Pisarz nie buduje wątków opartych na wspólnej aktywności postaci, na ich wzajemnym zrozumieniu. Przeciwnie — bohaterowie nie rozumieją się nawzajem, oceniają niewłaściwie, co powoduje kolizje w ich działaniu. Istotna jest niechęć do przełamywania barier, w przekraczaniu granicy wzajemnego niezrozumienia. Alichanow w *Zonie* stara się dotrzeć do uczuć innych, jednak napotyka świadomy opór. Na przykład na pytanie zadane kucharzowi Baladonisowi: „Что тебя в ней привлекает? [...] отчего ты полюбил именно ее, эту Анеле?“, otrzymuje poważną odpowiedź: „Не могу же я любить всех баб под Ригой“⁶²⁹. Równie ironiczne odpowiedzi padają w przypadku innych postaci, chroniących swój wewnętrzny świat przed obcymi, izolujących się, broniących przed ocenami innych.

Takie relacje między postaciami widzimy także u Sartre'a, który skupia uwagę na negatywnej, izolującej funkcji świadomości jako wolności. Każde uprzedmiotowienie ujawnia się według niego wyłącznie jako izolacja, wrogość, wyobcowanie. Chociaż wolność „innego” nie może być wyobcowana, to podstawę stosunków międzyludzkich stanowi konflikt. We wzajemnych relacjach „ja-inni” po każdej stronie występuje świadomość „dla-siebie”, co powoduje obustronną negację. Negacja „ja” w spojrzeniu „innego” przyznaje i potwierdza istnienie odrębności „innego”, a także uświadamia, że „ja” nie jest „innym”. To odczucie siebie jako „obiekta”, „przedmiotu” w świecie przedmiotów jest podstawą w relacjach człowieka ze światem zewnętrznym⁶³⁰.

Przyczyną negatywnych emocji wobec innych ludzi jest sposób postrzegania nas przez nich. Według Sartre'a ludzie, posiadając zarówno formę materialną — cielesną, jak i niematerialną — duchową, znacznie częściej identyfikują się z duszą niż z ciałem. Kiedy człowiek postrzega siebie jako osobowość, a nie przedmiot, inni nieustannie przypominają mu o jego fizyczności, postrzegają jako ciało z jego właściwościami. Komentarze o wyglądzie, urodzie, ubiorze, przypominają

⁶²⁸ J. P. Sartre, *L'enfer c'est les autres* (Extrait audio et texte de Jean-Paul Sartre, *Huis clos*, Emen 1964), http://www.philo5.com/Les%20philosophes%20Textes/Sartre_L%27EnferC%27Est-LesAutres.htm (dostęp: 18.09.2011).

⁶²⁹ С. Довлатов, *Зона...*, s. 50.

⁶³⁰ Л. Андреев, *Жан-Поль Сартр...*, s. 114–116.

ludziom, że są obiektami fizycznymi. To sprowadzanie widzenia innych do ich fizyczności wiąże się z niemożnością zrozumienia ich wnętrza, psychiki. Pogodzenie się z istnieniem w formie obiektu fizycznego nie jest łatwe, gdyż ta materialna konkretność ogranicza wolność bycia i czynienia wszystkiego, co tylko możliwe, a ludzka natura pragnie przeciwstawić się wszelkim ograniczeniom.

Inną kwestię relacji międzyludzkich podejmuje Sartre w *Krytyce dialektycznego rozumu* (*Critique de la raison dialectique*, 1960). Stwierdza, iż przyczyna alienacji tkwi nie tylko w ograniczaniu wolności jednostki poprzez spojrzenie z zewnątrz, lecz także w materialnym działaniu innego. Ludzie przetwarzają materię, która jest istotą stosunków międzyludzkich, a co za tym idzie — „jednym z koniecznych wymiarów alienacji”⁶³¹. Filozof podkreśla, że istnieje zależność konkurowania o dobra materialne od momentu historycznego. Dowłatow również stwierdza, iż rodzaj relacji międzyludzkich jest ściśle związany z sytuacją dziejową:

Может быть, дело в том, что зло произвольно. Что его определяют — место и время. А если говорить шире — общие тенденции исторического момента. [...] упаси нас Бог от пространственно-временной ситуации, располагающей ко злу⁶³².

Uogólnione znaczenie kosmicznego strachu przybierają u Sartre'a wyobcowane formy ludzkiego istnienia, w których jednostki ulegają standaryzacji. Są one pozbawione indywidualności, podporządkowane rozmaitym kolektywnym, masowym formom bytu — organizacji, państwu, zasadom gospodarki, w których miejsce samodzielnego myślenia zajmują wymuszone społecznie standardy i iluzje, a wymagania opinii społecznej i obiektywny rozum nauki okazują się oderwane od jednostki i wrogie w stosunku do niej. Podporządkowując się tym wymaganiom życia społecznego, człowiek w rezultacie oddala się od siebie samego i skazany jest na istnienie fałszywe. Taki model ludzkiej egzystencji najbardziej przedstawia Dowłatow w *Kompromisie*. Fabuła każdego z dwunastu zamieszczonych tam opowiadań opiera się na konflikcie ja–normy społeczne. Dążąc do zgody ze światem, bohater musi rezygnować z własnej prawdy, wolności. Już sam tytuł implikuje istnienie dwóch rozbieżnych elementów — są to rytualizowany świat radzieckiej propagandy i realne życie obywateli. Rozziew pomiędzy nimi zaznaczony jest w tym cyklu bodaj najwyraźniej wśród tekstów Dowłatowa. Wszystkie rozdziały-opowiadania mają jednakową strukturę. Na początku autor umieszcza fragment artykułu prasowego. Tekst ten jest niczym fasada w potiomkinskiej wiosce, szyldem nieistniejących zjawisk, pożądanym wizerunkiem kraju bez punktów stykowych z rzeczywistością. Po prezentacji oficjalnego komunikatu autor ujawnia okoliczności, w jakich artykuł powstał. Te dwie części kolejnych kompromisów zdają się rozpościerać na przeciwległych biegunach życia i tę polaryzację bohater odczuwa we własnym jednostkowym istnieniu, świadomości i zacho-

⁶³¹ M. Kowalska, *W poszukiwaniu straconej syntezy. Jean-Paul Sartre i paradygmaty filozoficznego myślenia*, Warszawa 1997, s. 149.

⁶³² С. Довлатов, *Зона...*, s. 87–88.

waniach. Dowłatow-dziennikarz i Dowłatow-pisarz tworzą teksty o tych samych wydarzeniach i ludziach, jednak komunikaty te mają z sobą niewiele wspólnego. Oprócz dwudzielności świata mamy tu do czynienia z rozdwojonym autorem. Zadaniem Dowłatowa-dziennikarza jest rytualizowane ujęcie zdarzeń, przy którym należy ściśle przestrzegać wielu zasad, wpisać rzeczywistość w określony schemat. W prasowych tekstach Dowłatowa zasady te bywały naruszone wskutek zbiegu okoliczności lub lekkomyślności autora. Dowłatow-pisarz, przedstawiając otoczkę powstawania artykułu dziennikarskiego, stara się dociec logiki rządzącej ustalonymi prawami⁶³³. Aby utrzymać więź ze społeczeństwem, którego jest członkiem, bohater *Kompromisu* musi zrezygnować z własnej wolności i wyborów, gdyż między jego prawdą a wymaganiami otoczenia istnieje zbyt duża rozbieżność.

Chociaż nie ma u Dowłatowa bezpośrednich odwołań do tekstów francuskiego filozofa, echa jego myśli egzystencjalistycznej są wyraźne. Zbieżność poglądów na ludzką egzystencję można zauważyć w podejściu do zagadnienia wolności, przypadkowości, wyobcowania. Podobnie jak Sartre, Dowłatow pozostawia bohatera osamotnionego w swej wolności, bez oparcia w Bogu, z towarzyszącym mu stale niepokojem, mogącego liczyć na przypadek warunkujący jego życie wyzbyte nadziei. Wolność staje się dla jednostki przekleństwem, ponieważ nie znajduje ona punktu oparcia poza sobą, zmuszona jest do ciągłych poszukiwań i dokonywania wyborów, które jednak nie zmieniają ostatecznego celu bytu, jakim jest śmierć. Lęk przed śmiercią, poczucie zagubienia, pesymizm wspólne są bohaterom tekstów obu twórców. Taka konstrukcja postaci bliska jest obrazowi człowieka absurdu, który odczuwa własną egzystencję jako pozbawioną przyczyny i sensu.

⁶³³ М. А. Кронгауз, *Советский антисоветский юмор...*, s. 228–229.

Życie jest krótkie. Skończoność egzystencji i strach przed śmiercią

Istnienie jest życiem, które ciecze z niczego w nic. Po radości chwilowego spełnienia, po bólu kruchości opada je nuda powtarzania i przerażająca wiedza, że jako istnienie życie nosi w sobie załączki zniszczenia.

Karl Jaspers*

Filozofia egzystencjalistyczna skupiła uwagę współczesnej kultury na problemie śmierci. Każda refleksja nad życiem i jego sensem zawsze prowadzi do myśli o jego nieuchronnym zakończeniu. Chociaż człowiek ma świadomość swojej skończoności i wie, że śmierć jest jedynym pewnym zdarzeniem w życiu, „ta prawda nie przeszkadza nikomu jeść obiadu”⁶³⁴. Człowiek oddala bowiem od siebie tę wiedzę, spycha nieznośną myśl do zakamarków podświadomości. Egzystencjaliści nie rozpatrują śmierci jako faktu obiektywnego, jako przekonania, że wszystko ma charakter skończony, lecz jako indywidualne, egzystencjalne jej przeżycie. Interesuje ich śmierć jako wydarzenie, które dotyczy jednostki bezpośrednio, i skupiają się nad intymną rzeczywistością śmierci⁶³⁵.

Albert Camus w *Micie Syzyfa* stwierdził, że miejsce centralnego zagadnienia w filozofii powinien zająć problem samobójstwa. Utrzymywał, że świat jest absurdalny, jednak życie nawet w sytuacji absurdu uważał za najwyższą wartość, przy czym było to zawsze życie graniczące ze śmiercią. W *Obcym* śmierć stanowi oś fabuły i główną myśl całego utworu:

* K. Jaspers, *Wiara filozoficzna wobec objawienia*, przeł. G. Sowiński, Kraków 1999, s. 139.

⁶³⁴ A. Camus, *Kaligula*, przeł. W. Natanson, [w:] *idem, Dramaty*, Kraków 1987, s. 19.

⁶³⁵ J. A. Prokopski, *Egzystencja i tragizm...*, s. 245.

Śmierć, tak nieuchronna i bliska, zabarwia i oświecla całe dotychczasowe jego [Meursaulta] życie. Śmierć kładzie znak równania między czynami i faktami o różnorodnym wyglądzie. Meursault chce sam siebie przekonać, że skazani, w szerszym znaczeniu tego słowa, są wszyscy śmiertelnicy; każdy człowiek prędzej czy później musi ulec temu losowi⁶³⁶.

Egzystencjaliści rehabilitowali status niebytu, a jednocześnie starali się zrozumieć pozytywny sens śmierci, jeśli nawet uważali ją za absurdalną⁶³⁷. Zakładali, że bliskość śmierci, zagrożenie nią najczęściej stanowi impuls do refleksji na temat sensu i treści życia, zmusza do odejścia od codzienności i zwrócenia się ku istocie własnego istnienia. W związku z tym pisarze egzystencjaliści często przedstawiali sytuacje na granicy życia i śmierci; bohaterowie ich głównych utworów znajdują się w sytuacjach granicznych (dramaty Sartre'a, *Obcy* Camusa). Taki zwrot nie był przypadkowy — nastąpił w epoce, w której sytuacja graniczna stanowiła problem nie tylko indywidualny, lecz także społeczny czy nawet ogólnoludzki. Najdokładniej problematyka sytuacji granicznej została przedstawiona w filozofii Karla Jaspersa.

Jaspers wyróżnia jedynie dwa przypadki, w których człowiek doświadcza śmierci nie jako faktu obiektywnego, lecz jako sytuacji granicznej, pozwalającej doświadczyć pewnej metamorfozy. Są to: „śmierć osoby najbliższej” lub „moja własna śmierć”. Zdaniem Jaspersa śmierć stanowi

ostateczny punkt odniesienia, ze względu na który doświadczam innych stanów mnie samego, np. bólu fizycznego czy lęku. Samej śmierci, poprzez fakt unicestwienia mnie jako podmiotu doświadczającego, nie mogę zatem doznawać. Determinuje ona jednak charakter innych przeżyć, które nabierają nowego znaczenia w perspektywie końca mojego istnienia empirycznego. Wobec nieuchronnego kresu mojego istnienia uświadamiam sobie fakt całkowitego nieprzygotowania. Śmierć stanowi absolutną niewiadomą [...] Perspektywa własnej śmierci pomaga zrozumieć właściwą „egzystencji” hierarchię wartości. W obliczu śmierci następuje bowiem selekcja tego, co mniej ważne, od tego, co nabiera głębszego znaczenia⁶³⁸.

Według Jaspersa doświadczać sytuacji granicznych i istnieć, jest tym samym. „Właściwą odpowiedzią na sytuacje graniczne jest więc działanie w nich, oparte na ich doznawaniu i odczuwaniu”⁶³⁹. Zdaniem filozofa, świadomość własnej skończoności jest niejako warunkiem świadomej egzystencji:

Okoliczność, że ciągle stoimy w obliczu końca, budzi naszą egzystencję. Realnie uzasadnione idee końca naszych dni wprowadzają człowieka w nową sytuację graniczną, na którą odpowiada on swoją egzystencją. W przeciwnym wypadku ginie⁶⁴⁰.

Jaspers nie neguje jednak negatywnej funkcji śmierci przerywającej ludzką egzystencję:

⁶³⁶ W. Natanson, *Szczęście Syzyfa...*, s. 33.

⁶³⁷ И. Демичев, *Тематичность смерти*, [w:] *Memento vivere, или помни о смерти*, под ред. В. Л. Рабиновича и М. С. Уварова, Москва 2006, s. 60–61.

⁶³⁸ P. K. Szalek, *Karla Jaspersa koncepcja śmierci...*, s. 101.

⁶³⁹ C. Piecuch, *Człowiek metafizyczny...*, s. 144.

⁶⁴⁰ K. Jaspers, *Wiara filozoficzna wobec objawienia*, przeł. G. Sowiński, Kraków 1999, s. 377.

Jako jednostka zatopiona wyłącznie w życiu dążę do jakichś celów, zabiegam o trwałość i ciągłość wszystkiego, co ma dla mnie wartość. Cierpię, kiedy zrealizowane dobro zostało zniszczone, kiedy ukochana istota umarła; muszę doświadczyć końca; żyję jednak i póki żyję, zapominam o nieuniknionym kresie wszystkiego⁶⁴¹.

Wobec nieuchronności kresu własnego istnienia człowiek uświadamia sobie swoje nieprzygotowanie. Śmierć jest dla niego niewiadomą, ponieważ nie może uzyskać uprzedniej wiedzy o niej. Jest ona dla człowieka najbardziej niepojętym faktem, gdyż nie może jej przeżyć: „Śmierć jako wydarzenie istnieje tylko jako śmierć kogoś innego”⁶⁴²; „Moja własna śmierć jest dla mnie niedoświadczalna”⁶⁴³.

Filozof zauważa też samotność człowieka w obliczu śmierci — koniec egzystencji jest wydarzeniem, którego człowiek doznaje sam: „Każde jestestwo musi zawsze samo brać na siebie umieranie. Śmierć jest [...] z istoty zawsze moja”⁶⁴⁴; „Nikt nie może odebrać innemu jego umierania”⁶⁴⁵.

Wiele miejsca w swych rozważaniach poświęcił śmierci Heidegger. Definiuje on życie ludzkie jako „bycie-ku-śmierci”. Akcentuje też tendencję do odrzucania myśli o śmierci, do przenoszenia jej w nieokreśloną przyszłość, co jest niezgodne z istotą egzystencji jako trwania w czasie⁶⁴⁶. Dla Heideggera śmierć jest „nie tylko momentem kończącym życie, lecz także określeniem tego życia w całym jego toku”⁶⁴⁷. Trwoga w jej autentycznej postaci jest trwogą przed możliwością niebycia, trwogą przed śmiercią. Nie jest ona stanem doznawanym od czasu do czasu, ale trwałą dyspozycją, tyle tylko, że zwykle ukrytą.

Zjawisko śmierci daje nam przeto możliwość dostrzeżenia, że proces bycia, w który jesteśmy włączeni, ma charakter możliwości. Pozwala dostrzec autentyczny kształt tego, co nas otacza; właśnie jako pewnej możliwości naszego bycia. Moje stosunki z innymi, moje odnoszenie się do rzeczy odsłaniają w obliczu mojej własnej śmierci swą kruchość — wydobywa się na jaw moje zagubienie w codzienności, uwięzienie w schematach społecznego zachowania. Autentyczne doświadczenie śmierci, odrywając mnie od codziennej krzątaniny, od zagubienia wśród natłoku codziennych możliwości życia, stawia mi przed oczyma możliwość skrajną i ostateczną — możliwość niebycia — kierując przez to moją uwagę na samo moje bycie po prostu⁶⁴⁸.

Heidegger wyróżnia postawę autentyczną „bycia-ku-śmierci”, która umożliwia odkrycie prawdziwego oblicza świata, odkrycie jego „egzystencjalnego wymiaru”. Jednak odkrycie to skłania nas do ucieczki, do ukrycia się w sprawach codziennych, a więc do nieautentyczności⁶⁴⁹.

⁶⁴¹ K. Jaspers, *Sytuacje graniczne*, przeł. M. Skwieciński, [w:] R. Rudziński, *Jaspers*, Warszawa 1978, s. 198–199.

⁶⁴² *Ibidem*, s. 201.

⁶⁴³ *Ibidem*, s. 202.

⁶⁴⁴ M. Heidegger, *Bycie i czas...*, s. 338.

⁶⁴⁵ *Ibidem*.

⁶⁴⁶ M. Heidegger, *Śmierć jako fakt biologiczny i jako fenomen egzystencji*, przeł. M. Skwieciński, [w:] *Filozofia egzystencjalna*, oprac. L. Kołakowski i K. Pomian, Warszawa 1965, s. 271–272.

⁶⁴⁷ K. Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1978, s. 127.

⁶⁴⁸ *Ibidem*, s. 129.

⁶⁴⁹ *Ibidem*, s. 131.

Według autora *Bytu i czasu* pewność śmierci sprawia, że ludzka egzystencja staje się bardziej zintegrowana. „Śmierć jest tu bowiem punktem odniesienia, z którego wszystkie inne możliwości mogą być ocenione”⁶⁵⁰. Świadomość śmierci sprawia, że potrafimy zarówno ocenić jakość ludzkiego doświadczenia, jak i znacznie wpływając na kreację ludzkiej indywidualności. Filozof nadaje tej funkcji duże znaczenie i przeciwstawia jej postawę nieautentyczną, kiedy człowiek stawia sobie za cel rozproszenie trwogi przed śmiercią. Każdy człowiek musi dokonać wyboru: albo świadomość, albo nieświadomość śmierci; albo świat przeciętności, albo świat tragizmu. Wybór tego drugiego powoduje, iż egzystencja staje się zaangażowana, tu i teraz istniejąca, jego nieświadoma egzystencja zamienia się w świadome „bycie-ku-śmierci”⁶⁵¹.

W swym fundamentalnym dziele *Bycie i czas* filozof podkreśla decydujący wpływ wiedzy o własnej skończoności na życie człowieka: „Analiza śmierci [...] dotyczy wyłącznie doczesności [...], interpretuje ona ów fenomen wyłącznie co do tego, jak jako możliwość aktualnego jestestwa wkracza on w to jestestwo”⁶⁵².

Pojmowanie śmierci przez Heideggera i Sartre’a uwypukla różnice między tymi filozofami. Pierwszy z nich twierdzi, że świadomość śmierci kreuje ludzką indywidualność w sposób bezpośredni, to znaczy poprzez wyzbycie się banalności życia, a tym samym wzięcia pod uwagę naszego „bycia-ku-śmierci”. Natomiast dla Sartre’a relacja pomiędzy świadomością śmierci a indywidualnością jest o wiele bardziej skomplikowana — uważa on, że przyczyną naszej indywidualności staje się autentyczny wybór, decyzja⁶⁵³. Heidegger rozpatruje śmierć jako wydarzenie, które odnosi się do życia w tym świecie. Jest ona dla filozofa wydarzeniem subiektywnym, na wskroś egzystencjalnym⁶⁵⁴.

Proza Siergieja Dowłatowa, prześiąknięta myślą egzystencjalistyczną, nie unika też problemu śmierci. Chociaż zagadnienie to nie jest szczególnie wyeksponowane w fabule jego utworów, to konsekwentnie wpływa spod pozornej wesołości jako tłumiony lęk przed przekroczeniem granicy życia i niebytem. W jednym z dokumentalnych filmów o Dowłatowie Alewtina Dobrysz swoje wspomnienie o nim rozpoczyna słowami: „On ciągle mówił o śmierci. Szczególnie kiedy był w alkoholowym ciągu. Był w nim obecny jakiś strach”⁶⁵⁵. Relacja ta dotyczy ostatniego okresu życia pisarza, jednak refleksja o śmierci nie wiązała się w tym przypadku z zaawansowanym wiekiem⁶⁵⁶, lecz bardziej z jego kondycją psychiczną i strachem przed śmiercią. W utworach pisarza znajdujemy stosunkowo niewiele

⁶⁵⁰ J. A. Prokopski, *Egzystencja i tragizm...*, s. 253.

⁶⁵¹ *Ibidem*, s. 253–255.

⁶⁵² M. Heidegger, *Bycie i czas...*, s. 348.

⁶⁵³ J. A. Prokopski, *Egzystencja i tragizm...*, s. 265.

⁶⁵⁴ *Ibidem*, s. 251.

⁶⁵⁵ Film dokumentalny *Довлатов*, w reżyserii Maksima Katuszkina, zrealizowany w TPK „Петербург — 5 канал” 2007.

⁶⁵⁶ Dowłatow zmarł nagle w wieku 49 lat.

bezpośrednich wypowiedzi na temat skończoności ludzkiego życia, gdyż autobiograficzny bohater Dowłatowa uparcie odsuwa od siebie myśl o śmierci i ukrywa strach przed nią.

Strach jako element stosunku człowieka do śmierci ma charakter abstrakcyjny i najczęściej dotyczy sytuacji oderwanej od rzeczywistości, odnoszącej się do nieokreślonego dystansu czasowego. Jest on związany z antycypacją przerażającego faktu, który ma nastąpić dopiero w przyszłości⁶⁵⁷. Śmierć jest dla człowieka głównym źródłem strachu, ponieważ do końca pozostaje nieznana, a człowiek boi się, gdy nie wie, co go czeka. Możliwy jest również inny rodzaj strachu, który można nazwać strachem odrzucenia: każdy boi się wykluczenia ze świata, w którym wszystko jest znane i oswajone⁶⁵⁸. Hiszpański filozof Jose Ortega-y-Gasset przypuszcza, że cała kultura i sztuka powstały w celu przezwyciężenia strachu przed śmiercią.

Narrator prozy Dowłatowa wiedzę o własnej śmiertelności spycha na peryferie świadomości, a czasem w obszar podświadomości. Ma to swoje uzasadnienie w psychologicznym mechanizmie obrony. Kiedy wiedza o czymś jest dla człowieka nie do zaakceptowania, odrzuca ją — w tym przypadku odrzuca jedyny pewny fakt swej przyszłości. Bohater Dowłatowa bywa nękanym myślami o przemijaniu, ale nawet wtedy rzadko uzewnętrznia niepokój — ukrywa go raczej za zasłoną milczenia. Jak zauważa Stanisław Cichowicz:

Samowiedza u ludzi, gdy w grę wchodzi ich własna skończoność, nie jest wiedzą radosną ani artykułowaną w sposób beznamiętny, ani werbalizowaną rzeczowo w toku powszedniego życia. Poza środowiskiem uczonych człowiek, żyjąc w czasie ku śmierci, zazwyczaj boleje nad tym; brak mu słów, gdy pragnie o tym mówić na co dzień⁶⁵⁹.

Na tę psychologiczną strategię nakłada się swego rodzaju tabu, jakim zostało objęte zagadnienie śmierci w Europie drugiej połowy XX wieku. Śmierć i umieranie przestały być aktem społecznym i publicznym, a stały się czymś nietaktownym, wstydliwym. Jak pisał Philippe Ariès: „społeczeństwo wyгнаło śmierć, z wyjątkiem śmierci wielkich ludzi”⁶⁶⁰. Podobne spostrzeżenia znajdujemy w wypowiedzi angielskiego socjologa Geoffreya Gorera, który pisał, że dla społeczeństwa zachodniego „śmierć stała się czymś nieprzyzwoitym”, oraz w rozważaniach niemieckiego filozofa Ernsta Blocha twierdzącego, że „nie chce się słyszeć o śmierci, nie chce się jej oglądać”⁶⁶¹. Problem śmierci i umierania został wyparty z masowej świadomości, co miało uchronić społeczeństwo przed nieprzezwyciężalną frustracją⁶⁶².

⁶⁵⁷ T. Szaniawski, *Typy postaw wobec śmierci a osobowość*, Kraków 1998, s. 29–30.

⁶⁵⁸ A. Kępiński, *Lęk*, Warszawa 1987, s. 60–62.

⁶⁵⁹ S. Cichowicz, *Śmierć: gwałt na idei lub reakcja życia*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wyb. i przeł. S. Cichowicz i J. Godzimirski, Warszawa 1993, s. 8.

⁶⁶⁰ Ph. Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1992, s. 550.

⁶⁶¹ Oba cytaty podają za: S. Kaczmarek, *Rozważania o życiu ludzkim*, Warszawa 1979, s. 117.

⁶⁶² J. Kwaśniewski, *Tabu śmierci. Dlaczego powstało, dlaczego gaśnie*, http://jacek.kwasniewski.eu.org/strona5_inne_teksty.html (dostęp: 30.10.2011). Zob. też M. Přidalová, *Proč je moderní smrt tabu?*, „Sociologický časopis” 1998, nr 3 (34), s. 347–361.

Narrator prozy Dowłatowa zdaje się podlegać tym mechanizmom i w związku z tym zagadnienie śmierci charakteryzuje się tu dużym stopniem niedookreślenia. W analizie tego problemu należy zastosować między innymi kategorię przemilczania, która w odniesieniu do utworów prozatorskich stosowana jest wciąż nader rzadko⁶⁶³. Teresa Cieślukowska zauważa, że „częstokroć porównuje się współczesną prozę literacką do gry z czytelnikiem, w której nie wszystkie pociągnięcia są partnerowi znane”⁶⁶⁴. Milczenie sugeruje jedynie pewne znaczenia i stawia odbiorcę przed koniecznością rekonstruowania tego, co ukryte, niewyrażone.

Przemilczenia będące jednym z warunków alternatywnych interpretacji dzieła literackiego — w zakresie motywacji działań postaci, przebiegu zdarzeń lub ich celu — zdają się podnosić wartość artystyczną dzieła. [...] Przemilczanie jako nieobecność werbalna (w tekście), która kształtuje właściwości podmiotu artystycznego, stanowi dylemat. Zachodzi bowiem paradoks polegający na tym, że formalne niewystępowanie znaku coś znaczy. Dzieje się to dzięki generującej właściwości znaków sąsiadujących — słów czy zdań, kontekstu — które kreują ukierunkowaną sugestię, stanowiąc bodziec dla myśli. Na tym polega m.in. specyfika literatury: sugerowanie sensów, a nie ich literalne i jednoznaczne formułowanie⁶⁶⁵.

Podobnie postrzega problem milczenia Kwiryna Handke:

Bezsporność znaczącego milczenia włącza je w ciąg komunikacji na równych prawach z mówieniem, chociaż nie jest to relacja w pełni symetryczna i hierarchicznie równorzędna⁶⁶⁶.

Natomiast Jerzy Faryno uważa, że przekazy literackie nie mają statusu wypowiedzenia i niczego nie przemilczają, tak samo jak niczego nie mówią. Według niego mówienie i milczenie/przemilczanie stanowi tu jedynie materiał, który na poziomie dyskursywnym (fabularnym) pełni funkcję sugestywnej retoryki, wciągania odbiorcy w świat i system dzieła, a na poziomie czysto artystycznym służy do budowania znaczeń wtórnych i ich systematyzowania w ogólniejszy obraz (koncepcję) świata⁶⁶⁷.

Przemilczanie i niedomówienie jako chwyt artystyczny doceniał też Dowłatow. W jednej z zapisek w *Notatnikach* stwierdza: „Загадка Фолкнера. Смесь красноречия и недоговоренности”⁶⁶⁸.

Bohater-narrator utworów Dowłatowa jest niezwykle powściągliwy w wyrażaniu swoich emocji i przemyśleń. Refleksja o końcu życia i strach przed nim bardzo rzadko zostają przedstawione w formie werbalnej. W obliczu śmierci „innego”

⁶⁶³ Na uwagę zasługuje analiza strategii przemilczania tematu śmierci w twórczości Anatolija Kima: P. Fast, K. Jastrzębska, *Wczesna twórczość Anatolija Kima*, Katowice 2006, s. 50–105.

⁶⁶⁴ T. Cieślukowska, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa-Łódź 1995, s. 211.

⁶⁶⁵ *Ibidem*, s. 217–218.

⁶⁶⁶ K. Handke, *Między mową a milczeniem*, [w:] *Semantyka milczenia*, pod red. K. Handke, Warszawa 1999, s. 10.

⁶⁶⁷ J. Faryno, *Skąd wiesz, kiedy milczeć?*, [w:] *Semantyka milczenia...*, s. 36. Zob. też. K. Isupow, *Milczenie*, przeł. M. Kotowska, [w:] *Idee w Rosji*, pod red. A. de Lazari, t. 6, Łódź 2007, s. 152–158.

⁶⁶⁸ С. Довлатов, *Записные книжки...*, s. 291.

bohater nigdy nie ujawnia swoich przeżyć i refleksji. Jego milczenie można jednak odbierać jako formę ekspresji. Lęk przed końcem życia narrator uzewnętrznia jedynie zdawkowo, przy czym dzieje się to w chwilach upojenia alkoholowego, kiedy traci kontrolę nad sobą. Takie wypowiedzi znajdujemy na przykład w *Kompromisie*, gdy główny bohater Dowłatow ujawnia przerażającą go myśl o skończoności ludzkiego istnienia:

- Ты красивый. Но часто грустный. Почему?
- Потому что жизнь одна, другой не будет⁶⁶⁹;
- Почему ты злой?
- Потому что жизнь одна. Прошла секунда, и конец. Другой не будет...⁶⁷⁰

Ta sama myśl pojawia się w utworze *Filia*:

- Знаешь, что главное в жизни? Главное то, что жизнь одна. Прошла минута, и конец. Другой не будет...⁶⁷¹

Każdy człowiek rozumie, że umrze, ma pewność, że nie może być inaczej, że nie ma drogi ucieczki. Myśl ta jest dla niego „z jednej strony nieprawdopodobna. Z drugiej zrozumiała”⁶⁷². Karl Jaspers dostrzegał pozytywne aspekty refleksji o śmierci. Uważał, że „uświadomienie własnej przemijalności pozwala na egzystencjalistyczną refleksję nad śmiercią. Świadomość nieuchronności kresu może rozbudzić w człowieku potrzebę zapanowania nad własnym życiem i pełnego wykorzystania go”⁶⁷³.

W obliczu nieuchronnego końca życia i związanego z nim strachu narrator Dowłatow najczęściej stara się ukryć za jakąś maską. W swojej absurdalnej sytuacji śmiertelny człowiek próbuje oszukać siebie samego, schować się przed śmiercią⁶⁷⁴. U człowieka współczesnego wyraźna jest tendencja do ukrywania śmierci, odgradzania żyjących od umierających i martwych. Tę strategię zagłuszania lęku śmierci pisarz przedstawia w *Filii*:

- Люди предохраняют себя от чужих неприятностей. Хранят иллюзию собственного благополучия. Опасаются всего, что там, за поворотом. Ты идешь по улице, жизнерадостный и веселый. Заходишь в собственный двор. Возле одного из подъездов — голубой микроавтобус с траурной лентой на радиаторе. И настроение у тебя сразу же портится. Ты задумываешься о смерти. Ты понимаешь, что она бродит и среди жильцов нашего дома⁶⁷⁵.

Takie myśli pojawiają się u bohatera za każdym razem, kiedy jest świadkiem pogrzebu:

⁶⁶⁹ C. Dowłatow, *Kompromiss...*, s. 257.

⁶⁷⁰ *Ibidem*, s. 258.

⁶⁷¹ C. Dowłatow, *Филиал...*, s. 184.

⁶⁷² A. Camus, *Обсу...*, s. 78.

⁶⁷³ P. K. Szalek, *Karla Jaspersa koncepcja śmierci...*, s. 99–100.

⁶⁷⁴ M. D. Goutierre, *Człowiek w obliczu własnej śmierci*, przeł. A. Kuryś, Kraków 2001, s. 78–79.

⁶⁷⁵ C. Dowłatow, *Филиал...*, s. 174.

Я ненавижу кладбищенские церемонии. Не потому, что кто-то умер, ведь близких хоронить мне не доводилось. А к посторонним я равнодушен. И все-таки ненавижу похороны. На фоне чьей-то смерти любое движение кажется безнравственным. Я ненавижу похороны за ощущение красивой убедительной скорби. За слезы чужих, посторонних людей. За подавляющее чувство радости: „Умер не ты, а другой”. За тайное беспокойство относительно предстоящей выпивки. За неумеренные комплименты в адрес покойного⁶⁷⁶.

Tę ucieczkę przed śmiercią, o której pisał Ariès, skracanie obrzędów żałobnych czy wręcz odwracanie się od nich obrazuje również jedna z anegdot zamieszczonych w *Notatnikach*:

Произошло это в грузинском ресторане. Скончался у молоденькой официантки дед. Хозяин отпустил ее на похороны. Час официантки нет, два, три. Хозяин ресторана нервничает — куда, мол, она подевалась?! Некому, понимаешь, работать. Наконец официантка вернулась. Хозяин ей сердито говорит:

— Где ты пропадала, слушай?

Та ему в ответ:

— Да ты же знаешь, Гоги, я была на похоронах. Это же целый ритуал, и все требует времени.

Хозяин еще больше рассердился:

— Что я, похороны не знаю?! Зашел, поздравил и ушел!⁶⁷⁷

Wypieranie śmierci ze świadomości, odgradzanie się od niej jest pochodną koncentrowania się na dobrach materialnych, których gromadzenie zmusza do ustawicznego pośpiechu. Ludzie pogrążają się w codziennych obowiązkach, wypełniają nimi wszystkie swoje myśli, aby nie dopuszczać do świadomości myśli o skończoności swego istnienia.

Jaspers twierdzi, że egzystencja może przejawiać się tylko w empirycznym istnieniu, w zmysłowym czasowym bycie. Przemijanie tego bytu, jego skończoność umożliwia egzystencję. To jednak nie czyni śmierci ani pożądaną, ani choćby obojętną:

Dla bytu empirycznego śmierć zawsze oznacza zniszczenie, koniec życia, wobec niej wszelkie ludzkie poczynania ukazują swą znikomość i krótkotrwałość, empiryczny byt ujawnia swą całkowitą bezbronność i słabość. Rodzi to w człowieku poczucie bezsensu i rozpacz, ogarnia go lęk przed nicością. Dla ludzkiego istnienia empirycznego śmierć jest nieszczęściem⁶⁷⁸.

Jednak bezbronność wobec śmierci może stać się bodźcem do sięgnięcia w głąb swojej świadomości.

Tam, gdzie słabość swą ujawnia byt empiryczny, tam ważność uzyskuje decyzja egzystencjalna. Śmierć niszczy tylko to, co Jaspers nazywa zjawiskowością bytu, pozwala natomiast odsłonić się temu, co istotne. Można wręcz powiedzieć tak, że dopiero wobec faktu zanikania i przemijania wszystkiego urzeczywistnia się możliwa egzystencja⁶⁷⁹.

⁶⁷⁶ C. Довлатов, *Компромисс...*, s. 299.

⁶⁷⁷ C. Довлатов, *Записные книжки...*, s. 335–336.

⁶⁷⁸ C. Piecuch, *Człowiek metafizyczny...*, s. 151.

⁶⁷⁹ *Ibidem*.

Pragnienie nieskończoności bytu wywołuje w człowieku rozpacz. Natomiast w sytuacji granicznej śmierć uświadamia człowiekowi niepowtarzalność jego życia i nieodwracalność decyzji, jakie podejmuje, co staje się możliwością egzystencji. Jako „granica” śmierć wyznacza kres ludzkiego życia, czyni je nieodwracalnym i niepowtarzalnym, co rodzi odpowiedzialność człowieka, który w swym postępowaniu musi brać pod uwagę ograniczoność swego bytu⁶⁸⁰.

Ze skończonością bytu empirycznego wiąże się strach, czy podejmowane decyzje są słuszne — bohater prozy Dowłatowa zdaje sobie sprawę z czasowości swego istnienia. Wnioski z refleksji nad ludzkim życiem przerażają go: jest ono nie tylko ograniczone w czasie, lecz także nieprzewidywalne. Narrator Dowłatowa obawia się, że jego egzystencja koncentruje się na rzeczach nieistotnych, błędnych i zbliżając się do jej końca, może nagle zrozumieć, że pominął to, co najważniejsze:

Мы не постигаем тайны бытия вне опыта законченной игры. Иная жизнь, далекие миры — все это бред. Разгадка в нас самих. Ее узнаешь ты в последний миг. В последнюю минуту рвется нить. Но поздно, поздно что-то изменить...⁶⁸¹.

Lękowi przed końcem istnienia towarzyszy lęk przed zmarnowaną egzystencją. Tym dwu postaciom lęku według Jaspersa odpowiadają dwa rodzaje śmierci⁶⁸². Tragizm śmierci przybiera na sile, kiedy bohater uświadamia sobie tragizm życia, którego sens trudno uchwycić.

Jaspers wyjaśnia również ten lęk przed śmiercią, który wywołany jest wyobrażeniami o męczarniach w bycie po śmierci albo też strachu przed samym umieraniem. Tłumaczy, iż proces przechodzenia granicy życia jest zupełnie niezauważalny, ponieważ cały ból odczuwa żyjący i nie ma bólu, z którego nie byłoby powrotu do życia. „Chodziłoby o to, żeby sobie jasno uświadomić: kiedy jestem, wówczas nie ma śmierci, kiedy zaś następuje moja śmierć, wówczas mnie nie ma; dlatego też moja śmierć zupełnie mnie nie dotyczy”⁶⁸³.

Strach przed śmiercią jako umieraniem i związanym z nim bólem pojawia się w prozie Dowłatowa jedynie w wypowiedzi drugoplanowej postaci:

Да я хоть сейчас в петлю! Я боли страшусь в последнюю минуту. Вот если бы заснуть и не проснуться... Вдруг это такая боль, что и перенести нельзя...⁶⁸⁴.

Ten rodzaj strachu nie jest najistotniejszy w rozważaniach pisarza o śmierci. U podstaw jego rozmyślań leży lęk przed zakończeniem życia i niebytem. Wyobrażenie o własnej śmierci z punktu widzenia logiki jest szczególne, ponieważ myśląc o śmierci, rozpatrujemy nie tylko wydarzenie w świecie, lecz także koniec własne-

⁶⁸⁰ C. Piecuch, *Człowiek metafizyczny...*, s. 151–152.

⁶⁸¹ С. Довлатов, *Иная жизнь...*, s. 154.

⁶⁸² G. Scherer, *Filozofia śmierci. Od Anaksymandra do Adorno*, przeł. W. Szymona, Kraków 2008, s. 157.

⁶⁸³ K. Jaspers, *Sytuacje graniczne...*, s. 204.

⁶⁸⁴ С. Довлатов, *Компромисс...*, s. 256.

go świata⁶⁸⁵. Jaspers wyróżnia dwa rodzaje lęku przed niebytem. Pierwszy wiąże się z empirycznym życiem człowieka i powstaje jako odpowiedź na zagrożenie, jakie dla niego niesie śmierć. Natomiast z rzeczywistością egzystencjalną wiąże się jakościowo inny rodzaj lęku, a mianowicie lęk przed „egzystencjalnym niebytem”. W pierwszym przypadku człowiek martwi się o swoje empiryczne trwanie, które może zostać przerwane, w drugim — o egzystencję, która może pozostać tylko możliwością, nie urzeczywistnić się⁶⁸⁶.

Zygmunt Bauman twierdzi, że dla niereligijnego podejścia do problemu śmierci charakterystyczne jest ukierunkowanie na refleksję nad samym życiem, a nie na stan po jego zakończeniu⁶⁸⁷. Dowłatow, podobnie jak jego bohater-narrator, nie był religijny, co wielokrotnie podkreślał, jednak widać w jego psychologicznym portrecie tęsknotę za wiarą w absolut. Czując, że jest osamotniony w obliczu swej skończoności, pragnąłby dołączyć do tych, którzy „zrozpaczeni szukają jakiegoś pocieszenia czy jakiejś ucieczki z matni, usiłując dodać swemu życiu bardziej trwałego sensu i wartości”⁶⁸⁸.

W zetknięciu ze śmiercią „innego” bohater Dowłatowa weryfikuje sens własnego istnienia i wartość samego życia. Zadaje sobie pytania obciążone bólem i niepokojem o własne tylko czasowe miejsce w świecie:

...О чем я думаю, стоя у этой могилы? О тайнах человеческой души. О преодолении смерти и душевного горя. О законах бытия, которые родились в глубине тысячелетий и проживут до угасания солнца...

Кто-то отвел меня в сторону.

— Я не понял, — сказал Альтмяз, — что ты имел в виду?

— Я сам не понял, — говорю, — какой-то хаос вокруг⁶⁸⁹.

Dowlatow zastanawia się również nad śmiercią nagłą, niespodziewaną. W filozoficznej myśli Heideggera byt oznacza życie ograniczone czasem, którego koniec może nastąpić w dowolnej chwili. Fakt, że śmierć może nastąpić w każdym, nawet najbardziej niespodziewanym momencie, sprawia, że człowiek do końca nie zna całości swego bytu. Ludzkie istnienie zawsze jest skierowane ku przyszłości, która z kolei przydaje mu znaczenie skończoności⁶⁹⁰.

Nieoczekiwany, a nawet przypadkowy charakter śmierci zobrazowany jest w *Zonie*, w której jest mowa o zabójstwie jednego z więźniów:

Бутырин часто видел смерть, избегал ее десятки раз. [...] Он мог подохнуть давно. Например, в Сормове, где канавенские ребята избили его велосипедными цепями. Они кинули его под электричку, но Бутырин чудом уполз. [...] Он мог подохнуть в Гори, когда изматерил

⁶⁸⁵ N. Smart, *Życie w świetle śmierci*, [w:] A. Toynbee i in., *Człowiek wobec śmierci*, przeł. D. Petsch, Warszawa 1973, s. 53.

⁶⁸⁶ C. Piecuch, *Człowiek metafizyczny...*, s. 152.

⁶⁸⁷ Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, Warszawa 1998, s. 34–35.

⁶⁸⁸ J. Bowker, *Sens śmierci*, przeł. J. Łoziński, Warszawa 1996, s. 24.

⁶⁸⁹ C. Довлатов, *Компромисс...*, s. 316.

⁶⁹⁰ M. Heidegger, *Bycie i czas...*, s. 363–364.

на рынке толпу южан... Он мог подохнуть в Синдоре. Конвоиры загнали тогда этап в ледяную речку. Но урки запели, пошли. И рябой ефрейтор Петров начал стрелять... Он мог подохнуть в Ухте, идя на рынок с лесобиржи... Он мог подохнуть в койненском изоляторе, где лагерные масти резались сапожными ножами...

И вот теперь он лежит под случайным брезентом⁶⁹¹.

W tym fragmencie za pomocą powtórzenia na początku zdań „Он мог подохнуть” pisarz podkreśla stałą bliskość śmierci i możliwość końca życia w każdej chwili. Myśl o przypadkowości śmierci, podobnie jak przypadkowości wszystkich wydarzeń życia, zawarta tu w wyrażeniu „случайный брезент”, wyrażniej brzmi w ostatnich akapitach *Zony*:

Отец моего знакомого Шлафман рыл на даче яму под смородиновый куст. Где и настиг его приступ стенокардии. Как выяснилось, Шлафман рыл себе могилу. Случайность — логика фортуны...⁶⁹²

Z historii tych wyziera lęk przed własną śmiercią. Opowiadanie o śmierci „innego” budzi niepokój narratora o własne życie oraz czas i sposób jego zakończenia. Jednak bez względu na to, jak miałby nastąpić koniec życia, nie zmieni to odczuwania egzystencji jako pozbawionej sensu, gdyż ten sens odbiera jej śmierć. Jak dowodzi Marek Adamkiewicz:

obserwator zanikającej egzystencji, a nie człowiek umarły, jest właściwym adresatem lęków i frustracji, które towarzyszą umieraniu. W obliczu nieuchronnej agonii osoby znanej lub bliskiej świadkowi tragedii, zachodzi u tego proces weryfikacji zarówno sensu istnienia, jak i wartości samego życia. Rodzące się wówczas pytania są obarczone bólem, ale i niepokojem o własne miejsce w świecie, które jest tymczasowe i prozaiczne. Pospolitość życia determinuje sam akt śmierci, który nie wyróżnia upragnioną wiecznością nikogo⁶⁹³.

To pesymistyczne spojrzenie na życie i śmierć prezentuje Dowłatow w jednym z listów do Igora Jefimowa:

Chciałbym Pana poinformować, że przeczytałem dwie powieści Dostojewskiego, a także „Wojnę i pokój” i 5 opowiadań Tolstoja i składał hołd Tolstojowi (po raz pierwszy) za taką bezpretensjonalność: „Za głupim życiem przyjdzie głupia śmierć”⁶⁹⁴.

Najwyraźniej, choć jak zawsze u Dowłatowa lakonicznie, problematyka skończoności ludzkiej egzystencji zobrazowana jest w opowiadaniu *Życie jest krótkie* — utworze z narracją trzecioosobową, w którym główny bohater, pisarz Lewicki, nie ujawnia podobieństw do autora, a pierwowzorem tej postaci jest Vladimir Nabokov. Tytuł opowiadania, czyli starożytny aforyzm, który Lewicki wygłasza początkującej adeptce sztuki słowa, stanowi kondensację wszystkich zawartych w opowiadaniu rozważań, wypowiedzi, aluzji dotyczących przemijania, śmiertelności człowieka, pamięci i zapomnienia, strachu przed niebytem. Cieszący się

⁶⁹¹ C. Довлатов, *Зона...*, s. 121.

⁶⁹² *Ibidem*, s. 171.

⁶⁹³ M. Adamkiewicz, *Oblicza śmierci. Propedeutyka tanatologii*, Toruń 2004, s. 114.

⁶⁹⁴ C. Довлатов, *Эпистолярный роман...*, s. 302. List z 19.06.1984.

sławą, wyniosły i niedostępny pisarz Lewicki w swoje siedemdziesiąte urodziny poczuł groźbę nieistnienia. Gest wyrzucenia książki do śmieci symbolizuje pogodzenie się z faktem niebytu oraz zaprzecza wierze w trwałość sztuki. Jednocześnie wzmożona świadomość przemijania i wręcz obsesyjne wyszukiwanie jego przejawów wzmacnia u tego ekscentryka i indywidualisty potrzebę obcowania z drugim człowiekiem, zwykłego kontaktu niewymagającego intelektualnego wysiłku czy słownej aktywności. Zaproszenie kucharki do wspólnej gry pozwala mu powrócić do czasów dzieciństwa, beztroski i ciepłych relacji międzyludzkich, poczucia bezpieczeństwa niedotkniętego myślą o końcu życia⁶⁹⁵.

Inny aspekt tematu śmierci zawiera się w problemie samobójstwa. Camus postawił to zagadnienie na czołowym miejscu filozofii absurdu. W *Micie Syzyfa* pisze: „Jest tylko jeden problem filozoficzny prawdziwie poważny: samobójstwo. Orzec, czy życie jest, czy nie jest warte trudu, by je przeżyć, to odpowiedzieć na fundamentalne pytanie filozofii”⁶⁹⁶. Jeśli absurd powstaje na styku człowiek–świat, to likwidacja jednego z tych dwóch biegunów oznacza jednocześnie koniec absurdu. Według filozofa samobójstwo jest ucieczką od absurdu. Taką ucieczkę przedstawia Dowłatow w opowieści *Inne życie*; bliskość śmierci staje się dla jej bohatera impulsem do rozmyślań o istocie życia. Krasnopiorow staje się świadkiem serii samobójstw, popełnionych tak samo nieoczekiwanie, jak nieoczekiwanie i nagle człowiek dostrzega absurd egzystencji. Bohater widzi, jak dziewczyna z kwiatami rzuca się z mostu do rzeki, porządnie odziany mężczyzna po dopaleniu papierosa „umiejętnie” wiesza się na gałęzi klonu, a młodzieniec o sylwetce sportowca, który na balkonie czytał książkę, nagle spada na chodnik, nie dokończywszy lektury. Wszystkie te historie przedstawione zostały w ramach jednego rozdziału pod tytułem *Что бы это значило?*

Na uwagę zasługuje sposób zakończenia życia postaci Dowłatowa. Fabuła *Innego życia* oparta jest na motywie lotu, który wyraża uwolnienie się od cielesności nie tylko w sensie przezwyciężenia siły przyciągania ziemskiego, lecz także jako zerwanie ze sferą ontologiczną, bytową i osiągnięcie poziomu transcendencji. Jak pisze Olga Burenina, szybowanie „odkrywa możliwość przejścia od świata skodyfikowanego, ziemskiego do niebiańskiego, od nieorganicznego do organicznego, od martwego do żywego”⁶⁹⁷. Nieprzypadkowo wszyscy samobójcy w utworze Dowłatowa choć na moment odrywają się od ziemi. Dwoje z nich spada i ten moment przedśmiertny jest czymś w rodzaju lotu, objawiającego prawdę. Trzeci wiesza się na gałęzi, a jego oderwanie się od podłoża podkreśla narrator: „Его новые стетсоновские ботинки почти касались густой и зеленой травы. Тень

⁶⁹⁵ Warto zaznaczyć, iż przy wielu wspólnych cechach postaci Lewickiego i V. Nabokova strach przed śmiercią i obsesyjne odczuwanie przemijania nie było charakterystyczne dla tego ostatniego. Obdzielenie bohatera taką właściwością świadczy o potrzebie poruszenia problemu śmierci, a nie o zilustrowaniu natury Nabokova. O podobieństwach postaci Lewickiego z Nabokovem pisze Wiktor Jucht: B. Юхт, *Два слова...*, s. 210–223.

⁶⁹⁶ A. Camus, *Mit Syzyfa...*, s. 11.

⁶⁹⁷ O. Буренина, *Символический абсурд...*, s. 290.

на асфальте слегка покачивалась”⁶⁹⁸. Uwolnienie ciała od jego ciężaru symbolizuje oswobodzenie myśli, która poznaje prawdę ostateczną. Podobnie ujęcie myśli o poznaniu istoty śmierci znajdujemy w wierszu Władysława Chodasiewicza *Na ulicy był półmrok* (*Было на улице полутемно*, 1922):

Было на улице полутемно.
Стукнуло где-то под крышей окно.
Свет промелькнул, занавеска взвилась,
Быстрая тень со стены сорвалась —
Счастлив, кто падает вниз головой:
Мир для него хоть на миг — а иной⁶⁹⁹.

Sens wytrwania przy życiu Dowłatow podaje w wątpliwość również w *Kompromisie*. Ten problem rozważa narrator i fotograf Żbankow:

— Знаешь, что я тебе скажу, — отозвался Жбанков, — не думай. Не думай, и все. Я уже лет пятнадцать не думаю. А будешь думать — жить не захочется. Все, кто думает, несчастные...
— А ты счастливый?
— Я-то? Да я хоть сейчас в петлю!⁷⁰⁰

W utworach Dowłatowa oprócz egzystencjalistycznej refleksji nad skończonością ludzkiego istnienia pojawia się Freudowska teoria strachu przed śmiercią. Freud próbował odsłonić ten mechanizm, określając jego miejsce w przestrzeni między ego i superego. Twierdził, iż w rzeczywistości ludzie nie wierzą we własną śmierć, a strach, który odczuwają, przeczy podświadomemu przekonaniu o własnej nieśmiertelności. Wyływa on z poczucia winy, która jest skutkiem ambiwalentnego stosunku do osoby zmarłej⁷⁰¹. Martwemu ciału siłą inercji przyznawane są atrybuty ludzi żywych, jednak z drugiej strony staje się ono rzeczą wymagającą ukrycia w niebycie. Identyfikacja z nieboszczykiem rodzi strach przed śmiercią.

Właśnie taki mechanizm psychologiczny przedstawił Dowłatow w *Kompromisie* (*Kompromis jedenasty*). Martwe ciało Ilvesa — nomenklaturowego pracownika telewizji estońskiej — budzi lęk bohatera. Zauważa on jego dwoistość: jest jednocześnie i człowiekiem, i rzeczą. Jako człowiekowi bohater przynosi mu przedmioty używane za życia — krawat, odznakę, którą przypina do kłapy marynarki. Jednocześnie podkreśla przedmiotowość nieboszczyka: „Сцепленными руками он приподнял тело, как бревно”⁷⁰²; „Покойный, разминувшись с именем, казался вещью”⁷⁰³.

Przemiana żywego człowieka w martwe ciało, przedmiot, staje się też tematem rozmyślań bohatera *Zony*. Opisując zwłoki więźnia Butyrina, porównuje go do przedmiotów leżących wokół:

⁶⁹⁸ С. Довлатов, *Иная жизнь...*, s. 127.

⁶⁹⁹ В. Ходасевич, *Было на улице полутемно...*, [w:] *idem, Перед зеркалом*, Москва 2002, s. 413.

⁷⁰⁰ С. Довлатов, *Компромисс...*, s. 255.

⁷⁰¹ Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa 1982, s. 383–398.

⁷⁰² С. Довлатов, *Компромисс...*, s. 310.

⁷⁰³ *Ibidem*, s. 312.

Теперь он лежал под намокшим брезентом. Его ступни были неестественно вывернуты. Тело занимало небольшое пространство от станины до мусорного бака. Он сделался как будто меньше ростом. Его лицо было таким же неживым, как мятая, валявшаяся поодаль рукавица. Или — отполированный до блеска черенок лопаты. Или — жестянка с тавотом...⁷⁰⁴

Z drugiej strony martwy więzień podlega takim samym prawom jak za życia, czyli nadal powinien się znajdować pod ścisłym nadzorem:

Труп погружат в машину. Один из нас доставит его под автоматом в тюремную больницу. Ведь мертвых зеков тоже положено охранять⁷⁰⁵.

Zetknąwszy się ze śmiercią innego człowieka, bohater Dowłatowa myśli o własnym zgonie, a widok nieboszczyka każe sobie wyobrazić własne ciało w trumnie. W *Kompromisie* jedenastym historia pogrzebu Ilvesa była dla narratora pretekstem do przedstawienia własnej śmierci. Zamiana nieboszczyków, stanowiąca oś akcji opowiadania, odwraca uwagę odbiorcy od najważniejszej zamiany, kiedy narrator zajmuje miejsce zmarłego:

Я шагнул к могиле. [...] Я увидел подпираемый соснами купол голубого шатра. Как на телеэкране, пролетали галки. Ослепительно желтый шпиль церкви, возвышаясь над домами Мустамяэ, подчеркивал их унылую сероватую будничность. Могила окружали незнакомые люди в темных пальто. Я почувствовал удушливый запах цветов и хвои. Борта неудобного ложа давили мне плечи. Опавшие лепестки щекотали сложенные на груди руки. Над моим изголовьем суетливо перемещался телеоператор. Звучал далекий, окрашенный самолюбованием голос...⁷⁰⁶

W tej scenie wyraża się podświadoma niewiara bohatera w niebyt, niemożność wyobrażenia sobie końca własnego świata. Jak twierdził Freud, człowiek w głębi duszy nie wierzy we własną śmierć i nie jest w stanie jej sobie wyobrazić. Przy wszystkich próbach refleksji o tym, co będzie po jego śmierci, kto będzie go opłakiwał, człowiek jest nadal obecny w charakterze obserwatora. Ludziom z trudem przychodzi przekonanie o własnej skończoności⁷⁰⁷. Nawet po śmierci „martwy bohater” postrzega świat w jego zmysłowej konkretności, wyraźna jest tu koncentracja bodźców działających na wszystkie zmysły. W obrazie tym istotnym elementem jest też układ przestrzenny. Opisany świat narrator obserwuje z pozycji poziomej, właściwej estetyce przedstawienia śmierci⁷⁰⁸.

Mowa pożegnalna, którą wygłasza narrator, staje się przemówieniem na jego własnym pogrzebie, a słowa nad trumną odnoszą się do niego i zawierają jego osobistą refleksję nad życiem:

Я не верю, что истина далась ему без поисков. Не думаю, что утасающий взгляд открыл мерило суматошной жизни, заметных хитростей, побед без триумфа и капитуляций без го-

⁷⁰⁴ С. Довлатов, *Зона...*, s. 121.

⁷⁰⁵ *Ibidem*, s. 121–122.

⁷⁰⁶ С. Довлатов, *Компромисс...*, s. 315.

⁷⁰⁷ Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy...*, s. 380.

⁷⁰⁸ К. Л. Харт Ниббриг, *Эстетика смерти*, пер. с нем. А. Белобратова, Санкт-Петербург 2005, s. 38–42.

речи. Не думаю, чтобы он понял, куда мы идем и что в нашем судорожном отступлении радостно и ценно. И тем не менее он здесь... по собственному выбору...⁷⁰⁹

Ostatnie słowa tego fragmentu można rozpatrywać jako myśl o samobójstwie — śmierć z własnego wyboru. Pragnienie śmierci pojawia się w tym samym rozdziale także u innego bohatera — Bykowera: „— Знаешь, чего бы мне хотелось? — сказал он. — Мне бы хотелось стать невидимым. Чтобы меня вообще не существовало. Я бы охотно поменялся с Ильвесом...”⁷¹⁰.

Ceremonia pogrzebu wiąże się często z wyobrażeniem własnej śmierci. Lukrecjusz pisał, że „ludzie na czyimś pogrzebie opłakują własną śmierć. Wmawiają sobie, że te smutne obrzędy będą dla nich po śmierci równie przykre jak obecnie, gdy zmysły działają normalnie, a przecież umrzeć — to przestać myśleć i czuć, nie doznawać już ani radości, ani cierpień”⁷¹¹. W prozie Dowłatowa wyobrażenie własnego pogrzebu pojawia się także w innym utworze — *Marszu samotnych*, przy czym pisarz stosuje obrazy bliźniaczo podobne do sceny w *Kompromisie*. Tu również mowę żałobną wygłasza sam bohater, któremu pisarz każe na ten moment powstać z trumny:

Вы только представьте себе — ясный зимний день, разверстая могила. В изголовье — белые цветы. Кругом скорбные лица друзей и родственников. В бледном декабрьском небе тают звуки похоронного марша...

И тут — поднимаетесь вы, смертельно бледный, нарядный, красивый, усыпанный лепестками гладиолусов. Заглушая испуганные крики толпы, вы произносите:

— Одну минуточку, не расходитесь! Сейчас я поименно назову людей, которые вогнали меня в гроб!...

Велико искушение произнести обличительную речь у собственной могилы⁷¹².

W historii zamiany ciał nieboszczyków, opowiedzianej w *Kompromisie* jednak, pisarz zawarł też myśl o egalitaryzmie śmierci i przewrotności losu przed i pośmiertnego istnienia. Umierają wszyscy bez względu na status społeczny i stan majątkowy. Zgon niweluje wszelkie podziały hierarchiczne — w sensie materialnym po każdym pozostaje jedynie martwe ciało. W opowiadaniu zamiast dyrektora tallińskiej stacji telewizyjnej z wszystkimi honorami chowają nieznanego nikomu człowieka. Jednak ceremonia nie zostaje przerwana, ponieważ prowadzona jest bezpośrednia transmisja, ale również dlatego że nie ma kto zaprotestować — szanowany rzekomo działacz nie pozostawił po sobie nikogo, komu zależałoby na jego godnym pochówku. Z drugiej strony widzimy oburzoną rodzinę nieboszczyka, który przez pomyłkę znalazł się w grobie dyrektora Ilvesa: to ona wywalczyła umieszczenie ciał we właściwych mogiłach. W całej scenie podkreślona zostaje też reifikacja ludzkiego ciała po śmierci — człowiek nie ma wpływu na swą pośmiertną historię, to już go nie dotyczy, zapadł się w niebyt.

⁷⁰⁹ С. Довлатов, *Компромисс...*, s. 315.

⁷¹⁰ *Ibidem*, s. 308.

⁷¹¹ S. Kaczmarek, *Rozważania o życiu...*, s. 124.

⁷¹² С. Довлатов, *Мариш одиноких...*, s. 7.

Strach przed niebytem zagłusza desakralizacja śmierci. Widać to dość często w utworach Dowłatowa, na przykład w *Zonie* cmentarz jest przede wszystkim miejscem pijaństwa: „Кладбище служило поводом для шуток и рождало мрачные ассоциации. Выпивать солдаты предпочитали на русских могилах...”⁷¹³. Ten sposób tłumienia lęku wyraża się także w czarnym humorze charakterystycznym dla prozy Dowłatowa. W *Kompromisie* opowiadanie o pogrzebie Ilvesa to właściwie anegdota o zamianie nieboszczyków. Tę samą historię w innym rozdziale tego utworu opowiada podczas libacji drugoplanowa postać — Żbankow: „Похоронили чужого мужика. Не прерывать же трансляцию. А ночью поменяли гробы...”⁷¹⁴. Inna opowieść Żbankowa o tym, jak powiesił się pewien mężczyzna, „это чистая хохма”⁷¹⁵. Najzabawniejsze w tej historii bohaterowi wydawało się to, że udając martwego, mężczyzna ten spowodował śmierć żony i sąsiadki.

Anegdoty i lapsusy słowne dotyczące śmierci, i jednocześnie osławiające ją, znajdujemy również w *Notatnikach*:

У Игоря Ефимовича была вечеринка. Собралось пятнадцать человек гостей. Неожиданно в комнату вошла дочь Ефимовых — семилетняя Лена. Рейн сказал:

— Вот кого мне жаль, так это Леночку. Ей когда-то нужно будет ухаживать за пятнадцатью могилами⁷¹⁶.

У соседей были похороны. Сутки не смолкала жизнерадостная музыка. Доносились возгласы, хохот. Мать зашла туда и говорит:

— Как вам не стыдно! Ведь Григорий Михайлович умер.

Гости отвечают:

— Так мы же за него и пьем!⁷¹⁷

Odzieranie śmierci i żałoby z tragizmu, nadawanie im cech codzienności, zabawy zagłusza strach przed końcem życia, obraca go w farsę⁷¹⁸. Podobną funkcję pełnią przytaczane przez pisarza niezręczności stylistyczne zamieszczonych w prasie informacji o śmierci: „На юге Франции разбился пассажирский самолет. К СЧАСТЬЮ, из трехсот человек, летевших этим рейсом, погибло двенадцать!”⁷¹⁹; „ПРЕЖДЕВРЕМЕННАЯ кончина Гарри Либмана”⁷²⁰.

Tu również tragizm miesza się z komizmem, przy czym notatki te zawierają głębszy sens, podobnie jak zapiska o Brodskim:

⁷¹³ С. Довлатов, *Зона...*, s. 59.

⁷¹⁴ С. Довлатов, *Компромисс...*, s. 254.

⁷¹⁵ *Ibidem*, s. 255.

⁷¹⁶ С. Довлатов, *Записные книжки...*, s. 247.

⁷¹⁷ *Ibidem*, s. 295–296.

⁷¹⁸ Robert Kulmiński proponuje do analizy czarnego humoru zastosowanie teorii karnawalizacji Michaiła Bachtina. Zob. R. Kulmiński, *Śmierć w Czechach. Wizja śmierci w prozie czeskiej 1945–1989*, Warszawa 2008, s. 91–95.

⁷¹⁹ С. Довлатов, *Записные книжки...*, s. 329–330.

⁷²⁰ *Ibidem*, s. 330.

Иосиф Бродский любил повторять:

— Жизнь коротка и печальна. Ты заметил, чем она вообще кончается?⁷²¹

Czarny humor pojawia się też tam, gdzie pisarz próbuje zdemaskować radziecki mit śmierci bohaterskiej. Jak pisze Michaił Epsztejn, w społeczeństwie radzieckim śmierci starano się nadać wyjątkowe humanitarne znaczenie. Ponieważ wszyscy ludzie skazani są na zakończenie życia, to ważny staje się nie sam fakt śmierci, lecz znaczenie, jakie ma ona dla kolektywu.

Armia to jedyna instytucja w kraju, powołana do zapewnienia sensownej śmierci obywateli, a co za tym idzie — godnego, właściwie przeżytego życia. Moralny potencjał kraju był mierzony liczebnością jego armii, czyli liczbą obywateli umierających godnie, nie tak po prostu, lecz w imię czegoś⁷²².

Ta myśl jest ogrywana w jednym z opowiadań cyklu *Nasi*, w którym cioteczny brat narratora zabił w wypadku samochodowym wojskowego. Swoją postępek kwituje on stwierdzeniem: „Офицеры созданы, чтобы погибать...”⁷²³. Ten sam brat wspomniany jest w *Kompromisie*:

Мой брат, у которого две судимости (одна — за непредумышленное убийство), часто говорит:

— Займись каким-нибудь полезным делом. Как тебе не стыдно?

— Тоже мне, учитель нашелся!

— Я всего лишь убил человека, — говорит мой брат, — и пытался сжечь его труп. А ты?!⁷²⁴

Tu również przyczynienia się do czyjejś śmierci brat narratora nie traktuje w kategoriach tragedii.

Inna strategia dystansowania się wobec śmierci to stosowanie eufemizmów, często nienormatywnych, na oznaczenie umierania, zgonu, nieboszczyka. W utworach Dowłatowa spotykamy sformułowania typu: „копыта отбросил”, „Тут старуха — раз и выключилась. И с концами”, „Тут и жена отключилась. И тоже с концами...”

Rozmyślenia o śmierci w utworach Dowłatowa prowadzą w istocie do refleksji nad życiem i jego sensem. Ta myśl bliska jest filozofii egzystencjalistycznej XX wieku, która w ludzkim istnieniu dążącym ku śmierci stara się odnaleźć sens i wartość. „Samo myślenie aktualnie o własnej śmierci jest w gruncie rzeczy myśleniem o własnym istnieniu”⁷²⁵. Refleksja o śmierci, poczucie własnej skończoności skłania do pełniejszego odczuwania własnej egzystencji i otaczającego świata. Nieodwracalność procesu narodziny–życie–umieranie u bohatera prozy Dowłatowa rodzi pesymistyczne odczucia, jednak wieczne trwanie tego zjawiska każe się z nim pogodzić: „Человек рождается, страдает и умирает — неизменный, как формула воды H₂O”⁷²⁶.

⁷²¹ *Ibidem*, s. 322.

⁷²² М. Эпштейн, *Великая Совь...*, s. 52.

⁷²³ С. Довлатов, *Наши...*, s. 223.

⁷²⁴ С. Довлатов, *Компромисс...*, s. 324.

⁷²⁵ М. Ктэpiec, *Ja — человек. Zarys antropologii filozoficznej*, Lublin 1974, s. 308.

⁷²⁶ С. Довлатов, *Филиал...*, s. 194.

Jasność na dnie butelki. Ucieczka w alkohol

Pożerany chorobą pesymizmu zrodzonego przez pijaństwo, ratujesz się, pijąc jeszcze więcej i szukając zapomnienia, które John Barleycorn obiecuje, lecz którego nigdy nie daje.

Jack London*

Postawa niezgody na absurd powoduje, że nie ma on charakteru totalnego, sprzeciw sprawia, iż nie wszystko jest absurdem. Naturze ludzkiej właściwe jest pragnienie doskonałości i jasności. Człowiek absurdalny nie rezygnuje z poszukiwania sensu i buntuje się przeciw temu, co zastaje w świecie⁷²⁷. Ten bunt jest w jakimś sensie postawą heroiczną motywującą jednostkę do trwania mimo wszystko. Wyrazem słabości jest rozpacz i ucieczka od świata. Im boleśniej człowiek postrzega swoją sytuację w świecie, tym więcej wysiłku potrzebuje, aby trwać. Czesława Piecuch zauważa, że „psychologicznym rezultatem życia w absurdzie musi być więc poczucie znajdowania się w sytuacji bez wyjścia, w której pozostawanie prowadzi do jakiegoś szczególnego masochizmu”⁷²⁸. Stwierdzenie to prowadzi do konkluzji, iż samobójstwo jest wyrazem nie tyle klęski człowieka, jak to określa Camus, ile decyzji o ostatecznym wyjściu z sytuacji, w której pozostanie oznacza kompromis na rzecz biologicznego trwania⁷²⁹.

Prawdziwym życiem dla człowieka absurdu okazuje się życie na krawędzi, czyli balansowanie między nadzieją a rozpaczą. Opowiedzenie się po jednej ze stron powoduje utratę świadomości absurdu, co dla Camusa oznacza „skok w przepaść”. Takim skokiem w przepaść może być nie tylko samobójstwo, lecz także czasowa utrata więzi ze światem, którą zapewnia stan upojenia alkoholowego. Właśnie tę metodę

* J. London, *John Barleycorn*, przeł. A. Sokolicz, [w:] *idem, Dzieła wybrane*, t. X, Warszawa 1957, s. 186.

⁷²⁷ C. Piecuch, *Człowiek...*, s. 35.

⁷²⁸ *Ibidem*, s. 36.

⁷²⁹ *Ibidem*.

oswajania absurdu stosuje bohater prozy Dowłatowa. Alkohol pozwala zjednoczyć się ze światem, rozpuścić w rzeczywistości. Jednak to wrażenie jest fałszywe, gdyż w rzeczywistości oddala się on od realności, traci zdolność kontaktu ze światem.

Pijaństwo w kulturze rosyjskiej od wieków było traktowane w sposób szczególny. Łączono je z poszukiwaniem cierpienia, ale też było jednym z warunków rozwoju duchowego i rozwiązywania problemów egzystencjalnych. Wiktor Niekrasow pisał:

[...] и вот тут-то открываются такие глубины и просторы, решаются такой сложности мировые проблемы, распутываются и запутываются такие морские и гордые узлы человеческих взаимоотношений, открываются такие чистые, нетронутые уголки и закоулки души, а перспективы так радужны и манящи...

И вот тут-то кончается водка. И нужно — и немедленно — достать, так как самое важное ещё не сказано. Самое сложное не распутано, самое сокровенное не приоткрыто, самое трогательное не выдавило еще слезу⁷³⁰.

Dostojewski, który tak celnie ukazał paradoksalność i antynomiczność duszy rosyjskiej, w swych dziennikach odnotował:

Русский пьяница любит пить с горя и плакать. Если же куражится, то не торжествует, а лишь буйнит. Всегда вспомнит какую-нибудь обиду и упрекает обидчика, [...] доказывает, что он чуть ли не генерал, горько ругается, если ему не верят, и, чтобы уверить, в конце концов всегда зовет „караул”. Но ведь потому он так и безобразен, потому и зовет „караул”, что в тайниках пьяной души своей наверно сам убежден, что он вовсе не „генерал”, а только гадкий пьяница и опакостился ниже всякой скотины⁷³¹.

Marmieladow w *Zbrodni i karze* o swoim pijaństwie mówi: „Для того и пью, что в питии сем сострадания и чувства ищю. Не веселья, а единой скорби ищю... Пью, ибо сугубо страдать хочу!”⁷³².

Alkohol w literaturze rosyjskiej pokazywany jest jako zjawisko kulturowo-obyczajowe, ale też odzwierciedla rozterki egzystencjalne, próby ogarnięcia rzeczywistości. W przedstawieniu pijaństwa istotne jest niepotępienie tego zjawiska — bohaterowie nadużywający alkoholu wzbudzają litość lub podziw, jednak nigdy pogardę czy niechęć.

Fridrich Gorenstejn uważa wódkę za „napój” narodowy Rosjan:

Есть два вида русских разговоров — за водкой и за чаем. Разговоры за водкой — душевные, за чаем — умственные. Лично я не люблю русских разговоров за чаем. За чаем можно говорить с англичанином, но не с русским. [...] Но в отличие от разговоров за чаем, когда

⁷³⁰ В. Некрасов, *Записки зеваки*, Москва 2003, s. 122. Fragment poświęcony wódce przed publikacją powieści Niekrasowa Jurij Dombrowski zapisał w zeszycie literackich pomysłów i często czytał przyjaciółom jako swoją „odę na cześć pijaństwa”. Stąd autorstwo tych słów bywa błędnie przypisywane Dombrowskiemu. Zob. А. Парнис, *Виктор Некрасов о... водке*, „Зеркало недели” 2003, № 38, s. 5.

⁷³¹ Ф. Достоевский, *Дневник писателя*. 1873, [w:] *idem*, *Полное собрание...*, т. 21, Ленинград 1980, s. 36.

⁷³² Ф. Достоевский, *Преступление и наказание*, [w:] *idem*, *Полное собрание...*, т. 6, Ленинград 1973, s. 15.

мудрствование это глупо и бессердечно, мудрствование за водкой всегда творчески и непредсказуемо. Болезненное состояние русского характера, [...] которое так метко схвачено и выписано Достоевским, это стремление подвергнуть самих себя унижению или каким-либо иным актам жестокости лежит в основе высокомерия и жестокости по отношению к другим. Водка оправдывает и смягчает это состояние, которое в трезвом виде, за чаем, бывает особенно ужасающе уродливо⁷³³.

Spożycie wódki i związany z tym obyczaj dawno zakorzenił się w Rosji. Podróżujący po imperium mieszkańcy Europy Zachodniej w swoich notatkach z pewnym zdziwieniem odnotowywali nadmierną skłonność Rosjan do napojów wysokowych. Hedrick Smith pisał:

Zachód nie zna niczego, co byłoby odpowiednikiem wódki — jej roli w życiu Rosjan. Podobnie jak korupcja, wódka służy jako niezastąpiony smar, dostarcza sposobu ucieczki od rzeczywistości. Na samo wspomnienie wódki Rosjanin oblizuje się i wpada w ożywienie. [...] Wódka rozładowuje napięcia, zbliża ludzi, Rosjanin mówi, że nie można nikomu ufać, dopóki się z nim porządnie nie popije. Picie łączy się z symboliką męskości. Ktoś, kto nie zetknął się z tym osobiście, nie ma pojęcia, jak piją Rosjanie, ale podróżujący po Rosji już od wieków piszą o tym ze zdumieniem. Adam Orleans, wysłannik księcia helsztyńskiego do Moskwy, zauważył w 1639 r., że Rosjanie są największymi pijakami na świecie. W 1839 r. markiz de Custine, francuski arystokrata, zapisał rosyjskie powiedzonko „radością Rosji jest picie”⁷³⁴.

Ten wnikliwy obserwator obyczajowości rosyjskiej zauważył również, że „Wielcy panowie skrywają swoje smutki w pijaństwie hałaśliwym, a ludzie prości w milkliwym”⁷³⁵.

Próbę zmiany rosyjskiego obyczaju związanego z alkoholem podjął car Mikołaj II, a później rząd bolszewicki, który po przewrocie październikowym zdelegalizował produkcję i sprzedaż wódki. Wkrótce po tym angielska delegacja odwiedzająca Rosję w swoim sprawozdaniu ujęła spostrzeżenie, że w żadnym rejonie jej członkowie nie zarejestrowali zjawiska znanego w całym świecie jako „rosyjskie masowe pijaństwo” i mogą stwierdzić, że bolszewikom udało się zaszczepić w klasie robotniczej pogardę i nienawiść do nadużywania alkoholu. Sytuacja zmieniła się w czasie drugiej wojny światowej: 1 września 1941 roku Stalin nakazał, by wydawać wszystkim żołnierzom Armii Czerwonej po 100 gramów wódki dziennie — tzw. narkomowskie 100 gramów. Miało to obudzić ducha walki w czasie serii klęsk wojsk radzieckich. Od maja 1942 roku w alkohol zaopatrywano już tylko oddziały odnoszące sukcesy na froncie, dlatego wódka stała się wyznacznikiem uznania w oczach przełożonych. Po demobilizacji w całym kraju rozpowszechniły się te nowe porządki i nowy stosunek do wódki, przyswojone przez dziesiątki milionów ludzi. Przy niskiej cenie wódki i jej wolnej sprzedaży w latach pięćdziesiątych

⁷³³ Ф. Горенштейн, *Последнее лето на Волге*, [w:] *idem*, *Избранное в трех томах*, т. 2, Москва 1992, s. 510–511.

⁷³⁴ H. Smith, *Rosjanie*, przeł. A. Ponarska, Warszawa [brw], s. 35.

⁷³⁵ A. de Custine, *Rosja w roku 1839*, przeł. P. Hertz, Warszawa 1995, t. 2, s. 185. Uwagi o pijaństwie jako elemencie rosyjskiej kultury zawiera też Ю. С. Степанов, *Водка и пьянство*, [w:] *idem*, *Константы: Словарь русской культуры*, Москва 2004, s. 217–239.

i sześćdziesiątych spożycie alkoholu szybko rośnie. Ukształtowało się nowe podejście do kwestii pijaństwa — w latach siedemdziesiątych nie udało się już wzbudzić społecznego sprzeciwu wobec nadużywania alkoholu, atmosfery pogardy dla pijaków, ponieważ nałóg ten stał się „sprawą prywatną” i nie był kojarzony z ideologią socjalistyczną. Przy tym pijaństwo rozprzestrzeniło się też w kręgach oficjalnych, w tym partyjnych, co dodatkowo wzmacniało fałsz w podejściu do tego szczególnego problemu społecznego, który faktycznie stał się wszechobecny⁷³⁶. W rezultacie w Rosji lat siedemdziesiątych pijaństwo osiągnęło pewien „automatyzm, nieprzezwyciężony i prawie niekontrolowany”⁷³⁷.

Witalij Kriczewski pisze w swojej książce *Russian wódka* (*Russian водка*, 2002):

Fenomen rosyjskiej wódki polega nie na szczególnym sposobie produkcji tego napoju [...]. Siła przyciągania rosyjskiej wódki leży w filozofii i w tym wszystkim, co wiąże się z jej spożyciem⁷³⁸.

W zależności od sytuacji wódka leczy lub zabija, ratuje lub niszczy.

Wódka to duma Rosjan. Wódeczka odzwierciedla w pewnym stopniu cechy charakteru narodowego jej konsumentów: szczerość, siłę, niezawodność...⁷³⁹

Dodaje też, że wódka stworzyła „podwaliny jedności i solidarności obywateli w czasach reżimu komunistycznego”⁷⁴⁰, stała się jego wierną towarzyszką. Według Dmitrija Sawickiego: „Komunizm i wódka to towarzysze wspólnej idei i walki. W pewnym sensie wódka jest komunizmem”⁷⁴¹. Jak zauważyli Piotr Wajl i Aleksandr Genis, w latach sześćdziesiątych

stosunek do pijaństwa w czasie kształtowania idei rosyjskości był niewyraźny, walczone z tym społecznym złem apatycznie i niechętnie, jakby uznając, że ta nieodłączna cecha rosyjskiego charakteru nie może być całkiem negatywna. Wszystkie te akcje w ramach „na trzech” były jakby wariantem tradycyjnych rosyjskich spontanicznych form kontaktu, które Bierdiajew uważał za przejaw „komunalności”, przeciwstawiając je socjalności i rodzinności Zachodu⁷⁴².

Wódka towarzyszyła też stale pisarzom rosyjskim. Andriej Bitow w swoich memuarach *Życie bez nas* (*Жизнь без нас*, 1996), w których pisze o nieżyjących już literatach, w tym o Dowłatowie, w opisie pogrzebu leningradzkiego poety Olega Grigoriewa nieprzypadkowo wspomina ilość wypitego alkoholu:

Многие уже не дошли до похорон. Эти, что здесь, оказались покрепче. Эти — пришли. Я представил себе количество выпитого ими всеми вчера и машинально посмотрел под ноги. Будто в этом выпитом можно было уже промочить ноги. Я представил себе количество вы-

⁷³⁶ В. Похлебкин, *История русской водки*, http://vkus/narod.ru/vodka/vodka_00/htm (dostęp: 25.07.2007).

⁷³⁷ Т. Дмитриева, *Характер: русский*, Москва 2001, s. 100.

⁷³⁸ В. Кричевский, *Russian водка*, Санкт-Петербург 2002, s. 20. Zob. też Д. Чавдарова, *Пijaństwo*, przeł. S. Grzybowski, [w:] *Idee w Rosji*, pod red. A. de Lazari, t. 4, Łódź 2001, s. 466.

⁷³⁹ В. Кричевский, *Russian водка...*, s. 21.

⁷⁴⁰ *Ibidem*, s. 32.

⁷⁴¹ Д. Савицкий, *Ниоткуда с любовью*, Москва 1990, s. 117.

⁷⁴² П. Вайль, А. Генис, *60-е. Мир советского человека*, Москва 1998, s. 240.

питого ими всеми за жизнь с одним лишь дорогим покойным, и мне показалось, что я вошел в пруд с намерением выкупаться, но все еще не решаясь окунуться. [...] Я представил себе количество выпитого всеми нами за всю нашу жизнь⁷⁴³.

Izraїl Metter słusznie zauważył, że pijaństwo to „wypróbowany rosyjski sposób na powolne samobójstwo: wielu porządnych ludzi w tych latach właśnie tak zakończyło życie”⁷⁴⁴. Wielu z nich, jak bohater opowiadania Olega Pawłowa, piło „z wiecznego strachu przed trzeźwością”⁷⁴⁵.

Motyw pijaństwa silnie zaznaczył się w literaturze rosyjskiej wszystkich epok, odę na cześć butelki można znaleźć w spuściznie każdego mniej czy bardziej wybitnego pisarza. Jak twierdził Wieniedikt Jerofiejew w poemacie *Moskwa–Pietuszki*:

Все эти Успенские, все эти Помяловские — они без стакана не могли написать ни строки!... Отчаянно пили! Все честные люди России!... И так до наших времен! Вплоть до наших времен! Этот круг, порочный круг бытия — он душит меня за горло!⁷⁴⁶

Temat alkoholu i motyw ucieczki od rzeczywistości w alkohol często pojawiał się także w literaturze rosyjskiej XX wieku, w twórczości takich pisarzy, jak: Władimir Wysocki, Wieniedikt Jerofiejew, Wasilij Szukszyn, Władimir Tiendriakow, Eduard Limonow, Jewgienij Popow, Walerij Popow, Igor Klech, i wielu innych. Poeta Siergiej Gandlewski tak wyjaśnia pociąg swoich rodaków do alkoholu:

У меня была теория, оправдывающая повальное советское пьянство — бред, бред и ужас были предложены целому народу — от Курил до Карпат — в качестве режима дня и жизни. И целый народ за редким исключением предпочел справить трехсотлетие граненого стакана⁷⁴⁷.

Siergiej Dowłatow był „kronikarzem swojej epoki — świata szestidiesiatników, który odszedł w przeszłość”⁷⁴⁸. Biografię tego pisarza można uważać za reprezentatywną dla „straconego” pokolenia młodzieży lat sześćdziesiątych. Zdążyło ono pooddychać świeżym powietrzem „odwilży” i nie potrafiło pogodzić się z późniejszym ochłodzeniem lat siedemdziesiątych. Alkohol był nieodłączną częścią ich życia. Atmosferę tych lat Dowłatow zobrazował tak oto: „Какие-то захламленные мастерские, вульгарно одетые барышни... Гитара, водка, жалкое фрондерство...”⁷⁴⁹; „здесь царил вечный спутник российского литератора — алкоголь. Пили много, без разбору, до самозабвения и галлюцинаций”⁷⁵⁰.

Podobne wyznanie poczynił inny wybitny przedstawiciel tej generacji — Josif Brodski:

⁷⁴³ А. Битов, *Жизнь без нас*, „Новый мир” 1996, № 9, s. 85.

⁷⁴⁴ За: А. Генис, *Довлатов и окрестности...*, 113.

⁷⁴⁵ О. Павлов, *Запой, или сказка о последнем казаке*. „Октябрь” 1999, № 5, s. 46.

⁷⁴⁶ В. Ерофеев, *Москва-Петушки*, [w:] *idem, Оставьте мою душу в покое*, Москва 1997, s. 83.

⁷⁴⁷ С. Гандлевский, *Трепанация черепа*, „Знамя” 1995, № 1, s. 113.

⁷⁴⁸ А. Арьев, *История рассказчика...*, s. 9.

⁷⁴⁹ С. Довлатов, *Заповедник...*, s. 371.

⁷⁵⁰ С. Довлатов, *Ремесло...*, s. 38–39.

Волков: А пили крепко?

Бродский: Еще как!

Волков: А что именно пили?

Бродский: Ну, что ни попадя, потому что не всегда были деньги. Как правило, водочку⁷⁵¹.

Pił, rzecz jasna, i Dowłatow. Aleksandr Genis ujawnił ten fakt z jego życia:

Siergiej nienawidził swoich pijackich ciągów i usilnie z nimi walczył. Nie pił całe lata, ale wódka, jak cień w południe, czekała na swoją godzinę. Uznając jej władzę, Siergiej pisał na krótko przed śmiercią: „Jeżeli nawet latami nie piję, to pamiętam o niej, przeklętej, od rana do nocy”⁷⁵².

Dowłatow opisał codzienność ludzi radzieckich, którzy, z niewielkimi wyjątkami, jeśli nie byli alkoholikami — to pili, a jeśli nie pili — przynajmniej popijali. Spożycie alkoholu wskutek utrwalonej tradycji stało się wyrażeniem społecznych relacji, niezbędnym środkiem podtrzymywania przyjacielskich, a nawet oficjalnych stosunków⁷⁵³. Wspólne picie zbliża i rozluźnia, pozwala nie myśleć o koszarnej rzeczywistości. W utworach Dowłatowa piją prawie wszyscy Rosjanie — bez względu na usposobienie i status społeczny. Dla niektórych jego postaci zdobycie pieniędzy na alkohol pozostaje jedyną motywacją wszystkich podejmowanych działań. Znajduje to wyraz w konstrukcji utworów Dowłatowa: prawie zawsze akcja jego nowel „rozgrywa się po lub w trakcie pijaństwa. Zawiazanie akcji — wypił, punkt kulminacyjny — upił się, rozwiązanie akcji — kac. A jeżeli nie ma pijaństwa, brakuje akcji jako takiej, pozostaje tylko ironiczny opis wydarzeń”⁷⁵⁴.

Przykład wyeksponowania roli alkoholu w życiu bohaterów znajdujemy w *Zonie*. Służba straży łagrowej upływa na pijaństwie i rozmowach „про водку, про хлеб, коней, про шахтерские заработки”⁷⁵⁵. Jeden z bardziej wyrazistych bohaterów tego utworu — Estończyk Gustav Pahapill, treser łagrowych psów — próbuje przetrwać okres służby, pijąc w samotności na pobliskim cmentarzu: „в одиночестве — пил, если мешали — дрался”⁷⁵⁶. Narrator *Zony* — strażnik Alichanow — pije stale. Wy-mownym przykładem jego przygód może służyć historia z alkoholem w roli głównej:

Трезвея от холода, я начал вспоминать, как это было. Днем мы напились с бесконвойниками. [...] Потом мы зашли в кильдим и спросили у Тонечки бормотухи... Она говорит: — Вымойте полы на складе. Я вам дам по фунфурику одеколona. [...] — Потом мы выпили немного одеколona. Он страшно медленно переливался в кружки. Вкус был ужасный и мы закусили барбарисками⁷⁵⁷.

Pijani strażnicy, domagając się kolejnych porcji alkoholu, urządzili krwawą bójkę:

⁷⁵¹ С. Волков, *Диалог с Иосифом Бродским*, Москва 1998, s. 37.

⁷⁵² А. Генис, *Довлатов и окрестности...*, s. 230

⁷⁵³ М. Radgowski, *Lampka wina, czyli szklanka wódki*, [w:] *Alkohol w kulturze i obyczaju*, pod red. J. Górskiego i K. Moczarskiego, Warszawa 1972, s. 45.

⁷⁵⁴ Д. Рудановская, *Наброски к портрету...*

⁷⁵⁵ С. Довлатов, *Зона...*, s. 30.

⁷⁵⁶ *Ibidem*.

⁷⁵⁷ *Ibidem*, s. 156.

Тут началась драка, которую много лет помнили в охране. Шесть раз я падал. Раз три вставал. Наконец меня связали телефонным проводом и отнесли в ленкомнату⁷⁵⁸.

Alkohol jest również siłą napędową akcji innych utworów Dowłatowa. *Skansen* rozpoczyna się od sceny, w której na postoju po drodze do muzeum Puszkina główny bohater leczy kaca alkoholem: „Руки тряслись как у эпилептика. Обхватил стакан двумя руками, выпил. [...] Стало немного легче. Зарождался обманчивый душевный подъем”⁷⁵⁹. Na miejscu wynajmuje pokój u Michała Iwanycza, który opłatę za mieszkanie przelicza na butelki. Nie jest to dziwne, gdyż sam jest alkoholikiem: „пил беспрерывно. До изумления, паралича и бреда”⁷⁶⁰. Narrator widział swego gospodarza trzeźwego jedynie dwa razy.

Dowłatow traktuje upojenie alkoholowe jako zwyczajny, codzienny stan. Nadużywanie alkoholu stało się do tego stopnia naturalne, że nie wzbudza w społeczeństwie dezaprobaty czy negatywnych emocji. Przeciwnie — jest powszechnie tolerowane. Alkohol jawi się tu jako nieodłączny element rosyjskiej rzeczywistości. Liczne przykłady obecności alkoholu w życiu rosyjskiej inteligencji przynoszą anegdoty z *Notatników*:

— Хотите выпить?

— А как же! — сказал мой друг. — Иначе не по-христиански⁷⁶¹.

Грубин предложил мне отметить вместе ноябрьские торжества. Я сказал, что пить в этот день не буду. Слишком много чести. А он и говорит: — Не пить — это и будет слишком много чести. Почему же это именно сегодня вдруг не пить!⁷⁶²

Пришел к нам Арьев. Выпил лишнего. Курил, роняя пепел на брюки.

Моя жена спросила Арьева:

— Андрей я не пойму, ты куришь?

— Понимаешь, — сказал Андрей, — я закурываю, только когда выпью. А выпиваю я беспрерывно⁷⁶³.

Журналиста Костю Беякова увольняли из редакции за пьянство. Шло собрание. Друзья хотели ему помочь. Они сказали:

— Костя, ты ведь решил больше не пить?

— Больше — никогда!

Костя помолчал и добавил:

— И меньше — никогда!⁷⁶⁴

Alkohol aprobują w Rosji wszystkie grupy społeczne, zawodowe, towarzyskie. Restauracja „Witiaz” w *Skansenie* prezentuje przekrój społeczeństwa rosyjskiego, jego różne środowiska i warstwy:

⁷⁵⁸ *Ibidem*, s. 160.

⁷⁵⁹ С. Довлатов, *Заповедник...*, s. 172.

⁷⁶⁰ *Ibidem*, s. 197.

⁷⁶¹ С. Довлатов, *Компромисс...*, s. 242.

⁷⁶² С. Довлатов, *Записные книжки...*, s. 262–263.

⁷⁶³ *Ibidem*, s. 252.

⁷⁶⁴ *Ibidem*, s. 161

У буфетной стойки толпилось человек восемь. Две-три компании расположились в зале у стены. Это были рабочие турбазы, санитары психбольницы и конюхи леспромхоза. По отдельности выпивала местная интеллигенция — киномеханик, реставратор, затейник⁷⁶⁵.

Markow — jeden z bohaterów *Skansenu* — jest radziecką wersją zbędnego człowieka, który pije wskutek braku chęci do jakiegokolwiek działania czy też bezsensu wszelkiej aktywności:

Зарабатываю много... Выйду после запоя, и сразу — капусты навалом... Каждая фотка — рубль... К вечеру — сотня... Что остается делать... Пить... День работаешь, неделю пьешь. Другим водяра — праздник. А для меня суровые будни. То вытрезвитель, то милиция — сплошное диссидентство...⁷⁶⁶

Pijaństwo, zdaniem Dowłatowa, jest charakterystyczną cechą Rosjan, wręcz kwestią identyfikacji narodowej⁷⁶⁷: „Тут к нам в МТС прислали новенького. Все думали — еврей, но оказался пьющим человеком!...”⁷⁶⁸. W Ameryce pisarz zauważa: „Дружить с американцами невозможно. Водку пьют микроскопическими дозами. Все равно что из крышек от зубной пасты”⁷⁶⁹. Przy tym gatunek, a przede wszystkim sposób spożycia napojów alkoholowych w ZSRR i w Ameryce zdecydowanie się różni⁷⁷⁰.

Ta szczególnie samoidentyfikacja Rosjan znalazła odbicie w jednej z anegdot zamieszczonych w *Notatnikach* Dowłatowa:

Либеральная точка зрения: „Родина — это свобода”. Есть вариант: „Родина там, где человек находит себя”.

Одного моего знакомого провожали друзья в эмиграцию. Кто-то сказал ему:

— Помни, старик! Где водка, там и родина!⁷⁷¹

Pijaństwo jest jedynym wspólnym i wyrazistym wyróżnikiem Dowłatowskich postaci Rosjan. Cechę tę pisarz przedstawia bez kamuflażu czy tendencji do pomijania jej negatywnych skutków. Jednak nadużywania alkoholu nie piętnuje; wprost przeciwnie — traktuje je jako oswojone, zwyczajne, ludzkie. Paradoksalnie w jego prozie to właśnie pijacy okazują się porządnymi ludźmi. Jedna z bohaterów *Skansenu* twierdzi, że jedynym porządnym człowiekiem w Michajłowskim jest Markow, choć to „skończony pijak”. Michaił Iwanycz, u którego narrator wynajmuje pokój, bez przerwy pozostaje w stanie upojenia, a przecież to człowiek „добрый и внутренне интеллигентный”⁷⁷². Nawet major KGB Bielajew przy wódce przeobraża się i daje bohaterowi przyjacielskie rady. Podwójne oblicze lu-

⁷⁶⁵ С. Довлатов, *Заповедник...*, s. 395.

⁷⁶⁶ *Ibidem*, s. 255–256.

⁷⁶⁷ Zob. М. Тимофеев, *Вódka*, przeł. I. Kończak, B. Szczerbak-Walicka, [w:] *Idee w Rosji*, pod red. A. de Lazari, t. 5, Łódź 2003, s. 49–50.

⁷⁶⁸ С. Довлатов, *Ремесло...*, s. 41.

⁷⁶⁹ *Ibidem*, s. 89.

⁷⁷⁰ Zob. Т. А. Аржакова, *Две жизни...*, s. 150–152.

⁷⁷¹ С. Довлатов, *Записные книжки...*, s. 306.

⁷⁷² С. Довлатов, *Заповедник...*, s. 372.

dzi pijących pisarz żartobliwie ukazuje w portrecie innego pracownika skansenu: „Борька трезвый и Борька пьяный настолько разные люди, что они даже не знакомы между собой”⁷⁷³.

Podczas gdy pijacy Dowłatowa budzą szacunek, to analogicznie — niepijący wywołują niechęć, niedowierzanie i najczęściej okazują się łajdakami:

Затем я узнал, что Вагин не пьет. А если человек не пьет и не работает — тут есть о чем задуматься.

— Таинственный человек, — говорил я.

— Вагин — стукач, — объяснил мне Быков, — что в этом таинственного?⁷⁷⁴

Pisarz zgadza się w tej kwestii ze stwierdzeniem Wieniedikta Jerofiejewa: „Все ценные люди России, все нужные ей люди — все пили как свиньи. А лишние, бестолковые — нет, не пили”⁷⁷⁵.

Alkohol jest sposobem na sprawdzenie bohaterów także w innych aspektach — umiejętność picia w dużych ilościach jest równoznaczna z męstwem. W szóstej noweli *Kompromisu* narrator Alichanow rozmawia z dziennikarką Agapową:

— Вы были надзирателем, это опасно, рискованно?

— Риск, конечно, был. Много водки пили. [...]

— Вы мужественный человек?

— Не знаю. Раньше мог два литра выпить. А теперь от семисот граммов балдею...⁷⁷⁶

Z kolei w *Zonie* autor umieścił barwną postać kapitana Tokaria, którego życie składało się z męstwa i pijaństwa, przy czym męstwo wynikało właśnie z pijaństwa: „Воплощением мужества для капитана стали: опрятность, резкий голос и умение пить. Не закусывая...”⁷⁷⁷.

Obie te wypowiedzi są ironiczne, jednak traktowanie picia alkoholu w dużych ilościach jak wyczynu godnego podziwu było zakorzenione w rosyjskiej mentalności.

Bohaterowie Dowłatowa przyznają, że pili wódkę w niemal wszystkich życiowych okolicznościach i nie dziwi ich żaden sposób jej spożywania. Na pytanie właściciela wiedeńskiego hotelu: „Ты можешь пить из бумажных стаканчиков?”, narrator-Dowlatow odpowiada: „Мне случалось пить из футляра для очков”⁷⁷⁸. Czy ten nie jest dla bohatera czymś wstydlivym, ale raczej powodem do dumy.

⁷⁷³ *Ibidem*, s. 365.

⁷⁷⁴ С. Довлатов, *Компромисс...*, s. 232.

⁷⁷⁵ В. Ерофеев, *Москва-Петушки...*, s. 82.

⁷⁷⁶ *Ibidem*, s. 275–276.

⁷⁷⁷ С. Довлатов, *Зона...*, s. 125.

⁷⁷⁸ С. Довлатов, *Наши...*, s. 178. Por. fragment powieści Wiktora Niekrasowa *Zapiski gapia*: „Я пил тебя из всех возможных сосудов — из рюмок, стопок, стаканов (граненых и неграненых), из медных и алюминиевых кружек, бритвенных стаканчиков и закручивающихся от термоса, из тонких, китайского фарфора, чашечек и толстых, фаянсовых, с крышкой пивных кружек, просто из горлышка («с горла будешь?»), а однажды просто сосал губку”. В. Некрасов, *Записки зеваки...*, s. 122.

Specyfika spożywania alkoholu w Związku Radzieckim wynikała również z podejścia obywateli do pracy i ze znikomej siły nabywczej pieniądza. Gospodarka socjalistyczna, w której zlikwidowano własność prywatną oraz wprowadzono wypłaty niezależne od zaangażowania w pracę, sprawiła, że wódka towarzyszyła obywatelom również w czasie wypełniania obowiązków służbowych. Władimir Nikołajew w książce o roli wódki w Rosji tezę tę egzemplifikuje właśnie fragmentami utworów Dowłatowa⁷⁷⁹.

Przyczyna nadużywania alkoholu przez bohaterów Dowłatowa to zarówno tradycja, zwyczaj, jak i motywacja psychologiczna. Specjaliści od uzależnień na równi z czynnikami społeczno-kulturowymi alkoholizmu traktują uwarunkowania osobowościowe, duchowe. Zwolennicy humanistycznych koncepcji nałogów łączą uzależnienia od środków odurzających z niemożnością odnalezienia sensu życia, połączoną z niską odpornością na frustrację⁷⁸⁰. Te ostatnie związane są z koniecznością złagodzenia stanu długotrwałej frustracji. Ciągłe napięcie jako rezultat niezaspokojonych potrzeb i dążeń u ludzi ambitnych lecz słabych psychicznie prowadzi właśnie do alkoholizmu. Taki rodzaj pijaństwa wiąże się z tendencjami autodestrukcyjnymi drzemiącymi w człowieku — stan upojenia alkoholowego staje się niejako tymczasowym samobójstwem. O tego rodzaju alkoholizmie Antoni Kępiński pisał:

Trzeba pić do dna, by dojść do dna swej duszy. A że dna tego w rzeczywistości nie ma, więc im głębiej się schodzi, tym większą ciemność się widzi i zapanowuje ochota skończenia ze sobą, w czym też alkohol pomaga, przynosząc zamiast śmierci utratę świadomości⁷⁸¹.

Dlatego bohaterowie prozy Dowłatowa piją na umór, do utraty panowania nad sobą, aby wyłączyć świadomość, opuścić na jakiś czas własne życie.

Taki rodzaj odurzania się alkoholem dostrzegł w przypadku samego pisarza znany rzeźbiarz Ernst Nieizwiestny. Mówił o Dowłatowie:

Jego pijaństwo [...] było formą samobójstwa. Właśnie tak pił, nie dlatego, że dużo, ale psychologicznie, tak jakby wbijał sobie nóż w serce: A masz! A masz! A masz! [...] To było mroczne rosyjskie pijaństwo. To była chęć ucieczki dokądś. A dokąd uciec? W śmierć⁷⁸².

Bohater Dowłatowa, chcąc wyzwolić się spod panowania absurdu, nie podejmuje walki, gdyż zdaje sobie sprawę z jej bezsensowności. Chwyta się zatem innych sposobów — próbuje uciec przed absurdem. Ucieka do Puszkiniowskich Gór, Tallina, Nowego Jorku. Każda z tych prób jest aktem samoobrony przed obcym, niezrozumiałym otoczeniem. Bohater wyrusza nie tyle do miejsc, z którymi wiąże konkretne plany życiowe, ile raczej porzuca nieprzyjazną mu przestrzeń z nadzieją, że odnajdzie dla siebie miejsce w świecie. Jednak szybko przekonuje się, że

⁷⁷⁹ В. Николаев, *Русский дьявол. Водка в судьбе России*, Санкт-Петербург 2008, s. 116–119.

⁷⁸⁰ M. Jędrzejko et al., *Teorie uzależnień od substancji psychoaktywnych*, [w:] *Współczesne teorie uzależnień od substancji psychoaktywnych*, pod red. M. Jędrzejki, Warszawa-Pułtusk 2009, s. 125–150.

⁷⁸¹ A. Kępiński, *Alkohol*, [w:] *idem, Rytm życia*, Warszawa 1992, s. 173–174.

⁷⁸² Wypowiedź Ernsta Nieizwiestnego w filmie: А. Шишов, Е. Якович, *Жизнь нелегка... Ваш Сергей Довлатов*, Телеканал „Россия” 2007.

absurd nie jest związany z przestrzenią geograficzną. W opowiadaniu *Stary kogut upieczony w glinie* (*Старый петух запеченный в глине*, 1990) te same nieprawdopodobne sytuacje rodzące poczucie absurdu zachodzą i w Związku Radzieckim, i w Ameryce.

Absurd wynika ze sposobu postrzegania rzeczywistości — domyśla się bohater Dowłatowa. W oswobodzeniu się od uciążliwej myśli o absurdzie rządzącym światem może pomóc jedynie wyłączenie świadomości, co umożliwia alkohol. Popularność alkoholu „wynika zarówno z powszechnej dostępności, jak i cech psychofarmakologicznych: spożycie alkoholu poprawia nastrój, redukuje lęk, zmniejsza napięcie wewnętrzne, ułatwia nawiązywanie kontaktów, oddala codzienne kłopoty”⁷⁸³. Za pomocą alkoholu „podejmowane są próby opanowania lęku egzystencjalnego, [...] potrzeby odczuwania znaczenia, celu, sensu i wartości życia”⁷⁸⁴.

Na paradoksalny charakter alkoholizmu w prozie Dowłatowa wskazał Aleksandr Genis: „rola pijaństwa jest tu ogromna, lecz przeciwna tej, jaką odgrywała w jego życiu: tu wódka nie upija, ale otrzeźwia autora”⁷⁸⁵. Rozwijając tę myśl, Genis przeprowadza krótką analizę porównawczą tematu alkoholowego w twórczości Dowłatowa i Wieniedikta Jerofiejewa:

Alkohol u Jerofiejewa to koncentrat innej formy bytu. Upojenie jest sposobem osiągnięcia wolności, zostania kimś — dosłownie — nie z tego świata. [...] Pijaństwo Wieniczki to apoteoza ascezy. [...] Pijaństwo Wieniczki otwiera drogę do innego świata. [...] Toteż dla Jerofiejewa tak ważna jest obserwacja każdego kroku — od porannego łyka do kolejki stacji [...]”⁷⁸⁶.

Natomiast u Dowłatowa

wódka czyni jego świat skrajnie jednoznacznym. [...] Mamy tu do czynienia z rozłamem w rosyjskim pijaństwie: Wieniczka chce opuścić świat, Dowłatow — roztopić się w nim. Jego bohaterowi wódka otwiera nie tamten świat, a ten”⁷⁸⁷.

„Алкоголь на время примирял меня с действительностью...”⁷⁸⁸; „Видно, гармония таилась на дне бутылки...”⁷⁸⁹ — pisał Dowłatow.

Literatura i życie były dla tego pisarza nierozłączne. Dążenie do profesjonalizmu, a zarazem pragnienie, by żyć intensywnie, prowadziły do wewnętrznego rozdarcia. Wynikający stąd wewnętrzny konflikt był przeszkodą w osiągnięciu wewnętrznej harmonii i pogodzeniu się ze światem:

⁷⁸³ Z. Poseł, *Zaburzenia psychiczne spowodowane alkoholem*, [w:] *Podstawy psychiatrii*, pod red. M. Jarosza, Warszawa 1988, s. 183. Zob. też W. Kostowski, *Uzależnienia: podstawowe pojęcia i teorie*, „Psychiatria” 2005, t. 2, nr 2, s. 61–62.

⁷⁸⁴ B. T. Woronowicz, *Bez tajemnic. O uzależnieniach i ich leczeniu*, Warszawa 2003, s. 28–29.

⁷⁸⁵ А. Генис, *Довлатов и окрестности...*, s. 229.

⁷⁸⁶ *Ibidem*, s. 231.

⁷⁸⁷ *Ibidem*. Inne aspekty utworu *Moskwa–Pietuszki* i twórczości Dowłatowa porównuje w swoim artykule Igor Suchich: И. Сухих, *Довлатов и Ерофеев...*, s. 255–265.

⁷⁸⁸ С. Довлатов, *Ремесло...*, s. 39.

⁷⁸⁹ С. Довлатов, *Заповедник...*, s. 394.

Жить невозможно. Надо либо жить, либо писать. Либо слово, либо дело. Но твое дело — слово. А всякое Дело с заглавной буквы тебе ненавистно. Вокруг него — зона мертвого пространства. Там гибнет все, что мешает делу. Там гибнут надежды, иллюзии, воспоминания. Там царит убогий непререкаемый однозначный материализм...⁷⁹⁰

Pisarz wciąż odczuwa, że życie jest dalekie od doskonałości, a jednocześnie uświadamia sobie, że literatura go nie ulepszy.

Как известно мир несовершенен. Вместо желаемой гармонии на земле царит хаос и беспорядок. [...] Художник создает искусственную жизнь, дополняя ею пошлую реальность. Он творит искусственный мир, в котором благородство, честность, сострадание являются нормой. Результаты этой деятельности заведомо трагичны. Чем плодотворнее усилия художника, тем ощутимее разрыв мечты с действительностью⁷⁹¹.

Staje się to źródłem tragizmu utworów Dowłatowa.

Trudna sytuacja życiowa bohaterów, stres, kłopoty rodzinne, brak perspektyw, słabe zabezpieczenie materialne — wszystkie te czynniki pisarz stawia na drugim planie. Źródłem permanentnego poczucia katastrofy jest światopogląd narratora, a zarazem głównego bohatera prozy Dowłatowa, który postrzega życie jako zjawisko chaotyczne i absurdalne.

Я решил спокойно все обдумать. Попытаться рассеять ощущение катастрофы, тупика. Жизнь расстилась вокруг необозримым минным полем. Я находился в центре. Следовало разбить это поле на участки и браться за дело. Разорвать цепь катастрофических обстоятельств. Проанализировать ощущение краха⁷⁹².

Świadomość absurdu ludzkiej egzystencji i związane z tym poczucie katastrofy budzi myśl o niemożności kierowania własnym życiem, przypadkowości wszystkich zdarzeń, doznań, emocji. Spiętrzenie absurdalnych sytuacji w życiu bohaterów powoduje wrażenie chaosu. Narrator Dowłatowa wielokrotnie przyznaje, iż w chaosie, jaki go otacza, świadoma egzystencja jest niemożliwa. Ponieważ chaos nie podlega racjonalnemu oglądowi, jedynym środkiem obrony przed nim okazuje się właśnie alkohol:

— Знаешь, что я тебе скажу,— отозвался Жбанков, — не думай. [...] А будешь думать — жить не захочется.

— Что же делать?

— Не думать. Водку пить⁷⁹³;

— Надо меньше думать [...]. — Вот и Мишка говорит — пей!

— Ты не думай. Иногда лучше быть глупым.

— Поздно, — говорю, — лучше выпить⁷⁹⁴.

Alkohol jest dla bohatera obroną przed narastającym bezsensem, egzystencjalnym absurdem. Narrator utworów Dowłatowa ma poczucie, że absurd i chaos

⁷⁹⁰ *Ibidem*, s. 336.

⁷⁹¹ С. Довлатов, *Ремесло...*, s. 39.

⁷⁹² *Ibidem*, s. 335.

⁷⁹³ С. Довлатов, *Компромисс...*, s. 255–256.

⁷⁹⁴ *Ibidem*, s. 257.

prześladują go zarówno w Związku Radzieckim, jak i w Ameryce. Kiedy zaś absurd zdarzeń osiąga apogeum, jedyną szansę przeciwstawienia się mu bohater dostrzega w butelce:

Я подумал — надо как следует выпить. Причем немедленно. Иначе все это может плохо кончиться. В баре я дико напился⁷⁹⁵.

Тут мне на ум пришла спасительная комбинация. А именно — двойной martinis... Сколько может продолжаться это безобразие? [...] И тут я с ужасом подумал, что это навсегда⁷⁹⁶.

Dowłatow sugestywnie przedstawia proces uzależnienia od alkoholu jako ucieczkę od rzeczywistości, wynikającą z bezradności i braku nadziei. Socjolog Jan Szczepański twierdzi, że ten rodzaj pijaństwa pojawia się w okresach dezorganizacji społecznej i „narasta bardzo szybko, wskutek frustracji zarówno tych, którzy nie mogą realizować swoich nadmiernych aspiracji, jak i tych, którzy są zagrożeni i pozbawieni możliwości uprzedniej normalnej egzystencji i czują się stale zagrożeni”⁷⁹⁷.

Chociaż bohater Dowłatowa zdaje sobie sprawę z absurdalności świata i życia w nim, chciałby pogodzić się z rzeczywistością, osiągnąć harmonię. Obrona przed chaosem jest jednocześnie drogą do akceptacji świata. Jedyną metodą osiągnięcia tego celu — skuteczną, lecz nietrwałą — jest upojenie alkoholowe:

Короче, зашел я в лесок около бани. [...] И выпил бутылку „Московской”, не закусывая. [...] Мир изменился к лучшему не сразу. [...] Потом все изменилось. [...] Я стал на время частью мировой гармонии⁷⁹⁸.

W pierwszym stadium upojenia wódka odsuwa chaos, przynosi poczucie harmonii i jedności ze światem, ale wraz z pogrążaniem się w odmęty alkoholu, bohater zapada się w niebyt. Dowłatow dostrzega paradoks w działaniu alkoholu — ta metoda obrony przed chaosem jednocześnie go potęguje: „Стоит пожить неделю без водки, и дурман рассеивается. Жизнь обретает сравнительно четкие контуры”⁷⁹⁹.

Takiego wpływu alkoholu na własną świadomość doświadczał też sam pisarz. Aleksandr Genis wspomina, iż alkohol nie był dla Dowłatowa środkiem rozwesalającym; początkowo przynosił ulgę, jednak z czasem wzmagał depresję:

Вódka nie dawała Siergiejowi radości. Męczyła go jak chuć jelenie na rykowisku. Ulgę przynosiło nie upojenie, lecz uwolnienie się od niego. Różniło się ono od trzeźwości niepijących jak rozwódka od starej panny. Po dojściu do formy Siergiej starał się naprawiać to, co zepsuł. Oddawał dług, przepraszał, łagodził rodzinne i służbowe zatargi, i tak do czasu, aż życie, wijąc się i wzbraniając, wchodziło na rozrytą przez niego drogę⁸⁰⁰.

⁷⁹⁵ С. Довлатов, *Фиалил...*, s. 124.

⁷⁹⁶ *Ibidem*, s. 208.

⁷⁹⁷ J. Szczepański, *Elementarne pojęcia socjologii*, Warszawa 1970, s. 67.

⁷⁹⁸ С. Довлатов, *Заповедник...*, s. 251

⁷⁹⁹ *Ibidem*, s. 365.

⁸⁰⁰ А. Генис, *Довлатов и окрестности...*, s. 230.

Społeczne i rodzinne konsekwencje alkoholizmu stały się dla pisarza jedy-ną motywacją, by podejmować próby życia bez wódki. Były niełatwe, ponieważ na trzeźwo nie potrafił funkcjonować w zgodzie ze światem i samym sobą, tracił sens i radość życia. W jednym z listów do Igora Jefimowa wyznał: „Пьянство мое затихло, но приступы депрессии учащаются, именно депрессии, то есть беспричинной тоски, бессилия и отвращения к жизни”⁸⁰¹. Alkohol był więc dla samego Dowłatowa, podobnie jak dla jego bohaterów, sposobem zagłuszenia poczucia absurdu, metodą osiągnięcia harmonii z otoczeniem. To działanie wódki trafnie ujął Wiaczesław Piecuch: „Водка в России — это не спиртной напиток, а гармонизатор. То есть водка представляет собой единственное средство гармонизации личности с внешним миром”⁸⁰².

Alkohol w prozie Dowłatowa jawi się przede wszystkim jako środek do osiągnięcia komfortu wewnętrznego, wyłączenia się z realności, w której absurd staje się nie do zniesienia. Pisarz rozpatruje problem pijaństwa nie tyle w kategoriach społecznych, ile psychologicznych i filozoficznych:

Я тут философский вопрос решаю — отчего люди пьют? Допустим, раньше говорили — пережиток капитализма в сознании людей... Тень прошлого... А главное — влияние Запада. Хотя поддаем мы исключительно на Востоке. Но это еще ладно. Ты мне вот что объясни. Когда-то я жил в деревне. У моего соседа был козел. Такого алкаша я в жизни не припомню. Хоть красное, хоть белое — только наливай. И Запад тут не влияет. И прошлого вроде бы нет у козла. Он же не старый большевик... Я и подумал, не заключена ли в алкоголе таинственная сила. Наподобие той, что образуется при распаде атомного ядра⁸⁰³.

⁸⁰¹ С. Довлатов, *Эпистолярный роман...*, s. 305. List datowany na 27.07.1984.

⁸⁰² В. Пецух, *Поэт и замарашка*, „Дружба народов” 2003, № 1.

⁸⁰³ С. Довлатов, *Зона...*, s. 113.

Absurdysta w poszukiwaniu sensu. Tradycje estetyki absurdu Daniła Charmsa

A później zrozumiałem, że to ja jestem światem. Ale świat to nie ja.

Danił Charms*

Ideę absurdu, przejawiającą się w braku wiary w sens życia, u Dowłatowa w planie estetyki najlepiej reprezentuje opowiadanie *Inne życie* (*Иная жизнь*, 1984). Autor nazywa je „powieścią sentymentalną”. Jej poetyka wyróżnia się strategią właściwą obrazowaniu pisarzy absurdystów, którzy tworzą obrazy bytu jako „pozabytu”, rzeczywistości tkwiącej między bytem i niebytem⁸⁰⁴. Obraz świata, w którym rzeczywistość przeplata się z fantastyką i groteską, zaprezentowany w *Innym życiu*, daje podstawy, by mówić o podobieństwach tej twórczości do poetyki Daniła Charmsa.

Dowłatow cenił Charmsa, chociaż wzmianki o nim i o oberiutach nie pojawiają się w jego tekstach często. Jedną z nich jest uwaga zamieszczona w utworze *Walizka*, świadcząca o uznaniu dla autora Jelizawiey Bam:

Когда-то в Ленинграде было много знаменитостей. Например, Чуковский, Олейников, Зощенко, Хармс, и так далее. После войны их стало гораздо меньше. Одних за что-то расстреляли, другие переехали в Москву...⁸⁰⁵

Nazwisko Charmsa pojawia się też w *Notatnikach*:

* Д. Хармс, *Мыр*, [w:] *idem, Собрание сочинений в 3 т.*, т. 2, Санкт-Петербург 2000, s. 288.

⁸⁰⁴ Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий, *Современная русская литература 1950–1990-е годы*, т. 2, Москва 2003, s. 586–587.

⁸⁰⁵ С. Довлатов, *Чемодан...*, s. 308.

Хармс говорил:

— Телефон у меня простой — 32-08. Запоминается легко: тридцать два зуба и восемь пальцев⁸⁰⁶.

W tej lakonicznej wypowiedzi Charms celnie wyraził absurd za pomocą alogicznej konstrukcji myślowej. Jakow Druskin, uczestnik ugrupowania Czinari, do którego należał też Charms, pisał o nim:

Человек ма своја таймницę — така, же ест; дуза таймниця леży глęбоко, маа — на по-вierzchnи. Таймниця одкрыва сię і једночасне спречиива сię својему одкрывиу, ест нienару-шална. Длатею члę я одкрыв і једночасне укrywам. Charms граа своја таймниця. Граа, жебы ја одкрыв, але она ест нienарушална, і граа укrywаа ја. Укrywаа своја таймницę, абы ја одкрыв і одкрываа, абы укryw⁸⁰⁷.

Tajemnica ta ukrywa się pomiędzy tragizmem a komizmem, obrazami bytu empirycznego a myślą ontologiczną⁸⁰⁸. Podobnie konstruował swe utwory Dowłatow — istotną ich cechą jest połączenie komizmu z tragizmem, obrazów codziennego życia z zagadnieniami filozofii człowieka. Tajemnica utworów autora *Zony* jest również trudna do uchwycenia — z sytuacji komicznej nagle wyłania się myśl egzystencjalna, osobiste wyznanie często obrócone zostaje w żart.

Obraz świata przedstawionego w opowieści *Inne życie* to kolaż scen realistycznych, elementów snu, marzeń i obrazów podświadomości bohatera, który próbuje odnaleźć odpowiedź na dręczące go pytanie o sens życia. Przeważa tu poetyka alogizmu — gra z fantomami, aluzjami, sobowtórami, brak związków przyczynowo-skutkowych. Oddaje to właściwe myśleniu absurdalnemu pojmowanie życia jako chaosu. Brak związków logicznych między poszczególnymi elementami kompozycji zbliża utwór do poetyki Charmsa, tworzącego „nieoczekiwane, pozornie komiczne paradoksy, odzwierciedlające tragizm świata, w którym żyją jego bohaterowie”⁸⁰⁹. Na tragizm utworów Charmsa zwraca uwagę również Jean-Philippe Jaccard, który proponuje, by twórczość tę rozpatrywać nie jako nieudaną próbę „wyrażenia czegoś niewyraźnego”, lecz udaną próbę wyrażenia ograniczoności i nierealności tego przedsięwzięcia. Tak więc Charmsa zaliczyć można do tej szerokiej kategorii pisarzy, którzy po to, aby odpowiedzieć na wielkie pytania natury egzystencjalnej, stawiają sobie za cel zrozumienie, co zostało już powiedziane, i którzy w swojej praktyce poetyckiej odważyli się ze smutkiem odpowiedzieć: nic⁸¹⁰.

⁸⁰⁶ С. Довлатов, *Записные книжки...*, s. 243.

⁸⁰⁷ Я. Друскин, *Чинари*, [w:] „...Сборище друзей...”, т. 1, s. 56.

⁸⁰⁸ Anna Gierasimowa twierdzi, że to balansowanie pomiędzy komizmem i tragizmem zbliża uczestników grupy Oberiu do „jurodstwa”. А. Герасимова, *Обэриу (проблема смешного)*, „Вопросы литературы” 1988, № 4, s. 54.

⁸⁰⁹ А. Wołodźko, *Poeci z „Oberiu”*, „Slavia Orientalis” 1967, nr 3, s. 222.

⁸¹⁰ Ж.-Ф. Жаккар, *Даниил Хармс и конец русского авангарда*, перев. Ф. А. Перовская, Санкт-Петербург 1995, s. 257.

Dowłatow podobnie jak Charms próbuje zatrzymać świat, aby odkryć sens istnienia. Ich utwory pozornie tylko pozbawione są głębszej idei, dzięki efektom komicznym wywołują śmiech, ten zaś po chwili zastępuje myśl o tragizmie ludzkiej egzystencji. Zestawienie absurdu istnienia i przedmiotowości świata, sprzężenie życia ze śmiercią, śmiechu z rozpaczą tworzą tekst podwójnie kodowany, w którym pierwsze, zewnętrzne znaczenie maskuje drugie. U obu twórców istotę komunikacji egzystencjalnej stanowi nie tylko empatyczne odczucie bólu i strachu, lecz także ich pokonanie za pomocą śmiechu. W twórczości Dowłatowa narrację prowadzi człowiek absurdu, a u Charmsa absurd istnienia uświadamia sobie sam odbiorca. Opowieść *Inne życie* należy do tych nielicznych utworów Dowłatowa, w których rezygnuje on z autobiograficznego narratora pierwszoosobowego na rzecz trzecioosobowej narracji auktorialnej. W utworze tym człowiekiem absurdu jest nie narrator, lecz główna postać — Krasnopiorow⁸¹¹.

Akcja *Innego życia* opiera się na motywie lotu. Znalazł on swoje miejsce w realistycznej motywacji zdarzeń: główny bohater leci do Paryża, aby popracować w archiwach Iwana Bunina. Jednak już w pierwszym obrazie tego w pełni realistycznego początku akcji umieścił pisarz mało wiarygodną scenę: w oczekiwaniu na lot „Летчики пили джин в баре аэровокзала. Стюардесса, лежа в шезлонге, читала »Муму«. Пассажиры играли в карты, штопали и тихо напевали”⁸¹². Ten groteskowy obraz łączy elementy różnych światów: tego (rodzimego, rosyjskiego) i innego (obcego, zachodniego) życia, a także zapowiada nierealistyczny rozwój akcji.

Lot przenosi bohatera do innej przestrzeni, a jego myśli do innej sfery. Jest uwolnieniem się od cielesności zarówno wskutek przewyciężenia siły przyciągania ziemskiego, jak i przez zerwanie ze sferą bytową i osiągnięcie poziomu transcendencji. Podobnie w twórczości Charmsa „droga do sensu wiedzie przez negację rozumu i przewyciężenie ograniczeń narzucanych przez cielesność”⁸¹³, a szybujące ciało oznacza nowe, wolne, oderwane od ziemskiego bytu myślenie.

Jak stwierdza Olga Burenina: „W literaturze pięknej XX wieku, wraz z aeroplanem reprezentującym płynność formy i sensu, reprezentantami nieskończonych ekwiwalentów i metamorfoz stają się różnego rodzaju szybujące przedmioty lub zjawiska”⁸¹⁴. Szybowanie „odkrywa możliwość przejścia od świata skodyfiko-

⁸¹¹ Pisarz nadaje swoim bohaterom rzadko spotykane nazwiska. W innym utworze — *Filia* Dowłatow snuje rozważania nad popularnością i nietypowością nazwisk: „Почему Рубашниковых сколько угодно, а Брючниковых, например, единицы? Огурцовы встречаются на каждом шагу, а где, извините меня, Помидоровы? [...] Почему Столяровых миллионы, а Фрезеровичиковых — ни одного? [...] Носовых завались, а Ротовых, прямо скажем маловато. [...] Шукиных и Судаковых — тьма, а где, например, Хариусовы, или, допустим, Форелины? [...] Львовых сколько угодно, а кто встречал хоть одного человека по фамилии Тигров?”. С. Довлатов, *Филиал...*, s. 184–185.

⁸¹² С. Довлатов, *Иная жизнь...*, s. 125.

⁸¹³ Д. В. Токарев, *Курс на худшее...*, s. 102.

⁸¹⁴ О. Д. Буренина, *Символистский абсурд...*, s. 289.

wanego, ziemskiego do niebiańskiego, od nieorganicznego do organicznego, od martwego do żywego”⁸¹⁵. Cały świat ze wszystkimi jego przedmiotami możemy zobaczyć nie jako obiektywną rzeczywistość, ale jako formę, stworzoną przez naszą świadomość, podobnie jak wyobrażenia o nas samych. Stajemy się w ten sposób punktem w bieżącej rzeczywistości, którą nie rządzą żadne prawa. „Jesteśmy wolni i świat jest wolny, ponieważ i my, i on to tylko rozbłyśkające, lecące w pustce obrazy”⁸¹⁶. Taki swobodny przepływ obrazów stworzonych przez świadomość prezentuje Charms w wierszu *Dzwonićlecieć* (*Звонитьлететь*, 1930):

Баня полетела.
Шар полетел.
Вот и камень полететь.
Вот и пень полететь.
Вот и миг полететь.
Вот и круг полететь⁸¹⁷.

Bohater Dowłatowa, zmęczony życiem, rozgoryczony, nierozumiejący otaczającego go świata, szuka potwierdzenia sensu życia zarówno w płaszczyźnie indywidualnej, jak i perspektywie istnienia ponadjednostkowego. Najsilniejszym impulsem do rozmyślań o istocie życia staje się dla niego bliskość śmierci, która wyodrębnia świadomość przemijania. Krasnopiorow staje się mimowolnym świadkiem serii śmierci, co zostało ujęte w ramach jednego rozdziału pod tytułem *Что бы это значило?*

Seryjność śmierci w tekście Dowłatowa przypomina drugi z *Przypadków* (*Случаи*, 1934–1939) Charmsa:

Однажды Орлов обѣлся толченым горохом и умер. А Крылов, узнав об этом, тоже умер. А Спиридонов умер сам собой. А жена Спиридонова упала с буфета и тоже умерла. А дети Спиридонова утонули в пруду⁸¹⁸.

Śmierć jako zjawisko regularne pojawia się też w trzeciej mikronoweli cyklu *Wypadające staruchy* (*Вываливающиеся старухи*, 1935), a także w utworze *Wzniesieniem kurz...* (*Я поднял пыль...*, 1939), w którym „Старики и старухи падали с крыш”⁸¹⁹. W tych tekstach powtarzalność i regularność upadku i śmierci nie kończy się. Relacja zostaje przerwana wraz z zakończeniem obserwacji zjawiska⁸²⁰.

Przypadki, które szczególnie interesują Charmsa, to upadek i śmierć. Nie są one wyjątkowe, lecz nieprzewidywalne. Różnica między nimi polega na tym, iż upadek nie jest konieczny, a śmierć jest nieunikniona, stanowi „cel” życia. Skoro

⁸¹⁵ *Ibidem*, s. 290.

⁸¹⁶ А. Н. Рымарь, *Поэтика Д. Хармса и А. Введенского в контексте их философских исканий*, <http://xarms.lipetsk.ru/texts/rym1.html> (dostęp: 12.08.2011).

⁸¹⁷ Д. Хармс, *Звонитьлететь*, [w:] *idem*, *Собрание сочинений в 3 т.*, т. 1, Санкт-Петербург 2000, s. 199.

⁸¹⁸ Д. Хармс, *Случаи*, [w:] *idem*, *Собрание...*, т. 2, s. 309.

⁸¹⁹ Д. Хармс, *Я поднял пыль...*, [w:] *idem*, *Собрание...*, т. 2, s. 112.

⁸²⁰ М. Ямпольский, *Беспамятство как исток*, Москва 1998, s. 187.

jednak jej przyczyny mogą być różne, jest ona przypadkową realizacją nieuniknionego⁸²¹. W utworze Dowłatowa — jak u Charmsa — przypadki jako zdarzenia niezwykcyjne stają się zgodne z prawami natury, podobnie jak sama śmierć.

W mikronowelach Charmsa śmierć wywołuje tylko zainteresowanie gapiów: gromadzi się tłum, milicjant spisuje protokół i dopiero po jakimś czasie wszystko wraca do stanu uprzedniego. W *Innym życiu* przypadkowa śmierć dziwi wyłącznie głównego bohatera: „Красноперов хотел закричать, вызвать полицию”⁸²². Prócz niego nikt nie zwraca uwagi na zgon innych osób — jest on naturalny, zwyczajny: „Машины тесным потоком катились вперед, огибая несчастного”⁸²³; „Мимо ехал полицейский на велосипеде. Он резко затормозил. Потом зашнуровал ботинок и умчался”⁸²⁴. Fakt śmierci przedstawiony jest tu bez szczególnego żalu, ale też bez właściwego utworom Charmsa czarnego humoru.

Na uwagę zasługuje też sposób zakończenia życia postaci w tekście Dowłatowa. Nieprzypadkowo wszystkie one choć na moment odrywają się od ziemi. Dwie z nich spadają jak Charmsowskie staruchy (jedna skacze z mostu, druga z balkonu) i ten moment przedśmiertny jest czymś w rodzaju lotu, objawiającego prawdę. Trzecia osoba kończy życie, wieszając się na gałęzi. Ten akt pozbawiony jest dynamiki lotu, lecz postać również odrywa się od podłoża. Uwolnienie ciała od jego ciężaru symbolizuje oswobodzenie myśli, która sięga prawdy ostatecznej.

Motyw lotu/spadania jako prezentacji śmierci znajdujemy też w utworach Charmsa *Wzniciłem kurz* i *Wypadające staruchy*.

Obaj pisarze nie traktują jednak śmierci jako kategorięcznego zakończenia bytu, obu nurtuje pytanie o możliwość istnienia po drugiej stronie granicy życia. Zasadnicza różnica w podejściu do życia wiecznego polega u tych twórców na różnych przekonaniach religijnych — Charms był głęboko wierzący, natomiast Dowłatow wielokrotnie przyznawał się do ateistycznego światopoglądu, chociaż ujawniał tęsknotę za wiarą.

Oberiuta problem śmierci sprowadza w swoich *Dziennikach* (*Дневниковые записи*, 1925–1940) do pragnienia nieśmiertelności:

1. Цель всякой человеческой жизни одна: бессмертие.
- 1-а. Цель всякой человеческой жизни одна: достижение бессмертия.
2. Один стремится к бессмертию продолжением своего рода, другой делает большие земные дела, чтобы обессмертить свое имя. И только третий ведет праведную и святую жизнь, чтобы достигнуть бессмертия как жизнь вечную.
3. У человека есть только два интереса: земной — пища, питье, тепло, женщина и отдых — и небесный — бессмертие.
4. Все земное свидетельствует о смерти.
5. Есть одна прямая линия, на которой лежит все земное. И только то, что не лежит на этой линии, может свидетельствовать о бессмертии. Глагол.

⁸²¹ *Ibidem*, s. 98.

⁸²² С. Довлатов, *Иная жизнь...*, s. 127.

⁸²³ *Ibidem*.

⁸²⁴ *Ibidem*, s. 126.

6. И потому человек ищет отклонение от этой земной линии и называет его прекрасным или гениальным⁸²⁵.

Śmierć i nieśmiertelność są również tematem zapisu dziennikowego z 1939 roku:

Интересно, что бессмертие всегда связано со смертью и трактуется разными религиозными системами либо как вечное наслаждение, либо как вечное страдание, либо как вечное отсутствие наслаждения и страдания⁸²⁶.

Filozoficzna kategoria śmierci jest obecna prawie we wszystkich utworach Charmsa.

W *Innym życiu* temat śmierci i nieśmiertelności Dowłatow rozwija poprzez strategię zacierania granic między rzeczywistością a ułudą, snem. Taki chwyt nie jest charakterystyczny dla twórczości tego pisarza. W innych jego tekstach rozważania o absurdzie bytu oparte są na percepcji rzeczywistości, stąd często określano pisarza mianem kronikarza swojego pokolenia czy twórcą prozy obyczajowej. Już sam tytuł utworu wskazuje na próbę dotarcia do prawdy o tamtym świecie. Prawda ta istnieje poza granicami świadomości ludzkiej, podobnie jak sen czy złudzenie. W opowiadaniu o Krasnopiorowie nie ma wyraźnego rozróżnienia między jego realnym życiem a wyobrażeniem czy marzeniem sennym. Te obie sfery w życiu bohatera są równie alogiczne, pozbawione relacji przyczynowo-skutkowych.

Zestawienia — sen i jawa, złudzenie i realność — znajdowały się też w kręgu zainteresowań Charmsa. Motyw snu jest jednym z najczęściej występujących w jego twórczości⁸²⁷, przy czym nie pełni on tradycyjnych funkcji dopełniania akcji: nie bywa projekcją świadomości bohatera, nie zapowiada rozwoju zdarzeń. Sen pojawia się w różnych sytuacjach: bohaterowie zasypiają, budzą się, nie mogą zasnąć, nie mogą się obudzić, męczy ich bezsenność, rzadziej coś im się śni⁸²⁸. W utworach Charmsa sen i jawa właściwie nie odróżniają się od siebie; rzeczywistość często podlega logice snu, co sprawia, że trudno określić granicę między nimi. Taka artystyczna prezentacja snu jest wynikiem rozważań uczestników grupy Czinari nad tym zjawiskiem. W 1968 roku Druskin zestawiał z notatek w dzienniku⁸²⁹ książkę *Sen i jawa* (Сон и явь, 1968). W przedmowie do niej pisał: „Niektóre sny były jak jawa, jawa jak sen [...] Cały czas śpię i cały czas się budzę”⁸³⁰.

Dowłatowowski bohater dręczony pytaniem o istotę życia i świata błądzi pomiędzy jawą a snem i ułudą. Rozpaczliwie szuka odpowiedzi na pytanie: które ży-

⁸²⁵ Д. Хармс, *Дневниковые записи...* Zapis z dnia 26 maja 1938 roku.

⁸²⁶ *Ibidem*. Zapis z dnia 14 lutego 1939 roku.

⁸²⁷ Reprezentatywne dla tematu śmierci są utwory *Starucha* (Старуха), *Historia Sdygr Appr* (История Сдыгр Анпр), *Ranek* (Утро), *Los żony profesora* (Судьба жены профессора), *Sen Kaługi-na* (Сон Калугина), *Sen drażni człowieka* (Сон раздражит человека).

⁸²⁸ Ф. В. Кувшинов, Е. Н. Остроухова, *Сон и явь как ТО и ЭТО у Д. И. Хармса*, <http://xarms.lipetsk.ru/texts/kuv7.html> (dostęp: 24.08.2011).

⁸²⁹ Jakow Druskin prowadził dziennik od 1928 roku.

⁸³⁰ Я. С. Друскин *Сны*, [w:] „...Сборище друзей...”, т. 1, s. 629.

cie jest prawdziwe, który świat jest wieczny — realny czy ten istniejący wyłącznie w jego wyobraźni:

Как странно, — думал он, — чужая жизнь, а я здесь только гость! Уеду — все исчезнет. [...] А может быть, что-то останется? Все останется, а меня как раз не будет? Останется мостовая, припадет к иным незнакомым ботинкам. Стекла забудут мое отражение. И в голубом красивом небе бесследно растает дымок сигареты „Памир”... Иная жизнь, чужие люди, тайна...⁸³¹

Krasnopiorow stara się uporządkować własne życie wewnętrzne, przed jego oczami świat wiruje, pogrąża się on to w byt, to w niebyt, świat wydaje mu się na przemian iluzją lub realnością, której nie może rozpoznać. Krąży między ułudą, niebytem a jawą, w której iluzje się rozwiewają i ogarnia go rozpacz. Zatapiając się w różne stany świadomości, ma problemy z określeniem granicy między własnymi wyobrażeniami a realnością. Iluzje są niebytem i pogrążanie się w nich można traktować jako pragnienie niebytu, odejścia od bytu, czyli życia.

Subiektywny odbiór świata, subiektywne postrzeganie rzeczy interesowało również oberiutów, szczególnie Charmsa. Traktował on ten problem jako zagadnienie niepewności percepcji świata. W tekście *Złudzenie optyczne* (*Онтический обман*, 1934) bohater widzi mężczyznę tylko przez okulary, a postać z *Poranka* (*Утро*, 1931) — z zamkniętymi oczami. Widzenie–niewidzenie, sen i czuwanie przeplatają się wzajemnie⁸³². W *Innym życiu* także mamy do czynienia z poczuciem krachu obiektywnej oceny świata i miejsca w nim jednostki. Wiąże się to, podobnie jak u oberiutów, z zastosowaniem poetyki niewyraźności, której główną zasadą jest absurd — absurd uświadomienia sobie nierealności, nieprawdziwości świata stworzonego przez nasze rozumienie rzeczywistości i jednocześnie brak możliwości rozumienia jej w inny sposób⁸³³.

W utworze Dowłatowa to właśnie lot — swobodny lot myśli — pozwala uświadomić sobie względność wszystkich wrażeń i nieosiągalność jedynej prawdy o świecie. Przy tym zarówno poszukiwania sensu życia, jak i samo życie prowadzone są jakby po omacku, gdyż w rzeczywistości nikt nie zna właściwej drogi, a może droga ta wcale nie istnieje:

В этот момент пилот обернулся и спросил:

— Налево? Направо?⁸³⁴

— Куда ехать, мсье? — спросил шофер.

— В Париж, — ответил Дебоширин.

— А где это? — спросил шофер. — Налево? Направо?⁸³⁵

Na tej drodze wszystkie punkty orientacyjne są zawodne, gdyż ich percepcja jest czysto subiektywna:

⁸³¹ С. Довлатов, *Иная жизнь...*, s. 125.

⁸³² М. Ямпольский, *Беспамятство...*, s. 161–175.

⁸³³ Zob. А. Н. Рымарь, *Поэтика Д. Хармса...*

⁸³⁴ С. Довлатов, *Иная жизнь...*, s. 131.

⁸³⁵ *Ibidem*.

— Вон Эйфелева башня, — закричал Красноперов, — я ее сразу узнал. Прекрасный ориентир!

— Какая еще Эйфелева башня, — возразил шофер, — да ничего подобного. Это станина для американской баллистической ракеты⁸³⁶.

Jednym, jeżeli nie jedynym, ze sposobów poznania istoty życia staje się poznanie siebie samego. W sytuacji lotu zawarte jest autentyczne istnienie człowieka, lot wyzwala skrępowaną podświadomość. W psychice Krasnopiorowa sytuacja lotu uwalnia pragnienia i lęki. Sam jako człowiek skromny i cichy zazdrościł innym zdecydowania, fantazji, odwagi w kontaktach z kobietami, wobec których był bojaźliwy. Z jego podświadomości wypływają dziwne postaci z niemniej dziwnymi, lecz charakterystycznymi dla stanu jego psychiki, nazwiskami: Małafiejew, Deboszyrin.

Strach przed kobietą wyraźnie zaznaczył się i w twórczości Charmsa, który niejednokrotnie przejawia zainteresowanie kobiecym ciałem i obawy, jakie ono w nim wywołuje. Akt płciowy, do którego według Charmsa kobieta jest zawsze gotowa, stanowi źródło strachu przed całkowitym podporządkowaniem się i utratą indywidualności. W rezultacie seksualność kobiety prowadzi u pisarza do swego rodzaju kompleksu kastracyjnego⁸³⁷. W jego „tragicznym wodewilu w jednym akcie” *Rozbrojony czyli Nieudana miłość* (*Обезоруженный или Неудавшаяся любовь*, 1934) Lew Markowicz, pożądając kobiety, nie może znaleźć swojego „instrumentu”⁸³⁸, a bohater opowiadania *O tym, jak się rozsypał pewien człowiek* (*О том, как рассыпался один человек*, 1936) podniecony myślami o krągłych kobiecych kształtach, rozpada się na tysiąc małych kulek⁸³⁹.

W rozdziale *Każdemu po jabłku* (*Каждому по яблоку*) Dowłатов ujawnia kompleksy swojego bohatera utrudniające mu kontakty z kobietami: „Красноперов, человек умеренный и тихий, спорил редко. Он неизменно заходил в дверь последним. Независимые, дерзкие люди очень ему импонировали”⁸⁴⁰. Takim niezależnym, przebojowym człowiekiem okazał się poznany w trakcie pełnienia służby wojskowej Andriej Riabczuk. Jego pewność siebie, śmiałość wobec kobiet sprawiły, iż na długie lata stał się idolem Krasnopiorowa, któremu nie było dane skosztować owocu grzechu. Pod wpływem zauroczenia kobietą właśnie w miłości bohater upatruje sens życia:

Что есть жизнь? — подумал Красноперов. — Что есть жизнь без любви?! Что стоят все мои обиды? Все бывшие муки и нечаянные радости? Все горькие прозрения, улыбки женщин, мятые трамвайные билеты? Все ливни и снега, которые тащил я на плечах? Вся эта жизнь — ничто! Есть лишь тропинка, вьющаяся между запыленных кустов и хижин. Есть лишь тропинка, устремленная в гору. А там, в конце пути, не монумент, не знамя и не орден. Там — мраморные плечи, диковые глаза, невыносимый рот Софи...⁸⁴¹

⁸³⁶ *Ibidem*, s. 131–132.

⁸³⁷ Д. В. Токарев, *Курс на худшее...*, s. 52–53.

⁸³⁸ Д. Хармс, *Обезоруженный или Неудавшаяся любовь*, [w:] *idem*, *Собрание...*, t. 2, s. 99–100.

⁸³⁹ Д. Хармс, *О том, как рассыпался один человек*, [w:] *idem*, *Собрание...*, t. 2, s. 144.

⁸⁴⁰ С. Довлатов, *Иная жизнь...*, s. 128.

⁸⁴¹ *Ibidem*, s. 144.

Krasnopiorow nie przeżywa tych uniesień w realnym życiu. Są to raczej marzenia człowieka samotnego, zakompleksionego. Niepełnowartościowość bohatera ujawnia się nie tylko w odniesieniu do kobiet, których zawsze się obawiał. Męczy go również kompleks niższości, nie porzuca myśl o własnej miałości wobec wszechświata:

Кто я такой? — вскричал филолог. — Захламленный пустырь? Обломок граммофонного диска? Ржавый велосипедный насос с помойки? Бутылочка из-под микстуры? Окаменевший башмак, который зиму пролежал во рву? Березовый лист, прилипший к ягоdice инвалида? Инвентарный жетон на спинке кресла в партере Мариинского театра? Бывший в употреблении пластырь?..⁸⁴²

Pytania te świadczą zarówno o niepoznanej naturze człowieka, jak i o męczącej go materialności. To właśnie materialność, cielesność nie pozwala mu osiągnąć poziomu transcendencji. W tym celu powinien on poznać to, co niematerialne, pozbawione trójwymiarowości. Obok uczuć zjawiskami ulotnymi i niezmierzalnymi jak prawda wydają się bohaterowi muzyka i gra światła: „Может быть, реальная жизнь именно там? В джазовом омуте? В сверкающей путанице неоновых огней? [...] А все остальное — миф и химера?..⁸⁴³”

Absurdysta specyficznie pojmuje pozbawioną materialnego obrazu muzykę. Natura muzyki jest sama z siebie napełniona absurdem, ponieważ tworzona jest na zasadzie odzwierciedlenia świata w dźwiękach⁸⁴⁴. Charms rozumiał muzykę jako „atemporalny idealny byt, w którym przewyżnione zostają wszelkie podziały i zachodzi maksymalne rozszerzenie indywidualności, nietracącej przy tym swojej konkretności, określoności”⁸⁴⁵. Według niego muzyka świadczy o bycie nadludzkim, boskim, alogicznym.

Jednak i Charms, i Dowłatow nie odrzucają całkowicie materialności w procesie poznania. W wierszu Charmsa *Dzwonićlecieć* przedmioty materialne wzlatują i jednocześnie dźwięczą. Dźwięk „określa naturę dźwięczących obiektów, obiektów materialnych, konkretnych w swojej fizycznej rzeczywistości”⁸⁴⁶.

W procesie eksploracji świadomości bohatera Dowłatow żartobliwie personifikuje jego sumienie, tworząc postać człowieka w bryczesach. Kiedy w benzynie rozpущa się nylonowa koszula, będąca jego ciałem, w misce zostają brzęczące guziki. Tu znów dźwięk jest nieodłącznym elementem istoty rzeczy — elementu, który pozostaje po cielesności, będąc jednocześnie materialnym.

Сначала исчезло пятно. Вслед за этим начисто растворилась сорочка. И только пуговицы отвратительной белой горкой лежали на дне.

Полудетый человек шел вдоль коридора. Вся жизнь, полная разочарований, мерзости и кошмара, толпилась, хохоча, у него за спиной.

Человек опрокинул бензин в унитаза. Пуговицы звякнули о кафель⁸⁴⁷.

⁸⁴² *Ibidem*.

⁸⁴³ *Ibidem*, s. 142.

⁸⁴⁴ О. Д. Буренина, *Символистский абсурд...*, s. 112.

⁸⁴⁵ Д. В. Токарев, *Курс на худшее...*, s. 175.

⁸⁴⁶ *Ibidem*, s. 142.

⁸⁴⁷ С. Довлатов, *Иная жизнь...*, s. 137.

Warto zwrócić uwagę również na kształt owej pozostałości — guziki najczęściej mają formę koła, które pozbawione początku i końca pojawia się jako symbol wieczności⁸⁴⁸. Linia okręgu zamyka czas, spinając przeszłość z przyszłością. Według Charmsa nieskończoność okręgu stanowiła o jego doskonałości:

Круг есть наиболее совершенная плоскостная фигура. Я не буду говорить, почему это именно так. Но это само по себе возникает в нашем сознании при рассмотрении плоскостных фигур. Совершенную вещь можно всегда изучать, иными словами в совершенной вещи есть всегда что-либо неизученное. Если бы оказалась вещь изученная до конца, то она перестала бы быть совершенной ибо совершенно только то, что конца не имеет т.е. бесконечно⁸⁴⁹.

Osiągnięcie ideału, doskonałości okazuje się jednak wyzwaniem niewykonalnym. Prózne starania bohatera ukazuje Dowłatow w żartobliwej historyjce:

Заботы в жизни Красноперова принимали нередко фантастический, даже безумный характер. Однажды наш герой приобрел себе кальсоны. Заурядные румынские кальсоны фирмы „Партизан”. Казалось бы, ну что особенного? Голубые кальсоны с белыми пуговками. И сначала все было хорошо. Но затем, в ходе стирки, пуговицы утратили форму. Филолог маникюрными ножницами подровнял их края. Очередная стирка — новое разочарование. Пуговицы вновь стали неровными, как блины. Красноперов их снова постриг. Наконец пуговицы смылись окончательно⁸⁵⁰.

To wspomnienie błędnego wydarzenia z życia Krasnopiorowa osiąga wymiar przypowieści o dewaluacji ideałów w zetknięciu z banalnymi problemami codzienności. Trywializacja w przedstawieniu tematów wysokich, sprymityzowana forma oblekająca fundamentalne idee, przemieszanie wartości to kolejne elementy poetyki absurdu łączącej utwór Dowłatowa z twórczością założyciela OBERIU.

Podobny zabieg deprecjonowania stosuje Dowłatow w obrazach znanych postaci świata filmu i literatury. Można w nich odnaleźć analogie do anegdot o pisarzach autorstwa Charmsa⁸⁵¹.

Трюмо подарил Красноперову ржавый гвоздь.

— Это необычный гвоздь, — сказал Трюмо, — это — личная вещь Бунина. Этим гвоздем Бунин нацарапал слово „жопа” под окнами Мережковского. Бунина рассердило, что Дмитрий Сергеевич прославляет Муссолини⁸⁵²;

— Заметь, — шепнула нашему герою Кардинале, — Сонька туфли разула. Мозоли у ней — это страшное дело!

⁸⁴⁸ Zob. J.-P. Jaccard, *Возвышенное в творчестве Хармса*, „Wiener Slawistischer Almanach”, Bd. 34, 1994, s. 63–65.

⁸⁴⁹ Д. Хармс, *О круге*, [w:] *idem, Собрание...*, t. 2, s. 293.

⁸⁵⁰ С. Довлатов, *Иная жизнь...*, s. 150.

⁸⁵¹ Swego rodzaju anegdoty o pisarzach i innych znanych emigrantach stworzył też przyjaciel Dowłatowa konceptualny twórca Wagricz Bachczanian. Wykorzystał on utwory Charmsa, wymieniając jedynie nazwiska postaci. Bohaterem jednego z utworów pt. *Bašń (Басня)* był sam Dowłatow. В. Бахчанян, *В гриме Хармса*, [w:] *idem, Мух уйма. Художества. Не хлебом единым. Меню-коллаж*, Екатеринбург 2005, s. 172–182.

⁸⁵² *Ibidem*, s. 149.

- Интересно, где здесь могила Евтушенко? — спросил Бельмондо.
 — Нет ли трешки до среды? — поинтересовался Монтан.
 — Что сегодня по телевизору? — задал вопрос Жан Маре⁸⁵³.

W utworze istotną rolę odgrywa sen głównego bohatera, będący parafrazą *Pieśni o sokole* (*Песня о Соколе*, 1895) Maksyma Gorkiego. Tu również pojawia się motyw lotu, lecz Wąż w marzeniu sennym Krasnopiorowa nie pragnie wznieść się w powietrze, ma własną prawdę i nie zwracając uwagi na pogardę przechodniów, pełźnie, podśpiewując wesoło. W tym samym czasie policjanci prowadzą skutego kajdankami sokoła do czerwonego samochodu z kratami w oknach.

„— Какая разница — где твое место? В небе или среди холодных камней!”⁸⁵⁴ — stwierdza Wąż we śnie filologa. Bunin — obiekt naukowych zainteresowań bohatera — w swoich wspomnieniach w rozdziale o Gorkim pisał: „Песня о Соколе, — песня о том, как совершенно неизвестно зачем высоко в горы вполз уж и лег там, а к нему прилетел какой-то ужасно гордый сокол”⁸⁵⁵. W utworze Dowłatowa „niebo” i „zimne kamienie” to tradycyjnie pojmowane dwie przeciwstawne sfery — materialna i metafizyczna. Postać węża ze snu neguje jednak ten podział, co świadczy o ich nierozłączności, wręcz jedności.

Przywołanie w widzeniu sennym konkretnych postaci literackich i zdeprecjonowanie idei utworu, z którego pochodzą, przywodzi na myśl wiersz Charmsa *Sen dwóch ciemnoskórych dam* (*Сон двух черномазых дам*, 1936), w którym sen bohaterów jest w istocie sądem nad literaturą rosyjską:

Две дамы спят, а впрочем нет,
 Не спят они, а впрочем нет,
 Конечно спят и видят сон,
 Как будто в дверь вошёл Иван
 А за Иваном управдом
 Держа в руках Толстого том
 „Война и мир” вторая часть...
 А впрочем нет, совсем не то
 Вошёл Толстой и снял пальто
 Калоши снял и сапоги
 И крикнул: Ванька помоги!
 Тогда Иван схватил топор
 И трах Толстого по башке.
 Толстой упал. Какой позор!
 И вся литература русская в ночном горшке⁸⁵⁶.

Podobny motyw znajdujemy w opowiadaniu *Los żony profesora* (*Судьба жены профессора*, 1936):

⁸⁵³ *Ibidem*, s. 154.

⁸⁵⁴ *Ibidem*, s. 134.

⁸⁵⁵ И. Бунин, *Главы из воспоминаний*, http://www.geocities.com/plt_2000plt_us/zuvit/zuv-2.html (dostęp: 5.07.2011).

⁸⁵⁶ Д. Хармс, *Сон двух черномазых дам*, [w:] *idem, Собрание...*, t. 1, s. 333–334.

Идет она и спит. И видит сон, будто идет к ней навстречу Лев Толстой и в руках ночной горшок держит. Она его спрашивает: „Что же это такое?” А он показывает ей пальцем на горшок и говорит:

— Вот, — говорит, — тут я кое-что наделал, и теперь несу всему свету показывать. Пусть, — говорит, — все смотрят.

Стала профессорша тоже смотреть и видит, будто это уже не Толстой, а сарай, а в сарае сидит курица⁸⁵⁷.

Oba teksty powstały w sierpniu 1936 roku⁸⁵⁸ i w obu klasyka literatury rosyjskiej Charms prezentuje z nocnikiem. Takie skojarzenie zdaniem Walerija Maroszy wynika z dobrej znajomości tekstów wspomnieniowych o Tołstoj, w których często przedstawiany jest on w takim nieeleganckim kontekście⁸⁵⁹. Zainteresowanie autorem *Wojny i pokoju* nie wiązało się jednak u Charmsa z fascynacją jego dziełami, gdyż nigdy nie umieszczał go wśród twórców, na których pragnąłby się wzorować. Ograniczenie obrazu Tołstoja do wynoszenia, a jego dzieł — do zawartości nocnika, zdecydowanie deprecjonuje wartość klasycznej literatury rosyjskiej⁸⁶⁰.

Bohater Dowłatowa ostatecznie zwątpił w sens poszukiwania prawdy o życiu, wykazuje się przywiązaniem do spraw przyziemnych. Zgodnie z tym wraca do rzeczywistości — powrót do Leningradu to powrót do świata materialnego, przedmiotowego, będącego jego środowiskiem naturalnym:

И сразу же ощущение покоя возникло у Красноперова. Все показалось ему мучительно дорогим и близким. Забудыга в дорогом, испачканном сметаной пальто. Трещины на асфальте. Эмалированная табличка над подъездом. [...] Заваленная книгами берлога. Все то, что было. И все то, что будет. Все это составляло единственную, нужную, знакомую жизнь...⁸⁶¹

Krasnopiorow wraca do punktu wyjścia swej refleksji egzystencjalnej. Możliwość odkrycia sensu życia okazała się iluzją. Konkluzja narratora nawiązuje do scen śmierci i jest odpowiedzią na pytanie postawione w tytule rozdziału trzeciego: *Что бы это значило?* Zawiera się w niej przekonanie o niemożności rozwiązania zagadki życia. Trwogę wzmaga obawa przed objawieniem prawdy w momencie śmierci, kiedy niczego nie da się już zmienić⁸⁶².

Przywiązanie do spraw przyziemnych, z pozoru nieistotnych czy wręcz tak błahych, że wydać się mogą pozbawione sensu, łączy sposób myślenia Dowłato-

⁸⁵⁷ Д. Хармс, *Судьба жены профессора*, [w:] *idem, Собрание...*, t. 2, s. 143.

⁸⁵⁸ И. С. Ревяков, *Страшный суд и ночной горшок (о некоторых особенностях поэтики Даниила Хармса)* <http://xarms.lipetsk.ru/texts/rev01.html> (dostęp: 1.07.2011).

⁸⁵⁹ В. В. Мароши, *К генезису...*, s. 99–100.

⁸⁶⁰ Pełny pocznik pojawia się też we wspomnieniu Niny Bierbierowej o Buninie: „Я вошла в переднюю. Посреди передней стоял полный до краев ночной горшок, Бунин, видимо, выставил его со злости на кого-то, кто его не вынес вовремя. Сидел он за столом в кухне [...]” Н. Берберова, *Курсив мой. Автобиография*, Москва 1999, s. 298.

⁸⁶¹ С. Довлатов, *Иная жизнь...*, s. 152.

⁸⁶² Wypowiedź ta jest cytowana w rozdziale *Жизнь есть короткая. Сконченность существования и страх перед смертью* (opatrzona przypisem 48).

wa i Charmsa o życiu. Autor *Staruchy* pisał o sobie: „Меня интересует только »чушь«; только то, что не имеет никакого практического смысла. Меня интересует жизнь только в своем нелепом проявлении”⁸⁶³. Bzdura według Charmsa może być określona jako życie przejawiające się na tyle niedorzecznie, że staje się absurdalne. Alona Złobina nazywa tę Charmsowską niedorzeczność „bytowym synonimem absurdu”⁸⁶⁴.

Dla utworów Dowłatowa charakterystyczne są również obrazy błahych, bezsensownych czy w końcu bzdurnych sytuacji i wydarzeń, pod którymi czai się myśl o absurdzie życia. Jego teksty to pozbawione komentarza opowieści o zmaganiach z codziennością, których lekki, dowcipny styl stwarza wrażenie powierzchownego i żartobliwego traktowania problemu bytu. Podobnie jak w utworach Charmsa za pozornie zabawnymi historiami kryją się zasadnicze pytania o sens egzystencji i obawa, że nie ma na nie odpowiedzi.

Zainteresowania obu pisarzy oscylują wokół absurdalności istnienia, działania, czynów jednostki czy grupy ludzi, przekładającej się na absurd samego życia, bytu. Literatura zorientowana na estetykę absurdu okazała się trafnym sposobem wyrażenia tych nonsensownych elementów rzeczywistości, które zrodziły absurd.

⁸⁶³ Д. Хармс, *Дневниковые записи...* Запис з 31 października 1937 roku.

⁸⁶⁴ А. Злобина, *Случай Хармса, или оптический обман*, „Новый мир” 1999, № 2, s. 184.

CZĘŚĆ TRZECIA
HOMO IRONICUS

Ironia jako dystans wobec rzeczywistości

Ironia to ulubiony, a przede wszystkim jedyny oręż bezbronnych.

Siergiej Dowłatow*

Ironia jest pojęciem bardzo starym i jednocześnie wciąż młodym, a ściślej — odmładzanym. Brak precyzyjnego określenia jej wyznaczników formalnych skłania badaczy do podejmowania wciąż nowych prób zdefiniowania i usystematyzowania różnych typów tego zjawiska. Ironia rozpatrywana była już jako zjawisko filozoficzne, estetyczne, retoryczne, stylistyczne. W dziejach tego pojęcia pojawiały się różne jej klasyfikacje, które uwzględniały tradycję retoryczną lub filozoficzną, oraz takie, które, odrzucając tradycyjny podział, proponowały własne rozwiązania⁸⁶⁵. Mnogość prób zdefiniowania ironii świadczy o niejednorodności tego zjawiska, a co za tym idzie — trudności w określeniu jej stałych wyróżników. Podobnie wysiłki skierowane na usystematyzowanie typów ironii nie dają oczekiwanego rezultatu. Badacze tego zjawiska zauważają, że wszystkie klasyfikacje obarczone są jakimś błędem⁸⁶⁶. Próby wszechstronnej analizy ironii mimo różnorodnego podejścia do tej kategorii napotykają istotne trudności związane z tym, że ironia przejawia się w odmienny sposób w zależności od kontekstu, a to zdecydo-

* С. Довлатов, *Фиалил*, [w:] *idem*, *Собрание прозы в трех томах*, Санкт-Петербург 1995, t. 3, s. 164.

⁸⁶⁵ Przegląd sposobów klasyfikacji ironii podają prace: А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков, *История эстетических категорий*, Москва 1965, s. 326–329; П. П. Гайдено, *Трагедия эстетизма*, Москва 1970, s. 50–84; P. Łaguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz*, Kraków-Wrocław 1984; M. Jankowiak, *Próby definicji i podziału ironii*, [w:] *idem*, *Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z romantyzmem*, Bydgoszcz 1998, s. 25–30; В. М. Пивоев, *Ирония как феномен культуры*, Петрозаводск 2000; В. Янкевич, *Ирония. Прощение*, перев. В. В. Большакова, Б. М. Скупатова, Москва 2004, s. 6–27; B. Dziemidok, *O komizmie*, Gdańsk 2011, s. 104–110; Z. Mitosek, *Co z tą ironią?*, Gdańsk 2013, s. 355–362.

⁸⁶⁶ Zob. M. Jankowiak, *Próby definicji...*, s. 26–28; В. М. Пивоев, *Ирония...*, s. 32.

wanie utrudnia jej zdefiniowanie⁸⁶⁷. Paul de Man stwierdza wręcz, że konceptualizacja ironii przez definicję jest niemożliwa⁸⁶⁸.

Ironia (z greckiego — *eironeia*) to pojęcie stosowane pierwotnie w odniesieniu do mowy i zachowania typu postaci we wczesnej komedii greckiej — *eirona*⁸⁶⁹. Eiron („obłudnik”) ukrywał pod pozorną naiwnością i szkaradnością swoją „istotę”; alazon („chwalipięta”) — odwrotnie — przypisywał sobie, odkrywał w sobie to, czego nie posiadał⁸⁷⁰. Postawę zbliżoną do eirona zajmował w swych dyskusjach Sokrates, który stosując metodę *reductio ad absurdum*, atakował sofistów⁸⁷¹. Ironia sokratyczna z czasem uległa ewolucji i pozostając przy strukturze wypowiedzi, zaczęła odnosić się nie do przeciwnika w dyskusji, lecz do przedmiotu tej wypowiedzi — postaci i zjawisk.

Tak przetworzona forma ironii pojawia się w dobie romantyzmu w koncepcjach Friedricha Schlegla, Karla Wilhelma Solgera, Ludwiga Tiecka, Novalisa oraz twórczości pisarzy tego okresu⁸⁷². Zbieżność ironii romantycznej i antycznej sprowadza się do operowania przeciwieństwami: dosłowne znaczenie wypowiedzi ukrywa przeciwny sens, przy czym nadawca liczy na odgadnięcie jego intencji przez odbiorcę. Równie istotne są różnice między tymi typami ironii: antyczna jest ukierunkowana na ukazanie prawdy, a za przedmiot obiera element obiektywnej rzeczywistości; romantyczna zaś polegała na estetyzowanej grze przeciwnościami, odnosząc się głównie do idealizowanego subiektywnego postrzegania świata i samego nadawcy⁸⁷³. Zasadniczą różnicę między ironią antyczną a romantyczną trafnie ujął Artur Sandauer:

Z klasyczną łączy ją to, że obie postawy są sprzeczne, oparte na konflikcie między pozorem a prawdą [...]. Tam — chodziło jednak o walkę z przeciwnikiem; tu — prowadzimy rozgrywkę z niedoskonałością własnej natury. Ironia romantyczna jest więc skierowana do wewnątrz, jest właściwie autoironią. Sokrates podkreśla swą niższość, choć właściwie jest wyższy od przeciwnika. Tutaj — jeden i ten sam człowiek jest równocześnie i niższy, i wyższy od samego siebie⁸⁷⁴.

⁸⁶⁷ B. M. Пивоев, *Ирония...*, s. 59. Zob. też A. Lipszyc, *Dwóch współczesnych ironistów*, „Nowa Krytyka” 14, 2003, s. 247–268.

⁸⁶⁸ P. de Man, *Pojęcie ironii*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11, s. 10. Do takiej samej konkluzji dochodzi Zofia Mitosek w podsumowaniu swych rozważań o ironii: Z. Mitosek, *To nie jest słownik*, [w:] *eadem*, *Co z tą ironią?*..., s. 355.

⁸⁶⁹ *Dictionary of Word Literary Terms, Criticism, Forms, Technique*, ed. by J. T. Shipley, New Jersey 1960, s. 233, [za:] P. Łaguna, *Ironia...*, s. 19.

⁸⁷⁰ O. Freidenberg, *Obraz i pojęcie*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2007, s. 85. Zob. też Z. Pavlovskis, *Aristotle, Horace, and the Ironic Man*, „Classical Philology” Vol. 63, nr 1, s. 22. <http://www.jstor.org/discover/10.2307/268100?uid=3738840&uid=2&uid=4&sid=21102095596323> (dostęp: 11.06.2013).

⁸⁷¹ I. Passi, *Powaga śmieszności*, przeł. K. Minczewa-Gospodarek, Warszawa 1980, s. 269–275. Zob. też A. Doda, *Ironia i ofiara*, Poznań 2007, s. 70–76; D. Wolfsdorf, *Eironeia in Aristophanes and Plato*, „The Classical Quarterly” (New Series) 58, 2008, s. 666–672.

⁸⁷² Należy dodać, że koncepcja ironii romantycznej nie była jednorodna. Zob. np. W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice, poetyka*, Warszawa 1992; I. Passi, *Powaga śmieszności...*, s. 269–296.

⁸⁷³ Zob. np. I. Passi, *Powaga śmieszności...*, s. 276.

⁸⁷⁴ A. Sandauer, *Liryka i logika*, Warszawa 1971, s. 364. Zob. też: S. Kawyn, *Ironia romantyczna*, [w:] *idem*, *Studia i szkice*, Kraków 1976, s. 29–35.

Odmienne pojmował ironię Søren Kierkegaard, który w swojej teorii subiektywizmu przydzielił jej ważne miejsce. Według niego ironia jest nie tylko sposobem myślenia, lecz także sposobem istnienia człowieka. Poglądy duńskiego filozofa zasadniczo różniły się od opinii Schlegla o jednostkowej i powszechnej naturze ironii. Kierkegaard pod pseudonimem Johannes Climacus pisał:

Ironia jest kategorią egzystencjalną i nie ma niczego bardziej śmiesznego niż przekonanie, iż jest ona formą mowy, albo też gdy jakiś pisarz czuje się szczęśliwy, ponieważ od czasu do czasu ironicznie coś powie. Ten, kto rzeczywiście posługuje się ironią, robi to od świtu do nocy, nie łączy jej z jakąś formą, gdyż jest ona w nim nieskończonością. Ironia jest tworem ducha i następuje zaraz po bezpośredniości. Potem zjawia się etyk, potem humorysta, potem człowiek religijny⁸⁷⁵.

Rozważania Kierkegaarda o komunikacji i stosunku autora do odbiorcy prowadzą go do wniosku, że ironia jest zagadką⁸⁷⁶. Tezę tę prezentuje filozof w swoich dziełach, w których przyjmuje postawę ironisty. W rozprawie *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa* (*Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates*, 1841) wszystkim swoim wywodom oraz definicji ironii jako nieskończonej negatywności zaprzecza na trzech ostatnich kartkach. Taka negacja własnego autorytetu wynika z przekonania, iż jako ironista powinien skłonić odbiorcę do odrzucenia poglądów autora i skierowania się do własnego wnętrza⁸⁷⁷.

W drugiej połowie XIX wieku ku zagadnieniu ironii zwrócił się Friedrich Nietzsche. Podobnie jak Kierkegaard, pojmował on ironię jako postawę egzystencjalną. Jego nihilistyczna forma ironii wynikała z rozczarowania oraz odrzucenia wszelkich wartości i autorytetów. Nie wiąże się ona z estetyczną czy intelektualną wyższością, lecz z tak zwaną chorobą historii, czyli poczuciem bezsilności i lękiem przed przyszłością. Koncepcja Nietzschego jest jawnie sprzeczna z ideą ironii sokratejskiej. Nauczyciel Platona wierny był racjonalistycznemu pojmowaniu świata, jego logika stanowiła zaprzeczenie niewytłumaczalności egzystencji, podczas gdy niemiecki filozof nie ufał sile rozumu. Wobec nieprzewidywalności i tragizmu egzystencji przyjmował postawę ironiczną. Była ona wyrazem nihilizmu i pesymizmu⁸⁷⁸.

W XX wieku dyskusja o istocie ironii była prowadzona w oparciu o teorie sformułowane w minionych epokach. Dopiero w latach dziewięćdziesiątych nowe spojrzenie na to zagadnienie przedstawił amerykański neopragmatysta Richard Rorty. Według niego postawa ironisty charakteryzuje światopogląd niemal wszystkich współczesnych intelektualistów. Ironię rozumiał jako przeciwieństwo metafizyki. Przyjmował, że ludzie to komunikujące się „słowniki”, utrwalone w mózgach. Metafizyk uznaje istnienie „ostatecznego słownika” ujmującego „prawdziwą istotę”. Natomiast ironistka, z którą sam się utożsamiał, wyklucza istnienie słowni-

⁸⁷⁵ Cyt. za: E. Kasperski, *Ironia jako dyskurs i strategia. Z rozważań nad poetyką teoretyczną i historyczną ironii*, „Przegląd Humanistyczny” 1990, nr 3, s. 33.

⁸⁷⁶ S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, przeł. A. Djakowska, Warszawa 1999, s. 22.

⁸⁷⁷ Zob. E. Kasperski, *Ironia...*, s. 40; A. Djakowska, *Mgła ironii i przezroczystość humoru*, [w:] *Powaga ironii*, pod red. A. Dody, Toruń 2004, s. 110.

⁸⁷⁸ Zob. M. Żelazny, *Nietzsche „Ten wielki wzgardzieli”*, Toruń 2007, s. 15.

ka finalnego funkcjonującego poza czasem, pokazuje jego niezgodność z rzeczywistością i chwije oglądem „prawdziwej istoty”, przenicowując każdą „twardą”, „zdroworozsądkową” wypowiedź w jej przeciwieństwo lub przynajmniej odkrywając fasadowość „słownika ostatecznego”⁸⁷⁹.

Rorty charakteryzował ironistkę jako osobę spełniającą trzy warunki:

(1) Odczuwa silne i nieustanne wątpliwości co do słownika finalnego, którym aktualnie się posługuje, ponieważ zrobiły na niej wrażenie inne słowniki przyjmowane za finalne przez ludzi bądź książki, jakie napotkała; (2) zdaje sobie sprawę z tego, że rozumowanie wyrażone w jej obecnym słowniku nie może ani potwierdzić, ani rozproszyć tych wątpliwości; (3) o ile filozofuje na temat własnej sytuacji, nie uważa, by jej słownik był bliższy rzeczywistości od innych słowników, by był w styczności z różną od niej mocą⁸⁸⁰.

Należy przy tym zwrócić uwagę, że słownik finalny wiąże się z wychowaniem w danej kulturze i ironicznego nowego brzmienia nie można objaśniać za pomocą innych brzmień należących do sfery tej kultury⁸⁸¹.

Ironizowanie to według Rorty’ego zaprzeczanie potocznemu doświadczeniu, wyśmiewanie etosu i wyznawców jego powagi, które prowadzi do „uwolnienia od postulującej swoją transcendentność powszechnie przyjętej moralności, od krępujących konwenansów wiary”⁸⁸² itp. Jednocześnie ironia zachowuje pewien dystans do swojego przedmiotu, „jest bardziej sprawiedliwa, neutralna, [...] liczy się z uczuciami odbiorcy, nie chcąc wywołać reakcji zwrotnej innej niż śmiech”⁸⁸³.

Teorie oraz praktyki ironii w filozofii były różnorodne i zmieniały się jakościowo na przestrzeni epok. Filozofia zawsze w pewnym stopniu odnawiała idee przez ironię, a na przełomie XX i XXI wieku zasada ironii odgrywa coraz większą rolę w filozoficznych rozważaniach nad rzeczywistością. Współcześni filozofowie odchodzą od tradycyjnych form myślenia i analizy dzieł swoich poprzedników, opowiadają się za wolnością wyboru w wyrażaniu poglądów.

Aktualność ironii w określonych epokach była uwarunkowana próbami przewartościowania natury związku człowieka ze światem. Takie próby czynili twórcy filozofii starożytnej Grecji, niemieckiego romantyzmu, egzystencjalizmu, postmodernizmu. Za pomocą ironii filozofowie starali się przezwyciężyć przyjęte sposoby pojmowania tych związków i odcinali się od tradycyjnie przyjętych sensów. Wynika stąd krytyczny charakter ironii. Oprócz tej właściwości ważne jest też dostrzeżenie mechanizmu kompensacji w warunkach niemożności prowadzenie otwartej krytyki w społeczeństwach, w których wyobcowanie jednostki stopniowo kształtuje socjalny mechanizm absurdu.

⁸⁷⁹ R. Rorty, *Prywatna ironia i nadzieja liberalistów*, przeł. E. Nowotka, „Twórczość” 1992, nr 12, s. 62.

⁸⁸⁰ R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W. J. Popowski, Warszawa 2009, s. 107–108.

⁸⁸¹ J. Kmita, *Dekonstrukcyjna epoké ironii*, [w:] *Powaga ironii...*, s. 18–19.

⁸⁸² W. Ziolkowski, *Drwiący i ironiści*, <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos7/texty/ziolkowski.htm> (dostęp: 12.02.2012). Zob. też D. Siwicka, *Śmiech czyli rozbijanie formy*, „Opcje” 1999, nr 3, s. 34–35.

⁸⁸³ *Ibidem*.

Równie duże zainteresowanie wzbudzała ironia jako zjawisko estetyczne. Dyskusja na ten temat ożywiła się w XX wieku w związku z powszechnością stosowania ironii. José Ortega y Gasset w rozprawie *Dehumanizacja sztuki* (*La deshumanización del Arte e Ideas sobre la novela*, 1925) wysuwa hipotezę o powiązaniu zjawiska ironii z procesem dehumanizacji, który zachodzi w sztuce współczesnej. Źródłem tego zjawiska hiszpański filozof upatruje w doświadczeniu historii:

nowa sztuka jest zjawiskiem dwuznacznym, co, prawdę mówiąc, wcale nie powinno nas dziwić, bo tak samo dwuznaczny charakter miały wszystkie ważniejsze zdarzenia ostatnich lat. Wystarczyłaby krótka analiza politycznego rozwoju Europy, by wykazać istnienie tej samej dwuznaczności również i w tej dziedzinie⁸⁸⁴.

Wyznacznikami współczesnej sztuki są odrzucenie patosu i aspiracji o charakterze ideologicznym, roszczeń uniwersalistycznych oraz zwrócenie się ku śmieszności i dowcipom: „Cała nowa sztuka nastrojona jest na ten sam ton. Komizm może być mniej lub bardziej wyrafinowany, obejmując całą gamę odcieni — od zwykłej błazenady do ironicznego przymrużenia oka, ale jest w nowej sztuce zawsze obecny”, pisał Ortega y Gasset⁸⁸⁵. Mimesis przestała być celem sztuki, a „poszukiwanie fikcji dla samej fikcji może się odbywać jedynie z filuternym przymrużeniem oka. Sztukę ceni się za to właśnie, że jest farsą” a dzieło, które nie jest zabarwione choćby odrobiną ironii, nie wzbudza zainteresowania⁸⁸⁶.

Oczywiście świadomość ironiczna nie jest wynalazkiem XX wieku. Jej przejawy były już w starożytności. Jak zauważa Zofia Mitosek:

Pojawienie się świadomości ironicznej w literaturze stanowi świadectwo dwojakiego kryzysu. Po pierwsze, wynika z przekonania, że wszelki determinizm jest iluzoryczny, że przypadek może w każdej chwili obalić prawa. Po drugie, jest konsekwencją powrotu do zarzuconego przez realizm przekonania Arystotelesa, że opowieść nie mówi o konkretnej rzeczywistości, lecz ją wytwarza w dobrze zbudowanej fabule⁸⁸⁷.

Za ironię literacką uważa się powszechnie „właściwość stylu polegającą na sprzeczności między dosłownym znaczeniem wypowiedzi a jej znaczeniem właściwym, nie wyrażonym wprost, ale zamierzonym przez autora i zazwyczaj rozpoznawalnym dla odbiorcy”⁸⁸⁸. Tradycyjne pojmowanie ironii sprowadzało ją do antyfrazy, czyli użycia słów o znaczeniu przeciwnym do wyrażanej myśli⁸⁸⁹.

⁸⁸⁴ J. Ortega y Gasset, *Skazani na ironię*, [w:] *idem, Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1980, s. 316.

⁸⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁸⁶ *Ibidem*. O zabawowym charakterze sztuki pisali też Michaił Bachtin i Johan Huizinga.

⁸⁸⁷ Z. Mitosek, *Co z tą ironią?*..., s. 25.

⁸⁸⁸ A. Okopień-Sławińska, *Ironia*, [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1988, s. 203–204; zob. też *Литературный энциклопедический словарь*, pod red. В. М. Коржевникова, П. А. Николаева, Москва 1987, s. 132.

⁸⁸⁹ Zob. np. N. Knox, *The Word Irony and its Context, 1500–1755*, Durham 1961, s. 45–78, [za:] B. Dziemidok, *O komizmie*..., s. 108; N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton 1957, s. 40, [za:]

Współczesne rozumienie ironii, jak też sama jej technika zmieniły się i skomplikowały. Ironia nie zawsze jest dostatecznie przejrzysta i rzadko ogranicza się do pojedynczych zdań. Często bywa elementem strukturującym obszernych tekstów literackich i rozprzestrzenia się wówczas w całym utworze. Waław Mejbbaum stawia tezę, że „każde wybitne dzieło literackie jest dziełem ironicznym, a także — każde wybitne dzieło literackie pozornie akceptuje świat presuponowany, po to, aby go ośmieszyć”⁸⁹⁰.

Niewątpliwie ironia należy do kręgu pojęć związanych z komizmem, stąd niektórzy teoretycy nie wydzielają jej jako samodzielnej kategorii, a wśród badaczy uznających ją za odrębną formę komizmu zdania co do jej miejsca wśród innych zjawisk są podzielone. W wielu klasyfikacjach ironia jest wymieniana obok satyry i humoru, w innych — jest ona podawana wraz z humorem wśród różnych typów komizmu, jednak bez satyry, natomiast w klasyfikacji filozofów (Schopenhauer i Bergson) zestawiona jest wyłącznie z humorem⁸⁹¹.

Marie Collins-Swabey uznaje, że formą najbliższą ironii jest satyra, ponieważ są one wyrazem dezaprobaty (w odróżnieniu od humoru) oraz mają intelektualny charakter i emocjonalne zabarwienie. Zasadnicza różnica między nimi polega natomiast na tym, że satyra nastawiona jest na wzbudzenie negatywnego osądu o przedstawianych zjawiskach, podczas gdy ironia jest spokojniejsza, bardziej intelektualna, nie odwołuje się do pozytywnych wzorców, zmusza do refleksji⁸⁹².

Za formę pośrednią między humorem a satyrą uznaje ironię Leonid Timofiejew, który wychodzi z założenia, że satyra oprócz zwalczania czegoś, stawia sobie za cel wprowadzenie pożądanych ideałów, czego nie można powiedzieć o ironii. Pisarze drwiący z układu świata, ze stosunków w nim panujących nie są humorystami, a ze względu na brak w ich twórczości sprecyzowanego wzorca pozytywnego nie można zaliczyć ich do satyryków⁸⁹³.

Taką postawę pośrednią wyróżniają też inni badacze, nazywając ją postawą ironiczną. Aleksander Głowczewski pisze o postawie ironicznnej i również lokuje ją między postawą humorysty a satyryka. Za istotne elementy tej postawy uważa on dystans wobec podmiotu i poczucie własnej wyższości⁸⁹⁴.

Polski teoretyk komizmu Bohdan Dziemidok zastrzega, że podział na humor, satyrę, ironię, groteskę, karykaturę, dowcip, parodię jest nielogiczny, gdyż nie uwzględnia ani zasad rozłączności, ani jednolitości kryterium podziału⁸⁹⁵.

P. de Man, *Pojęcie ironii...*, s. 9; И. Саниева, В. Давыдов, *Ирония. История вопроса*, [w:] *Язык. Сознание. Коммуникация*, вып. 12, отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов, Москва 2000, s. 54–69.

⁸⁹⁰ W. Mejbbaum, *Rzecz o ironii i literaturze*, „*Studia Semilogiczne*” XXI–XXII, 1998, s. 66.

⁸⁹¹ B. Dziemidok, *O komizmie...*, s. 104–106.

⁸⁹² M. Collins-Swabey, *Comic Laughter: A Philosophical Essey*, New Haven-London 1961, s. 59–60, [za:] B. Dziemidok, *O komizmie...*, s. 105.

⁸⁹³ Л. Тимофеев, *Теория литературы*, Москва 1948, s. 84.

⁸⁹⁴ A. Głowczewski, *O głównych terminach teorii komizmu*, „*Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska XLIII — Nauki Humanistyczno-Społeczne*”, z. 276, 1994, s. 147.

⁸⁹⁵ B. Dziemidok, *O komizmie...*, s. 108–109.

Chociaż ironia wiąże się z kategoriami literackimi z kręgu komizmu, to utożsamianie jej ze śmiechem trywializuje problem. Wchodząc w sferę komizmu, ironia prezentuje sobą zjawisko, w którym komizm jakby przerasta swoją strukturę, przenosząc podstawowy element komizmu z płaszczyzny bytu na płaszczyznę metafizyczną⁸⁹⁶. Mimo że „ironię umieszcza się w kręgu śmieszności, komizmu, jako jedną z najpopularniejszych form komicznego dystansu, to i tutaj przejawia ona swoją perfidię i niewierność, uciekając właśnie do przeciwstawnej sfery tragizmu”⁸⁹⁷. Vladimir Jankélévitch przekonuje, że „ironia [...] jest zbyt okrutna, by stać się naprawdę komiczną”⁸⁹⁸.

Michaił Bachtin używa kategorii „karnawalizacji wewnętrznej”, która niekonięcznie objawia się śmiechem, a może być zapisem tragedii z pewnym dystansem do niej. Twierdzi, że ironia i śmiech pozwalają na przewyciężenie każdej sytuacji, a jednostronna powaga cechująca kultury dogmatyczne i autorytarne spiętrza sytuacje bezwzględne⁸⁹⁹. W tym kontekście istotne są też rozważania Bachtina o sposobach dialogizacji świata powieściowego, która pozwala na niejednoznaczność ocen. Taką formę niejednoznacznego pojmowania złożonych kolizji moralno-etycznych prezentuje ironia Fiodora Dostojewskiego, kontynuująca tradycję średniowiecznej „karnawalizacji wewnętrznej”⁹⁰⁰.

Również Jurij Boriew oddziela ironię od rodzajów komizmu i twierdzi, że w niektórych epokach ironia stanowi samodzielny typ literatury niepodlegający podziałowi na epikę, lirykę i dramat, a łączący ich cechy⁹⁰¹.

Współczesny teoretyk powieści, kontynuator myśli Bachtina — Nikołaj Rymar również nazywa ironię jednym z ważniejszych sposobów dialogizacji dzieła literackiego. Píše on o jedności powagi i śmiechu w strukturze powieści i tę ambiwalencję uznaje za jedną z ważniejszych cech literatury współczesnej, a najbardziej charakterystyczny sposób jej wyrażenia to według niego ironia⁹⁰².

György Lukacs wiąże ironię z problemem poznania:

Ironia to mistyka negatywna epoki bez Boga, to *docta ignorantia* w stosunku do sensu [...] to niezachwiane i wyraźne wyłącznie w konkretnym akcie formotwórczym przekonanie, iż właśnie poprzez tę rezygnację i niemożność wiedzy transcendentalnej osiąga się naprawdę, postrzega i ogarnia rzeczywistość ostateczną, prawdziwą substancję, która jest Bogiem nie istniejącym i obecnym⁹⁰³.

⁸⁹⁶ Н. Т. Рымарь, *Ирония и мимезис: к проблеме художественного языка XX века*, [w:] *Ирония и пародия*, под ред. С. А. Голубкова, М. А. Перепелкина, В. П. Скобелева, Самара 2004, s. 5.

⁸⁹⁷ I. Passi, *Powaga śmieszności...*, s. 215–216.

⁸⁹⁸ В. Янкелевич, *Ирония...*, s. 6.

⁸⁹⁹ М. Bachtin, *Эстетика творчества словесной*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 479–480.

⁹⁰⁰ *Ibidem*, s. 179–180. Zob. też М. Bachtin, *Проблемы поэтики Достоевского*, przeł. N. Модзелевская, Warszawa 1970, s. 167–205; В. Н. Захаров, *Ирония*, [w:] *Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник*, науч. ред. Г. К. Щенников, Челябинск 1997, s. 170.

⁹⁰¹ Ю. Боров, *Комическое*, Москва 1970, s. 106.

⁹⁰² Н. Т. Рымарь, *Введение в теорию романа*, Воронеж 1989, s. 175–192. Zob. też М. Соколянский, *Ирония и ее роль в становлении нового времени*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” t. XXXVIII, 1995, 1–2, s. 47–50.

⁹⁰³ G. Lukacs, *Teoria powieści*, przeł. J. Goślicki, Warszawa 1968, s. 83.

Podobnie postrzega problem Ryszard Nycz, który jako stałą cechę literatury polskiej XX wieku wskazuje ironiczny rozdział między tym, co mówi się wprost, a tym, co faktycznie daje się do zrozumienia. Według badacza rozbieżność ta „jest znamię ograniczonych możliwości ludzkiego poznania w ogóle”⁹⁰⁴.

Nieco inaczej pojmuje problem Kazimierz Wyka, który postawę ironiczną określa jako drwiącą. Według niego „drwina stanowi świadectwo widzenia zła i równoczesnej bezsilności w usunięciu jego przyczyn”⁹⁰⁵.

Piotr Łaguna uważa, iż u źródeł postawy ironicznej leży

poczucie kontrastu, sprzeczności między zjawiskami świata wewnętrznego lub zewnętrznego danej jednostki oraz poczucie własnej wyższości ironizującego; przy czym uświadomiona przez jednostkę sprzeczność zostaje podporządkowana określonej idei bądź wizji świata i bytu ludzkiego⁹⁰⁶.

W literaturze rosyjskiej ironia jako właściwość stylu i sposób strukturyzacji dzieł była dość powszechna, przy czym przejawiała się w różnych formach. Różnorodne typy ironii romantycznej realizowały dzieła Nikołaja Gogola⁹⁰⁷, Aleksandra Puszkina⁹⁰⁸, Michaiła Lermontowa, Wasilija Żukowskiego, Konstantina Batuszkowa, Aleksandra Bestużewa-Marlińskiego⁹⁰⁹, później Aleksandra Błoka; prześmiewcza krytyka pojawiała się w utworach Wissariona Bielińskiego, Nikołaja Czernyszewskiego, Michaiła Sałtykowa-Szczedrina, Iwana Gonczarowa⁹¹⁰, ironia parodystyczna u Koźmy Prutkowa, ironia jako postawa egzystencjalna u Fiodora Dostojewskiego, ironia nihilistyczna u dekadentów⁹¹¹.

⁹⁰⁴ R. Nycz, *Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, [w:] *Ja — autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze*, pod red. D. Śnieżki, Szczecin 1993, s. 38.

⁹⁰⁵ K. Wyka, *Tragiczność, drwina i realizm*, [w:] *idem, Pograniczne powieści*, Warszawa 1974, s. 27.

⁹⁰⁶ P. Łaguna, *Ironia...*, s. 25.

⁹⁰⁷ М. Эпштейн, *Ирония стиля: демоническое в образе России у Гоголя*, „Новое литературное обозрение” 1996, № 19, s. 129–147.

⁹⁰⁸ В. Маркович, *Юмор и сатира в „Евгении Онегине”*, „Вопросы литературы” 1969, № 1, s. 67–88; М. Г. Соколянский, *Ирония в романе „Евгений Онегин”*, [w:] *idem, И несть ему конца. Статьи о Пушкине*, Одесса 1999, s. 96–117; Л. И. Вольперт, *Ироническая тональность в „Евгении Онегине”*, [w:] *„Душа в заветной лире”. Материалы конференции „Шалапинские собрания”, посвященные 200-летию со дня рождения Александра Сергеевича Пушкина*, Москва 2000, s. 31–37; Л. Вольперт, *Ирония в прозе Пушкина и Стендаля: „Капитанская дочка” и „Красное и черное”*, „Лотмановский сборник” III, ред. Л. Киселева, Р. Лейбов, Т. Фрайман, Москва 2003, s. 270–280.

⁹⁰⁹ А. Ф. Лосев, *Ирония античная и романтическая*, [w:] *Эстетика и искусство*, ред. П. С. Трофимов, Москва 1966, s. 65–87; Ю. В. Манн, *Динамика русского романтизма*, Москва 1995; А. С. Смирнов, *Романтическая ирония в русской литературе первой половины XIX века и творчество Н.В. Гоголя*, Гродно 2004.

⁹¹⁰ С. П. Белокурова, *Словарь литературоведческих терминов*, Санкт-Петербург 2006, s. 84; М. Б. Лоскутникова, *Принципы и приемы иронического мировидения в русской и английской литературах XIX–XX веков*, „Русистика и компаративистика” вып. VI, 2011, s. 104–113.

⁹¹¹ В. Пигулевский, *Декаданс и переоценка ценностей*, [w:] *idem, Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму*, Астана 2001, http://www.urgi.info/urginfofiles/sites/pigulevsky-ironiya/02_paragraph_2-2.htm (dostęp: 20.06.2012). Ubolewał nad tym Aleksandr Błok, nazywając

Pod koniec XIX wieku maniera ironiczna była bardzo popularna wśród młodych twórców. Aleksandr Amfiteatrow pisał o latach osiemdziesiątych:

W modzie i w charakterze naszego wieku [...] było kpienie ze swoich bliskich i siebie samego w najbardziej zwariowanych żartach i hiperbolach. Rozmowa towarzyska w tonie umowno-ironicznym była wspólna dla literackich kręgów młodych. Był to żartobliwy ton epoki, udającej, że jest wesoło [...] wszyscy żartowali, „gra umysłu” była wtedy w modzie⁹¹².

W pierwszej połowie XX wieku ironia bliska satyrze szczególnie widoczna jest w twórczości Władimira Majakowskiego, Michaiła Zoszczenki, Ilji Erenburga, Michaiła Bułhakowa, Jurija Oleszy, Jewgienija Szwarca, Ilji Ilfa i Jewgienija Pietrowa. Rozpowszechnienie ironii w literaturze rosyjskiej XX wieku Boris Łanin wiąże z faktem, iż pisarze nauczyli się unikać nacisków cenzury i dyktatu redaktorów. Dotyczy to wszystkich nurtów rozwoju literatury rosyjskiej drugiej połowy tego stulecia: samizdatu (Władimir Maramzin, Ilja Susłow), emigracji drugiej fali (Leonid Bogdanow), oficjalnej literatury radzieckiej (pisarze „Klubu 12 krzesel”)⁹¹³.

W latach sześćdziesiątych w krytyce literackiej pojawiają się opinie o powszechności maniery ironicznej. Zdaniem Marietty Czudakowej i Aleksandra Czudakowa wróciła ona do literatury rosyjskiej poprzez prozę młodzieżową: Wasilija Aksionowa, Władimira Wojnowicza, Anatolija Gładilina.

Prowadzenie narracji w manierze ironiczno-parodystycznej coraz bardziej wypiera manierę „pozytywną” — pisali krytycy. Ta pierwsza staje się normą. Zaczęły się pojawiać przypadki równego stylu narracji, a ożywiony żartobliwy styl, mocno nasycony autorskim humorem stał się „wypełnieniem” każdego utworu. Maniera ta stała się wyróżnikiem współczesnej prozy, niejako wizytówką współczesnego stylu [...] Styl ten stał się powszechną normą, wskaźnikiem literackości⁹¹⁴.

Niektórzy badacze twierdzą, że wtedy ukształtował się cały nurt prozy ironicznej⁹¹⁵.

Równie powszechna była ironia wśród twórców niezależnych drugiej połowy XX wieku — zarówno pisarzy, jak i plastyków. Potrzebę ironicznego dystansowania się wobec rzeczywistości zauważyć można w pracach Dmitrija Prigowa, Gienricha Sapgira, Igora Cholina, Andrieja Monastyrskiego, Ilji Kabakowa, Erika Bułatowa, Siergieja Mironienki i in.⁹¹⁶

Izaak Passi zauważa, że okresy rozkwitu ironii wiążą się z atmosferą społeczną, w której jednostka odczuwa dystans wobec społeczeństwa, przeciwstawia się

ironię chorobą, a jej powszechne użycie — epidemią. Zob. А. Блок, *Ирония*, <http://vivovoco.rsl.ru/VV/PAPERS/LITRA/BLOK1.HTM> (dostęp: 24.11.2012).

⁹¹² А. Амфитеатров, *Из литературных воспоминаний*, http://dugward.ru/library/zolot/amfiteatrov_lit_vosp.html (dostęp: 22.10.2012).

⁹¹³ Б. Ланин, *Ирония и сатира в русской литературе XX века (забытые имена)*, „Acta Slavica Japoniensi” Vol. 9, 2002, s. 228–242.

⁹¹⁴ М. Чудакова, А. Чудаков, *Современная повесть и юмор*, „Новый мир” 1967, № 7, s. 222.

⁹¹⁵ Л. Е. Кройчик, *Повесть В. Аксенова Затоваренная бочкотара. Реальность абсурда или абсурд реальности?*, http://www.ssu.samara.ru/~rio/lit3wave/6_1.html (dostęp: 24.09.2012).

⁹¹⁶ Zob. Э. Соломон, *The Irony Tower*, перев. И. Колисниченко, Москва 2013.

mu, broni swej indywidualności. Warunkiem jest jednak, by ten krytyczny dystans prowadził do „świadomości intelektualnej przewagi jednostki nad społeczeństwem wówczas, gdy ono jest jeszcze we władzy na wpół martwych i przeżytych zasad, które osobowość ironiczna pragnie pokonać”⁹¹⁷.

Utwory Dowłatowa konstruowane są w sposób, który umożliwia zarówno odczytanie mimetyczne, jak i ironiczne. Wbrew opiniom wielu krytyków jego proza nie jest zapisem przeżyć autora, lecz jest przemyślana i skonstruowana od początku do końca. Ironia w strukturze dzieł Dowłatowa odgrywa istotną rolę i jej uwzględnienie jest wręcz konieczne w procesie interpretacji. Michał Głowiński podkreśla:

ironia jest aktem komunikacyjnym o wielkim znaczeniu. Aktem, który w kontakcie językowym, niezależnie od tego, jaki on jest, musi zostać odebrany, dostrzeżony i wzięty pod uwagę. Jeśli tak się nie dzieje — ironia zostaje przeoczona, a dany tekst odebrany dosłownie — dochodzi do nieporozumień i błędów, komunikacja zaś zostaje zakłócona⁹¹⁸.

Jednak krytycy zwykle piszą o humorze autora *Zony*. Piotr Wajl i Aleksandr Genis twierdzą, że w narracji Dowłatowa brakuje ironii, przy czym ironię pojmują jako „śmieszność pod maską powagi” i podkreślają, że u Dowłatowa mamy do czynienia z sytuacją odwrotną, którą określają jako humor⁹¹⁹. Opinię tę podtrzymuje też Igor Suchich⁹²⁰. Jednak teoretycy komizmu podkreślają, że humor nosi charakter aprobaty, natomiast ironia — ukrytej krytyki⁹²¹. Jeśli przyjąć takie rozróżnienie, to komizm autora *Zony* niewątpliwie bliższy jest ironii.

Mówiąc o ironii w prozie Dowłatowa, należy zastrzec, że prócz licznych przypadków ironii retorycznej w jego twórczości występuje ironia jako zasada twórcza, organizująca tekst jako całość, u której podstaw leży szczególna postawa ironisty. Jest ona „postawą dystansu wobec rzeczywistości, rozpoznaniem w niej splotu nieuchwytnych sprzeczności, skłóconych dążeń i konfliktowych racji. Stanowi ekspresję podmiotu, który, mając określony system wartości, kwestionuje to, co uznaje za jego odwrócenie”⁹²². Ironizowanie potęguje efekt iluzoryczności tego, co wydawać by się mogło oczywiste, ukierunkowuje odbiorcę na podtekst. Ta postawa, wynikająca z poczucia absurdu egzystencjalnego, pozwala pisarzowi zdystansować się wobec świata, ale też zająć ironiczne stanowisko wobec siebie samego.

Ze względu na ukierunkowanie ironicznej krytyki wyróżnia się ironię ekstrawertyczną — skierowaną na zjawiska i przedmioty zewnętrzne w stosunku do ironisty oraz introwertyczną (autoironię) — skierowaną na własne ja. Podstawą

⁹¹⁷ I. Passi, *Powaga śmieszności...*, s. 302–303.

⁹¹⁸ M. Głowiński, *Ironia jako akt komunikacyjny*, [w:] *Ironia*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2002, s. 15.

⁹¹⁹ П. Вайль, А. Генис, *Искусство автопортрета...*, s. 179.

⁹²⁰ И. Сухих, *Голос. О ремесле писателя*, „Звезда” 1994, № 3, s. 185.

⁹²¹ Zob. np. B. Dziemidok, *O komizmie...*, s. 104–106.

⁹²² Z. Mitosek, *Co z tą ironią?*..., s. 355.

ekstrawertycznej postawy ironisty jest przekonanie o posiadaniu pozytywnej wartości w jakimś aspekcie w przeciwieństwie do braku tej wartości lub obecności wartości negatywnej w obiekcie ironii. To wyobrażenie stanowi przyczynę psychologicznej bariery między subiektem a obiektem ironii. Zderzenie wysokiej samooceny i niemożności samorealizacji często skłania ludzi do stosowania autoironii. Według Izaaka Passi to „najwyższy przejaw duchowej niezależności, dzięki której podmiot wznosi się nie tylko nad obiektem, ale też nad sobą samym, traktując siebie jako obiekt własnej ironicznej subiektywności”⁹²³. Za optymalny wariant uważa się połączenie ironii ekstrawertycznej i introwertycznej w harmonijną bimodalną formę. W tym wypadku introwertyczna ironia jest wyrazem samokrytyki i wyzwała sympatię u odbiorców, natomiast ekstrawertyczna wynika z krytycznego stosunku do otoczenia⁹²⁴.

W sytuacji człowieka absurdu, który utracił orientację w świecie, a jego hierarchia wartości została zachwiana, autentyczność wypowiedzi i wewnętrzna prawda wyznania staje się problematyczna. Należy tu postawić pytanie o mimesis, ponieważ poszukiwania sposobu zrozumienia rzeczywistości prowadzą do poważnej transformacji struktury obrazów literackich⁹²⁵.

W prozie Dowłatowa poprzez autorskie komentarze wyraźnie przebija ton ironiczny. Obrazy współczesnego mu świata — zarówno realiów radzieckich, jak i zachodnich — stanowią dla niego okazję do manifestowania postawy ironicznej wobec bohaterów i przedstawianych zjawisk. Sposób obrazowania od liryczno-tragicznego do komiczno-groteskowego umożliwia dystansowanie się wobec świata przedstawionego oraz ukrywanie własnej oceny, tworzenie podwójnej perspektywy. Właściwy tym obrazom komizm jak gdyby przestrasza swoją strukturę i z planu bytowego przenosi odbiorcę w plan refleksji nad istnieniem. Na przykład w *Zonie* ironia stanowi dominującą zasadę organizacji utworu. Na pierwszy rzut oka można stwierdzić, że pisarz stawia przed sobą zadanie wyjścia poza granice tradycji literackiej w przedstawieniu tematu łagrowego. W rzeczywistości głównym celem nie jest ukazanie życia w łagrze, lecz narracja o doświadczeniu egzystencjalnym. Obrazy nie są tu tworzone według zasady mimesis i nie należy ich odczytywać dosłownie. Jest to gra motywami literackimi, mitami, znakami, obrazami masowej świadomości polegająca na ich destrukcji, przewartościowaniu, odwróceniu ocen. Pisarz rezygnuje z jednoznaczności wypowiedzi i tym samym uwalnia obiekt od martwych ocen.

W powieści pisarz tworzy sytuację kontrastu między refleksyjną i dokumentalną wypowiedzią autora, który z dystansu czasowego i geograficznego komentuje napisany w Rosji utwór, a samą powieścią będącą notatkami strażnika w zonie. Już

⁹²³ И. Паси, *Ирония как эстетическая категория*, [w:] *Марксистско-ленинская эстетика в борьбе за прогрессивное искусство*, ред. колл. М. Ф. Овсянников, И. С. Куликова, В. Н. Ермаева, Москва 1980, s. 83.

⁹²⁴ В. М. Пивоев, *Ирония...*, s. 53.

⁹²⁵ Н. Т. Рымарь, *Ирония и мимезис...*, s. 4–5.

samo to przeciwstawienie dwóch wypowiedzi jest ironiczne, ponieważ w rzeczywistości narracja Alichanowa nie stanowi zapisu doświadczenia życiowego. Obrazy życia w zonie nie podlegają zasadzie mimesis, są zaś w całości skomponowane jako literackie obrazy służące burzeniu stereotypów i mitów⁹²⁶.

Ironia w utworach Dowłatowa nie sprowadza się do antyfrazy. Jeśli przyjąć, że istota ironii polega na różnicy pomiędzy sądem (wyobrażeniem) o przedmiocie a jego rzeczywistą wartością, to między tymi przeciwieństwami jest wystarczająco dużo przestrzeni, aby ironista mógł zająć stanowisko pomiędzy dwoma biegunami, a nawet oscylować na całej skali między kontrastami. Jak twierdzi Beda Allemann:

Ironia literacka, we właściwym znaczeniu tego terminu, nie może nigdy ograniczać się do ironii poszczególnych zdań⁹²⁷. Ironia literacka tylko wtedy może osiągnąć właściwe znaczenie, gdy jej podstawowa dysymulacja sublimuje się i odrzuca prostą ekspresję przeciwieństwa w „ironii bezpośredniej”. W dobrze rozumianej opozycji między przekazem prawdziwym a przekazem dosłownym zawiera się już cała gama możliwości sublimacji, opozycja bowiem nie jest synonimem prostej relacji logicznej przeciwieństwa. Tak więc w badaniach nad ironią, obejmujących całości większe niż pojedyncze zdanie lub uwaga ironiczna [...] lepiej jest zastąpić pojęcie opozycji ironicznej, stwarzającej ryzyko łatwego ujęcia w zbyt wąskim znaczeniu, przez pojęcie pola napięcia (*Spannungsfeld*) albo strefy gry (*Spielraum*) ironicznej⁹²⁸.

Współczesne teksty ironiczne charakteryzują się też brakiem sygnałów ironii, które w dawnej literaturze często stosowane były jako podpowiedzi dla odbiorcy, skłonnego treść tekstu przyjąć dosłownie (np. niektóre znaki interpunkcyjne). Allemann podkreśla:

Ironia literacka jest tym bardziej ironiczna, im bardziej zdecydowanie potrafi zrezygnować z ironicznych sygnałów, nie tracąc swej przejrzystości. Takie stwierdzenie oznacza zarazem, że absolutnie nie może istnieć właściwa i wyłącznie formalna definicja ironii w odniesieniu do literatury⁹²⁹.

W interpretacji dzieła ironicznego należy uwzględniać kontekst, który wyposaża słowa w nowe znaczenia. Kontekst może wypaczyć dosłowny sens narracji czy całego układu zdarzeń⁹³⁰.

W celu właściwego rozpoznania ironicznego charakteru utworu warto wykorzystać spostrzeżenie szwajcarskiego literaturoznawcy:

Na początku powieści i opowiadań o strukturze ironicznej podstawowa tonacja ironiczna wprowadzana jest już od pierwszej strony. Każdy ironiczny i narracyjny utwór literatury światowej może służyć za punkt wyjścia, czy to będzie powieść z XVIII wieku jak *Tristram Shandy*, czy też *Wyznania hochsztaplera Feliksa Krulla*, jak utwór jeszcze późniejszy jak *Buszujący w zbożu* J.D. Salinger. Ironię takich tekstów łatwo jest rozpoznać od pierwszego zdania. [...] u Sterne'a: narrator występujący w pierwszej osobie jest niezadowolony ze sposobu, w jaki spłodzili go rodzice [...]. Po-

⁹²⁶ *Ibidem*, s. 5–6.

⁹²⁷ B. Allemann, *O ironii jako o kategorii literackiej*, przeł. M. Damińska-Joczowa, [w:] *Ironia...*, s. 25.

⁹²⁸ *Ibidem*, s. 240.

⁹²⁹ *Ibidem*, s. 26.

⁹³⁰ Zob. C. Brooks, *Ironia jako zasada struktury poetyckiej*, przeł. E. Sowa, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 1. *Metody stylistyki literackiej. Kierunki ergocentryczne*, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976, s. 263–264.

dobne wprowadzenie do akcji powieściowej znajdujemy u Salingera, z tym że jest ono jeszcze bardziej nieogłędne i że od pierwszego zdania niezbyt uprzejme apostrofy do publiczności wytwarzają specyficznie ironiczny dystans względem narratora. Fakt, że wprowadzenie ironicznego dystansu na początku obu utworów nie jest dziełem przypadku ani nieistotnym szczegółem, lecz że determinuje on strukturę powieści, można by ponadto udowodnić, wskazując na oczywistą paralelę istniejącą między początkiem tych powieści a ich zakończeniem⁹³¹.

Jawna analogia do wspomnianych tekstów literackich daje się zauważyć w powieści Dowłatowa *Niewidzialna książka* (pierwsza część *Rzemiosła*). Narracja pierwszoosobowa daje możliwość napełnienia treści zabarwieniem ironicznym. „Pierwsza osoba” w powieści może być chwiejna, niewyraźna, zabawowa. Narrator staje się tu nośnikiem ironii. W tym sensie sięga Dowłatow do tradycji Laurence’a Sterne’a, który w *Tristramie Shandy* (*The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentlemen*, 1759–1767) po raz pierwszy w literaturze europejskiej wzbogacił formę narracji pierwszoosobowej grą głosów „memuarysty” i autora⁹³². Shandy jest głównym bohaterem książki o pisarzu tworzącym powieść i jednocześnie swego rodzaju sobowtórem Sterne’a⁹³³. Narrację tego utworu charakteryzuje niezmienny dystans między tymi postaciami, gdyż autor odnosi się do twórcy pamiętników z wyraźną ironią. Podobny zabieg zastosował Dowłatow, przy czym jego narrator — pisarz wspominający początki swojej przygody z literaturą — nosi nazwisko samego autora. Zabieg ten, jak też zbieżność niektórych elementów fabuły z wydarzeniami z życia pisarza, zbliża ten utwór do prozy autobiograficznej⁹³⁴. Również w tym tekście ironia, będąca kluczowym elementem struktury tekstu, zaznaczona jest dość dobitnie już na początku. Narrator — pisarz Dowłatow — prezentuje się odbiorcy w *Przedmowie*:

С тревожным чувством берусь я за перо. Кого интересуют признания литературного неудачника? Что поучительного в его исповеди?⁹³⁵

Początek utworu — *Przedmowa* usprawiedliwiająca podjęcie opowieści — jest swego rodzaju kluczem do całego tekstu. Autor wprowadza czytelnika w świat utworu, przyzwyczajając do stylu gawędy oraz do faktu podśmiewania się z bohaterów, odbiorcy i siebie samego. Jest to podjęcie gry z odbiorcą, zachęcenie go do aktywnego współuczestnictwa w tej grze, do przystąpienia do dialogu⁹³⁶. Jednak

⁹³¹ *Ibidem*, s. 236.

⁹³² *Tristram Shandy* jest też manifestacją ironicznej postawy wobec świata, która rodzi się z bezradności wobec skomplikowanej, wieloznacznej rzeczywistości. Zob. B. Kaniewska, *Śladami Tristrama Shandy*, Poznań 2000, s. 35.

⁹³³ Interesujące uwagi na temat ironii w narracji pierwszoosobowej zawiera praca: Л. И. Вольперт, *Ирония в романах „Капитанская дочка” и „Красное и черное”*, <http://www.ruthenia.ru/volpert/articles/mosk.htm> (dostęp: 12.05.2012).

⁹³⁴ Problem autobiograficzności prozy Dowłatowa jest sporny i wymaga odrębnego omówienia.

⁹³⁵ С. Довлатов, *Ремесло...*, s. 7.

⁹³⁶ Dialogiczny charakter zjawiska ironii podkreśla Jelena Trietjakowa: Е. Третьякова, *Ирония в структуре художественного текста*, „Русский язык” 2001, № 19, http://www.relga.rsu.ru/n73/rus73_2.htm (dostęp: 13.02.2012).

również to zaproszenie do lektury jest przewrotne, gdyż narrator beztrząsowo uprzedza czytelnika: „Не буду утруждать себя композицией. Сумбурно, длинно и невнятно попытаюсь изложить свою »творческую« биографию»⁹³⁷.

Trudno oprzeć się wrażeniu, iż autor gdzieś spoza tekstu puszcza do czytelnika oko, nastawiając go do właściwego — ironicznego — odbioru. Całą *Przedmowę* przenika ironia. Ujawnia się ona na wszystkich płaszczyznach: w kompozycji, stylu, sposobie obrazowania. Ironiczny stosunek narratora do swojej osoby poprzez nadanie mu nazwiska Dowłatow przenosi się na samego autora. Dowłatowska autoironia zawiera się też w elementach autobiograficznych — zarówno tych jawnych, jak i tych odczytywanych między wierszami.

Ironiczna autocharakterystyka narratora rozpoczynająca utwór wyraźnie odpowiada z jego zakończeniem:

А кончу я последней записью из „Соло на ундервуде”:
Самое большое несчастье моей жизни — гибель Анны Карениной!⁹³⁸

Podobny zabieg pisarz zastosował w utworze *Kompromis*, który rozpoczyna się od wyznania narratora — dziennikarza: „И остался я без работы. Может, думаю, на портного выучиться? Я заметил — у портных всегда хорошее настроение»⁹³⁹. We wstępie do tego cyklu narrator wskazuje też na ukryty ironiczny sens opowiedzianych historii:

Трудна дорога от правды к истине.

В один ручей нельзя ступить дважды. Но можно сквозь толщу воды различить усеянное консервными банками дно. А за пышными театральными декорациями увидеть кирпичную стену, веревки, огнетушитель и хмельных работяг. Это известно всем, кто хоть раз побывал за кулисами...⁹⁴⁰

Struktura *Kompromisu* podkreśla podwójną perspektywę w przedstawianiu zdarzeń i postaci. Nieszczerość wypowiedzi Dowłatowa dziennikarza nie gwarantuje prostolinijnej szczerości Dowłatowa pisarza. Dwie wersje prezentacji tej samej historii: jedna podporządkowana wymaganiom oficjalnej prasy radzieckiej, druga — literackiej transformacji. Zasadą kompozycyjną ironii jest kontrast, opozycja, przedstawienie w utworze dwóch porządków, z których jeden dany jest bezpośrednio, a drugi pozostaje w sferze hipotez bądź założeń interpretacyjnych. W *Kompromisie* Dowłatow sam buduje tę opozycję poprzez zestawienie w każdej części cyklu dwóch przeciwstawnych scenariuszy zdarzeń. Dzięki temu powstaje ironiczne napięcie między oficjalną wersją prasową a jej negacją. Nie możemy jednak zakładać, że drugi scenariusz prezentuje prawdziwą historię. Dwie rozbieżne narracje, ukazujące zdarzenia na opak, można traktować jako chwyt „wypadnięcia

⁹³⁷ С. Довлатов, *Невидимая книга...*, s. 8.

⁹³⁸ *Ibidem*, s. 81.

⁹³⁹ С. Довлатов, *Компромисс...*, s. 175.

⁹⁴⁰ *Ibidem*, s. 176.

z roli”⁹⁴¹ oraz ironicznego igrania konwencjami. Autor, mieszając porządki i style, oscyluje między wartościami.

Cykl opowiadań *Walizka* również otwiera przedmowa o zabarwieniu ironicznym. Podczas przygotowań do emigracji narrator dowiaduje się, że może wywieźć z kraju jedynie trzy walizki. Początkowo martwi się, że nie zmieści do nich kolekcji wyścigówek, ale wkrótce dociera do niego przykra prawda — dorobek jego trzydziestokilkuletniego życia można zapakować do jednej walizki.

Kolejne opowiadania cyklu, traktujące o historii poszczególnych elementów odzieży, łączą gatunki o różnej zawartości ideowej — anegdotę i przypowieść. Anegdota burzy dydaktyzm przypowieści, a pod ciężarem tej ostatniej anegdota traci swą lekkość i zabawność. Strategia połączenia sprzecznych w swej wymowie gatunków współgra z charakterystyczną dla prozy Dowłatowa etyczną problematyką przekazaną nie wprost, lecz właśnie za pomocą ironicznego przemieszania wartości. W *Walizce* również zastosowana została zasada „inności” — podobieństwa w odmienności. Lustrzane odbicia bohatera-narratora to Szwed Artur Tornstrem, handlarz zagraniczną odzieżą Fred Kolesnikow, szeregowy Wadim Czurylin i kolega z dzieciństwa Andriej Czerkasow. Dowłatow stawia swojego bohatera na równi z tymi postaciami i tym samym udziela głosu nie tylko narratorowi, lecz także innym. W odróżnieniu od jednego głosu w gatunku przypowieści, w opowiadaniach brzmią indywidualne głosy „innych” — równych, ale odmiennych.

Podobny zabieg połączenia odległych gatunków zastosował pisarz w *Naszych*. Jest to anegdotyczna saga rodzinna odsyłająca do Starego Testamentu. Dowłatow w oddzielnych opowiadaniach prezentuje przymioty swoich przodków, dziedziczenie rodowych cech charakteru, a jednocześnie ich indywidualność: od wyglądu po przekonania polityczne. Historie życia członków rodziny w *Naszych* składają się na fragmentaryczną narrację o historii Związku Radzieckiego. Gatunek żywotu przeniesiony na grunt państwa radzieckiego, odnoszący się do życia jego obywateli powoduje ironiczny dysonans. Potęguje go zestawienie tego gatunku z anegdotą — zawiera ona potencjalne znaczenia, które pozostają w kompetencji adresata, podczas gdy żywot zawiera sensy obiektywne, powszechnie znane.

Dialogizm utworów Dowłatowa, sprzeczność powodująca ironiczne napięcie, stanowi główną zasadę organizacji świata przedstawionego. Poza tym w jego prozie wyraźna jest tendencja do przemilczania. Konsekwencją takich zabiegów stał się brak jawnego stanowiska autora wobec ukazanych problemów. Jako ironista ukrywa on swoje poglądy w przestrzeni między przeciwieństwami, stara się tam odnaleźć normę i utraconą harmonię.

Pisarz stawia w ironicznym świetle zarówno świat zewnętrzny, jak i własną osobę. Nadając głównemu bohaterowi swoje nazwisko, staje się obiektem ironicznej narracji. Wymagało to ujawnienia nie tylko własnych słabości, lecz także aspi-

⁹⁴¹ P. Łaguna, *Ironia...*, s. 65.

racji i dążeń. Dowłatow uzewnętrznia w ten sposób swoje zagubienie w świecie, brak zgody na miejsce, jakie w nim zajmuje.

Według Freuda zjawisko humoru jest ustępstwem *nad-ja* na rzecz komizmu. *Nad-ja* obserwuje *ja* ze swej wyniosłej pozycji, czyniąc z *ja* rzecz drobną i trywialną. W teorii Freuda dzięki humorowi odkrywamy własną śmieszność i uznajemy ją poprzez śmiech lub uśmiech⁹⁴². Autoironia zakłada jednak niejednoznaczność oceny własnej postaci — może być ona zarówno śmieszna, jak i tragiczna. Freud zauważa też rozszczepienie *ja* u osób w stanach depresyjnych:

W przypadku tego człowieka widzimy, w jaki sposób jedna część jego „ja” przeciwstawia się drugiej, jak ją krytycznie ocenia, jak traktuje ją niejako niczym obiekt. Nasze podejrzenie, iż odszczepiona tu od „ja” krytyczna instancja mogłaby dowieść swej autonomii także w innych warunkach, zostanie potwierdzone przez wszystkie następne obserwacje. I rzeczywiście znajdziemy powód oddzielenia tej instancji od reszty „ja”. Tym, co dane jest nam tutaj poznać, jest instancja określana zazwyczaj mianem „sumienia”; wespół z cenzurą świadomości i sprawdzianem rzeczywistości zaliczamy ją do wielkich instytucji „ja”⁹⁴³.

Podmiot staje się jednocześnie obiektem wypowiedzi melancholika i ta autoprezentacja powinna być traktowana jako trafne ujęcie jego sytuacji psychicznej. Samokrytyka melancholika świadczy o osiągnięciu wyższego stopnia samowiedzy, gdyż stać go na głębszą autorefleksję niż innych ludzi⁹⁴⁴.

Postawa autoironiczna prezentowana przez Dowłatowa bliska jest ironii romantycznej z właściwym jej dystansem wobec świata i sztuki, w tym własnej twórczości. „Tutaj — jeden i ten sam człowiek jest równocześnie i niższy, i wyższy od samego siebie”⁹⁴⁵. Douglas Muecke zabieg taki nazywa „ironią pomniejszania siebie” i „ironią zdrady siebie samego”⁹⁴⁶. Takie działania taktyczne znajdują uzasadnienie w obiektywnej ironii świata. Ten rodzaj ironii ma strukturę maski, która łączy dwa przeciwstawne dążenia: dysymulację i symulację⁹⁴⁷. Przy tym ironista, wciągając odbiorcę w prowadzoną przez siebie grę, liczy na zdemaskowanie. Odgadnięcie prawdziwej twarzy kryjącej się pod maską ironisty jest bowiem równoznaczne z właściwym odczytaniem intencji autora.

Ironia najczęściej dyskredytuje opisywane zjawisko, przedmiot, postać. W przypadku utworu Dowłatowa mamy do czynienia z tą rzadką sytuacją, kiedy za drwiącym uśmiechem ukryte jest uznanie wartości zjawiska. Narrator *Niewidzialnej książki* nazywa siebie literackim nieudacznikiem i przytaczane przez niego historie dowodzą, iż na takie miano zasługuje. Jednak zza opowiadania wyziera urażona duma młodego pisarza i przekonanie o wartości własnych utworów, które nie znajdują uznania.

⁹⁴² S. Freud, *Humor*, [w:] *idem, Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 265–267.

⁹⁴³ S. Freud, *Żaloba i melancholia*, [w:] *idem, Pisma...*, s. 150.

⁹⁴⁴ S. Critchley, *O humorze*, przeł. T. Mizerkiewicz, I. Ostrowska, Warszawa 2012, s. 148–149.

⁹⁴⁵ A. Sandauer, *Liryka...*, s. 364.

⁹⁴⁶ D. S. Muecke, *Ironia: podstawowe klasyfikacje*, przeł. G. Cendrowska, [w:] *Ironia...*, s. 72–74.

⁹⁴⁷ Zob. G. Bachelard, *[Fenomenologia maski]*, przeł. B. Grzegorzewska, [w:] *Maski*, pod red. M. Janion, S. Rośka, t. 2, Gdańsk 1986, s. 14–15.

Ten brak zrozumienia jego talentu wśród twórców literatury nieoficjalnej narrator rekompensuje sobie poprzez zanegowanie wartości utworów uznanych w tym środowisku. Tworzy system krzywych zwierciadeł odbijających wizerunki pisarzy Gorieckiego i Charitonienki:

И никогда, ни в единой, самой убогой, самой фантастической петербургской компании меня не объявляли гением. Даже когда объявляли таковыми Горецкого и Харитоненко.

(Поясню. Горецкий — автор романа, представляющего собой девять листов засвеченной фотобумаги. Главное же действующее лицо наиболее зрелого романа Харитоненко — презерватив)⁹⁴⁸.

Często też ucieka się do ironicznej prezentacji samych twórców undergroundowych. Na przykład Anatolija Najmana nazywa potomkiem d'Artagnana, a jego wygląd zewnętrzny kwituje jednym spostrzeżeniem: „Быстрые ноги его обтянуты светлыми континентальными джинсами”⁹⁴⁹.

O Josifie Brodskim pisze:

Он не боролся с режимом. Он его не замечал. И даже нетвердо знал о его существовании. [...] Например, он был уверен, что Дзержинский — жив. И что „Коминтерн” — название музыкального ансамбля⁹⁵⁰.

Swoje opinie o pisarzach nieoficjalnych narrator podsumowuje uwagą, podkreślając ironiczny ton wypowiedzi:

Наверное, я мог бы вспомнить об этих людях что-то плохое. Однако делать этого принципиально не желаю. Не хочу быть объективным⁹⁵¹.

Ten brak obiektywizmu narratora dotyczy nie tylko grupy zaprzyjaźnionych literatów, lecz także całego świata przedstawionego w utworze. Postawa ironiczna jest bowiem postawą oceniającą, czyli subiektywną, przy tym bardzo wygodną, gdyż niejednoznaczną. Pozwala ona na oscylowanie pomiędzy ocenami skrajnymi, pomiędzy tym, co zostało wypowiedziane, a tym, co mogło zostać pomyślane. W przypadku utworów autoironicznych pisarz ma możliwość ukrywania opinii o własnej twórczości w przedziale od samouwielbienia do zanegowania jej wartości, przy czym stopień aprobacji, a także negacji pozostaje jedynie domyślny.

Autoironiczne utwory wchodzą w konflikt z koncepcją pisarza — duchowego przywódcy, nauczyciela narodu. Jak zauważa Michał Głowiński:

Jest oczywiste, że ktoś traktujący siebie w sposób autoironiczny, w żadną z tych ról nie może się wcielić. A dzieje się tak, nawet jeśli się uzna, że mamy tu do czynienia z wypadkiem osobliwym: umniejszanie pozycji poety, ograniczanie jego pozaliterackich kompetencji, w pewnych ujęciach równa się budowaniu jego autorytetu, jest to wszakże autorytet rozumiany całkiem inaczej. Opiera się na tym, że podmiot panując nad wszelkimi arkanami swojej sztuki i świadomy

⁹⁴⁸ С. Довлатов, *Невидимая книга...*, s. 7–8.

⁹⁴⁹ *Ibidem*, s. 18.

⁹⁵⁰ *Ibidem*, s. 23.

⁹⁵¹ *Ibidem*.

swojej pozycji w świecie i w literaturze, ma wszelkie prawo traktować także siebie ze spektakularnym dystansem⁹⁵².

W utworze Dowłatowa ironiczny dystans do własnej osoby jako przedstawiciela środowiska pisarzy rosyjskich jest postawą uwidaczniającą się w całym tekście. W planie dyskursu na drwjące uwagi wobec samego siebie narrator pozwala sobie nie tylko w *Przedmowie*, lecz także umieszcza je w całym tekście utworu, np.:

Его [Наймана] жена Лера твердит:

— Сергей, у вас нет Бога! Вы — изувер!

Я не знаю, кто я такой. Пишу рассказы... Совесть есть, это точно. Я ощущаю ее болезненное наличие. Мне грустно, что наша планета в дальнейшем остынет⁹⁵³.

Wypowiedź ta pozornie krytykuje brak refleksji młodego pisarza nad własnym światopoglądem. Można ją jednak odczytać jako programowe założenie Dowłatowa, który za ideał uważał literaturę ponad wszelką ideologią.

Ironiczny stosunek do własnych nieudanych prób przedarcia się do grona pisarzy publikowanych ujawnia się często w tekście przez zestawienie osiągnięć narratora z klasykami literatury rosyjskiej, np.:

Тринадцать лет назад я взялся за перо. Написал роман, семь повестей и четыреста коротких вещей. (На ощупь — побольше, чем Гоголь!)⁹⁵⁴.

Podobny zabieg jest zastosowany w opowiadaniu o spotkaniu w Związku Pisarzy, poświęconym twórczości młodego prozaika:

13 декабря 67-го года:

13 среда

Обсуждение рассказов

ДОВЛАТОВА

Начало в 17 ч.

13 среда

К 170-летию со дня

рождения ГЕЙНЕ

Начало в 17 ч.

Фамилии были напечатаны одинаковым шрифтом. Поклонники Гейне собрались на втором этаже. Мои — на третьем. Мои — клянусь! — значительно преобладали⁹⁵⁵.

Ironia widoczna jest w spojrzeniu narratora nie tylko na własne próby literackie. Pisarz podśmiewa się również z przedstawicieli współczesnego środowiska twórczego:

Его литературные данные составляли оптимальный вариант. Ведь полная бездарность — нерентабельна. Талант — настораживает. Гениальность — вызывает ужас. Наиболее ходкая валюта — умеренные литературные способности.

Он умерил свой талант. Издал подряд шестнадцать книг⁹⁵⁶.

⁹⁵² M. Głowiński, *Ironia jako...*, s. 12.

⁹⁵³ С. Довлатов, *Невидимая книга...*, s. 19.

⁹⁵⁴ *Ibidem*, s. 8.

⁹⁵⁵ *Ibidem*, s. 26.

⁹⁵⁶ *Ibidem*, s. 68.

Czasem posuwa się on nawet do zdeprecjonowania znaczenia klasyków literatury:

А я все говорил. Я говорил, что Лев Толстой по сути дела — обыватель. Что Достоевский сродни постимпрессионизму. Что апперцепция у Бальзака — неорганична. Что Люда Федосеенко сделала аборт. Что американской прозе не хватает космополитического фермента...⁹⁵⁷

W historii młodego pisarza Dowłatowa opowiadającego o próbach wydania własnych utworów istotne miejsce zajmują dokumenty (a może pseudodokumenty), będące oficjalnymi odpowiedziami z wydawnictw i redakcji czasopism, w których pisarz starał się wydać swoje teksty. Głowiński zauważa, że ironia nie ma żadnych danych, żeby wchodzić w związki ze stylem oficjalnym, kancelaryjnym, gdyż sama znajduje się na antypodach wszelkiej oficjalności⁹⁵⁸. W *Niewidzialnej książce* tekst przytaczanych dokumentów nie nosi znamion ironii. Można jednak uznać za ironiczny sam chwyt włączenia ich do tkanki utworu. Ironiczny efekt osiąga pisarz przez spiętrzenie — nagromadzenie wielu dokumentów o zbliżonej treści i napisanych jednym obowiązującym stylem. Nie bez znaczenia jest też identyczny sens (a może bezsens) tych recenzji: po serii pochlebnych opinii na temat utworu następuje odmowa publikacji. W kontekście tej nielogicznej działalności wydawnictw i czasopism owa „nieudolność” początkującego literata zmienia znaczenie: staje się cechą pozytywną, świadczy o wierności własnym ideałom. Tę myśl potwierdza autor w innym miejscu *explicite*:

— Вы преувеличиваете. Литератор должен публиковаться. Разумеется, не в ущерб своему таланту. Есть такая щель между совестью и подлостью. В эту щель необходимо проникнуть.

Я набрался храбрости и сказал:

Мне кажется, рядом с этой щелью волчий капкан установлен⁹⁵⁹.

Niewidzialna książka nie jest jednak utworem o młodym bojowniku walczącym z reżimem czy też outsiderze odrzucającym wszelkie zachowania konformistyczne. Bohater Dowłatowa aktywnie uczestniczy w oficjalnym życiu literackim Leningradu, gdyż pracuje w redakcji miesięcznika „Kostior”. Ta sprzeczność działań podejmowanych przez pisarza i redaktora w jednej osobie może być pojmowana jako ironia tragiczna, zwana ironią losu:

Я работал в „Костре”. То есть из жертвы литературного режима превратился в функционера этого режима. [...] Я вел двойную жизнь. В „Костре” исправно душил живое слово. Затем надевал кепку и шел в „Детгиз”, „Аврору”, „Советский писатель”. Там исправно душили меня⁹⁶⁰.

W przypadku ironii losu okoliczności jak gdyby podstępnie tryumfują, los jak gdyby kpi z bohatera. Przy tym ironia losu nie jest rodzajem ironii literackiej. Trafnie określa ją Izaak Passi:

⁹⁵⁷ *Ibidem*, s. 9.

⁹⁵⁸ M. Głowiński, *Ironia jako...*, s. 11.

⁹⁵⁹ C. Dowłatow, *Невидимая книга...*, s. 25.

⁹⁶⁰ *Ibidem*, s. 72–73.

[...] jest ona tylko ironią jak gdyby. Gdyż, mówiąc ściśle, nie ma tu kpiny, ani podstępu, ani drwin; nie ma tu prawdziwej ironii. Jeśli siły ludzkie są ograniczone i nikt nie może przekroczyć swych własnych możliwości, to jest całkiem naturalne, że rozczarowanie, niepowodzenie, lub klęska towarzyszą wielu próbom przejrzenia tego, co nieprzejrzane, i objęcia tego, co nieobjęte [...]. Od strony zewnętrznej, formalnej, mamy tu do czynienia z ironią, od strony wewnętrznej, treściowej, ironii tu nie ma⁹⁶¹.

Ironia losu należy do tragizmu — nie ma w niej nic śmiesznego. Jest ona bądź zasłużonym odwetem, bądź też wzbudzającą współczucie porażką.

Ujawnienie kulis przyjmowania przez redaktora czasopisma utworów literackich do druku nie tylko stawia bohatera w podwójnej roli, lecz także tworzy nowy kontekst jego nieudanego debiutu. Ów kontekst prezentowanych sądów jest niezwykle ważny dla odczytania literatury ironicznej⁹⁶². Aby wyrazić ironię, pisarze najczęściej stosują leksykę neutralną, napełniając ją ironicznym znaczeniem. Słowa o uzualnej konotacji ironicznej nie są efektywnym źródłem wyrażenia ironii w indywidualnym stylu literackim⁹⁶³. Dlatego to właśnie kontekst jest niejako podstawą stwierdzenia ironii w tekście.

Autoironia tworzy dystans w obrębie *ja*, jest

podwojeniami *ja*, lustrzanymi strukturami w ramach *ja*, w których obrębie *ja* patrzy na siebie z pewnego dystansu. Ironia puszcza w ruch struktury refleksji i można ją opisywać jako stadium w dialektyce *ja*⁹⁶⁴.

Opiera się ona na współlistnieniu, grze sprzeczności. W *Niewidzialnej książce* Dowłatow burzy mit pisarza i jednocześnie tworzy go na nowo. Ironia pisarza wynika ze świadomości rozdwojenia osobowości, sprzeczności jego dążeń i możliwości. Można ją uznać za kolejny wariant schleglowskiego „samostwarzania się i samozniszczenia”⁹⁶⁵.

Dostrzeżenie ironii w tekście literackim, a także w każdym innym akcie komunikacyjnym, jest niezwykle ważne, ponieważ dosłowny odbiór tekstu ironicznego prowadzi do błędnych wniosków i nieporozumień. „Zniewalający urok ironicznego sposobu mówienia z tego właśnie wynika, że pozwala on domyślać się czegoś innego i czegoś więcej niż to, co dosłownie wypowiada”⁹⁶⁶.

⁹⁶¹ I. Passi, *Powaga śmieszności...*, s. 291.

⁹⁶² Znaczenie kontekstu w wypowiedziach ironicznych podkreśla D. S. Muecke w pracy przytoczonej wyżej.

⁹⁶³ O lingwistycznych środkach wyrażenia ironii pisze A. B. Сергиенко, *Ирония как знак индивидуального обзора мира*, http://www.kcn.ru/tat_ru/science/news/lingv_97/n70.htm (dostęp: 30.02.2009).

⁹⁶⁴ P. de Man, *Pojęcie ironii...*, s. 17.

⁹⁶⁵ F. Schlegel, *Fragmente*, Leipzig 1919, s.22, [za:] P. Łaguna, *Ironia...*, s. 32.

⁹⁶⁶ B. Allemann, *O ironii...*, s. 230–231.

Stereotyp jako ironiczny obraz innego

Stereotyp — przez to, że bierze się nie z wiedzy, lecz z emocji — jest bardzo niebezpieczny. Utrudnia nam rzeczywiste dotarcie do drugiego człowieka, rzeczywiste zrozumienie jego racji...

Ryszard Kapuściński*

Kategoria stereotypu od czasu pojawienia się w naukach społecznych w 1922 roku⁹⁶⁷ zyskała popularność wśród badaczy wielu dyscyplin humanistyki. Stereotyp stał się przedmiotem analizy socjologii⁹⁶⁸, psychologii⁹⁶⁹, lingwistyki⁹⁷⁰, a także literaturoznawstwa⁹⁷¹. Jedną z pierwszych prac wprowadzających kategorie

* R. Kapuściński, *Autoportret reportera*, Kraków 2004, s. 63.

⁹⁶⁷ Za jej twórcę uważa się Waltera Lippmana, który w swojej pracy *Public Opinion*, New York 1922, określił stereotypy jako „obrazy w naszych głowach” powstające w reakcji na bodźce zewnętrzne.

⁹⁶⁸ Zob. np. A. Sosnowski, J. Walkowiak, *Kierunki badań i rozważań nad stereotypami w polskiej socjologii*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny” 1979, nr 2; K. Krzysztofek, *Komunikowanie międzynarodowe. Informacja, kultura, środki masowego przekazu, stosunki międzynarodowe*, Warszawa 1983; H. Tajfel, *Stereotypy społeczne i grupy społeczne*, „Studia Psychologiczne”, t. XX, 1982, nr 2; A.P. Wejland, *Obrazy grup społecznych. Studium metodologiczne*, Warszawa 1991.

⁹⁶⁹ Zob. np. A. Schaff, *Stereotypy a działanie ludzkie*, Warszawa 1981; B. Wojciszke, *Procesy oceniania ludzi*, Poznań 1991; Z. Chlewiński, I Kurcz, *Stereotypy i uprzedzenia*, „Kolokwia Psychologiczne”, t. 1, 1992; N. Cantor, W. Mischel, *Prototypy w postrzeganiu osób*, przeł. M. Kowalczyk, [w:] *Poznanie. Afekt. Zachowanie*, pod red. T. Maruszewskiego, Warszawa 1993.

⁹⁷⁰ J. Bartmiński, *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki*, [w:] *Z problemów frazeologii polskiej i słowiańskiej*, pod red. M. Basaja, D. Rytel, t. III, Wrocław 1985; J. Bartmiński, *Słownik ludowych stereotypów językowych. Założenia ogólne*, „Etnolingwistyka”, t. I, 1988; H. Kardela, *Tak zwana gramatyka kognitywna a problem stereotypu*, „Etnolingwistyka”, t. I, 1988; J. Bartmiński, J. Panasiuk, *Stereotypy językowe*, [w:] *Współczesny język polski. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, pod red. J. Bartmińskiego, t. II, Wrocław 1993; W. Chlebda, *Stereotyp jako jedność języka, myślenia i działania*, „Język a Kultura”, t. 12; *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki. Teoria, metodologia, analizy empiryczne*, red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński, Wrocław 1998.

⁹⁷¹ H. Walińska, „Stereotyp” — *pole terminologiczne*, „Prace Literackie” t. XVI, Wrocław 1974; S. Golgardt, *Stereotyp Polaka w literaturze rosyjskiej XIX wieku*, [w:] *Polacy w życiu kulturalnym Rosji*, pod

stereotypu do badań literaturoznawczych na gruncie polskim jest rozprawa Zofii Mitosek *Literatura i stereotypy*. Autorka stwierdza w niej:

stereotypizacja i twórczość artystyczna nie są wykluczającymi się wzajemnie procesami. Literacka stabilizacja stereotypów czy petryfikacja symboli artystycznych to działania jawnie wspierające klasyfikacje opinii potocznej, co więcej, użytkujące wyobrażenia tej opinii w celach komunikacyjnych i perswazyjnych⁹⁷².

Fiodor Dostojewski w *Idiocie* (*Идиот*, 1868) wyjaśniał:

Писатели в своих романах и повестях большею частию стараются брать типы общества и представлять их образно и художественно, — типы, чрезвычайно редко встречающиеся в действительности целиком и которые тем не менее почти действительнее самой действительности⁹⁷³.

Należy tu odróżnić „typ” od „stereotypu”, ponieważ jeden i drugi z powodzeniem stosowany w literaturze, ma nieco odmienną naturę, choć różnica ta jest bardzo subtelna. Ruth Amossy wyróżnia „typ” jako idealny wzorzec, za pomocą którego realistyczna literatura przedstawia rzeczywistość i który ma pewną wartość poznawczą, oraz „stereotyp”, który należy do przestrzeni banałów. Stereotyp traktuje jako strukturę poznawczą, ale w pejoratywnym sensie, ponieważ jest ona uproszczona, a co za tym idzie — błędna. Stereotyp jest związany z wyobrażeniem zbiorowym, a nie z doświadczeniem indywidualnym, stanowi on uogólnienie, pomijając indywidualność, i w rezultacie ogranicza poznanie⁹⁷⁴.

W literaturze XX wieku typowość, masowość dominuje nad indywidualizmem. Typowość ma tendencję do przeradzania się w stereotypy. Zdaniem Natalii Władimirowej stereotypizacja odzwierciedla tendencję do manipulowania świadomością masową⁹⁷⁵. W sztuce tendencja ta związana jest również ze zjawiskiem, które José Ortega y Gasset nazwał dehumanizacją, czyli deformacją rzeczywistości i niszczeniem jej „ludzkich” aspektów⁹⁷⁶. Zjawisko to wyrażone jest

red. R. Łuznego, Wrocław 1986; W. Tomasik, *Polska powieść tendencyjna 1945–1955. Problemy perswazji literackiej*, Wrocław 1988; P. Kowalski, *Parterowy Olimp. Rzecz o polskiej kulturze masowej lat siedemdziesiątych*, Wrocław 1988; A. Kępiński, *Lach i Moskal. Z dziejów stereotypu*, Warszawa-Kraków 1990; J. Tazbir, *Mity i stereotypy w dziejach Polski*, Warszawa 1991; J. Orłowski, *Z dziejów antypolskiej obsesji w literaturze rosyjskiej*, Warszawa 1992; J. Prokop, *Universum polskie. Literatura, wyobrażenia zbiorowa, mity polityczne*, Kraków 1993; В. С. Елистратов, *Россия как миф (к вопросу о структурно-мифологических типах восприятия России Западом)*, [w:] *Россия и Запад: диалог культур*, pod red. А. В. Павловской, вып. 1, Москва 1992; В. А. Хорев, *Польша и поляки глазами русских литераторов*, Москва 2005.

⁹⁷² Z. Mitosek, *Literatura i stereotypy*, Wrocław 1974, s. 187.

⁹⁷³ Ф. Достоевский, *Идиот*, [w:] *idem, Полное собрание...*, т. 8, Ленинград 1973, s. 383.

⁹⁷⁴ R. Amossy, *Stéréotypes et „physiologies”*, „Romantisme” 1089, nr 64, [za:] K. Falicka, *Ironia i stereotypy*, [w:] *Humor europejski*, pod red. M. Abramowicza, D. Bertranda, T. Stróżyńskiego, Lublin, 1994, s. 203.

⁹⁷⁵ Zob. Н. Владимирова, *От мифа к стереотипу. (Проза Владимира Набокова)*. „Studia Rossica Posnaniensia” XXX, 2002, s. 24.

⁹⁷⁶ J. Ortega y Gasset, *Uwagi wstępne o dehumanizacji sztuki*, [w:] *idem, Dehumanizacja sztuki...*, s. 316.

też w strukturach językowych, które zdominowały frazesy i stereotypy, co ośmieszali w swoich sztukach twórcy teatru absurdu. Utarte zwroty wypowiedane w ich utworach wywołują ciąg skojarzeń z kolejnymi banałami, których system stworzyły całe pokolenia posługujące się konwencjonalną myślą i językiem⁹⁷⁷.

Współczesna psychologia społeczna, od ćwierćwiecza zdominowana przez tzw. orientację poznawczą, uznaje szeroko rozumiany stereotyp na ogół za pojęcie neutralne. Wbrew tradycji negatywnego rozumienia stereotypu widzi w nim po prostu kategoryzujące uogólnienie, schemat bądź strukturę poznawczą⁹⁷⁸. W badaniach lingwistycznych stereotyp objaśniany jest za pomocą teorii schematu i uznawany za zjawisko pozytywne, ułatwiające orientację w coraz bardziej skomplikowanym świecie⁹⁷⁹.

W przypadku stereotypów etnicznych uogólnienie to ma inny charakter w odniesieniu do „swoich”, a inny — wobec „obcych”. Barbara Wilska-Duszyńska zauważa, że stereotypy nie są wyłącznie obrazami opisującymi świat, ale zawierają też oceny i sądy. „Obciążone są życzliwością lub wrogością, zabarwione strachem, pragnieniem, dumą, nadzieją”⁹⁸⁰. Stereotyp to uogólnienie nie tyle atrybutów obiektu społecznego, ile stosunku do niego. „Pojęcie »obcy« stosowane do jednostek lub gromad jest pojęciem kategoryjnym, nie klasyfikacyjnym, dotyczy danej jednostki lub gromady w jej całości, nie takiej lub innej jej »strony« lub »części«; tak samo pojęcie »swój«”⁹⁸¹ — podkreśla socjolog Florian Znaniecki. Dla świadomości etnicznej Rosjan charakterystyczny jest silnie wyrażony etos odrębności.

Badania semantycznej kategorii „obcości” w języku rosyjskim wykazują, że obcy świat (w opozycji do „swego”) konceptualizuje się jako jednorodny, jednolity (niedyskretny), a przez to „amorficzny” [...] to świat abstrakcyjnej liczby mnogiej i nazw pospolitych⁹⁸².

Odrębność Rosjan w stosunku do narodów Europy podkreślało wielu rosyjskich myślicieli, m.in. Władimir Sołowjow⁹⁸³, Nikołaj Bierdiajew⁹⁸⁴, Gie-

⁹⁷⁷ O języku teatru absurdu zob. S.M. Halloran, *Język i absurd*, przeł. G. Cendrowska, [w:] *Groteska*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2003, s. 87–90.

⁹⁷⁸ I. Kurcz, *Stereotypy i autostereotypy narodowe*, „Polityka Wschodnia” 1996, nr 2, s. 13–16.

⁹⁷⁹ U.M. Quasthoff, *Etnocentryczne przetwarzanie informacji. Ambiwalencja funkcji stereotypów w komunikacji międzykulturowej*, przeł. J. Anusiewicz, J. Bartmiński, [w:] *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki*, „Język a Kultura”, t. 12, pod red. J. Anusiewicza, J. Bartmińskiego, Wrocław 1998, s. 14.

⁹⁸⁰ B. Wilska-Duszyńska, *Rozważania o naturze stereotypów etnicznych*, „Studia Socjologiczne” 1971, nr 3, s. 100.

⁹⁸¹ F. Znaniecki, *Studia nad antagonizmem do obcych*, [w:] *idem, Współczesne narody*, Warszawa 1990, s. 301.

⁹⁸² J. Faryno, *Свой / Чужой*, [w:] *Mentalność rosyjska. Słownik*, pod red. A. de Lazari, Katowice 1995, s. 80.

⁹⁸³ W. Sołowjow, *Idea rosyjska*, przeł. L. Kiejzik, [w:] *Dusza polska i rosyjska (od Adama Mickiewicza i Aleksandra Puszkina do Czesława Miłosza i Aleksandra Solżenicyna)*, pod red. A. de Lazari, Warszawa 2004, 100–109.

⁹⁸⁴ M. Bierdiajew, *Rosyjska idea*, przeł. J.C.-S.W., Warszawa 1999; N. Bierdiajew, *Dusza rosyjska i polska*, przeł. W. Radolińska, [w:] *Dusza polska i rosyjska (od Adama Mickiewicza i Aleksandra Puszkina do Czesława Miłosza i Aleksandra Solżenicyna)*..., s. 146–150.

orgij Fiedotow⁹⁸⁵, Iwan Iljin⁹⁸⁶, Nikołaj Łoski⁹⁸⁷, Wasilij Rozanow⁹⁸⁸, Aleksandr Sołżenicyn⁹⁸⁹.

Z pojęciem stereotypu często są wiązane takie terminy, jak: uprzedzenie, przesąd, komunał, frazes, formuła, standard, szablon, banał, klisza, wzór, reguła, kanon, schemat. Świadczy to o wielopłaszczyznowości i niejednorodności tego pola pojęciowego⁹⁹⁰.

W prozie Siergieja Dowłatowa odnajdujemy stereotypy w obrazach przedstawicieli różnych narodowości. Dla stereotypów etnicznych istotne jest rozróżnienie obrazu własnego i obcych narodów, co w przypadku tego pisarza wymaga pewnych ustaleń. Był on narodowości ormiańsko-żydowskiej, jednak nie utożsamiał się z tymi narodowościami. Mówił:

Я знаю, что это кому-то кажется страшным позором, но у меня никогда не было ощущения, что я принадлежу к какой-то национальности. Я не говорю по-армянски. С другой стороны, по-еврейски я тоже не говорю, в еврейской среде не чувствую себя своим. И до последнего времени на беды армян смотрел как на беды в жизни любого другого народа — индийского, китайского...⁹⁹¹

Istotne jest, iż osobowość i światopogląd pisarza ukształtowały się pod wpływem kultury rosyjskiej i z nią czuje on najsilniejszą więź:

Я долго думал, как можно сформулировать мою национальную принадлежность, и решил, что я русский по профессии. Я пишу по-русски. Моя профессия — быть русским автором⁹⁹².

Dwa typy podejścia do problemu identyfikacji etnicznej — statyczne i dynamiczne — proponuje Zbigniew Benedyktowicz. Podejście statyczne ujmuje naród i narodowość w sposób „naturalistyczny”, uwzględniając obiektywne kryteria wyodrębniające zbiorowość na tle innych, natomiast dynamiczne jest „spojrzeniem od wewnątrz”, opisującym kategorie, wokół których koncentruje się poczucie przynależności do danej grupy etnicznej i kulturowej⁹⁹³. Antonina Kłoskowska na pierwszym miejscu stawia podejście dynamiczne:

Zgodnie ze swoim teoretycznym źródłem pojęcie tożsamości określa refleksyjny stosunek podmiotu wobec samego siebie. Tożsamość narodowa zbiorowości narodowej to jej zbiorowa samowiedza, jej samookreślenie, tworzenie obrazu własnego⁹⁹⁴.

⁹⁸⁵ G. Fiedotow, *Oblicze Rosji*, przeł. H. Chłystowski, [w:] *Dusza polska i rosyjska (od Adama Mickiewicza i Aleksandra Puszkina do Czesława Miłosza i Aleksandra Sołżenicyna)*..., s. 207–212.

⁹⁸⁶ I. Iljin, *O idei rosyjskiej*, przeł. W. Radolińska, [w:] *Dusza polska i rosyjska (od Adama Mickiewicza i Aleksandra Puszkina do Czesława Miłosza i Aleksandra Sołżenicyna)*..., s. 326–336.

⁹⁸⁷ H. O. Лосский, *Характер русского народа*, Frankfurt am Main 1957.

⁹⁸⁸ W. Rozanow, *Апокалипса наших czasów*, przeł. W. Krzemień, Białystok 1998.

⁹⁸⁹ A. Sołżenicyn, *Rosja w zapaści*, przeł. J. Zychowicz, Warszawa 1999.

⁹⁹⁰ H. Walińska, *Stereotyp*..., s. 44.

⁹⁹¹ С. Довлатов, *Дар органического беззлбия. (Интервью Виктору Ерофееву)*, [w:] *idem, Собрание прозы*..., t. 3, s. 347.

⁹⁹² *Ibidem*, s. 347.

⁹⁹³ Z. Benedyktowicz, *Portrety „obcego”. Od stereotypu do symbolu*, Kraków 2000, s. 19–38.

⁹⁹⁴ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 1996.

Z kolei Lew Gumilow dowodzi, że w badaniach kulturologicznych najistotniejszym elementem określającym etnos powinien być etniczny stereotyp zachowań, a nie pochodzenie⁹⁹⁵. Podobnie problem ten traktuje Galina Garajewa, która stwierdza, że wszelkie sądy na temat rosyjskiej duszy nigdy nie były zawężone do rozważań czysto etnicznych. Częściej dotyczyły one cech etnicznych nie tylko Rosjan, lecz także wszystkich mieszkańców Rosji, których charakter sformowany został przez rosyjską kulturę oraz tradycję i którzy przyjęli rosyjskie obyczaje⁹⁹⁶.

Identyfikacja dynamiczna wielu obywateli Związku Radzieckiego została zaburzona wskutek prób utworzenia jednolitego narodu radzieckiego. I chociaż Dowłatow sam przyznaje się do braku identyfikacji etnicznej, w podejściu pisarza do problemów narodowościowych w ZSRR ujawnia się jego sceptycyzm wobec możliwości sformowania jednolitego narodu radzieckiego. Zgodnie z oficjalnym stanowiskiem narody ZSRR tworzyły jeden organizm, zintegrowaną całość połączoną wspólnotą ideologii marksistowsko-leninowskiej oraz wiernością partii i państwu. Mówiło się oczywiście o „narodach ZSRR” (народы СССР), o ich samookreśleniu i suwerenności, ale były to jedynie frazesy, gdyż wszystko podlegało kontroli partii. Stopniowo w charakterze określenia wszystkich obywateli Związku Radzieckiego wprowadzono nowy termin „naród radziecki”, aby podkreślić ich więź nierozluźnioną różnicami narodowościowymi. Źródłem jedności „narodu radzieckiego” miało być wspólne doświadczenie historyczne budowy socjalizmu i komunizmu⁹⁹⁷. Niewątpliwie ukształtowały się wspólne dla obywateli radzieckich cechy kulturowo-psychologiczne. Dostrzegli ten fakt, szczególnie jego negatywny aspekt, krytycy państwa radzieckiego, tworząc pojęcia *homo sovieticus* czy *sowok*⁹⁹⁸.

Naród rosyjski wyniesiono do rangi „starszego brata” — choć również i on podlegał manipulacji w ramach stalinowskiego systemu.

⁹⁹⁵ Л. Гумилев, интервью газете „Советская культура” 15.09.1988 [podaję wg:] Ю. Степанов, *Константы: словарь русской культуры...*, s. 127–128. Stiepanow przytacza też inne prace radzieckich uczonych, którzy za główny czynnik kształtowania świadomości narodowej uważali etniczny stereotyp zachowania, np. Б. Ф. Поршнев, *Социальная психология и история*, Москва 1979; И. С. Кон, *В поисках себя*, Москва 1984; *Этнические стереотипы поведения*, pod red. А. К. Байбурина, Ленинград 1985; *Этнознаковые функции культуры*, отв. ред. Ю. В. Бромлей, Москва 1991. Problem etnicznego stereotypu zachowania analizuje również Jurij Platonow: Ю. Платонов, *Народы мира в зеркале геополитики. Структура, динамика, поведение*, Санкт-Петербург 2000.

⁹⁹⁶ Г. Гараева, *Русская душа как предмет самопознания в русской философии*, [w:] *Dusza polska i rosyjska. Spojrzenie współczesne*, pod red. A. de Lazari i R. Bäckera, Łódź 2003, s. 38–39. Zagadnienie tożsamości narodowej szerzej omawia Zbigniew Bokszański w książce: Z. Bokszański, *Tożsamość narodowa*, [w:] *idem, Tożsamości zbiorowe*, Warszawa 2005, s. 101–135.

⁹⁹⁷ Zob. R. Szporluk, *Dziedzictwo imperialne a sowiecki problem narodowościowy*, [w:] *idem, Imperium, komunizm i narody. Wybór esejów*, przeł. S. Czarnik, A. Nowak, Kraków 2003, s. 173–174.

⁹⁹⁸ Zob. T. Klimowicz, *Homo sovieticus*, [w:] *idem, Przewodnik...*, s. 78–79; L. Suchanek, *Antropologiczna wizja Aleksandra Zinowiewa*, [w:] *idem, Homo sovieticus, Świetlana przyszłość, Gnijący Zachód*, Kraków 1999, s. 146–156; W. Chlebda, A. Lazari, *Советский народ*, [w:] *Mentalność rosyjska...*, s. 89–90; W. Radolińska, *Советский человек*, [w:] *Mentalność rosyjska...*, s. 90.

Dopiero po roku 1945 slogan „Po pierwsze Rosja” zaczął dominować w filozofii, kulturze, nauce itd. — najpierw w Związku Radzieckim, a potem także w Europie Wschodniej i Środkowej. Rozciągnięcie komunizmu poza ZSRR oraz ekspansja terytorialna państwa radzieckiego zainteresowały z kolei Rosjan problemem imperium „wewnętrznego” i „zewnętrznego”, dodatkowo utrudniając tym samym poszukiwanie własnej tożsamości narodowej⁹⁹⁹.

Analiza stereotypów etnicznych w prozie Dowłatowa dowodzi, iż reprezentuje on punkt widzenia Rosjan. Uwidacznia się to zarówno w obrazie Rosjanina jako autostereotypie, jak i w wizerunkach przedstawicieli innych narodów, które są spójne z obiegowymi wyobrażeniami funkcjonującymi w kulturze rosyjskiej. Stereotypowe obrazy w prozie Dowłatowa naznaczone są ironią. W tekstach literackich sposób przywoływania schematów, klisz, stereotypów określają ramy wyznaczone przez daną poetykę, modyfikacja znaczeń przenosi się na płaszczyznę schematów gatunkowych, stylistycznych, estetycznych¹⁰⁰⁰. Użycie stereotypu przez pisarza sygnalizuje intencję ironiczną, gdyż „każda zbyt uschematyzowana formuła charakteryzuje się sztucznością i z tego tytułu staje się podejrzana o fałszywość”¹⁰⁰¹. Skrajnie przerysowując powszechny pogląd o przedstawicielach różnych nacji, stwarza on wobec nich dystans pozwalający dostrzec stereotyp świadomości, „mit”. Natomiast dostrzeżenie stereotypu jest pierwszym krokiem do wyzwolenia się spod jego władzy. Ironia staje się tu głównym sposobem destrukcji znaku — zachodzi w niej aktualizacja i refleksja nad samym aktem wypowiedzi — ironiczna wypowiedź nie polega wyłącznie na nazywaniu obiektu — jest ona zabawą w nazywanie obiektu¹⁰⁰².

W analizie stereotypów Zbigniew Benedyktowicz proponuje odrzucenie rozważań nad ich prawdziwością oraz stopniem odzwierciedlenia przez nie rzeczywistości. Zakłada, że „stereotypy mówią nam niewiele o tych, których dotyczą, bardzo wiele natomiast, nawet jeśli nie w sposób bezpośredni, o tych, którzy je wytworzyli”¹⁰⁰³. Podobnie sądzi Andrzej Mirga:

Ważne dla grupy to określenie siebie, stereotyp obcego zaś jest pretekstem, formą do eksplikacji autostereotypu. [...] Bo to co jest pierwsze, to zinternalizowany autostereotyp, który w zasadzie mówi tyle o przedmiocie (grupie obcej), że nie jest grupą „swoją”. [...] Stereotyp nie wnosi nic do poznania grupy obcej, lub inaczej pod względem zawartości informacji jest pusty¹⁰⁰⁴.

U Dowłatowa stereotypy etniczne obciążone są nie tylko funkcją przewidywalności zachowań obiektów reprezentowanych w stereotypie oraz selekcji i reduk-

⁹⁹⁹ R. Szporluk, *Dylematy rosyjskiego nacjonalizmu*, [w:] *idem, Imperium...*, s. 117.

¹⁰⁰⁰ Zob. G. Grochowski, *Stereotypy — komunikacja — literatura*, [w:] *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, pod red. W. Boleckiego i G. Gazdy, Warszawa 2003, s. 49–59.

¹⁰⁰¹ K. Falicka, *Ironia i stereotypy...*, s. 202.

¹⁰⁰² Zob. Н. Т. Рымарь, *Ирония и мимезис...*, s. 47.

¹⁰⁰³ Z. Benedyktowicz, *Portrety „obcego”...*, s. 83.

¹⁰⁰⁴ A. Mirga, *Stereotyp jako model „prawdziwego swojego” i „obcego”. Próba rekonstrukcji teoretycznej zjawiska stereotypu*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Etnograficzne”, z. 19, 1984, s. 19, 64.

cji nadmiaru informacji¹⁰⁰⁵. W stereotypie obcych wyraźne jest ich ujednolicenie oraz poczucie wyższości twórcy tych obrazów — Rosjan: „Ах ты, нерусский”¹⁰⁰⁶ — to obelga, którą w *Zonie* Rosjanin kieruje do Estończyka.

Ironia jako jeden z głównych elementów strukturujących teksty Dowłatowa zakłada poczucie sprzeczności (typowe również dla absurdu) oraz pewną wyższość podmiotu wobec zjawiska, w którym ta sprzeczność się ujawnia¹⁰⁰⁷. Jeśli założyć, że istota ironii polega na różnicy pomiędzy sądem (wyobrażeniem) o przedmiocie a jego rzeczywistą wartością, to pomiędzy tymi przeciwieństwami jest wystarczająco dużo przestrzeni, aby ironista mógł zająć stanowisko pomiędzy dwoma biegunami, a nawet oscylować na całej skali między kontrastami¹⁰⁰⁸. Właściwa ironii ambiwalencja zbija z tropu czytelnika; pisarz zaprasza odbiorcę do gry, w której czuje się bezpieczny, ponieważ ironiczny obraz maskuje jego intencje i oceny.

Stereotypowe obrazy przedstawicieli narodów ZSRR są w utworach Dowłatowa mocno przerysowane, wręcz groteskowe, a zatem śmieszne.

W ramach „chaosu”, „świata nie własnego” [...] stereotyp obcego uzyskuje postać ekstremalną: negatywne cechy ulegają wyostreniu, przejawskawieniu, a pozytywne, jeśli w ogóle są dostrzegane, to mimo wszystko otrzymują zabarwienie negatywne [...] ¹⁰⁰⁹.

Taka konstrukcja postaci zupełnie nie przystaje do definicji Henryka Markiewicza:

mówiąc o postaci literackiej, mamy na myśli [...] indywidualny antropomimetyczny układ cech jakościowych i relacyjnych, nazwanych bezpośrednio lub wskazanych pośrednio — implikowanych bądź sugerowanych przez inne cechy, czynności i stany zewnętrzne, treści psychiczne, stosunki z innymi przedmiotami przedstawionymi¹⁰¹⁰.

Postaci reprezentujące nie-Rosjan w prozie Dowłatowa są sztamkowe, pozbawione indywidualności, typowe dla anegdot, które powstawały w kulturze rosyjskiej, a dotyczyły innych narodów. W utworach pisarza występują również reprezentanci tych samych nacji, o których najczęściej traktują rosyjskie anegdoty, czyli Gruzini, Żydzi, Estończycy¹⁰¹¹. Gruzini jawią się jako ludzie porywczy, namiętni, wielbiący kobiety, a jeszcze bardziej wino. Taki obraz Gruzina odnajdujemy

¹⁰⁰⁵ Z. Chlewiński, *Stereotypy i uprzedzenia*, [w:] *Uprzedzenia i stereotypy*, pod red. Z. Chlewińskiego i I. Kurcz, Warszawa 1992, s. 35–36.

¹⁰⁰⁶ С. Довлатов, *Зона...*, s. 60.

¹⁰⁰⁷ Zob. P. Łaguna, *Ironia...*, s. 28–46.

¹⁰⁰⁸ B. Allemann, *O ironi...*, s. 28–29.

¹⁰⁰⁹ M. Riabczuk, *Od „Małorosji” do „Indoeuropy”: stereotyp „narodu” w ukraińskiej społecznej świadomości i myśli społecznej*, przeł. P. Tomanek, [w:] *Narody i stereotypy*, pod red. T. Walas, Kraków 1995, s. 113–114. Interesujące badania nad autostereotypem Rosjanina przedstawia Zinaida Sikiewicz — З.В. Сикевич, *Русские: „образ” народа (социологический очерк)*, Санкт-Петербург 1996.

¹⁰¹⁰ H. Markiewicz, *Postać literacka*, [w:] *idem, Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 154.

¹⁰¹¹ Zob. Е. Я. Шмелева, А. Д. Шмелев, *Русский анекдот. Текст и речевой жанр*, Москва 2002, s. 49–50.

w opowiadaniu *Blues dla Natelli* (Блюз для Нателлы). Są więc Gruzini namiętni, kochliwi, wrażliwi na kobiece wdzięki:

Наконец смыкаются воды Арагвы. Натэлла ступает по гладким камням... Что на свете прекраснее этой картины?! Каково это видеть Арчилу Пирадзе?! Арчилу, который приходит в беспамятство даже от гипсовой статуи, изображающей лошадь?!¹⁰¹²

Charakteryzuje ich szczerość i bezpośredniość, natomiast wiele do życzenia pozostawia ich poziom intelektualny¹⁰¹³:

— Я стал другим человеком, Натэлла. Не веришь? Я в институт поступил. Более того, я — студент.

— В это трудно поверить.

— У меня есть тетради и книги. Есть учебник под названием Химия. Хочешь взглянуть?

— Взятку кому-нибудь дали?

— Представь себе, нет. Бесплатно являюсь студентом-заочником. [...]

— Я тоже выучусь на аспиранта. Прочту много книг. Можно сказать, я уже прочитал одну книгу.

— Как она называется?

— Она называется — повесть.

— И больше никак?

— Она называется — Серафимович!

— Лично я импонирую больше Толстому, — сказала Натэлла.

— Я прочту его книги. Пусть не волнуется¹⁰¹⁴.

Stereotyp temperamentnego Gruzina wykpiwa pisarz w opowiadaniu z cyklu *Nasi*, tworząc obraz stereotypowy i kontrastujący z nim antystereotyp:

Аристократическая генеалогия моей собаки побуждала к некоторой разборчивости. Я остановился на кобельке по имени Резо. Грузинское имя предвещало телесную силу и буйство эмоций.[...]

— Ну что ты?! Что ты?! — успокаивала его Аня. — Ну, будь же мужчиной!

Но Резо лишь повизгивал и дрожал. Он был темпераментным импотентом, этот развязный кацо. Тип, довольно распространенный среди немолодых кавказцев¹⁰¹⁵.

W zestawieniu tych przeciwstawnych obrazów można odczuć ironiczne napięcie burzące wiarę odbiorcy w prawdziwość któregośkolwiek z nich. Stereotyp i antystereotyp ośmieszają się nawzajem, podobnie jak dwa przeciwstawne dyskursy w tekście ironicznym.

Za typowe cechy przedstawicieli narodów zakaukaskich powszechnie uznawano również porywczność i surowość. Dowłatow zobrazował tę właściwość usposobienia w portrecie dziadka — Ormianina:

¹⁰¹² С. Довлатов, *Блюз для Нателлы*, [w:] *idem, Собрание...*, т. 3, s. 222.

¹⁰¹³ Zob. В. Шалак, *Стереотипы национальных характеров*, <http://www.vaal.ru/show.php?id=171> (dostęp: 12.08.2012).

¹⁰¹⁴ С. Довлатов, *Блюз для Нателлы...*, s. 233.

¹⁰¹⁵ С. Довлатов, *Наши...*, s. 226.

Дед по материнской линии отличался весьма суровым нравом. Даже на Кавказе его считали вспыльчивым человеком. Жена и дети трепетали от его взгляда. Если что-то раздражало деда, он хмурил брови и низким голосом восклицал: АБАНАМАТ! Это таинственное слово буквально парализовало окружающих¹⁰¹⁶.

Stereotyp Estończyka wyobrażał w masowej świadomości Rosjan osobnika powściągliwego, oschłego, pedantycznego i gospodarnego. Podobnie przedstawicieli tego narodu postrzega bohater Dowłatowa:

Эстонцев я отличаю сразу же и безошибочно. Ничего крикливого, размашистого в облике. Неизменный галстук и складка на брюках. Бедноватая линия подбородка и спокойное выражение глаз¹⁰¹⁷.

Typowe dla tego stereotypu są postaci Estonek narysowane w *Kompromisie*. Jedną z nich jest Tiina Karu — młoda, interesująca kobieta. Jako dobra znajoma narratora nie dostrzega ona niestosowności w skierowanej do niego propozycji treningu seksualnego po lekturze poradnika o technikach seksualnych. Bynajmniej nie zamierza uwieść znajomego, chce jedynie omówić swoje małżeńskie problemy i przećwiczyć nowe techniki, o których przeczytała w książce. Do spraw intymnych podchodzi rzeczowo, wręcz oschle, bez cienia namiętności. Wykazuje się przy tym zaradnością i zapobiegliwością:

— Теперь я хочу овладеть практическими навыками.

— Благословляю тебя, дочь моя!

— Только не с мужем. Я должна сначала потренироваться.

Подчеркиваю, все это говорилось без тени кокетства, на эстонский манер, основательно и деловито.

— Ты — аморальный человек? — спросила она.

— Не совсем.

— Значит — отказываешься?

— Тийна! — взмолился я. — Так это не делается! У нас хорошие товарищеские отношения. Нужен срок, может быть, они перейдут в другое чувство...

— Какой?

— Что — какой?

— Какой нужен срок?

— О Господи, не знаю... Месяц, два...

— Не выйдет. Я в апреле кандидатский минимум сдаю...¹⁰¹⁸

O zimnej i beznamiętnej Estonce opowiada też inny bohater *Kompromisu* — Rosjanin Kuzmin. W jego historii rozdźwięk pomiędzy mentalnością a temperamentem przedstawicieli tych dwóch narodowości jest wręcz groteskowy:

Ну, познакомился с бабой, тоже одинокая. Чтобы уродливая, не скажу — задумчивая. Стала она заходить, типа выстирать, погладить... Сошлись мы на Пасху... Вру, на Покрова... А то после работы — вакуум. Сколько можно нажираться?.. Жили с год примерно... А чего она забеременела, я не понимаю... Лежит, бывало, как треска. Я говорю: „Ты, часом, не уснула?” —

¹⁰¹⁶ *Ibidem*, s. 160–161.

¹⁰¹⁷ С. Довлатов, *Компромисс...*, s. 199–200.

¹⁰¹⁸ *Ibidem*, s. 262–263.

„Нет, — говорит, — все слышу”. — „Не много же, — говорю, — в тебе пыла”. А она: „Вроде бы свет на кухне горит...” — „С чего это ты взяла?” — „А счетчик-то вон как работает...” „Тебе бы, — говорю, — у него поучиться...” Так и жили год...¹⁰¹⁹

Skrajnie spokojna natura Estończyków, ich powściągliwe zachowanie, nie-uzewnętrznianie emocji nawet w bardzo, zdawałoby się, napiętych sytuacjach, za każdym razem budzi zdziwienie narratora przyzwyczajonego do rosyjskiej gwałtownej ekspresji. Zdumiony jest on postawą głównego lekarza tallińskiego szpitala — Mihkela Teppe — który o tragicznej sytuacji swojego syna mówi bez cienia zdenerwowania czy niepokoju:

— И дети есть?

— Сын.

— Не задумывались, что его ожидает?

— А что мне думать? Я прекрасно знаю, что его ожидает. Его ожидает лагерь строгого режима. Я беседовал с адвокатом. Уже и подписку взяли...

Теппе говорил спокойно и просто. Как будто речь шла о заурядном положительном явлении¹⁰²⁰.

Rdzenni mieszkańcy republik nadbałtyckich według Rosjan wyróżniali się też szczególną dbałością o strój:

В эту минуту появился таинственный незнакомец. [...]

Он был в элегантном костюме, при галстукe. Усы его переходили в низкие бакенбарды. На запястье висела миниатюрная кожаная сумочка. [...]

Мы решили, что он из Прибалтики. Всех элегантных мужчин у нас почему-то считали латышами¹⁰²¹.

Takie schematyczne postrzeganie, uporządkowanie świata zgodnie z kliszami budzi podejrzenia o ironiczną intencję autora.

Wśród przedstawicieli wielu narodów w stereotypie Żyda na pierwszy plan wysuwa się kult nauki, książki, przy jednoczesnym lekceważeniu tężyzny fizycznej: „Typowy przedstawiciel tego narodu był słaby i błąd z powodu permanentnego studiowania i komentowania”¹⁰²². Przedstawiciele tej narodowości zajmują w twórczości Dowłatowa, podobnie jak w radzieckiej rzeczywistości, miejsce szczególne. „В сущности, еврей — это фамилия, профессия и облик”¹⁰²³. W tym wypadku również z nieskrywaną ironią narrator podporządkowuje się stereotypowym wyobrażeniom:

¹⁰¹⁹ *Ibidem*, s. 207.

¹⁰²⁰ *Ibidem*, s. 200.

¹⁰²¹ С. Довлатов, *Чемодан...*, s. 279.

¹⁰²² R. Pragier, *Żydzi czy Polacy*, Warszawa 1992, s. 73. Zob. też E. Шмелева, А. Шмелев, *Русские анекдоты о евреях*, „Studia Rossica Posnaniensia” XXVIII, 1998, s. 64–69; A. Rejter, *Auto-stereotyp i stereotyp Żyda w tekstach folkloru*, [w:] *Żydzi w literaturze*, pod red. A. Szawerny-Dyrzki i M. Tramera, Katowice 2003, s. 210–223; K. Pisarkowa, *Konotacja semantyczna nazw narodowości*, [w:] *eadem*, *Z pragmatycznej stylistyki, semantyki i historii języka*, Kraków 1994, s. 223.

¹⁰²³ С. Довлатов, *Иностранка...*, s. 21–22.

Бытует деликатный тип еврея с нейтральной фамилией, ординарной профессией и космополитической внешностью. Однако не таков был Марусин избранник. Звали его полностью Лазарь Рувимович Цехновицер, он был худой, длинноносый, курчавый, а также учился играть на скрипке. Мало того, как всякий еврей, Цехновицер был антисоветчиком¹⁰²⁴.

W utworach Dowłatowa ironiczny dystans wobec stereotypów etnicznych ujawnia się też w ich zaprzeczaniu. Stereotypową wątłą sylwetkę i słabe zdrowie Żydów wspomina Dowłatow nawet w opisie osoby, której powierzchowność jest sprzeczna z tym obrazem:

Арон был сыном владельца шляпной мастерской. При этом он не выглядел типичным евреем — близоруким, хилым, задумчивым¹⁰²⁵.

Niezwykła, wręcz fantastyczna jest postać dziadka ze strony ojca barwnie opisana w *Naszych*. Obraz Żyda ogromnej postury można odebrać jako hiperbolę właśnie przez silne skonstrastowanie ze stereotypowym wyobrażeniem przedstawiciela tej nacji:

Росту дед был около семи футов. Он мог положить в рот целое яблоко. Усы его достигали погон. [...] Деда сразу же перевели в гвардию. Он был там чуть ли не единственным семитом. Зачислили его в артиллерийскую батарею.

Если лошади выбивались из сил, дед тащил по болоту орудие [...]

Дед Исаак очень много ел. Батоны разрезал не поперек, а вдоль. В гостях бабка Рая постоянно за него краснела. Прежде чем идти в гости, дед обедал. Это не помогало. Куски хлеба он складывал пополам. Водку пил из бокала для крем-соды. Во время десерта просил не убирать заливное. Вернувшись домой, с облегчением ужинал...¹⁰²⁶

Przegląd stereotypowych wyobrażeń o różnych grupach etnicznych prezentuje pisarz w opowieści *Skansen*. Jej akcja toczy się na terenie dawnej posiadłości Puszkina przekształconej w muzeum. Dla Rosjan jest to miejsce otoczone kultem. Zachowanie przedstawicieli innych narodów ZSRR odwiedzających skansen (przeważnie podczas wycieczek zakładowych) odbiega od sposobu postępowania Rosjan. Przewodnicy dostrzegają pewną prawidłowość w zachowaniu i zainteresowaniach zwiedzających. Najspokojniejsi są turyści z Estonii — zawsze potakują, pytają przeważnie o sprawy związane z gospodarstwem: ilu chłopów miał Puszkina? Jaki dochód przynosiła posiadłość? Przyjezdni z Kaukazu w ogóle nie słuchają, rozmawiają, chichoczą. Pytania zadają zupełnie nieoczekiwane, na przykład: z jakiego powodu odbył się pojedynek między Puszkinem a Lermontowem? W tych różnych zachowaniach pisarz zawarł obiegowe opinie o temperamencie i życiowych priorytetach przedstawicieli różnych narodowości. Podobny zabieg zastosował w *Zonie*, w której narrator odbywa służbę wojskową jako strażnik w łagrze wraz z wieloma swoimi rówieśnikami innych narodowości.

¹⁰²⁴ *Ibidem*, s. 22.

¹⁰²⁵ С. Довлатов, *Наша...*, s. 205.

¹⁰²⁶ *Ibidem*, s. 157–159.

Armia była tradycyjnie jednym z głównych instrumentów asymilacji narodów nierosyjskich i w tym duchu szła ustawa z 12 października 1967 roku niedopuszczająca tworzenia jednostek narodowo jednolitych. Rekrut z Uzbekistanu lub Kirgizji nigdy nie stacjonował w swojej republice, odbywał służbę w oddziałach mieszanych, najczęściej pod dowództwem Rosjan. Chodziło też o to, by cały czas mówił po rosyjsku¹⁰²⁷.

Teren łagru odzwierciedla stosunki międzyetniczne panujące w Związku Radzieckim, a przy tym pisarz kreuje stereotypowe obrazy reprezentantów poszczególnych narodów.

Są to obiegowe wyobrażenia o innych nacjach z bardzo ubogą i skrajnie uproszczoną charakterystyką, przez co obarczone poznawczą wadliwością. Właściwe im generalizowanie prowadzi do ujednoliceń wszystkich bohaterów należących do danej grupy. Toteż są to postaci nie tylko sztamowe, bez indywidualności, lecz także schematyczne — wyolbrzymione są ich cechy stereotypowe, natomiast przemilczane indywidualne. Technika postaciowania oparta na stereotypie przypomina karykaturę — jest podobna do modelu, lecz przekształca go tylko w jedną jego właściwość, która jest nadmiernie wyolbrzymiona¹⁰²⁸.

Dla stereotypu „obcego” etnicznie charakterystyczne jest też wyobrażenie o jego sposobie mówienia. „Formy językowe zawsze są szyldem zachowaniowym informującym o czyjejś tożsamości, społecznym wyróżnikiem osoby, niezależnie od tego, czy używa się ich w sposób zamierzony czy też spontaniczny”¹⁰²⁹. W przypadku stereotypowych wyobrażeń Rosjan o innych narodach ZSRR szczególnie zabawne wydaje się naruszenie normy języka rosyjskiego. Język rosyjski, zwany „językiem przyjaźni”, traktowany był jako „ogólny”, pełniący funkcję integrującą i internacjonalizującą, podczas gdy języki innych narodowości uważane były za czynnik „narodowo specyficzny”¹⁰³⁰. Język rosyjski nie był językiem urzędowym w ZSRR w sensie prawnym, jednak funkcjonował jako oficjalny, wszechwiązkowy¹⁰³¹. Nadrzędność języka rosyjskiego była o tyle oczywista dla Rosjan, iż o innych językach mówili oni z wyraźną drwiną, jak na przykład o języku estońskim:

Всех собак на питомнике Густав учил эстонскому языку. Вожатые были этим недовольны. Они жаловались старшине Евченко: „Ты ей приказываешь — к ноге! А сучара тебе в ответ — ни хт ферштейн!” [...] Научил всех собак лаять по-басурмански¹⁰³².

Mowa postaci-reprezentantów różnych narodowości ZSRR jest swego rodzaju maską, która umożliwia ich identyfikację bez uprzedniego przedstawienia. Każda nacja zamieszkująca ZSRR wysławiała się w pewien charakterystyczny sposób

¹⁰²⁷ J. Smaga, *Narodziny i upadek imperium. ZSRR 1917–1991*, Kraków 1992, s. 270–271.

¹⁰²⁸ Zob. I. Passi, *Powaga śmieszności...*, s. 82.

¹⁰²⁹ U. M. Quasthoff, *Etnocentryczne przetwarzanie informacji...*, s. 25.

¹⁰³⁰ Zob. Ю. Бромлей, *Национальные проблемы в условиях перестройки*, „Вопросы истории” 2.07.1988, s. 40.

¹⁰³¹ Zob. J. Faryno, *Język rosyjski*, [w:] *Idee w Rosji*, pod red. A. de Lazari, t. 2, Łódź 1999, s. 446–452.

¹⁰³² С. Довлатов, *Зона...*, s. 65.

w języku rosyjskim — akcent, konstrukcje stylistyczne i składniowe, skłonność do nadużywania określonych partykuł itp. Ta językowa maska często przybiera znaczenie charakterystyki nie tyle postaci, ile całej grupy etnicznej, którą ta postać reprezentuje. Estończyk Gustav Pahapill — bohater *Zony* — wysławia się zupełnie inaczej niż Ormianin Rudolf Chedojan. Różnice ujawniają się nie tylko w zakresie fonetyki. Dobór leksyki, długość wypowiedzianych kwestii, ich emocjonalne nasycenie oddają też różnice w temperamencie reprezentantów tych narodowości.

— Женился? — спросил его Фидель.

— Та, — ответил Густав, краснея.

— Папочкой стал?

— Та. [...]

— Как назвали младенца? — спрашиваю.

Густав взглянул на меня и потушил сигарету о каблук:

— Терт ефо снает...¹⁰³³

— Вай, Борис?! — сказал Рудольф Хедоян. — Чуть тебя стреляла!..

— Ладно, — говорю, — тут все нормально?

— Как нормально, — закричал Рудольф, — нормально?! Людей не хватаэт. Надзиратэл вишка стоит! И говоришь, нормально? Нэт нормально! Холод — нормально?! Э!..¹⁰³⁴

W utworach Dowłatowa charakterystyczny dla danej nacji sposób mówienia po rosyjsku nie tylko zaprezentowany jest w wypowiedziach bohaterów, lecz także ujawnia się w dyskursie narracji, np.: „В Грузии климата нет. Есть лишь солнце и тень. Летом тени короче, зимою — длиннее, и все”¹⁰³⁵. Widać w tym fragmencie wpływ anegdot o stereotypie Gruzina z jego uproszczonym sposobem rozumowania. Jednocześnie styl tego stwierdzenia — dobór słów i rytmiczność — imitują gruziński akcent, często ośmieszany w anegdotach.

Dowłatow nie ogranicza się do prezentacji stereotypów etnicznych Związku Radzieckiego. Jako emigrant porusza również krąg zagadnień Rosja–Zachód. Różnice kulturowe i mentalne między Rosjanami a Amerykanami, jakie dostrzega emigrant-narrator, przedstawiane są w kształcie zakorzenionym w masowej świadomości. W oczach Rosjan Amerykanie to ludzie o umiarkowanym intelekcie, nieszkodliwi dziwacy, których należy traktować z pobłażaniem¹⁰³⁶, choć czuje się respekt przed potęgą ich kraju:

К американцам мы испытываем сложное чувство. Даже не знаю, чего в нем больше — снисходительности или благоговения. Мы их жалеем, как неразумных беспечных детей. Однако то и дело повторяем: „Мне сказал один американец...” Мы произносим эту фразу с интонацией решающего, убийственного аргумента¹⁰³⁷.

¹⁰³³ *Ibidem*, s. 66.

¹⁰³⁴ *Ibidem*, s. 115–116.

¹⁰³⁵ С. Довлатов, *Блюз...*, s. 221.

¹⁰³⁶ Z badań socjologicznych nad stereotypami etnicznymi u Rosjan wynika, że najbardziej negatywne powszechne wyobrazenie dotyczy Ukraińców i Amerykanów. Zob. В. Шалак, *Стереотипы...*

¹⁰³⁷ С. Довлатов, *Иностранка...*, s. 7–8.

Довлатовская cudzoziemka jednoznacznie ocenia pewnego Amerykanina już po pierwszym spotkaniu, przy czym jej powierzchowna ocena wynika z nieznamości przyjętego w Ameryce sposobu bycia:

Когда Элбаум попрощался и уехал, Маруся сказала:
— По-моему, он дурак!¹⁰³⁸.

Kuzynka bohaterki, oswojona już z Ameryką, jego zachowanie tłumaczy zupełnie inaczej:

— Просто Джи Кей — типичный американец со здоровыми нервами. Если русские вечно страдают и жалуются, то американцы устроены по-другому. Большинство из них — принципиальные оптимисты... [...] Америка любит сильных, красивых и нахальных. Это страна деловых, целеустремленных людей. Неудачников американцы дружно презирают. Рассчитывать здесь можно только лишь на одного себя...¹⁰³⁹

Образ postaci konstruowany jest dwojako: od zewnątrz jako stereotyp (postrzegany przez nowo przybyłą do Ameryki Rosjankę) i od wewnątrz jako portret bardziej złożony (tak patrzą na nią zasymilowani z Amerykanami emigranci).

Osobną grupę mieszkańców Ameryki stanowią Latynosi i czarnoskórzy, których Rosjanie widzą podobnie. Na wizerunku jednych i drugich odcisnął piętno amerykański stereotyp tych mniejszości jako grup o podwyższonym współczynniku przestępczości. U Dowлатова zarówno Latynoamerykanie, jak i Afroamerykanie pojawiają się z nieodłącznym rekwizytem — radiem tranzystorowym, które w obiegu opinii było stałym elementem ich kultury:

Латиноамериканцев больше. Для нас это загадочные люди с транзисторами. Мы их не знаем. Однако на всякий случай презираем и боимся¹⁰⁴⁰; На перекрестках толпились группы чернокожих, едва различимых во мраке. Вопли транзисторов заглушали человеческую речь¹⁰⁴¹.

Среди учащихся было несколько чернокожих. Они часами слушали музыку, покачиваясь на табуретках. Возле каждого на полу стоял транзистор¹⁰⁴².

Dla obrazu Latynosa charakterystyczna jest też prostolinijność, nieokrzesanie, bezpośredniość w wyrażaniu emocji, namiętność oraz porywczość. Stereotypowe cechy Latynosa łączą w sobie obraz Rafaela — bohatera *Cudzoziemki*:

Рафаэль, не останавливая машины, достал из кармана синий фломастер. Приставил его к своей выпуклой груди, обтянутой нейлоновым джемпером. Быстро нарисовал огромных размеров сердце. И сразу полез целоваться.

Теперь он развернулся к Мусе целиком. Руль поворачивал (как утверждает Муса) своим не очень тощим задом... [...] Вдруг Маруся уловила странное потрескивание. Прислушалась. Как выяснилось, это штаны латиноамериканца трещали от напора буйной плоти¹⁰⁴³.

¹⁰³⁸ *Ibidem*, s. 37.

¹⁰³⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁴⁰ *Ibidem*, s. 8.

¹⁰⁴¹ С. Довлатов, *Третий поворот налево*, [w:] *idem*, *Малоизвестный...*, s. 202.

¹⁰⁴² С. Довлатов, *Иностранка...*, s. 38.

¹⁰⁴³ *Ibidem*, s. 54–55

W rozważaniach nad sposobami postrzegania „innych etnicznych” Zofia Mitosek zaznacza:

inny charakter będą miały stereotypy funkcjonujące w indywidualnych ekspresjach świadomości społecznej, takich jak prace publicystyczne, traktaty historiozoficzne czy dzieła sztuki. Inaczej artykułowane są stereotypy w działalności propagandowej. W końcu zupełnie swoistą postać przybiera dany stereotyp w niepisanej tradycji popularnej¹⁰⁴⁴.

Stereotypy etniczne w utworach Dowłatowa odwołują się do tradycji popularnej. Wyraźne jest powinowactwo obrazów autora *Zony* z rosyjskim folklorem miejskim lat sześćdziesiątych–siedemdziesiątych XX wieku, w szczególności anegdot etnicznych. To w nich utrwalał się charakter narodowy i system wartości ich twórców, a także stosunek do innych narodów. Stereotypy etniczne, występujące w anegdotach, ilustrują oceny i emocje związane z postrzeganiem przedstawicieli innych narodów. Anegdota tworzona przez lud dla ludu odzwierciedla stereotypy powstałe w określonym kręgu socjokulturowym; parodiuje i wyśmiewa cechy nietypowe dla danego środowiska¹⁰⁴⁵. Bohaterowie anegdot mają charakter precedensowy, są mitologizowanymi typami etnicznymi, które w masowej świadomości kojarzą się z charakterystycznymi obrazami, stereotypami mentalnymi i komicznymi zachowaniami. Są one właściwie odbierane prawie wyłącznie w granicach kultury ustnej, mieszczącej też anegdotę¹⁰⁴⁶.

W anegdotach etnicznych wyraża się potrzeba zachowania odrębności poszczególnych narodów. Stereotypy występujące w tym gatunku folkloru świadczą o ochronie wartości narodu przez potwierdzenie własnej specyfiki, są „twierdzą broniącą tradycji, poglądów, przekonań”¹⁰⁴⁷.

Silne poczucie wyższości nad innymi narodami ukształtowała wśród Rosjan również ideologia komunistyczna, w której pozorny internacjonalizm zdominowany był przez hierarchizację grup etnicznych. Adam Pomorski zauważa:

Sądy ideologiczne formułowane są co najmniej w skali nominalnej (różnicowanie) i porządkowej (hierarchizacja). Nie ma takiej ideologii, która nie zawierałaby interpretacji zasad podziału grup w zbiorowości oraz ich hierarchii. Z natury rzeczy nadaje to sądom ideologicznym charakter wartościujący¹⁰⁴⁸.

Natomiast na historyczne uwarunkowanie ksenofobii Rosjan wskazuje Richard Pipes — to według niego bizantyjska koncepcja kościoła, jej konserwatyzm i odrzucenie obcych (nieprawosławnych) jako heretyków¹⁰⁴⁹. Podobnie sądzi Andrzej Kępiński:

¹⁰⁴⁴ Z. Mitosek, *Literatura i stereotypy...*, s. 43.

¹⁰⁴⁵ М. О. Шаповалов, *Особенности этнокультурных стереотипов в юмористических текстах (на материале французского и итальянского языков)*, „Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение”, вып. 63, 2012, № 5, s. 176.

¹⁰⁴⁶ Е. Я. Шмелева, А. Д. Шмелев, *Русский анекдот...*, s. 58.

¹⁰⁴⁷ Ю. П. Платонов, *Этническая психология*, Санкт-Петербург 2001, s. 139.

¹⁰⁴⁸ A. Pomorski, *Imperialna baba*, Warszawa 2003, s. 22.

¹⁰⁴⁹ R. Pipes, *Misja Rosji, przeznaczenie Ameryki*, [w:] *idem, Rosja, komunizm i świat. Wybór esejów*, przeł. A. Nowak, S. Czarnik, Kraków 2002, s. 112.

Światopogląd religijny, nakładając się na mityczne struktury waloryzacji rzeczywistości, ogarnia wszystkie elementy świadomości etnicznej i nadając im cechy sakralne, przyczynia się do powstawania mitów o wyższości i wyjątkowości rodzimego układu wartości, utrwalających się w formie spetryfikowanych przekonań, czyli autostereotypów¹⁰⁵⁰.

Przyjęcie chrześcijaństwa z Bizancjum przyczyniło się do tworzenia etosu odrębności Rosjan wobec narodów zachodnioeuropejskich. Miało to wpływ na kształt kultury rosyjskiej i samoświadomości Rosjan. Dowłatow wyraźnie zaznacza tę właściwość kultury rosyjskiej, zapożyczoną później przez radziecką ideologię. Jako „Rosjanin z zawodu” kreśli portrety przedstawicieli innych nacji o groteskowo przejawiających cechach. „У каждого был паспорт. В нем — пятая графа. И в этой графе недвусмысленно указывалось: русский, еврей или, скажем, — татарин”¹⁰⁵¹ — pisał. Józef Smaga dowodzi, że „wprowadzenie w 1932 roku do dowodów osobistych obywateli ZSRR informacji o narodowości sprzyjało powstaniu etnocentryzmu”, czyli tendencja do traktowania własnej grupy etnicznej jako moralnie wyższej od innych, a co za tym idzie — do oceniania innych nacji według własnych standardów¹⁰⁵². Piąta rubryka radzieckiego dowodu osobistego, zawierająca informację o narodowości, decydowała nie tylko o statusie społecznym jego właściciela, lecz także o postrzeganiu go przez innych, wpisaniu w szablon wyobrażeń o danej nacji.

Takie jednostronne, płaskie, karykaturalne ukazywanie charakterów narodowych przez autora *Zony* świadczy o jego ironicznej postawie wobec rzeczywistości, w której czuje się zarówno obserwatorem, jak i aktywnym współtwórcą. W *Marszu samotnych* stwierdza, że nie pojmuje mechanizmu powstawania wyobrażeń o innych narodach, i dostrzega u siebie emocjonalne nastawienie wobec Niemców czy Polaków, dla którego nie znajduje racjonalnego wytłumaczenia. Dystansowanie się pisarza wobec funkcjonujących w masowej świadomości Rosjan stereotypów etnicznych przejawia się też we wprowadzaniu postaci zaprzeczających tym stereotypom.

Znamienne dla Dowłatowskiego postaciowania jest ukazywanie „obcych” etnicznie jako stereotypowych, przy jednoczesnym różnicowaniu charakterologicznym postaci Rosjan. Próby określenia charakteru narodowego, polegające na uogólnieniu, są w pewnym stopniu podstawą mechanizmu grupowej konformizacji poglądów, której efektem jest nie tylko stereotypizacja, lecz także autostereotypizacja¹⁰⁵³.

Autostereotyp narodowy, jako jedno z pojęć zbiorowej świadomości, nie był równie wszechstronnie badany jak stereotypy „obcych” etnicznie. Z reguły nie jest

¹⁰⁵⁰ A. Kępiński, *Lach i Moskal...*, s. 144. Zob. też A. Hauke-Ligowski, *Od „Świętej Rusi” do imperium rosyjskiego*, „Znak” 1982, nr 331, s. 489.

¹⁰⁵¹ С. Довлатов, *Мари одиноких*, [w:] *idem, Малоизвестный ...*, s. 14.

¹⁰⁵² J. Smaga, *Etnocentryzm*, [w:] *Idee w Rosji*, pod red. A. de Lazari, t. 3, Łódź 2000, s. 490. Twórcą pojęcia *etnocentryzm* był William G. Sumner. Po raz pierwszy pojęcie to zastosował w 1906 roku. Za: A. Kłoskowska, *Socjologia kultury*, Warszawa 1983, s. 20.

¹⁰⁵³ A. Pomorski, *Imperialna baba...*, s. 21.

on tak jednoznaczny jak heterostereotyp i w związku z tym trudniej go sprecyzować. W przypadku różnicowania między grupą własną a grupami obcymi kontrast międzygrupowy zaczyna być silnie wartościujący, co prowadzi do faworyzowania własnej grupy¹⁰⁵⁴. Cechą szczególną autostereotypu jest dążenie do idealizacji, podkreślanie najbardziej wartościowych elementów charakteru narodowego przy jednoczesnym pomijaniu wad czy wręcz pozytywnej ich interpretacji¹⁰⁵⁵.

W rosyjskiej myśli filozoficznej często pojawia się refleksja nad naturą, cechami charakterystycznymi samych Rosjan¹⁰⁵⁶. Kategorią pozwalającą identyfikować i porównywać wspólnoty etniczne oraz rozumieć ich działania stał się dla wielu myślicieli i badaczy charakter narodowy, określany przez niektórych jako „dusza narodu”. W rosyjskiej mitologii narodowej rozwinęła się w związku z tym kategoria „duszy rosyjskiej”¹⁰⁵⁷.

Lew Łoski, autor rozprawy *Charakter narodu rosyjskiego* (*Характер русского народа*, 1957) stwierdzał:

zgodnie z metafizyką personalizmu hierarchicznego, każda społeczna całość, naród, państwo itp., stanowi osobowość wyższego rzędu; u jej podstawy leży dusza, która organizuje społeczność tak, że ludzie wchodzący w jej skład, służą całości jak jego narządy. Filozof i historyk Lew Karsawin nazywa taki twór osobowością symfoniczną. Charakter takiej duszy społeczności może niekiedy lub pod pewnymi względami zdecydowanie różnić się od charakterów ludzi wchodzących w jej skład¹⁰⁵⁸.

Paweł Milukow za najwydatniejszą cechę rosyjskiego charakteru narodowego uważał „zupełną nieokreśloność i brak wyraźnie zarysowanego własnego narodowego wizerunku”¹⁰⁵⁹.

W rozważaniach nad rosyjską duszą Nikołaj Bierdiajew podkreśla jej złożoność i antynomiczność: „Naród rosyjski jest narodem na wskroś antynomicznym, splotem sprzeczności”¹⁰⁶⁰. Do najwydatniejszych opozycyjnych względem siebie cech Rosjan zalicza pęd do anarchii i monstualny biurokratyzm, duch bezgranicznej wolności połączony ze skrajną pokorą i serwilizmem, wyrzeczenie się szowinizmu wraz z silnym nacjonalizmem.

¹⁰⁵⁴ D. M. Mackie, D. L. Hamilton, J. Susskind, F. Rosselli, *Spoleczno-psychologiczne podstawy powstawania stereotypów*, przeł. M. Majchrzak, [w:] *Stereotypy i uprzedzenia. Najnowsze ujęcie*, pod red. C. N. Macrae, Ch. Stangor, M. Hewstone, Gdańsk 1999, s. 43–44.

¹⁰⁵⁵ Ю. Платонов, *Народы мира...*, s. 124.

¹⁰⁵⁶ Przegląd prac na ten temat prezentują wspomniane już wcześniej dwa tomy: *Dusza polska i rosyjska. Spojrzenie współczesne*, pod red. A. de Lazari i R. Bäckera, Łódź 2003, oraz *Dusza polska i rosyjska (od Adama Mickiewicza i Aleksandra Puszkina do Czesława Miłosza i Aleksandra Sołżenicyna)*, pod red. A. de Lazari, Warszawa 2004. W pierwszym tomie znajdujemy m.in. zestawienia poglądów rosyjskich filozofów na temat duszy rosyjskiej: Г. Гараева, *Русская душа как предмет самопознания в русской философии*, s. 38–51; Л. Киейзик, *Русская душа в русской идее: историко-философский обзор*, s. 52–59.

¹⁰⁵⁷ Zob. np. W. Szczukin, *Dusza rosyjska*, [w:] *Idee w Rosji*, pod red. A. de Lazari, t. 2, Łódź 1999, s. 276–277.

¹⁰⁵⁸ Н. О. Лосский, *Характер русского народа...*, s. 7–8.

¹⁰⁵⁹ П. Милуков, *Очерки русской культуры*, т. II, Париж 1930, s. 7.

¹⁰⁶⁰ М. Bierdiajew, *Rosyjska idea...*, s. 7.

Określenia właściwości rosyjskiej duszy podjęło się też wielu pisarzy. Fiodor Dostojewski, który obrazował jej paradoksalność i antynomiczność, pisał w swych dziennikach:

Это прежде всего забвение всякой мерки во всем [...] Это потребность хватить через край, потребность в замирающем ощущении, дойдя до пропасти, свеситься в нее наполовину, заглянуть в самую бездну¹⁰⁶¹. Я думаю, самая главная, самая коренная духовная потребность русского народа есть потребность страдания, всегдашнего и неутолимого, везде и во всем¹⁰⁶².

Pisarz odnotowywał też nieokreśloność Rosjan jako nacji. W *Idiocie* książkę Myszkina mówi: „У меня нет жеста приличного, чувства меры нет”¹⁰⁶³, a sam Dostojewski pisał o sobie w listach: „Формы, жеста не имею”¹⁰⁶⁴.

Rosyjscy pisarze współcześni swoją narodowość postrzegają nie tylko jako adnotację w paszporcie, lecz także jako swego rodzaju piętno, przeznaczenie. Władysław Pjecuch pisał: „Русский — это не только национальность, но прежде всего настроение”¹⁰⁶⁵. Ważnym elementem struktury charakteru narodowego Rosjan jest też wskazywana już wcześniej sprzeczność cech reprezentatywnych. Fakt ten podkreśla Tatiana Tołstoj:

Ничего интереснее, парадоксальнее и противоречивее, чем русские люди, я не знаю. [...] Когда русские врут, воруют и обманывают — это не потому, что мы грешны, а потому, что дихотомия между добром и злом, правдой и ложью, светом и тьмой, правым и левым для нас объективно не существуют. Единственный абсолют — релятивизм, единственная константа — хаос¹⁰⁶⁶.

Cechę tę zauważa u swoich rodaków również Wiktor Jerofiejew:

Русский состоит из „ничего”, которое включает в себя „все”. Русский считает, что ему ничего не принадлежит. Русский считает, что ему принадлежит весь мир. [...] Вчера — все, сегодня — ничего, завтра — снова все¹⁰⁶⁷.

Technika postaciowania Dowłatowa, wykorzystującego stereotypowe wyobrażenia o narodach, pozwala stwierdzić, że pisarz głównie identyfikuje się z narodowością rosyjską, gdyż wizerunek jej przedstawicieli jest najbardziej zbliżony do formuły autostereotypu. Jednak podobnie jak w przypadku stereotypów „obcych” etnicznie, tak również wobec autostereotypu Rosjanina pisarz przejawia ironiczny dystans. Wykpiwa też wynoszenie narodu rosyjskiego ponad inne, co właściwe było komunistycznej propagandzie w powojennym dziesięcioleciu:

¹⁰⁶¹ Ф. Достоевский, *Дневник писателя 1873*, [w:] *idem*, *Полное собрание...*, t. 21, Ленинград 1980, s. 35.

¹⁰⁶² *Ibidem*, s. 36.

¹⁰⁶³ Ф. Достоевский, *Идиот...*, s. 288.

¹⁰⁶⁴ Ф. Достоевский, *Письма*, 307. А. Г. Достоевской, 8 (20) мая 1867 г., [w:] *idem*, *Полное собрание...*, t. 28, Ленинград 1985, s. 189.

¹⁰⁶⁵ „Русский — это не только национальность, но прежде всего настроение”. В. Пьецух в беседе с О. и А. Николаевыми, „Литературная газета” 1997, № 15, s. 10.

¹⁰⁶⁶ Т. Толстая, *Русский мир*, [w:] *eadem*, *День*, Москва 2001, s. 401–402.

¹⁰⁶⁷ В. Ерофеев, *Энциклопедия русской души*, Москва 2002, s. 44.

Меня удручала сталинская система приоритетов. Радио изобрел Попов. Электричество — Яблочков. Паровоз — братья Черепановы. Крузенштерн был назначен русским путешественником. Ландау — русским ученым. Барклай де Толли — русским полководцем. Один Дантес был французом. В силу низких моральных качеств¹⁰⁶⁸.

Zgodnie z zasadą autostereotypu reprezentanci własnej narodowości są charakterologicznie zróżnicowani. W Dowłatowowskich portretach Rosjan nie spotykamy takiej unifikacji jak w przypadku reprezentantów innych narodów. Rosjanie, których przedstawia pisarz, są różnorodni pod względem intelektu, temperamentu, postawy wobec życia.

Dowłatow często podkreśla, że naturze Rosjan właściwa jest antynomiczność psychologiczna. Większość rosyjskich bohaterów jego prozy to osoby wewnętrznie rozdwojone, mające trudne do pogodzenia przymioty. Na przykład utalentowany fotograf gazety „Sowietskaja Estonija” wskutek alkoholizmu pracę swą wykonuje wyjątkowo niedbale (*Kompromis*); geniusz i wszechstronna wiedza Mitrofanowa łączą się ze skrajnym lenistwem, które przeszkodziło jego naukowej karierze na etapie pierwszej pracy semestralnej (*Skansen*). Psychologiczny portret głównego bohatera — narratora opowiadań Dowłatowa — też łączy przeciwstawne cechy: wrażliwość i obojętność, pryncypialność i dezynwolturę, poczucie własnej wartości i kompleks niższości.

Ta charakterologiczna dwoistość Rosjan prowadzi do rozdwojenia ich życia, sprzeczności zachowań. Najwyraźniej przejawia się to w rozdzielaniu egzystencji na życie publiczne i prywatne, działalność urzędową i nieoficjalną (np. w cyklu *Kompromis*). Pisarz jako źródło tej świadomej schizofrenii wskazuje autorytarne otoczenie sprawiające, że Rosjanie muszą się doskonale dostosowywać do wymagań zewnętrznych, wypełniając funkcje, których się od nich w danym momencie oczekuje. W ten sposób działają między innymi bohaterowie *Niewidzialnej książki* i *Kompromisu*.

W psychice przeciętnego Rosjanina pisarz dostrzegł też inne cechy uchodzące za typowo rosyjskie: smutek i zadumę, utożsamianie rzeczywistości z grą wyobraźni, awersję do rozumu i racjonalizmu¹⁰⁶⁹. Smutek, rozgoryczenie i przeczuć katastrofy prześladowają narratora a zarazem główną postać prozy Dowłatowa bez względu na sytuację, w jakich się on znajduje. W *Innym życiu* to pograżanie się w pesymistycznych nastrojach, nostalgii, pragnienie cierpienia Dowłatow doprowadza do absurdu. Bohater tego opowiadania — rosyjski emigrant wyznaje:

Шестнадцать лет живу в Париже, — сказал Дебоширин, — надоело! Легкомысленный народ! Все шуточки у них. Ни горя, ни печали. С утра до ночи веселятся. Однажды я не выдержал. Лягнул себя ногой в мошонку. Мука была адова. Две недели пролежал в больнице. Уколы, процедуры. Денег фуганул уйму. Зато душою отдохнул. Почувствовал себя, как дома. Пока болел, жена удрала с шофером иранского консульства графом Волконским. С горя запил. Все дела забросил. Партийный выговор схватил. Зато пожил, как человек. По-нашему! По-русски!...¹⁰⁷⁰

¹⁰⁶⁸ C. Dowłatow, *Марш одиноких...*, s. 24.

¹⁰⁶⁹ Por. E. Lewandowski, *Rosyjski Sfinks. Rosjanie wśród innych narodów*, Warszawa 1999, s. 86.

¹⁰⁷⁰ C. Dowłatow, *Иная жизнь...*, s. 104.

W nadawaniu postaciom Rosjan poszczególnych cech brakuje tu umiarkowania właściwego autostereotypowi, natomiast widoczny jest wpływ estetyki groteski. Nie pełni ona wyłącznie funkcji ornamentacyjnej, lecz nosi ładunek ironiczny, w którym zawiera się ocena własnej grupy etnicznej. Obraz Rosjan różni się od stereotypowych przedstawień „obcych” etnicznie tym, iż przedstawiciele własnej grupy pisarz obdarza różnymi przymiotami, dzięki czemu nie obciąża wizerunku całej nacji. Strategia ironisty polega jednak na zatajeniu intencji i w konsekwencji jego opinia nie jest oczywista.

Przy tej znacznej różnorodności Dowłatowowskich postaci Rosjan ich jedyną wspólną cechą jest niewątpliwie skłonność do nadużywania alkoholu¹⁰⁷¹. W obrazie Rosjan jest to element stały, podczas gdy w portretach przedstawicieli innych narodów nie pojawia się bezwarunkowo. Pijaństwo, będące atrybutem zarówno samego narratora, jak i postaci z jego grupy etnicznej, chociaż ukazywane z wieloma przykrymi konsekwencjami, nie jest traktowane jako zjawisko zgoła negatywne. Złagodzenie elementów niekorzystnych w obrazie przedstawicieli nacji wpisuje się również w formułę autostereotypu.

Znamienne jest, że pisarz w obrazach Rosjan pomija pozytywne cechy, które wskazywane są w badaniach socjologicznych jako właściwe dla ich wyobrażeń o sobie samych: intelekt, szczerłość, spokojne usposobienie, serdeczność, zdyscyplinowanie¹⁰⁷². Może to wynikać z jego ironicznego dystansu wobec własnego narodu, z czym wiąże się postawa autoironiczna pozwalająca na krytyczne spojrzenie na siebie niejako z zewnątrz.

W rozważaniach nad relacjami między narodami Dowłatow podkreśla, że wrogie nastawienie niektórych narodów do innych, i zrodzone z niego negatywne stereotypy, nie mają racjonalnych podstaw:

Многие армяне (особенно грузинские армяне) недолюбливают евреев. Хотя куда логичнее бы им недолюбливать русских, грузин или турок. Евреи тоже не питают к армянам особых чувств. Видимо, изгой не склонны любить других отверженных. Им больше нравится любить хозяев. Или на худой конец — себя...¹⁰⁷³

Podobnie nie logiczna wydaje mu się niechęć do Żydów¹⁰⁷⁴:

— Серж, объясни мне, почему евреев ненавидят? Допустим, они Христа распяли. Это, конечно, зря. Но ведь столько лет прошло... И потом, смотри. Евреи, евреи... Вагин — русский, Толстиков — русский. А они бы Христа не то что распяли. Они бы его живым съели...¹⁰⁷⁵

¹⁰⁷¹ Szczegółowo piszę o tym w rozdziale *Jasność na dnie butelki. Ucieczka w alkohol*.

¹⁰⁷² В. Шалак, *Стереотипы...* Zob. też А. Сергеева, *Русские: стереотипы поведения, традиции, ментальность*, Москва 2006.

¹⁰⁷³ С. Довлатов, *Наши...*, s. 67.

¹⁰⁷⁴ Dowłatow w wielu utworach czyni aluzje do tzw. bytowego antysemityzmu (ros. бытовой антисемитизм), który nie jest ideologią, a zjawiskiem socjologicznym, przejawiającym się w uprzedzeniu, nieprzyjaznym nastawieniu do Żydów. Zob. Г. В. Костырченко, *Тайная политика Сталина: власть и антисемитизм*, Москва 2001, s. 14–15.

¹⁰⁷⁵ С. Довлатов, *Компромисс...*, s. 237.

W jego obserwacjach sprawdza się stwierdzenie Lwa Gumilowa, że

podstawa stosunków etnicznych leży poza granicami sfery świadomości — leży w emocjach: sympatiach–antypatiach, miłości–nienawiści. Kierunek tych sympatii–antypatii w każdym etnosie jest całkowicie określony. Oceniać dane zjawisko można na różne sposoby, ale nie stanie się ono przez to bardziej realne¹⁰⁷⁶.

W postrzeganiu innych narodowości, szczególnie odległych kulturowo, bohaterowie Dowłatowa podlegają ogólnym psychologicznym normom w ocenie nieznanego, opartym na emocjach. Jak dowodzi Joyce Merrill Valdes:

Człowiek wychowany w pewnej kulturze w konfrontacji z przedstawicielami innej kultury może doznawać frustracji, lęku, złości, zaciekawienia, fascynacji, wstrętu, zagubienia. Paradoksalnie, większość ludzi, wszystko jedno jakiej narodowości, widzi siebie i swoich rodaków nie jako przedstawicieli jednej z wielu kultur, lecz jako pewien „standard”, pewną „normę”, a resztę świata jako złożoną z różnych kultur, będących konglomeratem dziwnych zachowań¹⁰⁷⁷.

Pisarz odnosi się do takiej postawy z dużym dystansem, a stereotypowe obrazy reprezentantów różnych narodów świadczą o wrażliwości twórcy na skostniałe formy i banały. „Napisany tekst ironiczny skazany jest na odnoszenie się [...] do stałości form dyskursu przekazującego różnorodne banały i stereotypowe obrazy odpowiadające *sensus communis* oraz ogółowi wyobrażeń i przekonań danej epoki”¹⁰⁷⁸. Świadomość faktu, iż stereotypy zawierają jedynie wątle prawdy, rodzi postawę ironiczną, w której wyraża się bunt przeciw unifikacji.

¹⁰⁷⁶ L. Gumilow, *Od Rusi do Rosji*, przeł. E. Rojewska-Olejarczuk, Warszawa 2004, s. 276.

¹⁰⁷⁷ J. M. Valdes, *Culture Bound*, Cambridge University Press 1986 [cyt. za:] M. Doroszkiewicz, „Swoje” i „obce” w języku i kulturze we współczesnej publicystyce rosyjskiej, „Rozprawy Komisji Językowej” XXVI, Wrocław 2000, s. 91.

¹⁰⁷⁸ K. Falicka, *Ironia i stereotypy...*, s. 202.

Ironia intertekstualna

Jak obce ciało, wpadając do roztworu przesyconego, powoduje wytrącanie kryształów, czyli ujawnia własną strukturę rozpuszczonej substancji, „cudze słowo” dzięki niejednorodności ze strukturą tekstu aktywizuje tę strukturę.

Jurij Łotman*

Termin „cudze słowo”, „cudzy głos” wprowadził do literaturoznawstwa Michaił Bachtin. Analizując twórczość Fiodora Dostojewskiego, określił różnorodność form i funkcji włączenia do tekstu „cudzego słowa”. Wspólną cechą takich wtrąceń jest zdaniem Bachtina zamiana podmiotu mowy: autor może oddać głos innemu realnemu autorowi i zacytować go w tekście lub epigrafie¹⁰⁷⁹. Sprawia to, iż zwiększa się modalny potencjał tekstu, a on sam zostaje włączony do wiecznego dialogu kulturowego. W referacie o twórczości Michaiła Bachtina na seminarium Rolanda Barthes’a w 1966 roku Julia Kristeva po raz pierwszy zastosowała pojęcie „intertekstualność”. Wystąpienie jej zostało opublikowane w 1967 roku pod tytułem *Bachtin, słowo, dialog i powieść* (*Бахтин, слово, диалог и роман*)¹⁰⁸⁰. Kontynuacją założeń zawartych w tej pracy były kolejne publikacje Kristevej¹⁰⁸¹. W artykule *Problemy strukturywania tekstu* (*Problèmes de la structuration du texte*, 1968) pisze ona:

Tekstową interakcję, która wytwarza się wewnątrz jednego tekstu, nazywamy intertekstualnością. Dla podmiotu poznającego intertekstualność jest pojęciem, które wskazuje, w jaki sposób tekst odczytuje historię i umieszcza się w niej¹⁰⁸².

* Ю. Лотман, *Анализ поэтического текста*, [w:] *idem, О поэтах и поэзии*, Санкт-Петербург 1996, s. 112.

¹⁰⁷⁹ M. Bachtin, *Problemy...*, s. 275–305.

¹⁰⁸⁰ Wydanie polskie: J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski, [w:] M. Bachtin, *Dialog — język — literatura*, pod red. E. Czaplejewicza i E. Kasperskiego, Warszawa 1983, s. 394–418.

¹⁰⁸¹ Podaję za: Г. К. Косиков, *Текст / Интертекст / Интертекстология*, [w:] Н. Пьере-Гро, *Введение в теорию интертекстуальности*, ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова; пер. с фр. Г. К. Косикова, Б. Н. Нарумова, В. Ю. Лукасик, Москва 2008, s. 8–9.

¹⁰⁸² J. Kristeva, *Problemy strukturywania tekstu*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 246.

Znaczny udział w rozpowszechnieniu teorii intertekstualności miał Roland Barthes, który poświęcił temu zagadnieniu kilka prac wydanych na początku lat siedemdziesiątych¹⁰⁸³. Według niego

każdy tekst jest intertekstem. Inne teksty są w nim obecne na różnych jego poziomach, w formach dających się łatwiej bądź trudniej rozpoznać [...]. W jego obręb przenikają strzępy kodów, figury retoryczne, wzorce rytmiczne, elementy języków społecznośrodowiskowych itp. [...]. Intertekstualność jako warunek istnienia tekstu nie daje się, rzecz jasna, sprowadzić do problemu źródła czy wpływu: intertekst to ogólny obszar występowania anonimowych figur, których genezę rzadko daje się ustalić, nieuświadomionych czy automatycznych przytoczeń bez cudzysłowu¹⁰⁸⁴.

Od tego czasu o intertekstualności — jej typach i wariantach — pisano bardzo często i termin ten doczekał się licznych interpretacji¹⁰⁸⁵.

¹⁰⁸³ R. Barthes, *S/Z*, Paris 1970; *idem*, *De l'oeuvre au texte*, „Revue d'esthétique” 1971, nr 3; *idem*, *Théorie du texte*, [w:] *Encyclopædia Universalis*, Paris 1973; *idem*, *Le Plaisir du texte*, Paris 1973 [za:] I. K. Косиков, *Текст...*, s. 8. Polskie przekłady: R. Barthes, *Teoria tekstu*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, pod red. H. Markiewicza, t. 4, cz. 2, Kraków 1992, s. 189–207; *idem*, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997; *idem*, *S/Z*, przeł. M. P. Markowski i M. Gołębowska, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, pod red. A. Burzyńskiej i M. P. Markowskiego, Kraków 2006, s. 360–374.

¹⁰⁸⁴ R. Barthes, *Teoria tekstu...*, s. 198.

¹⁰⁸⁵ K. Górski, *Aluzja literacka (istota zjawiska i jego typologia)*, „Twórczość” 1961, nr 8, s. 101–124; J. Culler, *Presupozycje i intertekstualność*, przeł. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki” 1980, nr 3, s. 297–312; J. M. Łotman, *Tekst w tekście*, przeł. J. Faryno, „Literatura na Świecie” 1985, nr 3, s. 325–343; W. Bolecki, *Pre-teksty i teksty*, Warszawa 1991; H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, [w:] *idem*, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, s. 215–238; R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy*, [w:] *idem*, *Tekstowy świat. Postrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 59–82; M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 4, s. 75–100; W. D. Stempel, *Intertekstualność i recepcja*, przeł. J. Kubiak, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 1, s. 339–356; M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna. Interpretant*, przeł. J. Falicki i K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 1, s. 297–314; S. Balbus, *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków 1990; M. Pfister, *Koncepcje intertekstualności*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4, s. 183–208; R. Lachmann, *Plaszczyzny pojęcia intertekstualności*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4, s. 209–215; H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. W. Kalaga, [w:] *Współczesna teoria...*, s. 250–263; M. Riffaterre, *Podejście formalne w badaniach historycznoliterackich*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria...*, s. 289–315; G. Genette, *Palimpsesty*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria...*, s. 317–366; И. В. Арнольд, *Проблемы интертекстуальности*, „Вестник СПбГУ. Сер. 2: История, языкознание, литературоведение” вып. 4, Санкт-Петербург 1992, s. 53–61; S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1993; U. Eco, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994; T. Cieślakowska, *W kręgu genologii...*; E. Kasperski, *Związki literackie, intertekstualność i literatura powszechna*, [w:] *idem*, *Teoria literatury w sytuacji ponowoczesności*, Warszawa 1996; И. В. Арнольд, *Поэтика интертекстуальности*, „Вопросы английской контекстологии” вып. 4, Санкт-Петербург 1996, s. 7–15; Н. А. Фатеева, *Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе*, „Известия Российской АН. Серия литературы и языка” 1997, s. 12–21; Н. А. Фатеева, *Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи*, „Известия Российской АН. Серия литературы и языка” 1998, s. 25–38; Л. П. Ржанская, *Интертекстуальность*, [w:] *Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века*, редкол. А. Б. Базилевский и др., Москва 2002, s. 539–556; Ю. С. Степанов, *Интертекст, культурный концепт, ноосфера*, [w:] *Теоретико-литературные итоги XX века. Том 1: Литературное произведение и художественный процесс*, редкол. Ю. Б. Боров и др., Москва 2003, s. 80–104; Н. Беляева, *Русский роман века: интертекстуальность как конструктивный принцип*, [w:] *Русскоязычная литература в контексте восточнославянской*

Już w starożytności twórcy mieli poczucie wtórności literatury, co stwierdził Terencjusz w swojej komedii *Eunuch* (*Eunuchus*, 161 p.n.e.): „Nic nie zostało powiedziane, co nie było powiedziane już wcześniej”¹⁰⁸⁶. Jednak w XX wieku szczególnie silnie daje o sobie znać potrzeba odniesienia się do tradycji, nawiązania do poprzedników; niektórzy pisarze uważają wręcz, że odwołania do innych tekstów są warunkiem dobrej literatury. Właśnie w tym stuleciu odwołania intertekstualne stały się podstawą kształtowania dzieł literackich prezentujących koncepcję świata jako tekstu¹⁰⁸⁷. Badacze i komentatorzy tego zjawiska upatrują to wzmożone odwoływanie się do innych tekstów w bezprecedensowej dominacji środków komunikacji, znaków, obrazów, kodów¹⁰⁸⁸, która sprawia, iż z błyskawiczną szybkością i na wielką skalę teksty przekształcane są w klisze językowe funkcjonujące w jednej wspólnocie kulturowej¹⁰⁸⁹. Innym czynnikiem stało się poczucie „wyczerpania” sprawiające, iż literatura zaczęła poszukiwać możliwości rozwoju wewnątrz siebie¹⁰⁹⁰.

Dowłatow w swoich utworach dość często stosuje strategię intertekstualne odnoszące się do tak zwanego podwójnego kodowania — *double coding*. Gra intertekstualna, odwołania, cytaty, naśladowanie formy, które pojawiają się w tekstach pisarza i innych twórców jego pokolenia, w znacznym stopniu wynikają z kultu literatury właściwego jego czasom. Josif Brodski, charakteryzując swoją generację i starając się określić jej cechy szczególne, pisał:

Byliśmy nienasyconymi czytelnikami i wpadaliśmy w uzależnienie od przeczytanych książek. Książki, być może z powodu ich czysto formalnej doskonałości, miały absolutną władzę nad nami. [...] Książki stały się pierwszą i jedyną rzeczywistością, podczas gdy samą rzeczywistość uważaliśmy za bzdurę i utrapienie¹⁰⁹¹.

Jewgienij Riejn wspomina:

Dowłatow był „najbardziej literacki” ze wszystkich tych kilkuset literatów, z jakimi przyszło mi się w życiu zetknąć. Godzinami mógł mówić o literaturze; wyprowadzić go z równowagi, doprowadzić do szału mogła wyłącznie dyskusja na temat literatury. Jak swobodnie mógł cytować Czechowa, Zoszczenkę, Płatonowa! [...] Jak dobrze znał i cenił nową prozę amerykańską¹⁰⁹².

культуры, Томск 2007, s. 248–252; Р. Лахман, *Память и литература. Интертекстуальность в усской литературе XIX–XX веков*, Санкт-Петербург 2011; Н. А. Фатеева, *Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности*, Москва 2012.

¹⁰⁸⁶ Podają za: H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności...*, s. 216.

¹⁰⁸⁷ Zob. Л. П. Ржанская, *Интертекстуальность...*, s. 540.

¹⁰⁸⁸ А. К. Жолковский, „Нужих певцов блуждающие сны”, [w:] *idem*, *Блуждающие сны и другие работы*, Москва 1994, s. 17.

¹⁰⁸⁹ Zob. R. Dragunowa, *Ironiczny aspekt intertekstualności*, przeł. M. Abramowicz, „Akcent” 1991, nr 2/3, s. 127.

¹⁰⁹⁰ J. Barth, *Literatura wyczerpania*, przeł. J. Wiśniewski [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wyb., oprac. i wstęp Z. Lewicki, Warszawa 1983, s. 38–54.

¹⁰⁹¹ И. Бродский, *Меньше чем единица*, [w:] *idem*, *Форма времени. Стихотворения, эссе, пьесы в 2 т.*, Минск 1992, т. 2, s. 334.

¹⁰⁹² Е. Рейн, *Несколько слов...*, s. 399–400.

Odnosząc się do tekstów poprzedników, Dowłatow traktował tradycję literacką ironicznie. Odwołania do struktur, idei, fabuły, stylu, motywów nie mają u niego na celu podkreślenia ich prawdziwości, pogłębienia sensu, lecz na ogół polegają na przeinaczeniu elementów zapożyczonych, wykoślawianiu znaczeń czy wręcz ujawnianiu braku sensu. Ta intertekstualna gra z jednej strony jest sposobem na skrócenie czasowej perspektywy, a z drugiej — zmusza do spojrzenia na hipotekst¹⁰⁹³ pod innym kątem: połączenie różnych kulturowych prezentacji prowadzi do samozniszczenia hipotekstu, ponieważ koncentruje uwagę nie na nim samym, a na stopniu jego skażenia¹⁰⁹⁴.

Utwory Dowłatowa należą do tego typu tekstów literackich, które choć korzystają z „wysokich” strategii artystycznych, osiągnęły duży sukces u czytelnika masowego. Prozę autora *Naszych* można odbierać jako zajmujące, świetnie opowiedziane historie, lecz także odkryć związki z innymi utworami i subtelną ironię, z jaką pisarz przypomina swoich poprzedników. Aby w pełni smakować jego utwory, należy włączyć do interpretacji intertekstualne połączenia między komunikatem pisarza a przywoływanymi przezeń tekstami. Wymaga to „wytężonej pracy angażującej erudycyjne pokłady świadomości odbiorcy, które nie dają się w sposób natychmiastowy i ze stuprocentową pewnością zweryfikować, przez co zachęcają do pamięciowych lub bibliotecznych peregrynacji”¹⁰⁹⁵.

Dowłatow często nawiązuje do twórczości pisarzy rosyjskich, zwłaszcza Aleksandra Puszkina, Fiodora Dostojewskiego, Antona Czechowa, Michaiła Zoszczenki, Wasilija Szukszyna, Wieniedikta Jerofiejewa, a także klasyków literatury amerykańskiej — Sherwooda Andersona, Ernesta Hemingwaya, Jerome’a Salingera. Wiele odwołań nie ma charakteru ironicznego, pisarz otwarcie nawiązuje do swoich poprzedników i określa swój stosunek do ich spuścizny, naśladuje styl, korzysta z wzorców genologicznych. Za wzór stawia sobie dwóch klasyków: Puszkina i Czechowa. W przypadku tego pierwszego za szczególnie godne naśladowania uważa podejście artysty do przedstawionych zdarzeń i postaw — to właśnie od Puszkina uczy się, aby pozostawać poza dobrem i złem, z jednakowym zainteresowaniem i zrozumieniem odnosić się do wszystkich zjawisk. Z Czechowem łączy pisarza lakoniczność, uprawianie krótkich form narracyjnych oraz zbliżony sposób rozwijania fabuły. Dowłatow podobnie jak Czechow za oś fabuły przyjmuje nie biografię bohatera, lecz przypadkowy epizod z jego życia, przy czym finał jest z reguły otwarty, bez puenty.

W strukturze utworów Dowłatowa można też odnaleźć wiele elementów wspólnych z dziełami innych twórców. Z opowiadaniem Zoszczenki łączy prozę Dowłatowa nie tylko zbieżność genologiczna, lecz także typ bohatera oraz spo-

¹⁰⁹³ Tekst, z którego pisarz czerpie. Termin G. Genette’a.

¹⁰⁹⁴ O tym zjawisku w rosyjskiej poezji XX wieku pisze Natalia Fatiejewa: Н. А. Фатеева, *Интертекст в мире текстов...*

¹⁰⁹⁵ M. Pisarski, *Hipertekst a intertekstualność: powinowactwa i rozbieżności*, „Porównania” 2011, nr 8, s. 185.

sób narracji stylizowany na gawędę, przy, co należy zaznaczyć, odmiennym typie narratora w obu przypadkach. Ze względu na sposób prowadzenia akcji i miejsce w niej narratora twórczość Dowłatowa może być porównywana z opowiadaniem Szukszyna. Łączy ich też prezentowanie problemów egzystencjalnych w sytuacjach życiowych. Z Wieniediktem Jerofiejewem wiąże go nie tylko zbliżony typ głównego bohatera. Obaj twórcy podejmują temat wolności — przedstawiają próbę ucieczki przed przygniatającą egzystencją, przy czym zarówno ucieczka do innego miejsca, jak i ucieczka w alkohol nie przynoszą bohaterom ukojenia.

Wśród pisarzy z innych tradycji kulturowych największy wpływ na prozę Dowłatowa wywarł Ernest Hemingway. Całe pokolenie pisarzy „szestdziesiątników” uważało go za swego idola; rosyjskie przekłady jego utworów były dla nich czymś w rodzaju powiewu wolności¹⁰⁹⁶. Dowłatowa łączy z amerykańskim prozaikiem dostrzeganie w banalnej codzienności istotnych problemów egzystencji, idea indywidualności człowieka oraz typ bohatera. Zbliża ich też łączenie precyzyjnego stylu z liryzmem, sposób budowania wypowiedzi, konstruowania i łączenia zdań¹⁰⁹⁷.

Nawiązywanie do tradycji literackiej, tak częste w prozie Dowłatowa, nie zawsze oznacza uznawanie autorytetu poprzedników. Pisarz niejednokrotnie podejmuje z nimi polemikę czy wręcz neguje ich poglądy. Wśród rozmaitych strategii intertekstualnych Dowłatow stosuje też ironię, która, jako niejawni rodzaj nawiązania do cudzych tekstów, dopiero po „wykryciu” nadaje utworowi nowe znaczenia.

Umberto Eco twierdzi, że przypadki ironii intertekstualnej odnoszą się do literatury, która,

choć uczona, może osiągnąć również masowy sukces; tekst może być czytany w sposób naiwny, bez zrozumienia odniesień intertekstualnych, albo może być czytany z pełną świadomością istnienia owych odniesień, albo przynajmniej z przekonaniem, że należy zacząć na nie polować¹⁰⁹⁸.

W związku z tym

ironia intertekstualna, wprowadzając możliwość podwójnej lektury, nie zaprasza wszystkich czytelników na tę samą ucztę. Selekcjonuje ich, woli czytelników intertekstualnie wyrobionych, tylko że nie wyklucza również i tych mniej doświadczonych. Czytelnik naiwny — jeśli przypadkiem autor wprowadzi postać, która mówi „Teraz się spróbujemy” — nie rozpoznaje odniesienia do Balzaka, może jednak pasjonować się losami postaci śmiałej, skłonnej do rzucania wyzwań. Czytelnik poinformowany „chwytą” natomiast odwołanie i smakuje jego ironię¹⁰⁹⁹.

Intertekstualna ironia nie ogranicza się do aluzji, lecz obejmuje również efekt trywializacji, skażenia sensu czy też samego wpisania utworu w dialog, jaki toczy się od wieków między tekstami. Stanisław Balbus wśród strategii intertekstualnych

¹⁰⁹⁶ Zob. П. Вайль, А. Генис, 60-е..., s. 72–73.

¹⁰⁹⁷ Igor Suchich twierdzi, że Dowłatow nie znał stylu Hemingwaya, a jedynie styl jego przekładów na język rosyjski, które dokonane zostały w latach trzydziestych XX wieku nie bez wpływu ówczesnych trendów i tradycji rosyjskiej. Zob. И. Сухих, Зона: два ада..., s. 202.

¹⁰⁹⁸ U. Eco, *Ironia intertekstualna i poziomy lektury*, przeł. J. Ugniewska, [w:] *idem, O literaturze*, Warszawa 2003, s. 204–205.

¹⁰⁹⁹ *Ibidem*.

wyróżnia tradycję negatywną, która w pewnych okolicznościach może być uznana za rodzaj ironii intertekstualnej. Zabieg ten polega na zaktualizowaniu elementów tradycji literackiej w celu otwartego przeciwstawienia się im¹¹⁰⁰. Odnosi się to do sposobu ironizowania polegającego na powtórzeniu cudzych wypowiedzi, parodiowaniu myśli i ocen¹¹⁰¹.

Ironia intertekstualna należy do typu ironii ukrytej, dlatego należy ją nie tyle dostrzec, ile wykryć. Ukryty ironista stara się unikać wszelkich wskazówek, które prowadziłyby do natychmiastowego odkrycia jego ironii. „Im bliższy jest niewinnemu, nieironicznemu sposobowi mówienia czy pisania, pozwalając zarazem odgadnąć, co ma na myśli, tym subtelniejsza jest jego ironia”¹¹⁰². Według Umberta Eco właśnie brak tych wskazówek stanowi warunek istnienia ironii intertekstualnej, ponieważ jawne odniesienia do tekstów literackich nie należą do sfery ironii¹¹⁰³.

Interekstualne związki utworów Dowłatowa dostrzegło wielu badaczy¹¹⁰⁴, jednak dokonując analizy podobieństw i różnic w świecie przedstawionym hipo- i hipertekstu, nie podejmowali tematu ironii intertekstualnej, która się w nich przejawia.

Podstawowe kryterium podziału strategii intertekstualnych sprowadza się do semantycznej relewantności związków międzytekstowych w strukturze utworu aktywnego. Według Stanisława Balbusa na podstawie tego kryterium można wyróżnić dwie grupy strategii intertekstualnych. W pierwszej — fakt aktualizacji określonych relacji intertekstualnych nie ma istotnego wpływu na sens tekstu. W związku z tym można prawidłowo odczytać artystyczne, estetyczne i intelektualne wartości utworu, nawet nie zwracając uwagi na jego powiązania z innymi tekstami. Druga grupa obejmuje utwory, których znaczenie zmienia się w przestrzeni intertekstualnej. Analiza utworu włączająca elementy odniesień do innych tekstów pozwala odkryć nowe znaczenia, wyrażenie ironii rozprzestrzeniającej się na cały tekst i jego intertekstualne otoczenie. Ironia intertekstualna świadczy o dialogu z poprzednikami, łączności z tradycją i jednocześnie jest dowodem dystansu pisarza wobec niej¹¹⁰⁵. Ryszard Nycz te dwa typy odniesień intertekstualnych nazywa intertekstualnością właściwą i fakultatywną¹¹⁰⁶.

W twórczości Dowłatowa do pierwszego typu intertekstualnych strategii można zaliczyć formę anegdoty literackiej, którą wprowadził do literatury rosyjskiej Aleksander Puškin, później rozwijali Anton Czechow, Teffi, Michaił Zoszczenko, Ilja Ilf, Arkadij Awierczenko, a w twórczości Dowłatowa najwyraźniej ujawniła

¹¹⁰⁰ S. Balbus, *Interekstualność a tradycja literacka*, [w:] *Problemy teorii literatury. Seria 4*, wyb. H. Markiewicz, Wrocław 1998, s. 417.

¹¹⁰¹ А. Г. Козинцев, *Человек и смех*, Санкт-Петербург 2007, s. 170.

¹¹⁰² D. S. Muecke, *Ironia...*, s. 65.

¹¹⁰³ U. Eco, *Ironia intertekstualna...*, s. 204.

¹¹⁰⁴ Zob. np. И. Сухих, *Сергей Довлатов...*; А. Генис, *Пушкин у Довлатова...*; А. Арьев, *История рассказчика...*; А. Leontieva, *The American Dovlatov...*

¹¹⁰⁵ S. Balbus, *Między stylami...*, s. 97–130.

¹¹⁰⁶ R. Nycz, *Interekstualność...*, s. 64.

się w cyklach *Walizka* i *Kompromis*. Naśladowanie formy widoczne jest też w jego *Notatnikach*, w których nawiązania do tradycji mają właśnie charakter ironiczny.

Relacja tekst–gatunek może być uznawana za akt intertekstualny, ponieważ świadczy o reprezentacji zrealizowanych już cech genologicznych, wymaga istnienia zbioru utworów, które mają z tekstem cechy wspólne pod względem struktury i semantyki¹¹⁰⁷. Laurent Jenny, analizując ten problem, konstatuje:

Czy można mówić, że tekst wchodzi w stosunek intertekstualny z gatunkiem? Ktoś mógłby zarzucić, że byłoby to niezręczne mieszanie struktur, które należą do kodu, ze strukturami należącymi do jego realizacji. Jednakże to rozróżnienie wydaje się trudne do utrzymania, skoro, jak w przypadku gatunku, kod wyznacza sobie jako granice przepis o pewnej ilości struktur do zrealizowania — struktur zarówno semantycznych, jak formalnych, i które tworzą w ten sposób coś w rodzaju archetektu. Archetypy gatunkowe niezależnie od ich abstrakcyjności stanowią niemniej struktury tekstualne ciągle obecne w umyśle tego, kto pisze. [...] Wystarczy, żeby kod stracił swój charakter nieskończenie otwarty, aby zamknął się w system strukturalny — jak to bywa w przypadku gatunków, których formy przestały się odnawiać — a już kod staje się strukturalnie równoważny tekstowi. Można wówczas mówić o intertekstualności między danym konkretnym dziełem a danym archetekstem gatunkowym¹¹⁰⁸.

Notatniki Dowłatowa świadczą o poczuciu więzi z poprzednikami, świadomości kontynuacji założeń genologicznych; jednocześnie widoczna jest w nich próba zdystansowania się do zastanych reguł, działanie na przekór konwencji. Zawartość swoich notatników pisarz obnażył przed czytelnikami już na początku prezentacji swojej twórczości. W pierwszym opublikowanym utworze *Niewidzialna książka* zamieszcza wiele anegdot ze środowiska literackiego Leningu. Są to historyjki wyłączone poza główny nurt narracyjny i wyodrębnione graficznie. Jako druga książka pisarza ukazuje się zbiór pod tytułem *Solo na underwood* (*Соло на ундервуде*, 1980), zawierający te same anegdoty oraz zabawne sformułowania, niezręczności stylistyczne, przekształcenia leksykalne, które określić można mianem dowcipów językowych. Tak więc już na początku drogi twórczej Dowłatow odkrywa przed odbiorcą laboratorium, pracownię „artysty słowa”, pomysły i szkice fabularne nieistniejących utworów. Względnie młody pisarz zaczyna jakby od końca, od gatunków, które przystoją bardziej literackim weteranom, emerytom. Drugą część *Notatników* — *Solo na IBM* (*Соло на IBM*, 1990) stworzył pisarz już na emigracji i opublikował w 1990 roku łącznie z częścią pierwszą.

W *Notatnikach* znajdujemy zabawne aforyzmy i sentencje, żarty lingwistyczne, ale dominantą zbioru są niewątpliwie anegdoty — krótkie historyjki o sobie i o innych.

W Rosji zbiorki autentycznych historyjek często o zabarwieniu humorystycznym mają bogatą tradycję. Pierwotnie anegdoty były harmonijnie zintegrowane z tekstami pamiętników. Ale już w pierwszej połowie XVIII wieku centralny przed-

¹¹⁰⁷ R. Nycz, *Intertekstualność...*, s. 69.

¹¹⁰⁸ L. Jenny, *Strategia formy*, przeł. K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 265–295.

miot pamiętników i dzienników, jakim były wydarzenia historyczne, ulega ograniczeniu i zacieśnieniu, a na pierwszy plan wysuwa się tematyka życia codziennego i osobistego. W tym czasie mnoży się liczba dygresji anegdotycznych¹¹⁰⁹. Jednym z pierwszych rosyjskich zbiorów anegdot był tomik zebrany przez błazna Piotra Pierwszego — Jana d'Acostę w drugim dziesięcioleciu XVIII wieku. Uznani XIX-wieczni kolekcjonerzy anegdot to m.in. Piotr Wiaziemski, którego *Notatniki* utkane anegdotami, prowadzone w latach 1813–1877, obejmują 37 zeszytów, a także Aleksander Puszkina ze zbiorem anegdot *The Table Talk* datowanych na lata 1830–1836¹¹¹⁰. Bliższe Dowłatowowi, również estetycznie i strukturalnie, są zbiory Czechowa i Ilji Ilfa. *Notatniki* Czechowa prowadzone były w okresie 1891–1904, czyli w ostatnich 14 latach życia pisarza. Literackie notatki Czechowa to zazwyczaj wyrwykowe uwagi, rzadziej schematy fabularne, częściej odrębne zdania czy wyrazy. Oprócz notatek literackich pisarz umieszczał w swoich *Notatnikach* krótkie zapiski dziennikowe, uwagi dotyczące gospodarstwa, recepty, adresy, spisy książek¹¹¹¹. Nie były to teksty przeznaczone do druku, lecz typowo robocze notatki, wydobyte z archiwum i opublikowane po śmierci Czechowa.

Biograf Dowłatowa Igor Suchich podkreśla, iż w pierwszym wariancie tomu *Solo na underwood* znalazło się spostrzeżenie, które w późniejszych wersjach zostało usunięte:

Записные книжки не только профессиональный атрибут литератора. Записные книжки жанр старинный и достойный. Юрий Олеся в этом жанре написал свою лучшую книгу¹¹¹².

Powołując się na tradycje wspomnień Jurija Oleszy *Co dzień słów kilka* (*Hu dnia bez смрочки*, pierwsze wydanie — 1961), Dowłatow zapewne zdawał sobie sprawę, iż Olesza nigdy takiej książki nie napisał i nie opublikował. Skomponowali ją już po jego śmierci filolodzy, scalając szkice i brudnopisy, które pozostały w archiwum Oleszy. Wybór, układ ani nawet tytuł nie były przez niego autoryzowane. Przytoczony tekst nie tylko świadczy o pragnieniu Dowłatowa wpisania się w kanon klasyków, ale też uwydatnia działanie rozbieżne z tradycyjnym — już na początku drogi twórczej pisarz sam tworzy i publikuje notatki, które z założenia nie są utworem literackim.

Informacja o Oleszy nie jest jedyną mistyfikacją dowodzącą ironicznego traktowania przez Dowłatowa dziedzictwa literackiego. O ironizowaniu świadczy też ostateczny tytuł zbioru *Notatniki* — *Записные книжки*. Jak stwierdza Danuta Danek:

¹¹⁰⁹ Por. V. Gyenis, *Les Mémoires et l'anecdote. Le développement de la prose hongroise du XVIIIe siècle et les affinités entre les deux genres*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. XIII, z. 2, s. 51–77.

¹¹¹⁰ Zob. E. Курганов, „У нас была и есть устная литература...”, [w:] *Русский литературный анекдот конца XVIII – начала XIX века*, pod red. E. Курганова и Н. Охотина, Москва 2003, s. 6–8.

¹¹¹¹ Е.Н.Коншина, *Примечания*, [w:] А. П. Чехов, *Собрание сочинений в двенадцати томах*, Москва 1956, t. 10, s. 576–591.

¹¹¹² С. Довлатов, *Соло на ундервуде*, Париж-Нью-Йорк 1980, последняя страница обложки, [цит. за:] И. Сухих, *Сергей Довлатов...*, s. 43.

Tytuł utworu literackiego pełni dwie podstawowe funkcje [...]. Jedną z nich jest funkcja identyfikowania utworu, wskazywania, o jaki jednostkowy [...] utwór chodzi. [...] Druga funkcja [...] to funkcja wprowadzenia do utworu, funkcja inicjalnej metawypowiedzi. W tej funkcji właśnie tytuł stanowi integralną część utworu¹¹¹³. Tak więc na tytuł utworu literackiego można spojrzeć jak gdyby z zewnątrz i od wewnątrz utworu. Spojrzeniem tym odpowiada raz przewaga jednej, raz przewaga drugiej z głównych funkcji tytułu. Kiedy tytuł użyty jest jako nazwa własna, wówczas nie tyle wskazuje jednostkowy obiekt, ile go opisuje¹¹¹⁴.

Jeśli weźmiemy pod uwagę ten drugi aspekt, to tytuł *Notatniki*, określający gatunkową swoistość utworu Dowłatowa, jest częścią mistyfikacji, jakiej dopuszcza się autor. Tytuł ten eksponuje stronę funkcjonalną utworu i określa genezę oraz strukturalny sposób prezentacji¹¹¹⁵. Wpisując się w literacką tradycję publikowania notatników, Dowłatow tytułem tym zapowiada odbiorcy specyficzny przedmiot komunikatu i sposób jego przedstawienia. Mają to być mianowicie brudnopisy, zapiski, historyjki „z życia wzięte”, pomysły, które dopiero można wykorzystać w utworach literackich. Sam tytuł sugeruje odbiorcy, iż będzie on miał do czynienia z tworzywem, czyli z autentycznymi historiami, nieprzetworzonymi jeszcze w fikcję literacką.

Zabieg ten sytuuje utwór Dowłatowa w tradycji gatunku i jednocześnie ujawnia polemiczny wobec założeń genologicznych charakter. Dostrzeżenie tych ironicznych odniesień do wzorca gatunkowego i jego realizacji w minionych epokach nie wpływa zasadniczo na percepcję tekstu. Z inną sytuacją spotykamy się natomiast w utworach Dowłatowa, w których rozszyfrowanie intertekstu uruchamia znaczenia ukryte w relacjach między tekstami, zmienia semantykę poszczególnych obrazów i całego dzieła. Analiza intertekstualna pozwala ujawnić ironię autora w stosunku do poprzedników. Przykładem tego typu tekstów literackich w spuściźnie Dowłatowa mogą posłużyć *Zona* i *Ariel*. Te pochodzące z różnych okresów twórczości pisarza utwory są odmienne pod względem struktury i odwołują się do dość odległych kulturowo tekstów.

Powieść *Zona*, nazwana przez samego autora „książką łagrową”, wpisując się w nurt rosyjskiej literatury o tematyce więziennej, obozowej, zajmuje w tym nurcie miejsce odosobnione ze względu na specyficzną konstrukcję świata przedstawionego, niekonwencjonalny dla tej tematyki styl wypowiedzi oraz postawę autora, dalekiego od pokus obrachunku. Według Dowłatowa tekst ten powstał w 1966 roku, jednak zanim został opublikowany (1982), pisarz wprowadził do niego wiele poprawek i uzupełnień. W ostatecznej wersji jest to narracja niejednorodna. Tekst z lat sześćdziesiątych, a więc opowiadania o życiu w łagrze, krótkie historie z odrębnymi, zakończonymi fabułami (łączy je ten sam narrator, miejsce akcji, te same postaci i wreszcie zamysł autorski) przeplatają listy autora do wydawcy, czyli Igora Jefimowa (choć nazwisko jego nie jest ujawnione), zawierające przemyślenia

¹¹¹³ D. Danek, *Dzieło literackie jako książka*, Warszawa 1980, s. 76–77.

¹¹¹⁴ *Ibidem*, s. 81–82.

¹¹¹⁵ Zob. S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, Warszawa 1965, t. 3, s. 349–355.

i komentarze dotyczące zarówno samego tekstu, jak i łagrowych przeżyć. Listy te są pisane ze znacznej perspektywy czasowej — w latach osiemdziesiątych¹¹¹⁶ — i są to swego rodzaju intelektualne nowele, wchodzące w dialog z fabularną częścią narracji. Dzięki zastosowaniu tego metatekstu pisarz stworzył utwór w rodzaju „literackiego manifestu z ilustracjami”¹¹¹⁷. Ta warstwa narracyjna pełni też inne funkcje od wstępu (na przykład *Wstępu we Wspomnieniach z domu umarłych*)¹¹¹⁸.

W obu warstwach narracyjnych autor nawiązuje do twórczości klasyków literatury łagrowej. Odwołania w pierwszym liście nie są zakamuflowane, pisarz wprost nazywa swoich poprzedników i określa stosunek do ich utworów. Nie można więc takich odwołań rozpatrywać w kategoriach ironii intertekstualnej. Na początku utworu narrator — Dowłatow — stara się usytuować swój utwór w tradycji literatury więziennej:

Каторжная литература существовала несколько веков. Даже в молодой российской словесности эта тема представлена грандиозными образцами. Начиная с „Мертвого дома” и кончая „ГУЛАГом”. Плюс — Чехов, Шаламов, Синявский.

Наряду с каторжной имеется полицейская литература.

Это — разные литературы. Вернее — противоположные. С противоположными нравственными ориентирами.

Таким образом, есть два нравственных преискуранта. Две шкалы идейных представлений.

По одной — каторжник является фигурой страдающей, трагической, заслуживающей жалости и восхищения. Охранник — соответственно — монстр, злодей, воплощение жестокости и насилия.

По второй — каторжник является чудовищем, исчадием ада. А полицейский, следовательно, — героем, моралистом, яркой творческой личностью.

Став надзирателем, я был готов увидеть в заключенном — жертву. А в себе — карателя и душегуба.

То есть я склонялся к первой, более гуманной шкале. Более характерной для воспитавшей меня русской литературы. И, разумеется, более убедительной. (Все же Сименон — не Достоевский).

Через неделю с этими фантазиями было покончено. Первая шкала оказалась совершенно фальшивой. Вторая — тем более¹¹¹⁹.

Dowłatow z dużą dozą ironii odnosi się do tradycji literackiej. W liście do wydawcy pisze żartobliwie: „И меня абсолютно не привлекают лавры современного Вергилия. (При всей моей любви к Шаламову.) Достаточно того, что я работал экскурсоводом в Пушкинском заповеднике...”¹¹²⁰. I dalej w jednym rzędzie

¹¹¹⁶ Połączenie poszczególnych opowiadań, z których kilka funkcjonowało już w druku samodzielnie, było niejako wymuszone przez wydawcę Igora Jefimowa. Obawiał się on niewielkiego zainteresowania czytelników zbiorem opowiadań. Z kilku pomysłów na tekst spajający odrębne historie (m.in. list żołnierza, sąd koleżeński) Dowłatow wybrał paradoksentyczną narrację odautorską w duchu Kurta Vonneguta. С. Довлатов, *Эпистолярный роман...*, s. 132–159.

¹¹¹⁷ М. Липовецкий, *Учитесь, товарищи...*, s. 206.

¹¹¹⁸ O funkcjach listów w *Zonie* pisze Paweł Wysiewkow: П. Высеков, *Функции писем...*

¹¹¹⁹ С. Довлатов, *Зона...*, s. 62–63.

¹¹²⁰ *Ibidem*, s. 154.

z klasykami literatury rosyjskiej: Tolstojem, Puszkinem, Lermontowem wymienia anegdotycznego porucznika Rżewskiego.

Odcinając się od sposobu wartościowania w wymienionych utworach, pisarz nie rezygnuje z tradycji literackiej, niemal nieustannie prowadząc dialog ze swymi poprzednikami, a zwłaszcza z Dostojewskim¹¹²¹. Owa dialogiczność odnosi się zarówno do prezentowanych w utworach idei, jak i do chwytów formalnych. Dostrzeżenie aluzji, odniesień i parafraz utworów Dostojewskiego sprawia, że odczytanie *Zony* nabiera nowych głębszych znaczeń¹¹²². Ironicznie przekształcając obrazy, deformując idee, Dowłatow zaznacza wyraźny dystans wobec zakorzenionych wzorców, które głównie za sprawą dzieł Dostojewskiego wykreowały model więźnia jako ofiary zasługującej na współczucie i troskę, a strażnika jako oprawcy. W tej kwestii zbliża się do poglądów Warłama Szalamowa, który zauważył:

Художественная литература всегда изображала мир преступников сочувственно, подчас с подобострастием. Художественная литература окружила мир воров романтическим ореолом, соблазнившись дешевой мишурой. Художники не сумели разглядеть подлинного отвратительного лица этого мира¹¹²³.

Autor *Wspomnień z domu umarłych* (*Записки из мертвого дома*, 1861), dysponując bogatym materiałem o życiu katorżników, pierwotnie zamierzał opracować je w formie wyznania — pisanych w pierwszej osobie dziejów młodego zbrodniarza, który na katordze przeżył odrodzenie. Potem zarzucił ten pomysł (wróci do niego w *Zbrodni i karze*) i zdecydował się na powieść paradodokumentarną, podobną do cyklu reportaży. Za wzorzec gatunkowy posłużyły mu głośne wówczas *Zapiski myśliwego* (*Записки охотника*, 1852) Iwana Turgieniewa oraz *Notatki o rybołówstwie* (*Записки об ужении рыбы*, 1847) i *Zapiski myśliwego z guberni orenburskiej* (*Записки ружейного охотника Оренбургской губернии*, 1852) Siergieja Aksakowa. W warstwie językowej sięgał Dostojewski do folkloru więziennego i częściej — ludowego, opracował portrety psychologiczne postaci, aby zgodnie z regułami gatunku jednostki były tu zarazem typami i nosicielami idei¹¹²⁴. Każdy rozdział stanowi kompozycyjnie odrębny, zakończony utwór poświęcony życiu na katordze. Pisarz, zgodnie z przyjętą przez siebie manierą, wprowadza również podwójną narrację, oddając rolę wspominającego życie na katordze Aleksandrowi Pietrowiczowi Gorianczikowowi. Był to wykształcony szlachcic odbywający wy-

¹¹²¹ Obok odniesień do utworów Dostojewskiego i innych klasyków literatury o katordze i łagrach w *Zonie* można odnaleźć aluzje do utworów Hemingwaya. W historii kapitana Jegorowa i jego żony Dowłatow parafrazuje motywy, postaci i zdarzenia opowiadania *Kot na deszczu* i powieści *Pożegnanie z bronią*. Nawiązania te były już zauważone i omówione przez wielu badaczy. Pierwszy pisał na ten temat Igor Suchich: И. Сухих, *Зона: два ада...*, s. 205.

¹¹²² Na konieczność włączenia odniesień intertekstualnych w interpretacji *Zony* wskazuje m.in. Eleonora Szafranska: Э. Шафранская, *Тема „Мертвого дома”...*, s. 127.

¹¹²³ В. Шаламов, *Очерки преступного мира*, [w:] *idem, Собрание сочинений в четырех томах*, Москва 1998, t. 2, s. 5.

¹¹²⁴ B. Urbankowski, *Dostojewski: dramat humanizmów*, Warszawa 1994, s. 75.

rok za zabójstwo żony, poznany przez pierwszego narratora w syberyjskim miasteczku.

Dowłatow również wpisuje *Zonę* do tradycji tego gatunku, co sugeruje podtytuł — *Zapiski strażnika* (*Записки надзирателя*). Jednak w końcowej części narracji znowu odwraca się od tej tradycji, przekonując, że jego utwór należy interpretować w kategoriach uniwersalnych, a nie jako obraz życia łagrowego:

Я пишу — не физиологические очерки. Я вообще пишу не о тюрьме и зеках. Мне бы хотелось написать о жизни и людях. И не в кунсткамеру я приглашаю своих читателей. [...] Еще раз говорю, меня интересует жизнь, а не тюрьма¹¹²⁵.

Pisarz powierza relację z łagru młodemu inteligentowi, przy czym jego narrator — Boris Alichanow — znalazł się po drugiej stronie drutu kolczastego, choć przyczyną, podobnie jak w przypadku Gorianczikowowa, była kobieta:

Дальше все пошло хуже. Несчастливая любовь, долги, женитьба... И как завершение всего этого — лагерная охрана. Любовные истории нередко оканчиваются тюрьмой. Просто я ошибся дверью. Попал не в барак, а в казарму¹¹²⁶.

Widać tu ironiczne odwrócenie motywu skazania na łagier: ofiarą miłosnej historii u Dowłatowa staje się główny bohater, przy czym karę odbywa nie w charakterze więźnia, lecz strażnika. Zbieżność postaci-narratorów w obu utworach obejmuje też ich pozycję wewnątrz więziennego świata. Bohater Dowłatowa jest w łagrze obcy, osamotniony. Jak kilkakrotnie podkreśla, wywodzi się z rodziny inteligentkiej, w której zwykło się traktować ludzi niewykształconych, a nawet gorzej ubranych, z lekką pogardą. Przyczyny alienacji narratora *Wspomnień* są podobne — na katordze więźniowie z ludu swobodnie wyrażają nienawiść do szlachty, tym bardziej że najczęściej z winy ludzi bogatych popełniali zbrodnie. Gorianczikow komentuje to dość łagodnie: „На бывших дворян в каторге вообще смотрят мрачно и неблагоприятно”¹¹²⁷.

Reportażowy charakter swoich nowel podkreśla Dowłatow osobistymi wspomnieniami w listach do wydawcy oraz w informacji poprzedzającej tekst: „Имена, события, даты — все здесь подлинное”¹¹²⁸. Tę stereotypową formułę, stosowaną przez pisarzy na ogół w celu uprzedzenia o fikcyjności wydarzeń i postaci, Dowłatow napełnia całkiem odmienną treścią. Już zapowiedź autentyczności wskazuje na ironię autora. W rzeczywistości nie jest to proza dokumentalna i mimo tej wstępnej deklaracji, podobnie jak innych utworów Dowłatowa, *Zony* nie należy rozpatrywać w kategoriach autobiografizmu. Tak samo było ze *Wspomnieniami z domu umarłych*: osobiste obserwacje Dostojewskiego to tylko punkt wyjścia do

¹¹²⁵ С. Довлатов, *Зона...*, s. 154.

¹¹²⁶ *Ibidem*, s. 35.

¹¹²⁷ Ф. Достоевский, *Записки из Мертвого дома*, [w:] *idem*, *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 3, Ленинград 1972, s. 26.

¹¹²⁸ С. Довлатов, *Зона...*, s. 27.

stworzenia kilkunastu odrębnych historii prezentujących określone typy ludzkie i kryjące się za nimi idee.

Dowłatow w *Zonie* ironicznie wykpiwa mit gościnnej Syberii, którym rozpoczyna swą opowieść Dostojewski. *Wstęp do Wspomnień z domu umarłych* przypominający baśniowy zaczyn zawiera wyidealizowany opis Syberii, jej naturalnych zasobów i wspańiałych mieszkańców:

В отдаленных краях Сибири, среди степей, гор или непроходимых лесов, попадаются изредка маленькие города [...] в Сибири можно блаженствовать. Климат превосходный; есть много замечательно богатых и хлебосольных купцов; много чрезвычайно достаточных инородцев. Барышни цветут розами и нравственны до последней крайности. Дичь летает по улицам и сама натыкается на охотника. Шампанского выпивается неестественно много. Икра удивительная¹¹²⁹.

Ta fantastyczna kraina zachęca do osiedlania się mądrych, przewidujących Rosjan ze stolicy oraz ekskatorżników, którzy rozpoczynają tam nowe życie¹¹³⁰. Akcja utworu Dowłatowa rozgrywa się nie na Syberii, lecz na północy Republiki Komi, jednak i tu więźniowie nie osiedlają się daleko po odbyciu kary. Nie ma to związku z walorami okolicy, lecz wynika stąd, że inne miejsca w kraju nie różnią się od zony — uwięzienie, zniewolenie nie ogranicza się do przestrzeni łagru, jego zasięg jest nieograniczony — „Мечтали о свободе, пели и клялись... А вышли — и тайга до горизонта. [...] И тогда становилось ясно, что желанная воля есть знакомый песенный рефрен, не больше”¹¹³¹. Bohaterowie *Zony* nie stają się wolni po opuszczeniu łagru — osiedlają się tuż za ogrodzeniem, w polu widzenia strażników, żyją zgodnie z więziennym kodeksem i zwyczajami. Całe wioski zamieszkują kolejne pokolenia skazanych, kultywując przestępcze obyczaje. Pobyt w łagrze był tylko prawnym pozbawieniem wolności, a w istocie całe życie jest zniewolone mentalnie, duchowo. Wizja nowego życia w bogatej krainie, jaką rysuje Dostojewski, została tu ironicznie przekształcona w obraz prymitywnej egzystencji w nędznych warunkach.

Przedstawiony w obu utworach świat za kratami uznany jest przez narratorów za obcy, wręcz wstrząsający. Narrator *Zony* w liście do wydawcy stwierdza: „То, что я увидел, совершенно меня потрясло”¹¹³². U Dostojewskiego — pierwszy narrator po lekturze dziennika Gorianczikowa zauważa: „Совершенно новый мир, до сих пор неведомый”¹¹³³.

¹¹²⁹ Ф. Достоевский, *Записки...*, s. 5–6.

¹¹³⁰ Jerzy Kazimierski stwierdza, iż Dostojewski zastosował we *Wstępie* figurę ironii, przy czym uważa ją za nieszczerą, nienawistną, gdyż kpi z wyobrażeń ludzi nie posiadających tak skrajnych doświadczeń. J. Kazimierski, *Kłamstwo jako diagnoza i kłamstwo jako metoda* (Dostojewski, *Sołżenicyn, Wat*), [w:] *Kłamstwo w literaturze*, pod red. Z. Wójcickiej i P. Urbańskiego, Kielce 1996, s. 214.

¹¹³¹ С. Довлатов, *Зона...*, s. 64.

¹¹³² *Ibidem*, s. 35.

¹¹³³ Ф. Достоевский, *Записки...*, s. 8.

Dostojewski twierdził, iż w każdym człowieku kryje się pierwiastek dziki, bestialski. W *Braciach Karamazow* (*Братья Карамазовы*, 1880) pisze: „выражаются иногда про »зверскую« жестокость человека, но это страшно несправедливо и обидно для зверей: зверь никогда не может быть так жесток как человек, так артистически, так художественно жесток”¹¹³⁴. W tej konstatacji odnajdujemy nie tyle rozgraniczenie natury ludzkiej i zwierzęcej, ile myśl, iż okrucieństwo człowieka urasta do rangi dzieła sztuki. Bywa to okrucieństwo, w które trudno uwierzyć, niczym nieumotywowane, na granicy fantazji. Do tej myśli odwołuje się autor *Zony*, pisząc o najbardziej mrocznych czynach człowieka: „Жестокость, бессмысленная как поэзия”¹¹³⁵. Jego lakoniczna informacja: „Я дружил с человеком, засолившем когда-то в бочке жену и детей”¹¹³⁶, jest nie tylko wstrząsająca. Ten akt okrucieństwa przeczy jakiegokolwiek logice, działanie to, niemające racjonalnego uzasadnienia, staje się czymś w rodzaju chwytu artystycznego.

Według Dowłatowa łagier jest, mimo wszelkich niedogodności, tylko jednym z wielu miejsc na ziemi, do których można się przyzwyczaić. Stwierdza:

Мир, в который я попал, был ужасен. [...] Но жизнь продолжалась. Более того, здесь сохранились обычные жизненные пропорции. Соотношение добра и зла, горя и радости — оставалось неизменным. [...] Мир, в который я попал был ужасен. И все-таки улыбался я не реже, чем сейчас. Грустил — не чаще¹¹³⁷.

Wyznanie to wyraźnie koresponduje z konstatacją w tekście Dostojewskiego, następującą po opisie koszmarnych obozowych warunków: „Человек есть существо ко всему привыкающее, и, я думаю, это самое лучшее его определение”¹¹³⁸.

W obu utworach obóz jest więc obszarem reprezentatywnym dla całego państwa — u Dostojewskiego — Imperium Rosyjskiego, u Dowłatowa — Związku Radzieckiego. Reprezentatywność ta realizuje się również przez dobór postaci — narrator *Wspomnień z domu umarłych* ze zdumieniem konstatuje:

И какого народа тут не было. Я думаю, каждая губерния, каждая полоса России имела тут своих представителей. Были и инородцы, было несколько ссыльных даже из кавказских горцев¹¹³⁹.

Podobnie bohaterowie *Zony* — zarówno więźniowie, jak i strażnicy — to przedstawiciele różnych narodowości, którzy reprezentują stereotypowe wyobrażenie o charakterach poszczególnych nacji wchodzących w skład Związku Radzieckiego. Pisarz podkreśla też brak więzi między poszczególnymi narodami, brak ich identyfikacji z państwem radzieckim, absurdalność ich funkcjonowania w ramach jednego imperium radzieckiego.

¹¹³⁴ Ф. Достоевский, *Братья Карамазовы*, [w:] *idem*, *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 14 Ленинград 1976, s. 217.

¹¹³⁵ С. Довлатов, *Зона...*, s. 35.

¹¹³⁶ *Ibidem*, s. 36.

¹¹³⁷ *Ibidem*, *Зона...*, s. 36–37.

¹¹³⁸ Ф. Достоевский, *Записки...*, s. 10.

¹¹³⁹ *Ibidem*.

Obaj pisarze zwracają uwagę na fakt, iż mimo wielonarodowościowego składu więźniowie mają swój jeden wspólny język, o który szczególnie dbają. Narrator Dostojewskiego z podziwem obserwował talent lingwistyczny współwięźniów:

А какие они были все мастера ругаться. Ругались они утонченно, художественно. Ругательство возведено было у них в науку; старались взять не столько обидным словом, сколько обидным смыслом, духом, идеей — а это утонченнее, ядовитее¹¹⁴⁰.

Ciekawe, że również Dowłatow ten aspekt łagrowego życia uważa za godny uznania:

Но есть красота и в лагерной жизни. По-моему, одно из ее восхитительных украшений — язык. Лагерный язык менее всего рассчитан на практическое использование. И вообще, он является целью, а не средством. [...] Лагерный язык — затейлив, картинно живописен, орнаментален и щеголеват. [...] Изысканная речь является в лагере преимуществом такого же масштаба, как физическая сила¹¹⁴¹.

Bohaterowie *Zony*, podobnie jak więźniowie u Dostojewskiego, cenią swój język i wykazują szczególną dbałość w doborze słownictwa¹¹⁴².

Jednak celem obu pisarzy nie jest jedynie zapoznanie odbiorcy z warunkami życia w łagrze. Idea Dostojewskiego wybiega daleko poza granice katorgi — opowiadając historie więźniów i popełnionych przez nich zbrodni, autor *Wspomnień* odwołuje się do ich życia na wolności. Niemal przy każdym porównaniu ludzi wolnych i uwięzionych dochodzi do konkluzji, iż różnica nie jest tak wielka, bo ludzie wszędzie są jednakowi, katorżnicy stosują się do ogólnoludzkich zasad, a ludzie wolni do kodeksu katorgi. Nieprzypadkowo przecież niektóre zbrodnie popełniane są po to, by dostać się do więzienia i „там избавиться от несравненно более каторжной жизни на воле”¹¹⁴³. Podobnie Dowłatow podkreśla jedność, tożsamość zony i wolności, więźniów i ludzi wolnych. W komentarzu zauważa, że za kratami również istnieje wolność, a między więźniami i strażnikami daje się zauważyć duże podobieństwo.

W utworze Dowłatowa, podobnie jak u Dostojewskiego, więźniowie żyją zgodnie z własnymi zasadami, natomiast ludzie wolni (tu strażnicy) — jak więźniowie. *Zona* rozciąga się na cały kraj, obóz jest metaforą Związku Radzieckiego. Jednak w swych rozważaniach Dowłatow posuwa się znacznie dalej. Owa dwubiegunowość zaciera się u niego nie tylko w przypadku wolności i uwięzienia. Nierozłączność, spójność i możliwość zamiany przeciwstawnych zjawisk jest według niego powszechna, w jego świecie króluje alogiczność i chaos. Jest to świat doskonałe absurdalny i stwierdzenie to staje się myślą przewodnią utworu.

¹¹⁴⁰ Ф. Достоевский, *Записки...*, s. 13.

¹¹⁴¹ С. Довлатов, *Зона...*, s. 99.

¹¹⁴² Eleonora Szafranska twierdzi, że głównie dzięki językowi można mówić o karnawalizowanej estetyce *Zony*. Э. Шафранская, *Тема „Мертвого дома”...*, s. 134.

¹¹⁴³ Ф. Достоевский, *Записки...*, s. 43.

Największą dozę ironii wobec Dostojewskiego zawarł pisarz w rozdziale o obozowym spektaklu. Fabuła tej części *Zony* jest parafrazą fragmentu wspomnień Gorianczikowa o więziennym teatrze (rozdz. XI *Wspomnień z domu umarłych* pt. *Przedstawienie*¹¹⁴⁴). Tekst Dowłatowa brzmi polemicznie wobec sielankowego obrazu moralnie odrodzonych, zdolnych do podejmowania twórczych działań katorżników z *Domu umarłych*.

Dostojewski stworzył swój utwór w czasie, gdy był już jednym z „poczwenników”, gdy obok Grigoriewa i Strachowa, walczył o powrót szlachty do ludowej gleby („poczwy”). Jest więc on jakby relacją ze swoistego eksperymentu socjologicznego. Dostojewski pokazuje „dno upadku”: zbrodniarzy, dzieciobójców i złodziei, podkreślając zarazem, iż oni są właśnie „poczwą” — gruntem, na którym można budować przyszłość Rosji. Na dnie życia zrekonstruowany będzie cały system wartości. Na katordzie odradza się sprawiedliwość: skazańcy sami dzielą między siebie datki i chleb, a wszystkie spory rozstrzyga staruszek-starowierca, którego darzą zaufaniem. Odbudowana zostaje religia, odbudowana zostaje godność ludzka. Praca stanie się potrzebą katorżników, nauczy uczciwości, wyrobi solidarność. Gdy z jakiegoś względu zabraknie pracy, zaczyna panować nuda, a to oznacza kłótnie i bójki. Ratunkiem przed nudą i waśniami może być jednak swojego rodzaju wychowanie przez sztukę. Dostojewski z aprobatą odnotuje, iż katorżnicy potrafili spontanicznie urządzić teatr. Mimo piekielnych scen pozostaje więc *Martwy dom* próbą stworzenia syberyjskiej sielanki¹¹⁴⁵.

Przeniesienie podobnej historii z życia więźniów o sto lat później, w realia Związku Radzieckiego, epoki zastoju, nie tylko pozbawia złudzeń co do możliwości moralnej odnowy przestępców, lecz także przynosi interesujące spostrzeżenia dotyczące mentalności narodu rosyjskiego, która zmieniała się znacząco, jednak nie tak, jak tego oczekiwał autor *Zbrodni i kary*¹¹⁴⁶. W utworze Dostojewskiego więźniowie, natchnieni zbliżającymi się świętami Bożego Narodzenia, z własnej inicjatywy, a nawet w tajemnicy przed strażnikami i współwięźniami, przygotowują spektakl teatralny: „Арестанты, как дети, радовались малейшему успеху, тщеславились даже”¹¹⁴⁷; „Они гомозились про себя, делали репетиции, иногда за казармами, таились, прятались. Одним словом, хотели удивить всех нас чем-то необыкновенным и неожиданным”¹¹⁴⁸. Była to swego rodzaju resocjalizacja przez działania twórcze, uczestnictwo w sztuce. Zarówno twórcy przedstawienia, jak i jego odbiorcy — pozostali więźniowie — tak zaangażowali się w to przedsięwzięcie, iż w łagrze zapanował spokój: „Я утвердительно скажу, что театр и благодарность за то, что его позволили, были причиной, что на праздниках не было ни одного серьезного беспорядка в остроге: ни одной злокачественной ссоры, ни одного воровства”¹¹⁴⁹.

¹¹⁴⁴ Opowiadanie Dowłatowa wydane oddzielnie również pod tytułem *Przedstawienie*. C. До-
влатов, *Представление*, „Континент” № 39 (1984), s. 42–70.

¹¹⁴⁵ B. Urbankowski, *Dostojewski...*, s. 74.

¹¹⁴⁶ Zob. И. Сухих, *Зона: два ада...*, s. 208–209.

¹¹⁴⁷ Ф. Достоевский, *Записки...*, s. 117.

¹¹⁴⁸ *Ibidem*, s. 119.

¹¹⁴⁹ *Ibidem*, s. 117.

Repertuar, dobrany przez więźniów, był przypadkowy. Nie dysponując zbyt dużymi możliwościami, posłużyli się niekompletnymi tekstami sztuk, głównie spisanych przez bliżej nieznanymi organizatorów teatrów ludowych¹¹⁵⁰. Narrator Dostojewskiego dość obszernie potraktował temat działalności teatrów ludowych, podkreślając twórczy potencjał niższych warstw społecznych.

W łagrze Dowłatowa, w czasach kiedy religię zastąpiła komunistyczna ideologia, świętem godnym uczczenia wystawieniem sztuki teatralnej była kolejna rocznica rewolucji październikowej. Przedsięwzięciem kieruje oficer polityczny, którego zadaniem są akcje propagandowe oraz dbałość o przestrzeganie kalendarza komunistycznych rytuałów. Do niego też należy wybór repertuaru zgodnego z poetyką obchodów: „Надвигаются Октябрьские праздники. Вчера мы начали репетировать одноактную пьесу *Кремлевские звезды*. Автор — Яков Чичельницкий. [...] Пьеса идейно зрелая, рекомендована культурным сектором УВД”¹¹⁵¹.

Z jednej strony przedsięwzięcie to wpisywało się w rytuał radzieckiej kultury, w tym także kultury łagrowej:

лагерь является типично советским учреждением. И не только по своему административно-хозяйственному устройству. Не только по внедряемой сверху идеологии. Не только в силу привычных формальностей. Лагерь учреждение советское — по духу. По внутренней сути. Рядовой уголовник, как правило, вполне лояльный советский гражданин. То есть он, конечно, недоволен. Спиртное подорожало и так далее. Но основы — священные. И Ленин — вне критики¹¹⁵².

Z drugiej strony było to przedsięwzięcie niezwykle, wręcz absurdalne: role przywódców rewolucji w tej „dojrzałej ideologicznie” sztuce powierzono kryminalistom. U Dostojewskiego narrator zapewnia, że wszyscy aktorzy zostali świetnie dobrani i każdy pasuje do swojej roli; natomiast Dowłatow nadaje tekstowi zupełnie nowy wymiar: Lenina gra w *Zonie* złodziej-recydywista, a w postaci Dzierżyńskiego wcielił się pedofil. Ironicznie nawiązując do tekstu Dostojewskiego, Dowłatow potępia realnych przywódców państwa radzieckiego. To absurdalne z pozoru zestawienie jest też głosem w dyskusji nad odpowiedzialnością za popełnione zbrodnie. Jeden z przeklętych problemów Dostojewskiego pojawia się jako temat w *Zonie* kilkakrotnie, przy czym dotyczy głównie wydarzeń, które zaszły w Rosji XX wieku. W rozmowie więźniów u Dowłatowa ujawnia się rozbieżność między obrazem nękanego wyrzutami sumienia Raskolnikowa a wodzami rewolucji dumnymi ze swych zbrodni.

Zestawienie przebiegu obu spektakli pozwala zauważyć podobieństwa i różnice w życiu więźniów czasów Rosji Dostojewskiego i okresu poststalinowskiego w Związku Radzieckim. Obie narracje przedstawiają zmianę statusu głównego bo-

¹¹⁵⁰ Na spektakl składały się dwie sztuki: *Филатка и Мирошка соперники* — wodewil ludowy autorstwa Piotra Grigoriewa Drugiego (premiera 1830) i *Кедрил-обжора* — intermedium, w którym wykorzystano *Отрывок из комедии о Дон-Яне и Дон-Педре* (tekst intermedium nie zachował się) oraz pantomimę *Брамин волокита*.

¹¹⁵¹ С. Довлатов, *Зона...*, s. 137.

¹¹⁵² *Ibidem*, s. 122.

hatera-narratora w więziennej hierarchii. Alichanow w tekście Dowłatowa jako inteligent filolog uznany został za osobę najbardziej kompetentną w dziedzinie teatru. Oficer polityczny prosi go o udział w przygotowaniu spektaklu: „Вы человек культурный, образованный. Мы решили привлечь вас к этому делу”¹¹⁵³. Podobnie w utworze Dostojewskiego narrator wyznaje:

Во мне отчасти видели ценителя, знатока, бывшего и не в таких театрах. [...] теперь, в театре, они посторонились передо мной. Они признавали, что в этом я могу судить лучше их, что я видал и знаю больше их¹¹⁵⁴.

Ze względu na skrajnie różne podejście więźniów do spektaklu w obu utworach inny jest też jego przebieg. U Dostojewskiego teatr cieszy się ogromnym zainteresowaniem katorżników, którzy po pełnym napięcia oczekiwaniu starają się obejrzeć wszystkie spektakle. W Dowłatowskiej *Zonie* uczestnictwo w uroczystości państwowej jest obligatoryjne, a uchylającym się grożą poważne sankcje.

Podczas obu przedstawień widzowie reagują spontanicznie, przy czym we *Wspomnieniach z domu umarłych* nie przekraczają granic ogólnie przyjętych norm poprawnego zachowania:

Подле них прикурнул и Исай Фомыч, который, казалось, с поднятием занавеса весь превратился в слух, в зрение и в самое наивное, жадное ожидание чудес и наслаждений¹¹⁵⁵. Крики одобрения раздавались все чаще и чаще. Вот один подталкивает товарища и наскоро сообщает ему свои впечатления [...] другой, при какой-нибудь смешной сцене, вдруг с восторгом оборачивается к толпе, быстро оглядывает всех, как бы вызывая всех смеяться, машет рукой и тотчас же опять жадно обращается к сцене¹¹⁵⁶.

W *Zonie* uczestnicy wydarzenia bez skrępowania ujawniają swoje emocje i czynią to w sposób daleko odbiegający od kulturalnego zachowania się w teatrze:

Из зала ободряюще крикнули:
—Давай, Мотыль, не тяни резину¹¹⁵⁷.

Równie żywiołowo więźniowie reagują na pojawienie się na scenie kobiety: „Шнырь, заходи с червей! Тащи ее в койку! Докажи, что у тебя в штанах еще кудахчет!...”¹¹⁵⁸.

Dowłatow zwraca też uwagę na poczucie sprawiedliwości tkwiące w rosyjskim ludzie, o czym pisał wcześniej Dostojewski. Można się doszukać wielu powiązań *Zony* z rozmyślaniami autora *Biesów* nad problemem skutków zbrodni. W swych rozważaniach Dowłatow przedstawia te kwestie inaczej niż Dostojewski. Autor *Wspomnień z domu umarłych* sądzi, iż poczucie sprawiedliwości łączy się z ludową koncepcją zbrodniarza jako „nieszczęśnika”. Dla tej ludowej „filozofii zbrodni”

¹¹⁵³ *Ibidem*, s. 138.

¹¹⁵⁴ Ф. Достоевский, *Записки...*, s. 121.

¹¹⁵⁵ *Ibidem*, s. 123.

¹¹⁵⁶ *Ibidem*, s. 124.

¹¹⁵⁷ С. Довлатов, *Зона...*, s. 150.

¹¹⁵⁸ *Ibidem*, s. 151.

charakterystycznym i wręcz nieodłącznym elementem jest kara, co pełniej wyłożył Dostojewski w późniejszej powieści o moralnym zmartwychwstaniu zabójcy¹¹⁵⁹. Koniecznym warunkiem przebaczenia jest więc w oczach ludu odkupienie winy: „Тот [народ] никогда не корит арестанта за его преступление, как бы ужасно оно ни было, и прощает ему все за понесенное им наказание [...]”¹¹⁶⁰.

W utworze Dowłatowa najwięksi zbrodniarze, mimo że nie odkupili swej winy, są oficjalnie czczeni przez naród i stawiani za wzór obywatela. Przeniesienie rozważań o karze do czasów Związku Radzieckiego powoduje efekt ironicznego odwrócenia problemu; pogląd Dostojewskiego na nieuchronność kary i konieczność pokuty nie wytrzymał próby czasu i nowych zasad ustrojowych.

Wyjaśnianie sensu zbrodni w planie metafizycznym nastąpiło u Dostojewskiego później, a na początku lat sześćdziesiątych XIX wieku bardziej interesowała go psychika zbrodniarza. Wiele szkiców reportażowych i portretów więźniów poświęcił pisarz przyczynom zbrodni. Choć materiał ten jest niesłychanie różnorodny, to motywy zbrodni i odpowiedzialność moralna zbrodniarza pozostawały dla niego zagadką¹¹⁶¹: „Об иных же преступлениях трудно было составить даже самое первоначальное понятие до того в совершении их было много странного”¹¹⁶². Sens i ocena zbrodni są dla Dostojewskiego niejednoznaczne i nie podlegają ogólnym regułom: „преступление, кажется, не может быть осмыслено с данных, готовых точек зрения, и философия его несколько потруднее, чем полагают”¹¹⁶³.

Dowłatow w swych rozważaniach nad wydarzeniami w Rosji XX wieku, a szczególnie zbrodniami stalinowskimi, skłonność ludzi do niegodziwych czynów wiąże z momentem historycznym:

Зло определяется конъюнктурой, спросом, функцией его носителя. Кроме того фактором случайности. [...] Мы без конца проклиная товарища Сталина [...] И все же я хочу спросить — кто написал четыре миллиона доносов [...] Их написали простые советские люди. [...] Просто сказались тенденции исторического момента. Разумеется существует врожденное предрасположение к добру и злу. Более того, есть на свете ангелы и монстры. Святые и злодеи. Но это — редкость. [...] Одни и те же люди выказывают равную способность к злодеянию и добродетели. [...] Разумеется, зло не может осуществляться в качестве идейного принципа. Природа добра более тяготеет к широковещательной огласке. Тем не менее в обоих случаях действуют произвольные факторы¹¹⁶⁴.

Podziwiając poczynania więźniów związane z przygotowaniem spektaklu, rezoner Dostojewskiego — Gorianczikow — snuje rozważania nad wartością rosyjskiego ludu i stosunkiem szlachty do niego:

¹¹⁵⁹ R. Przybylski, *Dostojewski i „przekłete problemy”*, Warszawa 1964, s. 163.

¹¹⁶⁰ Ф. Достоевский, *Записки...*, s. 46.

¹¹⁶¹ R. Przybylski, *Dostojewski...*, s. 153–166.

¹¹⁶² Ф. Достоевский, *Записки...*, s. 87.

¹¹⁶³ *Ibidem*, s. 15.

¹¹⁶⁴ С. Довлатов, *Зона...*, s. 87–88.

Высшая и самая резкая черта нашего народа — это чувство справедливости и жажда ее. Петушиной же замашки быть впереди во всех местах и во что бы то ни стало, стоит ли, нет ли того человек, — этого в народе нет. Стоит только снять наружную, наносную кору и посмотреть на самое зерно повнимательнее, поближе, без предрассудков — и иной увидит в народе такие вещи, о которых и не предугадывал. Понемногу могут научить народ мудрецы наши. Даже утвердительно скажу, — напротив: сами они еще должны у него поучиться¹¹⁶⁵.

Poglądy te stanowią jedną z ważniejszych idei utworu, a mianowicie tezy o moralnej wyższości ludu. Narrator *Wspomnień z domu umarłych* kilkakrotnie podejmuje temat przepaści, jaka dzieli szlachtę od ludu, „krytykuje pozorną wiedzę, którą urobiła sobie szlachta o ludzie, wchodząc z nim w osobisty kontakt w ramach form ukształtowanych przez ustrój pańszczyźniany”¹¹⁶⁶. Ryszard Przybylski uważa ten utwór za pierwszy dokument świadczący o konserwatyzmie czy nawet konserwatywnym ludomianstwie Dostojewskiego, przy czym podkreśla, iż idee te nie znalazły miejsca w późniejszych utworach literackich pisarza, natomiast zostały rozwinięte w jego publicystyce¹¹⁶⁷.

Do poglądów Dostojewskiego na temat ludu nawiązuje finał rozdziału o przedstawieniu u Dowłatowa, stanowiący zarazem kulminację opowiadania — odtwórca roli Lenina zwraca się do widowni z patetyczną mową, która uświadamia absurd całej sytuacji:

— Кто это?! — воскликнул Гурин. — Кто это?!

Из темноты глядели на вождя худые, бледные физиономии.

— Кто это? Чьи это счастливые юные лица? Чьи это веселые блестящие глаза? Неужели это молодежь семидесятых? [...]

— Неужели это те, ради кого мы возводили баррикады? Неужели это славные внуки революции? [...]

— Завидую вам, посланцы будущего! Это для вас зажигали мы первые огоньки новостроек!¹¹⁶⁸

Po końcowym monologu więzień intonuje *Międzynarodówkę* — symbol historycznego absurdu — co wywołuje nieoczekiwaną reakcję rozbawionych zakończeniem sztuki widzów¹¹⁶⁹. Gurin nagle przeszedł dziwną przemianę: „Сейчас это был деревенский мужик, таинственный и хитрый, как его недавние предки. Лицо его казалось отрешенным и грубым. Глаза были полузакрыты”¹¹⁷⁰. Pozostali więźniowie i obserwatorzy przedstawienia przyłączają się, a narratorem wstrząsają szczególne uczucia: „Вдруг у меня болезненно сжалось горло. Впервые я был частью моей особенной, небывалой страны. Я целиком состоял из жестокости, голода, памяти, злобы...”¹¹⁷¹. Wspólnie wykonana *Międzynarodówka* to nie tylko

¹¹⁶⁵ Ф. Достоевский, *Записки...*, s. 121–122.

¹¹⁶⁶ R. Przybylski, *Dostojewski...*, s. 139.

¹¹⁶⁷ *Ibidem*, s. 138–153.

¹¹⁶⁸ С. Довлатов, *Зона...*, s. 152.

¹¹⁶⁹ Zob. М. Липовецкий, *Учитесь, твари...*, s. 212.

¹¹⁷⁰ С. Довлатов, *Зона...*, s. 153.

¹¹⁷¹ *Ibidem*, s. 154.

akt zjednoczenia, duchowego połączenia się wszystkich wykonawców¹¹⁷², ale też moment odsłonięcia własnej duszy, prawdziwej natury. Jest to natura niedawnych przodków — ludu, w który wierzył Dostojewski. Jedynie świat przestępczy zachował w sobie ów pierwiastek niezależności, honoru, szczerości, które przez długie lata starała się wykorzenić w narodzie władza radziecka. Interesujące w tym kontekście są również spostrzeżenia Aleksandra Wata:

Sto lat później [po Dostojewskim] siedziałem ze starymi katorżnikami-Rosjanami, bandytami. Byli to ludzie, dla których mam podziw: dla ich inteligencji, rzetelności, honoru bandyckiego śród ogółu zeszmatałwionych tysięcy ludzi sowieckich, których znałem. O tych bandytach wszystko można było powiedzieć, tylko nie to, że byli zeszmatałwieni — stalinowski terror ich dusz nie przekuł¹¹⁷³.

W tekście Dowłatowa owo wyzwolenie pierwotnej natury rosyjskiego ludu trwa krótko, nawet nie do końca pieśni: „А потом все стихло. Последний куплет дотянули одинокие, смущенные голоса”¹¹⁷⁴. Przedstawienie się kończy i wszystko powraca do stanu wyjściowego — więźniowie znowu są obywatelami radzieckiego państwa, którego minimodelem jest zona: „Лагерь представляет собой довольно точную модель государства. Причем именно Советского государства”¹¹⁷⁵.

Dialog ze *Wspomnieniami z domu umarłych* wprowadzony do utworu Dowłatowa ujawnia ironiczne spojrzenie autora nie tylko na poglądy jego poprzednika, ale też na rzeczywistość, do której odwołuje się w tekście. Świat łagru w *Zonie*, podobnie jak w narracji Dostojewskiego, jest niezwykle, pełen sprzeczności. Dowłatow zestawia elementy realistyczne z pozornie fantastycznymi, rozmiajającymi się z logiką. U Dostojewskiego fantastyka polega na kreacji pożądanego, wyidealizowanego świata, w *Zonie* zaś jest to *f a n t a s t y k a r e a l n i e o b e c n a*, autor kreuje świat sprzecznych pojęć i wartości, świat nielogiczny, wykoślawiony, absurdalny. Tę właściwość świata akcentują postaci utworu — jedna z bohaterek wykrzykuje: „Ой [...] до чего жизненно! Как в сказке...”¹¹⁷⁶; więzień w zonie wytatuował sobie na ciele napis: „Весь мир — бардак!”¹¹⁷⁷. Poprzez odwołania do *Wpamięnia z domu umarłych* pisarz ze znaczną dozą ironii wskazuje na kierunek zmian w narodzie rosyjskim, dalekich od wizji Dostojewskiego. Ironicznej reinterpretacji poddaje też rozważania autora *Zbrodni i kary* o naturze człowieka, negując sens penetrowania ciemnych zakamarków ludzkiej duszy, jako że człowiek nie ma wpływu na swoje postępowanie, a determinują je warunki zewnętrzne.

¹¹⁷² И. Сухих, Сергей Довлатов..., s. 128.

¹¹⁷³ A. Wat, *Dostojewski i Stalin*, [w:] idem, *Świat na haku i pod kluczem*, Warszawa 1991, s. 265.

¹¹⁷⁴ С. Довлатов, *Зона...*, s. 154.

¹¹⁷⁵ *Ibidem*, s. 58.

¹¹⁷⁶ *Ibidem*, s. 141.

¹¹⁷⁷ С. Довлатов, *Зона...*, s. 166. Jacques Rossi w swoim opracowaniu leksyki łagrowej uwzględnia przysłowie: „Все люди — бляди, а мир — бардак”. Zob. Ж. Росси, *Справочник по ГУЛАГу*, Москва 1991, t. 1, s. 34. Dowłatow, programowo unikając ocen i sądenia ludzi, rezygnuje z pierwszej części przysłowia.

Nieco inne zabarwienie mają ironiczne odniesienia, które odnajdujemy w jednym z ostatnich opowiadań Dowłatowa — *Arielu* (Ариэль, 1990). Najbardziej wyraźne są w nim podobieństwa do utworu Jerome'a Salingera *Idealny dzień na ryby* (*A Perfect Day for Bananafish*, 1948). Prozą amerykańską, w tym utworami Salingera, interesowało się całe pokolenie Dowłatowa, czyli tzw. szesťidiesiatnicy. Chociaż w świadomości czytelniczej Salinger funkcjonuje jako autor jednej książki — *Buszujący w zbożu* (*The Catcher in the Rye*, 1951), Dowłatow z całego jego dorobku najbardziej cenił opowiadania. Andriej Arjew wspomina:

Kiedy Sierioża wyjeżdżał na emigrację, podzielił się ze mną zupełnie niestosowną w takiej chwili uwagą: Najwyżej zorientuję się, czym się teraz zajmuje Salinger i dlaczego milczy. Zapewniał mnie, że kiedy czyta *Opowiadanie dla Esme*, *Niebieski okres de Daumier-Smitha* czy *Blue Melody*, ze szczęścia przechodzi go ciarki¹¹⁷⁸.

Idealny dzień na ryby Salingera po raz pierwszy został opublikowany w 1948 roku w piśmie „The New Yorker”, później wszedł do cyklu *Dziewięć opowiadań* (*Nine Stories*, 1953), a w tłumaczeniu na rosyjski ukazał się w 1965 roku w zbiorze przekładów Rity Rajt-Kowalowej¹¹⁷⁹. Opowiadanie to rozpoczyna dzieło życia pisarza — sagę o Glassach. Właśnie w nim po raz pierwszy pojawia się Seymour Glass i chociaż kończy się samobójstwem bohatera, jest to dopiero początek jego historii i duchowych poszukiwań. Ten krótki tekst dość szybko doczekał się krytycznych opracowań wielokrotnie przewyższających jego objętość. Forma opowiadania została uznana za wzór gatunku, jednak interpretacje utworu są skrajnie odmienne. W pracach krytyków i literaturoznawców można odnaleźć tezy o seksualnych zaburzeniach głównego bohatera, nieudanym małżeństwie, problemie odkupienia, ucieczce w fantazje dzieciństwa, konflikcie z burżuazyjnym matriarchatem, samizolacji postaci, psychologicznym kalectwie weterana wojennego. Amerykańscy badacze nie tylko polemizują w kwestii sensu opowiadania, ale też dopatrują się różnych znaczeń w poszczególnych jego obrazach i zdarzeniach. W interpretacjach włączających inne utwory o tym bohaterze pojawiają się uzasadnione opinie o filozoficznym podłożu decyzji Glassa, który jako wyznawca zen inaczej niż w kulturze zachodniej postrzegał kwestie życia i śmierci¹¹⁸⁰. W literaturoznawstwie radzieckim opowiadanie Salingera rozpatrywano pod kątem społecznym. Jako przyczynę samobójstwa Glassa badacze wskazywali jego konflikt ze środowiskiem bogatych mieszczan, wyobcowanie z materialistycznie nastawionego społeczeństwa, zderzenie wrażliwości i duchowości z pogonią za pieniądzem¹¹⁸¹.

¹¹⁷⁸ А. Арьев, *Наша маленькая жизнь...*, s. 23–24.

¹¹⁷⁹ Дж. Д. Сэлинджер, *Хорошо ловится рыбка-бананка*, [w:] *idem, Повести. Рассказы*, перевод с английского Р. Райт-Ковалева, Москва 1965, s. 196–206.

¹¹⁸⁰ Zob. И. Галинская, *Философские и эстетические основы поэтики Дж. Д. Сэлинджера*, Москва 1975, s. 52.

¹¹⁸¹ Zob. np. Ю. А. Петровский, *Творчество Сэлинджера и традиции мировой литературы*, „Ученые записки Новгородского педагогического института” 1967, t. XX, s. 101; Ю. Я. Лидский,

Kompozycja utworu Dowłatowa *Ariel* jest na tyle zbieżna z kompozycją opowiadania Salingera, że można by go nazwać parafrazą¹¹⁸². Autor jednak nigdzie nie wskazuje na tradycje, z których czerpie, a tekst amerykańskiego prozaika nie jest powszechnie znany. Stąd bardziej uzasadnione będzie określenie związków między utworami jako ironii intertekstualnej. Podobieństwo obu narracji nie kończy się na zbieżności typu bohatera, dotyczy ono również całej fabuły: wyalienowany bohater stroniący od towarzystwa podczas letniego wypoczynku poznaje dziecko, któremu opowiada historię o małych zwierzątkach, po czym następuje różne w obu utworach zakończenie. Zarówno w opowiadaniu *Idealny dzień na ryby*, jak i w *Arielu* narracja jest trzecioosobowa, co w twórczości Dowłatowa zdarza się niezwykle rzadko.

Główne postaci opowiadań wyróżniają się na tle otoczenia: bohater Salingera to wrażliwy poeta Seymour Glass, *Ariela* — pisarz Grigorij Koszyc. Obaj są wyobcowani ze swego środowiska, unikają kontaktów z innymi ludźmi, wręcz chronią swoją samotność i niezależność. W obu utworach świat głównych bohaterów i świat zewnętrzny zestawione są na zasadzie kontrastu. Przeżycia postaci przeciwstawione są obojętności otoczenia. Żona Seymoura — Muriel — bardziej zainteresowana jest swoim wyglądem niż stanem psychicznym męża. Bohater mówi o niej: „Ta pani? [...] Trudno powiedzieć, Sybil. Może być w tysiącu różnych miejsc. U fryzjera. Malować sobie włosy na kolor futra z nurków. Albo robić laleczki dla biednych dzieci u siebie w pokoju”¹¹⁸³. Różnica dwóch światów — Seymoura i jego żony — podkreślona została w noweli *Wyżej podnieście strop, cieśle* (*Raise High the Roof Beam, Carpenters*, 1955) wydanej w Rosji razem z *Idealnym dniem na ryby*¹¹⁸⁴. Seymour jest tu widziany z dwóch różnych perspektyw: jego brat Buggy wspomina go jako genialne dziecko, w wieku siedmiu lat zafascynowane filozofią buddyjską, a potem jako młodzieńca o niezwyklej wrażliwości, wspaniałego poetę, wizjonera. Natomiast członkowie rodziny Muriel uważają, że jest on psychicznie nie zrównoważony i nieodpowiedzialny. Chociaż pisarz wskazuje na ogromną więź i zrozumienie między Seymourem i jego przyszłą żoną, to obraz tego bohatera jest wyraźnie zróżnicowany. Wynika to z odmiennych światopoglądów członków obu rodzin i ich mentalności.

Ten dysonans widoczny jest też w *Idealnym dniu na ryby*: matka Muriel podczas rozmowy telefonicznej wciąż dopytuje się o stan psychiczny Seymura i nie kryje obawy przed niebezpieczeństwem, jakie może grozić córce z jego strony. Wspomina też sytuacje, kiedy zachowywał się niewłaściwie i sugeruje, że jest nie poczytalny. Przyczyną załamania nerwowego bohatera może być, jak sygnalizuje

Очерки об американских писателях XX века, Киев 1968, s. 198; Т. Л. Морозова, Образ молодого американца в литературе США, Москва 1969, s. 68.

¹¹⁸² Na zbieżność fabuły tych utworów zwróciła uwagę Alexandra Leontieva. A. Leontieva, *The American Dovlatov...*, s. 149–151.

¹¹⁸³ J. D. Salinger, *Idealny dzień na ryby*, przeł. A. Gliniczanka, [w:] *idem, Dziewięć opowiadań*, Warszawa 1997, s. 14.

¹¹⁸⁴ W przekładzie Rity Rajt-Kowalowej *Выше стропила, плотники*.

matka, trauma wojenna. Seymour nie czuje się dobrze w otoczeniu obcych, nie zawiera znajomości, unika też towarzystwa żony. Czuje się inny, niezrozumiany, dusi się wśród ludzi. Kiedy poznana w hotelu dziewczynka Sybil mówi, że w gumowym nadmuchiwany materacu brak powietrza, bohater konstatuje: „Masz rację. Trzeba mu więcej powietrza niż mi się wydawało”¹¹⁸⁵.

Seymour zawiera znajomość jedynie z małą Sybil i to jej opowiada o rybach bananówkach. Historia ta jest projekcją jego opinii o ludziach: „Ich obyczaje są bardzo osobliwe [...] wpływają do takiej dziury, gdzie jest dużo bananów. [...] po tym, jak zjedzą tyle bananów, że nie mogą wydostać się z dziury [...] dostają bananowej gorączki. Zdychają”¹¹⁸⁶.

W *Arielu* Dowłatow przeciwstawia wrażliwego, pragnącego spokoju pisarza jego wrzaskliwym, namolnym sąsiadom z letniska. Do obrazu świata przedstawionego wprowadza kontrast: hałas–cisza. Głównego bohatera męczy bezustanny zgiełk, głośnie dźwięki tranzystorów i wrzaski sąsiadów. Pisarz kilkakrotnie zaznacza, że Koszyc dystansuje się wobec innych, szuka izolacji: „Будучи человеком необщительным”, „Нуждаясь в тишине”, „Повторяю, был он человеком неразговорчивым и замкнутым”, „Писатель стал еще более хмурым и неразговорчивым”, „У писателя, видимо, родственников не было, да и знакомых тоже”¹¹⁸⁷. Bohater broni swojej przestrzeni osobistej, zdecydowanie odmawia przyłączenia się do sąsiadów, złości się, że ich dzieci porozrzucały jego notatki. Toteż postrzegany jest przez otoczenie jako dziwak, typ niezrównoważony emocjonalnie: „Типичный крейзи, — говорили соседи”¹¹⁸⁸.

Jego historia o małych zwierzątkach, opowiedziana Arielowi, świadczy o pragnieniu spokoju, szczególnie potrzebnego mu w procesie tworzenia. Bohaterami opowieści są wszy, a w obrazie idealnego świata tych insektów szczególnie akcentowana jest cisza:

Это крошечные, тихие, хорошо воспитанные букашки. У них большие синие глаза. Они не шумят. Не повышают голоса. А главное, каждый из них занимается своим делом¹¹⁸⁹.

Na uwagę zasługuje ironiczna zamiana zwierząt w opowiadanej dziecku historii. Fabuła utworu uzasadnia taki wybór, ponieważ opowiadanie Koszyca dotyczy sytuacji chłopca, który ma wszy, toteż nikt nie chce się z nim bawić. Bohater stara się pocieszyć Ariela, przekonując go, że insekty, które stały się źródłem jego zmartwienia, w rzeczywistości nie są takie złe. Ta wtrącona narracja jest też odzwierciedleniem stanu emocjonalnego głównego bohatera i jego oceny własnej sytuacji.

¹¹⁸⁵ J. D. Salinger, *Idealny dzień...*, s. 14. W przekładzie Rajt-Kowalowej ginie dwuznaczność tej repliki: „— Надуть надо, — сказала она. — Ты права. Вот именно — надуть и даже сильнее, чем я намеревался до сих пор” (W oryginale: „— It needs air — she said. — You're right. It needs more air than I'm willing to admit”).

¹¹⁸⁶ *Ibidem*, s. 18.

¹¹⁸⁷ С. Довлатов, *Ариэль*, [w:] *idem*, *Собрание прозы...*, t. 2, s. 373–374.

¹¹⁸⁸ *Ibidem*, s. 374.

¹¹⁸⁹ *Ibidem*, s. 376.

W przypadku budowy kontrastu hałas–cisza bardziej właściwe dla języka rosyjskiego byłoby zastosowanie obrazu ryby jako symbolu bezgłośności. Czyniąc bohaterami swej „Arkadii” bezgłośnie owady, Dowłatow z przekorą traktuje zarówno opowiadanie Seymoura Glassa, jak i semantykę słowa „wesz” w języku rosyjskim. Wpisuje się on do rosyjskiej literackiej tradycji motywu insektów, chociaż z ironią deformuje wcześniejsze znaczenia. W obrazie tym widoczne są wpływy kapitana Lebiadkina — bohatera *Biesów* Dostojewskiego. W literaturze rosyjskiej posługiwanie się symboliką insektów i cielesne utożsamianie się z owadami, wywodzące się z folkloru, szczególnie wyraźnie ujawniło się w kulturze XX wieku¹¹⁹⁰. To, co u Dostojewskiego ma zabawowy, parodystyczny charakter¹¹⁹¹, zostaje ożywione w twórczości Nikołaja Zabołockiego oraz Nikołaja Olejnikowa w latach dwudziestych–trzydziestych XX wieku. Personifikacja owadów u tych poetów ma nieco inny charakter: Zabołocki czyni je nosicielami idei, natomiast u Olejnikowa nie filozofują, lecz czują i cierpią jak ludzie¹¹⁹². W tamtych latach insekty często były bohaterami literatury dziecięcej, tworzonej między innymi właśnie przez oberiutów. Wiersze Kornieja Czukowskiego *Karaluszysko* (*Тараканище*, 1921) i *Mucha-Cokotucha* (*Муха-Чокотуха*, 1924) weszły do kanonu klasyki literatury dla dzieci.

W kodzie zwierzęcym zarówno wesz, jak i inne bezskrzydłe owady mają znaczenie pejoratywne jako „wadliwe, przyziemne, wewnętrznie skrępowane, niosące śmierć”¹¹⁹³. Oprócz tego słowo „wesz”, podobnie jak „pluskwa”, ma negatywne konotacje w związku z pasożytniczym sposobem życia i w odniesieniu do człowieka stosuje się je, by wytknąć mu nikczemność i wyrazić wobec niego pogardę. W *Zbrodni i karze* Raskolnikow z taką pogardą nazywa wszą lichwiarkę pasożytującą na nieszczęściu innych oraz siebie samego jako zabójcę. Andriej Płatonow słowem „wesz” określał ludzi podłych i próżniaków.

Wpisując swoje opowiadanie do tradycji kodu insektów, Dowłatow jednocześnie traktuje ją z ironią. Odwraca znaczenia znaków tego kodu, zmienia semantykę obrazu wszy. Bohater dostrzega największą wartość w ich bezgłośności. Dla pragnącego spokoju Koszyca ciche insekty zasługują na sympatię i szacunek; usprawiedliwia nawet fakt, że gryzą: „Когда их выводят из равновесия. Что

¹¹⁹⁰ Н. Злыднева, *Инсектный код русской культуры XX века*, [w:] *Абсурд и вокруг*, отв. ред. О. Буренина, Москва 2004, s. 240.

¹¹⁹¹ Badacze twórczości Dostojewskiego wskazują, że wiersz kapitana Lebiadkina o karaluchu jest transformacją utworu mało znanego poety Iwana Miatlewa *Fantastyczna bajka* (*Фантастическая высказка*, 1833). Zob. Е. Лукин, *Философия капитана Лебядкина*, „Нева” 2006, № 4, s. 242.

¹¹⁹² Zob. И. Серман, *Стихи капитана Лебядкина...*, s. 603. Różnica w poetyckim obrazowaniu u Zabołockiego i Olejnikowa jest bardzo wyraźna. Niektórzy badacze twórczości oberiutów są zdania, że estetyka Olejnikowa w ogóle nie wpisuje się w założenia tego ugrupowania. Zob. С. Полякова, *Олейников и об Олейникове. Из истории авангардисткой литературы*, [w:] *eadem*, „Олейников и об Олейникове” и другие работы по русской литературе, Санкт-Петербург 1997, s. 8.

¹¹⁹³ *Ibidem*, s. 243.

называется, в порядке самозащиты...¹¹⁹⁴. Bohater utożsamia się z insektami — jest tak samo cichy i spokojny, zajmuje się wyłącznie własnymi sprawami, a jego złość i gwałtowne reakcje są jedynie metodą samoobrony.

Ironiczny wymiar całej wtrąconej historii podkreśla narrator: „Ариэль, затаив дыхание, слушал. Григорий Борисович рассказывал ему о маленькой процветающей стране”¹¹⁹⁵. Scena ta przywołuje skojarzenia z opowiadaniem bajek dzieciom, które nie są jeszcze w stanie ocenić, ile w nich prawdy, a ile fantazji. Stwarza to okazję do manipulowania ich wyobrażeniem o świecie, a także ironicznej kpiny ze skostniałych schematów.

W tym ironicznym owadzim kodzie hałaśliwych sąsiadów Koszyca mogłyby symbolizować muchy, których bzyczenie oznacza pustkę, brak sensu, czyni milczenie jawnym i namacalnym, a milczenie z kolei służy wyrażeniu pełni bytu i niewyraźności istoty metafizyki¹¹⁹⁶. Muchy ucieleśniają marność, małostkowość, bezsens, absurd. Gorsze od much mogą być tylko komary, które Dowłatow wprowadza do utworu w humorystycznym apelu Koszyca do sąsiadów: „Если шум становился невыносимым, писатель кричал из окна: Тише! Тише! Вы разбудите комаров!...”¹¹⁹⁷.

Zasadnicza różnica w przebiegu akcji obu narracji dotyczy zakończenia opowiadań. U Salingera w ostatniej scenie Glass popełnia samobójstwo. Wydarzenie to nie jest poprzedzone kulminacją i choć stan psychiczny bohatera usprawiedliwia ten czyn, to dla rozwoju zdarzeń jest zaskakujący. Nie następuje po nim ani wygaszenie akcji, ani jakiegokolwiek komentarz. Informacja o strzale w skroń podana jest w ostatnim zdaniu. Z kolei główny bohater Ariela po opowiedzeniu dziecku historii o wszach zostaje sam i patrząc na białą kartkę w maszynie do pisania, czuje jak zawsze strach: „привычный страх охватил его”¹¹⁹⁸.

Przy włączeniu do interpretacji intertekstu zakończenie opowiadania Dowłatowa można napełnić innymi znaczeniami niż te, które wynikają z fabuły utworu. Lęk, jakiego doznaje pisarz na widok kartki czystego papieru, wiąże się z koniecznością zapełnienia jej, z misją kreowania nowego świata, którego nie da się już zmienić i za który ponosi odpowiedzialność tylko autor¹¹⁹⁹. Natomiast odnosząc to uczucie do finału opowiadania Salinger, można je zinterpretować jako strach przed śmiercią nie tyle samobójczą, ile stale uświadamianą jako nieuchronność.

Innym źródłem intertekstualnej ironii w utworach Dowłatowa jest język radzieckiej propagandy. W jego prozie wyraźnie odbijają się właściwości tego języka i kultura słowna lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. W tym okresie

¹¹⁹⁴ C. Довлатов, *Ариэль...*, s. 376.

¹¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁹⁶ A. A. Hansen-Löve, *Мухи — русские, литературные*, „Studia Litteraria Polono-Slavica” 4, red. R. Bobryk, J. Faryno, Warszawa 1999, s. 98.

¹¹⁹⁷ C. Довлатов, *Ариэль...*, s. 374.

¹¹⁹⁸ *Ibidem*, s. 376.

¹¹⁹⁹ А. Арьев, *Наша маленькая жизнь...*, s. 22.

styl propagandy komunistycznej wdzierał się we wszystkie sfery życia. Zjawisko to pisarz ukazuje z ironią, wykorzystując sztampy nowomowy i wskazując na brak odniesień hasel ideologii do realiów codziennego życia Związku Radzieckiego. Język totalitarnej ideologii radzieckiej zostaje w tekstach pisarza zestawiony z żywą mową, powszednimi sytuacjami, co tworzy kontrast o ironicznym ładunku.

Jak pisał Andriej Siniawski w eseju *Co to jest realizm socjalistyczny* (*Что такое социалистический реализм*, 1957), znamioną cechą okresu radzieckiego był silny wpływ komunistycznej ideologii na rozwój języka. Język ideologii radzieckiej znalazł swe odzwierciedlenie w utworach socrealistycznych, których schematyczny styl wspierał panujący system ustrojowy, tworzył psychologiczną i duchową bazę totalitaryzmu¹²⁰⁰. Martwa, wytarta, autorytarna leksyka nieznajdująca desygnatów w realiach codzienności miała niebagatelny wpływ na ukształtowanie się podwójnego myślenia obywateli.

Francuski psycholog Serge Moscovici stwierdził:

Co z wielu względów jest zadziwiające i niezrozumiałe, to siła słów w psychologii mas. Siła, która wypływa nie z ich znaczenia, lecz z ich magii, od człowieka, który je wypowiada, i z atmosfery, w której padają. Należy je traktować nie jako części mowy, a jako załączki obrazów, ziarna wspomnień, prawie jak żywe istoty¹²⁰¹.

Roland Barthes zauważył, że władza nie jest jedynie kwestią polityki, ponieważ wdziera się do wszystkich sfer życia. Przyczyną tej ekspansji jest język¹²⁰².

Oficjalny obraz świata, który starano się wpoić społeczeństwu radzieckiemu w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, przedstawiał Związek Radziecki jako państwo realizujące wielką historyczną misję. Przed społeczeństwem postawiono epokowy cel — zbudowanie komunistycznego raju na ziemi. To usprawiedliwiać powinno wszystkie trudności i nieszcześcia, które napotyka ono na tej drodze. Jednocześnie prezentowano wroga w tej walce — były nim państwa kapitalistyczne, ucieleśnienie światowego zła. Wszelkie negatywne zjawiska w ZSRR interpretowano natomiast jako ofiarę, jaką powinien ponieść człowiek radziecki w walce ze światem wyzysku, pasożytnictwa i chciwości. Taki obraz świata skonstruowany na starych archetypach walki dobra ze złem przemawiał do obywateli i wzbudzał ich dumę, czuli się bowiem wykonawcami szczególnej misji¹²⁰³.

¹²⁰⁰ А. Синявский, *Что такое социалистический реализм...*, s. 139–141. Zob. też Б. Кап-нов, *Яд и противоядие*, [w:] *Наши советский новояз...*, s. 6–14.

¹²⁰¹ С. Московици, *Век толп*, Москва 1996, <http://yurpsy.bu.ru/biblio/moskov/moskov.htm> (dostęp: 12.03.2010).

¹²⁰² Р. Барт, *Лекция прочитанная при вступлении в должность заведующего кафедрой литературной семиологии в Коллеж де Франс 7 января 1977 г.*, перев. Г. К. Косикова, [w:] Р. Барт, *Избранные работы*, Москва 1994, s. 549.

¹²⁰³ Pisze o tym: К. Б. Соколов, *Городской фольклор против официальной картины мира*, [w:] *Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое*, отв. ред. Н.М. Зоркая, Санкт-Петербург 2001, s. 228–229.

W celu utrwalenia tego obrazu świata posługiwano się specyficznym językiem, za George'em Orwellem nazywanym nowomową (rosyjski *новояз*, 2002), językiem propagandy, językiem oficjalnym, rytualnym, drewnianym, żargonem władzy czy też językiem Sowdepii. Nowomowa dewastuje klasyczny język, albowiem „przejmuje jego elementy, nadając im inny sens — często jednak w sposób ukryty, tzn. tworzy pozory, że w jej obrębie słowa znaczą to, co normalnie znaczą, kiedy naprawdę znaczą co innego”¹²⁰⁴. Sprowadza język do frazesu, formuł, w których oceny i rytuał górują nad znaczeniem. W rezultacie do leksyki obficie wchodzi słowa i wyrażenia przeczące zdrowemu rozsądkowi. Oślepiają one logiczne myślenie, a zarazem zdolność do obrony przed manipulacją. Klisze nowomowy z reguły odnoszą się do desygnatu abstrakcyjnego, umownego lub w ogóle nieistniejącego w rzeczywistości¹²⁰⁵. Boris Norman nazywa takie jednostki leksykalne „fantomami ideologicznymi”¹²⁰⁶.

W rozważaniach o języku totalitarnym Michał Głowiński akcentuje żywioł magiczności w nowomowie: słowa nie tyle opisują rzeczywistość, ile ją kreują. „Magiczność to mówienie o stanach pożądanym w taki sposób, jakby one były stanami rzeczywistymi”¹²⁰⁷. Do języka propagandy, a później do mowy potocznej, przeszedł w ogromnej liczbie słowa z terminologii naukowej. Są one na tyle oderwane od rzeczywistości, że nie oznaczają niczego konkretnego, toteż mogą być użyte w dowolnym kontekście, stąd ich wszechstronne rozpowszechnienie. Siergiej Kara-Murza określa takie słowa mianem „ameby”. Ważną ich cechą jest także rzekoma naukowość, która sprawia, iż nawet banalne myśli wydają się poparte autorytetem nauki¹²⁰⁸.

Język propagandy wdzierający się do wszystkich sfer użycia mowy budził protest wielu pisarzy¹²⁰⁹. Protest ten przybierał różne formy: otwartej krytyki (Andriej Siniawski), wulgaryzacji języka (Juz Aleszkowski), parodiowania (Wasilij Aksionow, Aleksandr Zinowjew, Władimir Wojnowicz¹²¹⁰). Siergiej Dowłatow w sposób szczególnie subtelny obnaża znaczeniową pustkę nowomowy i jej bezużyteczność w komunikacji. W jego utworach odarcie z ideologicznego nonsensu podlegają szczególnie mity polityczne, ukształtowane za pomocą języka totalitarnego. Ernst Cassirer pisał, iż mity polityczne, w odróżnieniu od mitów społecznych, „nie powstają żywiołowo, lecz są sztucznymi tworem zręcznych polityków”¹²¹¹. Ich konstruowaniu służył język, któ-

¹²⁰⁴ M. Głowiński, *Nowomowa po polsku*, Warszawa 1991, s. 21.

¹²⁰⁵ Е. А Земская, *Клише новояза и цитация в языке постсоветского общества*, „Вопросы языкознания” 1996, № 3, s. 23.

¹²⁰⁶ Б. Ю. Норман, *Лексические фантомы с точки зрения лингвистики и культурологии*, [w:] *Язык и культура. Доклады*, Киев 1994, s. 53–60.

¹²⁰⁷ M. Głowiński, *Nowomowa...*, s. 9.

¹²⁰⁸ С. Г. Кара-Мурза, *Манипуляция сознанием*, Киев 2003, s. 88.

¹²⁰⁹ Rodzącą się radziecką wersję nowomowy pisarze piętnowali już w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku (np. W. Majakowski, M. Zoszczenko, M. Bułhakow, A. Płatonow).

¹²¹⁰ O parodiowaniu stylu propagandy przez Władimira Wojnowicza zob. I. Papaj, *Rytuały językowe w satyrze Władimira Wojnowicza*, Kraków 2008.

¹²¹¹ Z. Kuderowicz, *Ernst Cassirer jako filozof kultury*, [w:] *Filozofia współczesna...*, t. 2, s. 235.

rego główną funkcją stawiała się funkcja oceniająca i ekspresywna. Cassirer zauważył też, że wpływ ideologii nazistowskiej na język był tak silny, że nastąpiła zmiana funkcji języka — funkcja magiczna zaczęła w nim dominować nad informacyjną¹²¹².

Dowłatow wielokrotnie zwracał uwagę na magię obrazów składających się na mity personalne, które są rodzajem mitów politycznych. W prezentacji przywódców państwa radzieckiego wyraźna ironia narratora prowadzi do przewartościowania samych postaci oraz prezentowanych przez nie wartości i idei:

На родине государством управляли мистические существа. Ну, что мы знали о Сталине? Что он курил трубку и был лучше всех.

Что мы знали о Ленине? Что он носил кепку и тоже был лучше все. О Брежнев мы даже этого не знаем. Известно только, что у него есть брови¹²¹³.

Podając w wątpliwość szacunek narodu wobec przywódców, narrator-ironista nie precyzuje swojego stosunku do nich, lecz pozwala czytelnikowi samodzielnie wypełnić lukę między dosłownym znaczeniem tekstu a jego sensem.

Dowłatow wykpiwa też często ideologemy z ich niepodważalną konotacją oceniającą przy jednoczesnym ubóstwie znaczeniowym. Jak stwierdza Kara-Murza, słowa-ameby niszczą całe bogactwo rodziny synonimów i ograniczają pole znaczeń do jednego ogólnego sensu. Przy swojej „rozmytej uniwersalności” słowo takie ma jednocześnie bardzo małe, a czasem wręcz zerowe znaczenie¹²¹⁴. W prozie Dowłatowa odarte ze stałego kontekstu ideologizowane słowo nabiera innych sensów; oprócz magicznego brzmienia i skostniałych skojarzeń zyskuje znaczenie zakorzenione w rzeczywistości. Zabieg ten rozszerza pole semantyczne słowa, włączając nieoczekiwane sensy, ujawniając ironię. Na przykład w *Zonie* użycie ideologizowanego słowa „leninowski” w odniesieniu do wady wymowy Lenina ewokuje nowe sensy:

— Итак, заходит Ленин. Начали!
Гурин ухмыльнулся и бодро произнес:
— Здрасьте, Феликс Эдмундович!
(Он выговорил по-ленински — „здгасьте”)¹²¹⁵

Он научился выговаривать по-ленински:
— Вегной догогой идете, товагищи гецидивисты!..¹²¹⁶

Przymiotnik „ленинский” ma w języku rosyjskim kilka znaczeń: związany z życiem i działalnością Lenina; należący do Lenina, taki jak u Lenina; nazwany na cześć Lenina; zgodny z zasadami leninizmu¹²¹⁷. Przysłówek „по-ленински”

¹²¹² E. Cassirer, *Language and Myth*, trans. by S. K. Langer, New York-London 1946, <http://www.ditext.com/sellers/rc.html> (dostęp: 10.04.2010).

¹²¹³ С. Довлатов, *Мариш одиноких...*, s. 60.

¹²¹⁴ С. Г. Кара-Мурза, *Манипуляция сознанием...*, s. 92.

¹²¹⁵ С. Довлатов, *Зона...*, s. 141.

¹²¹⁶ *Ibidem*, s. 145.

¹²¹⁷ *Большой толковый словарь русского языка*, под ред. С. А. Кузнецова, Санкт-Петербург 2003, s. 492.

wykorzystuje ostatnie z wymienionych znaczeń: „zgodnie z leninowskimi komunistycznymi zasadami”¹²¹⁸, przy czym nosi znamiona oceny pozytywnej, wyrażającej uznanie. Wykorzystując wieloznaczność przymiotnika, pisarz odniósł przysłówkę do wady wymowy Lenina („r” uwularne), tym samym zmieniając konotacje oceniające słowa na: błędne, wadliwe, co z kolei ironicznie przenosi się na ocenę zasad leninizmu.

Wśród podstawowych właściwości nowomowy Michał Głowiński uznał za najważniejszą narzucanie wyrazistego znaku wartości; znak ten nie ma prawa budzić wątpliwości. „Znaczenia mogą być niejasne i nieprecyzyjne, oceny zaś — muszą być wyraziste i jednoznaczne”¹²¹⁹. W obrębie nowomowy nie mogą istnieć elementy niedookreślone co do wartości, nowomowa dąży do symbolizacji — każdy jej element powinien mieć wartość symboliczną, symbolizować dane wartości¹²²⁰. Rozszerzając pole znaczeniowe słów ideologizowanych, Dowłatow tworzy ironiczne napięcie, podważa jednoznaczną ocenę i wartość, którą narzuca język totalitarny. W świecie ironii uznane wartości ulegają desakralizacji, zaniżeniu, przewartościowaniu lub zostają podane w wątpliwość¹²²¹.

Inną strategią dezawuowania mitów personalnych jest dla pisarza chwyt podmiany; zastosował go między innymi w rozdziale *Zony* o przedstawieniu. Relacjonując kolejne próby spektaklu, Dowłatow stosuje chwyt podmiany — nazwisk postaci mitologizowanych, symboli radzieckiej propagandy używa w odniesieniu do odsiadujących wyroki recydywistów. Prowadzący próbę spektaklu podsumowuje ich starania:

Ленин более или менее похож на человека. [...] А вот Дзержинский — неубедителен, явно неубедителен. Помните, Дзержинский — это совесть революции. Рыцарь без страха и упрека. А у вас получается какой-то рецидивист...¹²²²

Nazwiska wodzów rewolucji są w dyskursie władzy słowami-ideologemami, za którymi kryją się liczne mity. Są one doskonale znane członkom radzieckiego społeczeństwa, niosą konkretne skojarzenia, oceny. U Dowłatowa jednostka mitologizowana zostaje zamieniona na realną osobę, przy czym ekwiwalent ten jest dość nietypowy dla reguł rządzących radziecką kulturą. Uzyskana zostaje rozbieżność w charakterystyce postaci historycznych: Lenin i Dzierżyński są przedstawieni jako mitologizowane jednostki za pomocą języka władzy, przy użyciu stereotypowych określeń („вождь мирового пролетариата”, „совесть революции”), a także jako obrazy stworzone przez więźniów („более менее похож на человека”,

¹²¹⁸ В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина, *Толковый словарь языка Совдепии*, Санкт-Петербург 1998, s. 452.

¹²¹⁹ M. Głowiński, *Nowomowa...*, s. 8.

¹²²⁰ *Ibidem*, s. 13.

¹²²¹ O tej właściwości tekstu ironicznego zob. G. Slabinac, *Zavodjenje ironijom*, Zagreb 1996, s. 15–16.

¹²²² С. Довлатов, *Зона...*, s. 143.

„получился какой-то рецидивист”)¹²²³. Niestandardowe zestawienie słów należących do dyskursu władzy z językiem kolokwialnym oraz zastosowanie chwytu podmiiany, w tym przypadku postaci mitologizowanych, symboli radzieckiej propagandy, na odsiadujących wyroki recydywistów wywołuje efekt komiczny i degradowuje wartość wymienionych postaci historycznych.

We fragmencie tym uwidacznia się też inna cecha stylu totalitarnego — częste występowanie peryfraz. Ta figura stylistyczna była szczególnie atrakcyjna dla wypowiedzi propagandowej z tego względu, iż daje możliwość określenia, wartościowania przedmiotu, wyboru cech najbardziej doniosłych lub jedynie ważnych. Peryfrazy takie nie są wymyślane do jednorazowego użytku — poprzez wielokrotne użycie kształtuje się stosunek wymienności między peryfrazą a przedmiotem. „W konsekwencji nie tylko peryfraza wskazuje na nazwę nieopisową, także owa nazwa naprowadza na peryfrazę”¹²²⁴.

Pustkę znaczeniową tych omówień obnaża pisarz, kiedy jeden z więźniów omyłkowo zamienia słowo w peryfrazie: „рыцарь без страха и упрека” i wodzów rewolucji określa mianem: „рыцари без страха и укропа”¹²²⁵. Peryfraza ta ma to samo magiczne brzmienie, natomiast brak sensu jest zupełnie nieistotny i pozostaje dla bohatera niezauważalny, gdyż pierwotna wersja określenia jest znaczeniowo równie pusta.

Ironia przyczynia się do przewartościowania ideologicznych stereotypów masowej świadomości, destrukcji znaków tworzących kulturę¹²²⁶. W systemie kultury XX wieku ironia przekształca mity, którymi żyje człowiek, w imiona o problematycznej ocenie, stawiając jednocześnie pytanie o możliwość odmiennej interpretacji i wartościowania¹²²⁷.

Włączając słowa języka totalitarnego do mowy bohaterów niezwiązanych z działalnością propagandową, pisarz osiąga efekt wyostrenia wyobcowania tego języka, oderwania od realności, przy jednoczesnej zaborczości w opanowaniu różnych sfer życia. Jest to zabieg odmienny od chwytów stosowanych w utworach socrealistycznych, w których „w ramach przytoczenia nowomowa nabywać może swoistych uzasadnień, tzn. może stać się wypowiedzią najzupełniej naturalną, odpowiednią do warunków, w jakich zostaje użyta”¹²²⁸. W odróżnieniu od powieści socrealistycznej w utworach Dowłatowa język propagandy zostaje wprowadzony do wypowiedzi postaci, dla której jest rażąco obcy. Na przykład dojarka rekordzistka, prosta Estonka pracująca w kołchozie, choć nie zna języka rosyjskiego, doskonale włada językiem totalitarnym:

¹²²³ E. Ю. Богданова, *Лексическое представление...*, s. 15.

¹²²⁴ M. Głowiński, *Nowotowa...*, s. 33.

¹²²⁵ С. Довлатов, *Зона...*, s. 144.

¹²²⁶ Н. Т. Рымарь, *Ирония...*, s. 48.

¹²²⁷ Zob. np. М. С. Харитонов, *Понятие иронии в эстетике Томаса Манна*, „Вопросы философии” 1972, № 5, s. 98–108.

¹²²⁸ W. Tomasik, *Polska powieść...*, s. 51–52.

[...] — как Линда добилась таких высоких результатов?

Белла перевела.

Доярка что-то испуганно прошептала.

— Записывайте, — сказала Белла. — Коммунистическая партия и ее ленинский Центральный Комитет...¹²²⁹

Magiczne słowa — „Коммунистическая партия”, „ленинский Центральный Комитет” — wymawiane są przez bohaterkę jak zaklęcie, którym powinna się zaczynać każda wypowiedź, jak to ma miejsce w oficjalnych przemówieniach. Nie jest dla niej istotne faktyczne znaczenie tych słów ani brak ich logicznego związku z dalszą wypowiedzią. Zestawienie nazw najwyższych organów państwa radzieckiego z mającym nastąpić sprawozdaniem dotyczącym udoju krów wywołuje efekt komiczny, a jednocześnie przeraża uzależnieniem nawet prostych ludzi od języka propagandy. Dowłatow zobrazował tu wpływ totalitarnej propagandy na różne sfery funkcjonowania języka rosyjskiego¹²³⁰.

Umieszczenie odrębnego słowa z dyskursu władzy w nienaturalnym dla niego socjalno-stylistycznym kontekście wykorzystuje pisarz również w *Zonie*:

— А сел я то, что завидно людям с чужих миллионов. С деньгами я кругом начальник. Деньги — сила...

— Вот наступит коммунизм, — злобно произнес Ероха, — и останешься ты без денег, хуже грязи. При коммунизме деньги-то отменят...

— Наверяд ли, — сказал Замараев, — без денег все растащат. Так что не отменят. А будут деньги — мне и коммунизм не страшен¹²³¹.

W centrum tego fragmentu znajduje się słowo-ideologema „komunizm”. Zostało ono przeszczepione do obcej mu socjokulturowej i mentalnej przestrzeni: dialog ten prowadzą kryminaliści w obozie karnym. Nietypowe jest też występowanie tego słowa w stylu kolokwialnym, niskim. Komunizm opiera się tu na niezgodności systemu wartości postaci i systemu motywacji właściwej dyskursowi władzy. W rozumieniu więźnia komunizm to ustrój wywołujący strach, nieufność. Podany jest w wątpliwość mit o komunizmie jako społeczeństwie wyższej świadomości: „все растащат”. Sytuacja charakterystyczna dla socjalizmu — „ты без денег хуже грязи” — przeniesiona zostaje na społeczeństwo komunistyczne i burzy jego oficjalny obraz idealnie sprawiedliwego układu¹²³². Takie ironiczne zestawienie języka propagandy ze środowiskiem kryminalistów nie tylko służy zachwianiu ideologii, ale też umożliwia autorowi ukrycie swojej intencji, pozostawienie miejsca na mnogość interpretacji.

Inną strategią stosowaną przez Dowłatowa jest zestawienie w bezpośrednim sąsiedztwie tekstu ideologizowanego z językiem potocznym czy też literackim,

¹²²⁹ С. Довлатов, *Компромисс...*, s. 253.

¹²³⁰ Zob. Е. А. Земская, *Введение*, [w:] *Русский язык конца столетия (1985–1995)*, под ред. Е. А. Земской, Москва 1996, s. 20.

¹²³¹ С. Довлатов, *Зона...*, s. 84.

¹²³² Zob. Е. Ю. Богданова, *Лексическое представление...*, s. 71–77.

którym przedstawiona jest sytuacja pospolita, prywatna czy trywialna, czyli zupełnie nieprzystająca do komunikatu oficjalnego. Jako przykład może służyć cykl opowiadań *Kompromis*. Wszystkie rozdziały-opowiadania wchodzące w skład cyklu mają jednakową strukturę: na początku autor umieszcza fragment artykułu prasowego, będącego zarówno w formie, jak i treści oficjalnym obrazem wzorcowego — w pojęciu władzy — sposobu życia obywateli. Natomiast po prezentacji oficjalnego komunikatu ujawnia okoliczności, w jakich ten komunikat powstał¹²³³. Dwie części kolejnych kompromisów zdają się rozpościerać na przeciwnych biegunach życia i ambiwalentność radzieckiej rzeczywistości wyrażona jest również za pomocą stylu. Dowłatow zaprezentował tu zjawisko dyglosji — współistnienia dwóch języków lub dwóch form jednego języka przypisanych różnym sferom użycia¹²³⁴. Na przykład w *Kompromisie ósmym* drastyczna rozbieżność propagandy i realnego życia ujawnia się na styku dwóch komunikatów i jednocześnie dwóch języków:

Ведь партия — авангард советского общества, его славный передовой отряд. Леонид Брежнев.

У редактора Туронка лопнули штаны на заднице¹²³⁵.

To zaskakujące zestawienie oficjalnego tekstu gazetowego z nieoficjalnym potocznym, a przy tym obrazującym trywialną sytuację, pozbawia ten pierwszy powagi i uświęconej wartości.

Autor książki *Nasza radziecka nowomowa* (*Наш советский новояз*, 2002) Bieniedikt Sarnow wspominał:

Czytając książkę Klemperera stale zauważałem, że niemal wszystkie przytoczone przez niego słowa czy klisze językowe Trzeciej Rzeszy przywołują w mojej pamięci całkiem dokładne ich radzieckie odpowiedniki. Lecz wspominając te nasze rodzime, radzieckie skopiowane zwroty, za każdym razem łapałem się na tym, że niezmiennie wywołują one u mnie najróżniejsze komiczne skojarzenia¹²³⁶.

To właśnie ironiczny dystans do języka totalitarnego był według pisarza antidotum na jad zawarty w słowach władzy.

Ten dystans, umiejętność komicznego obnażania paradoksów rzeczywistości prezentuje w swej prozie Dowłatow. Ukazuje on bezsens i komiczną absurdalność radzieckiej nowomowy, wykpiwając ideologiczne koncepty systemu totalitarnego, transformując semantykę jednostek leksykalnych z kręgu tematycznego marksizmu-leninizmu, podając tym samym w wątpliwość polityczne dogmaty i mity. Spojrzenie z ironicznego dystansu obnaża prawdziwe znaczenie sloganów propagandowych i prowokuje do nowych ocen.

¹²³³ O rytualizacji życia społeczeństwa radzieckiego zob. М. А. Кронгауз, *Советский анти-советский юмор...*, s. 227–239.

¹²³⁴ М. Кронгауз, *Язык мой — враг мой?*, „Новый мир” 2002, № 10, s. 136.

¹²³⁵ С. Довлатов, *Компромисс...*, s. 231.

¹²³⁶ Б. Сарнов, *Наш советский новояз...*, s. 13.

Ironia intertekstualna w prozie Dowłatowa świadczy nie tylko o dystansie pisarza wobec innych tekstów kultury. Włączenie cudzego słowa w tkankę nowych utworów uruchamia odmienne modele interpretacyjne, ewokuje nowe znaczenia. Negacja zastanych schematów nie oznacza wycofania się z komunikacji, lecz dowodzi potrzeby odnalezienia własnego sądu, a w nim własnej wolności. Kierkegaard stwierdzał, że ironia była dla niego formą przeciwstawienia się przyjętym normom i konwencjom w obawie przed utratą indywidualności. Jednak ironista nie budował własnego systemu przeciwnego systemowi negowanemu — jego odpowiedzią była asystemowość¹²³⁷.

¹²³⁷ E. Kasperski, *Ironia jako dyskurs...*, s. 39.

Uwagi końcowe

Problem absurdu w prozie Siergieja Dowłatowa wiąże się z poczuciem egzystencjalnego tragizmu jednostki w świecie. Bohater utworów pisarza, doświadczając rzeczywistości, zanurzając się w niej, odsłania swój indywidualny byt i dzieli się dramatycznym rozpoznaniem absurdu istnienia. Antropologiczne odczytanie utworów rosyjskiego prozaika wpisuje je w nurt realizmu metafizycznego¹²³⁸, w którym na pierwszym planie uwidacznia się człowiek i jego doświadczenie bytu.

Proza Dowłatowa nie jest więc jedynie mimetycznym odwzorowaniem rzeczywistości. Jego bohater-narrator uwidacznia kondycję współczesnego człowieka, przy czym nie podejmuje się dokonywania jednoznacznych osądów świata, Innego czy samego siebie. Rozważania Dowłatowa nad sensem egzystencji, jego bojaźń przed niebytem i jednocześnie przed niezrozumiałym, niedającym nadziei istnieniem dość wyraźnie łączy się z filozofią egzystencjalistyczną, szczególnie z myślą Alberta Camusa, Jeana-Paula Sartre'a, Martina Heideggera, Karla Jaspersa.

Wątpienie w sens celów jednostkowego życia wywołuje u bohatera Dowłatowskich utworów lęk, samotność, wyobcowanie, niepewność istnienia. Poczucie absurdu egzystencji wiąże on, podobnie jak Albert Camus, z obcością świata, który przez swą „nieľudzkosć” staje się wrogi dla człowieka. Niezaspokojone pragnienie jasności, zrozumienia świata jest źródłem ľudzkiego dramatu.

Z myślą Jeana-Paula Sartre'a bohatera Dowłatowa łączy postrzeganie wolności jako zasadniczej właściwości absurdaľnej egzystencji. Wolność rodzi w człowieku niepokój, a nawet przerażenie, co wynika z braku oparcia przy konieczności wyboru, braku hierarchii wartości, braku autorytetu. Przez ten brak fundamentu człowiek ulega wrażeniu, że wszystkim rządzi przypadek.

Absurd ľudzkiej egzystencji określa też jej skończoność. Refleksja o śmierci w utworach pisarza, podobnie jak u Heideggera, wiąże się z myślą o doczesności. Śmierć jest punktem odniesienia, z którego można ocenić życie: jakość wyborów, doświadczeń. Jednak bohater Dowłatowa często nie potrafi rozproszyć trwogi przed śmiercią, chociaż stara się ją zamaskować przemilczeniem lub humorem.

¹²³⁸ Zob. H. Czubała, *Realizm metafizyczny. Literatura w poszukiwaniu formy pojemnej*, Kraków 2009.

Poczucie absurdu wynikające z dostrzeżenia ograniczeń człowieka jest powodem ucieczki od rzeczywistości. W twórczości autora *Zony* jako forma wyłączenia świadomości pojawia się samobójstwo, a jeszcze częściej alkoholowe odurzenie. Narrator utworów Dowłatowa traktuje picie alkoholu nie tylko jako formę biesiadowania, ale przede wszystkim jako próbę pogodzenia się z nieznosną dysharmonią świata i brakiem sensu istnienia.

Twórczość Dowłatowa łączy myśl egzystencjalistyczną o tragizmie istnienia z bezowocnym dążeniem do harmonii, ładu, z poszukiwaniem sensu i normy w świecie. Zadanie „harmonizowania świata”¹²³⁹, jakie stawia przed sobą pisarz, nie może zakończyć się sukcesem; wielokrotnie podkreśla on kontrast między dążeniami człowieka a otoczeniem, w którym je realizuje. Świat jako zupełnie odrębny od człowieka, niepoddający się jego rozumowaniu, nie zaspokaja potrzeby sensu.

Odczuwając absurd istnienia, narrator Dowłatowa zamiast rozpacz czy heroizmu potrafi zdobyć się na ironię. Połączenie komizmu i tragizmu, podkreślane przez krytyków twórczości pisarza, wynika z ironii jako postawy wobec świata i swego w nim miejsca. Dostrzegając absurd i buntując się przeciw niemu, narrator utworów Dowłatowa przyjmuje postawę dystansującą — postawę ironisty. Ironia uwidacznia się zarówno w stylu autora *Skansenu*, jak i w całej strukturze jego utworów, w sprzecznościach, na jakich jest ona konstruowana. Bohater jego prozy błądzi między skrajnie różnymi wartościami w poszukiwaniu tego, co można uznać za normę i sens. Ocenę pozostawia jednak odbiorcy, którego zaprasza do gry w ironiczne odwracanie znaczeń. W tym skrajnym relatywizmie można dostrzec zbliżenie myśli egzystencjalistycznej z myślą postmodernistyczną.

Kończąc swoje rozważania nad prozą Dowłatowa, pragnę podkreślić, iż mam świadomość, że niektóre problemy nie zostały w pełni przeanalizowane i nie doczekały się zdecydowanych rozstrzygnięć. Inne zdołałam jedynie zasygnalizować, chociaż zasługiwałyby na obszerniejsze omówienie. Interesującym zagadnieniem, które nie mieści się w ramach tego opracowania, jest niewątpliwie różnorodność masek, za którymi ukrywa się pisarz. W różnych utworach bohater Dowłatowa, nawet wtedy gdy nosi jego nazwisko, prezentuje nieco odmienną postawę wobec świata i własnej osoby. Ten fakt świadczy też o fikcjonalności prozy autora *Kompromisu*, kształtowaniu postaci i fabuły jako sposobu organizowania znaczeń. Analiza podmiotu literackiego w poszczególnych utworach umożliwiłaby rozpoznanie sposobu postrzegania rzeczywistości, stopnia poczucia tragizmu bytu w różnych okresach życia pisarza. Zapewne należałoby z tym wiązać jego osobiste doświadczenia, czego celowo w tej pracy się nie podjęłam.

Pozostaje mi wyrazić nadzieję, że lektura tej książki będzie zachętą do odczytania utworów Siergieja Dowłatowa nie tylko jako anegdot, zabawnych historii z życia autora, lecz także jako głębszych refleksji nad ludzkim istnieniem.

¹²³⁹ С. Довлатов, *Интервью, данное Джону Глэду*, [w:] Д. Глэд, *Беседы в изгнании...*, s. 93.

Nota bibliograficzna

Rozdział *Obcy w świecie. Echa filozofii Alberta Camusa* zawiera fragmenty artykułu *Образ „постороннего” в прозе С. Довлатова*, „Rossica Olomuniensia” XLVI, Olomouc 2008, cz. 2.

Rozdział *Między wolnością a przypadkiem. Echa filozofii Jeana-Paula Sartre’a* zawiera fragmenty artykułu „Człowiek jest skazany na wolność”. *Echa filozofii Jeana-Paula Sartre’a w prozie Siergieja Dowłatowa*, [w:] *Słowianie wschodni na emigracji. Literatura — kultura — język*, „Studia i Szkice Sławistyczne” X, pod red. B. Kodziśa, M. Giej, Opole 2010.

Rozdział *Życie jest krótkie. Skończoność egzystencji i strach przed śmiercią* zawiera fragmenty artykułu *Страх смерти хуже самой смерти (Страх смерти в прозе Сергея Довлатова)*, [w:] *Автор как проблема теоретической и исторической поэтики*, отв. ред. Т.Е. Автухович, Гродно 2008, t. 2 (inna wersja: *Жить вредно, от этого умирают...* (Тема смерти в творчестве Сергея Довлатова), „Язык и культура” вып. 10, t. 5, Киев 2008).

Rozdział *Jasność na dnie butelki. Ucieczka w alkohol* zawiera fragmenty artykułu *Гармония таится на дне бутылки. Мотив алкоголя в творчестве Сергея Довлатова*, „Žmogus ir Žodis. Literatūrologija. Mokslo darbai”, t. 7, nr 2, Vilnius 2005.

Rozdział *Absurdysta w poszukiwaniu sensu. Tradycje estetyki absurdu Daniila Charmsa* zawiera fragmenty artykułu *Absurdysta w poszukiwaniu sensu. Tradycje Daniila Charmsa w prozie Siergieja Dowłatowa*, [w:] *Язык, литература и культура Росji в XXI wieku — теория и практика*, pod red. K. Lucińskiego, „Studia Rusycystyczne Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego” 17, Kielce 2008.

Rozdział *Ironia jako dystans wobec rzeczywistości* zawiera fragmenty artykułu *Писарь в zwierciadle ironii. „Niewidzialna książka” Siergieja Dowłatowa*, [w:] *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich VI*, pod red. W. Supy, Białystok 2005.

Rozdział *Stereotyp jako ironiczny obraz innego* zawiera fragmenty artykułów: *Piąta rubryka. Stereotypy „obcego” w prozie Siergieja Dowłatowa*, „Slavica Wratislaviensia” CXXXV, pod red. T. Klimowicza, Wrocław 2006; *„W bratniej rodzinie narodów”. Problem radzieckiego państwa wielonarodowościowego w twórczo-*

ści Siergieja Dowłatowa, [w:] *Swoje i cudze. Kategorie przestrzeni w literaturach i kulturach słowiańskich*, t. 2. *Słowiańszczyzna wschodnia*, pod red. C. Andruszki, B. Zielińskiego, Poznań 2005; „Zawód — Rosjanin”. *Autostereotyp Rosjanina w prozie Siergieja Dowłatowa*, [w:] *Literatury i języki wschodniosłowiańskie z perspektywy początku XXI wieku*, pod red. A. Ksenicza, B. Tichoniuka, Zielona Góra 2007.

Rozdział *Ironia intertekstualna* zawiera fragmenty artykułów: *Dwa przedstawienia. „Zona” Siergieja Dowłatowa i „Wspomnienia z Domu umarłych” Fiodora Dostojewskiego*, [w:] *Dialog, gra, intertekst w literaturze rosyjskiej*, pod red. H. Mazurek, Katowice 2004; „Jesteśmy niewolnikami słów”. *Język ideologii radzieckiej w prozie Siergieja Dowłatowa*, [w:] *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*, 7, cz. 1, pod red. T. Klimowicza i in., „*Slavica Wratislaviensia*” CXLIII, Wrocław 2007; *Интертекстуальная ирония в творчестве Сергея Довлатова*, „Язык и культура” вып. 8, т. VI, cz. 1, Киев 2005.

Bibliografia

Teksty źródłowe (utwory S. Dowłatowa, korespondencja, wywiady)

- Довлатов С., *Малоизвестный Довлатов*, Санкт-Петербург 1996.
Довлатов С., *Собрание прозы в трех томах*, Санкт-Петербург 1995.
- Волкова М., Довлатов С., *Не только Бродский. Русская культура в портретах и анекдотах*, Москва 1992.
- Волкова М., Довлатов С., *Там жили поэты...*, Санкт-Петербург 1998.
- Глэд Д., *Беседы в изгнании. Русское литературное зарубежье*, Москва 1991.
- Довлатов С., [Autobiografia], <http://sergdovlatov.narod.ru/> (dostęp: 15.09.2012).
- Довлатов С., *Армейские письма к отцу*, „Звезда” 1998, № 5.
- Довлатов С., *Девять писем Тамаре Уржумовой*, „Звезда” 2000, № 8.
- Довлатов С., *Жизнь и мнения. Избранная переписка*, Санкт-Петербург 2011.
- Довлатов С., *Последняя книга. Рассказы, статьи*, Санкт-Петербург 2001.
- Довлатов С., *Речь без повода... или колонки редактора*, Москва 2006.
- Довлатов С., *Сквозь джунгли безумной жизни*, Санкт-Петербург 2003.
- Довлатов С., *Эпистолярный роман с Игорем Ефимовым*, Москва 2001.
- Довлатов С., „Я рад, что мы с Вами дожили до странных времен...” *Восемь последних писем Сергея Довлатова*, „Юность” 1993, № 5.
- Из писем Сергея Довлатова к отцу*, „Звезда” 2008, № 1.
- „Мы живем не в Америке, а в эмиграции...” *Письма Сергея Довлатова*, „Столица” 1993, № 32.
- „Мы живем не в Америке, а в эмиграции...” *Письма Сергея Довлатова Тамаре Зибуновой в Таллин*, „Вечерние вести” 1.09.1995.
- На анкету „ИЛ” отвечают писатели русского зарубежья*, „Иностранная литература” 1989, № 3.
- Переписка Сергея Довлатова с Виктором Некрасовым*, „Звезда” 2006, № 9.
- Письма С. Довлатова к И. Меттеру*, [w:] И. Меттер, *Избранное*, Санкт-Петербург 1999.
- Письма Сергея Довлатова к Владимовым*, „Звезда” 2001, № 9.

Utwory S. Dowłatowa wydane w Polsce

- Довлатов С., *Полковник говорит — люблю; Иностранец*, [w:] *Antologia rosyjskiej prozy emigracyjnej*, oprac. J. Mianowska, Bydgoszcz 1997.
- Dowłatow S., *Emigranci*, przeł. I. Lewandowska, „Gazeta Wyborcza. Weekend” 1993, nr 11.
- Dowłatow S., *Jak pragnę wolności*, przeł. E. Rojewska-Olejarczuk, Warszawa 1993.
- Dowłatow S., *Krótkie życie*, przeł. M. Putrament, Warszawa 2004.
- Dowłatow S., *Na ulicy i w domu*, przeł. W. Karaczewska, „Szpilki” 1990, nr 10/11.
- Dowłatow S., *Opowiadania z walizki. Półbuty z nomenklatury*, przeł. N. Woroszyłska, „NaGłos” 1990, nr 2.

- Dowłatow S., *Półbuty z nomenklatury*, przeł. N. Woroszyłska, [w:] *Antologia wolnej literatury rosyjskiej*, pod red. A. Drawicza, Warszawa 1992.
- Dowłatow S., *Przedstawienie. [fragm. opow.] Najpierw urząd stanu cywilnego, potem niskie instynkty*, przeł. J. Zagórski, „*Życie Warszawy*” 1993, nr 165.
- Dowłatow S., *Pułkownik mówi, że kocham*, przeł. S. Ułaszek, „*Literatura na Świecie*” 1993, nr 10.
- Dowłatow S., *Skansen*, przeł. M. Putrament, Warszawa 2004.
- Dowłatow S., *Solo na Underwood*, przeł. as, „*Przekrój*” 1993, nr 28.
- Dowłatow S., *Vita Brevis*, przeł. A. Sarachanowa, „*Przekrój*” 1997, nr 14.
- Dowłatow S., *Walizka*, przeł. M. Putrament, Warszawa 2003.

Dzieła literackie i filozoficzne

- Амфитеатров А., *Из литературных воспоминаний*, http://dugward.ru/library/zolot/amfiteatrov_lit_vosp.html (dostęp: 22.10.2012).
- Берберова Н., *Курсив мой. Автобиография*, Москва 1999.
- Битов А., *Жизнь без нас*, „*Новый мир*” 1996, № 9.
- Бродский И., *Форма времени. Стихотворения, эссе, пьесы в 2 т.*, Минск 1992, т. 2.
- Булгаков С., *Сочинения в 2 томах*, т. 1, Москва 1993.
- Бунин И., *Главы из воспоминаний*, http://www.geocities.com/plt_2000plt_us/zuvit/zuv-2.html (dostęp: 5.07.2011).
- Введенский А., *Произведения 1926–1937*, Москва 1993.
- Гандлевский С., *Трепанация черепа*, „*Знамя*” 1995, № 1.
- Горенштейн Ф., *Избранное в трех томах*, Москва 1992.
- „*Горло бредит бритвою*”, сост. и коммент. А. Кобринского и А. Устинова, „*Глагол*” 1991, № 4, http://lib.ru/HARMS/xarms_diaries.txt (dostęp: 12.05.2010).
- Достоевский Ф., *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, Ленинград 1972–1988.
- Ерофеев В., *Найти в человеке человека*, Москва 2003.
- Ерофеев В., *Оставьте мою душу в покое*, Москва 1997.
- Ерофеев В., *Энциклопедия русской души*, Москва 2002.
- Камя А., *Миф о Сизифе (Очерки о бессмысленности)*, перев. Р. Грачева, „*Часы*” 1976, № 3.
- Ломоносов М., *Полное собрание сочинений*, Москва-Ленинград 1950–1983.
- Некрасов В., *Записки зеваки*, Москва 2003.
- Пьецух В., *Поэт и замазашка*, „*Дружба народов*” 2003, № 1.
- Савицкий Д., *Ниоткуда с любовью*, Москва 1990.
- Сартр Ж.-П., *Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии*, перев. В. И. Колядко, Москва 2000.
- Сартр Ж.-П., *Пьесы*, Москва 1967.
- Сартр Ж.-П., *Слова*, перев. Л. Зониной и Ю. Яхниной, Москва 1966.
- Сартр Ж.-П., *Стена. Избранные произведения*, Москва 1992.
- Сартр Ж.-П., *Тошнота*, перев. Ю. Яхниной, „*Иностранная литература*” 1989, № 7.
- Сартр Ж.-П., *Экзистенциализм — это гуманизм*, перев. М. Грецкого, Москва 1953.
- Сэлинджер Дж. Д., *Повести. Рассказы, перевод с английского Р. Райт-Ковалева*, Москва 1965.
- Толстая Т., *День*, Москва 2001.
- Толстой Л. Н., *Собрание сочинений в 22-х томах*, Москва 1978–1983.
- Хармс Д., *Неизданный Хармс*, Санкт-Петербург 2001.
- Хармс Д., *Собрание сочинений в 3 т.*, Санкт-Петербург 2000.
- Ходасевич В., *Перед зеркалом*, Москва 2002.
- Шаламов В., *Собрание сочинений в четырех томах*, Москва 1998.
- Beckett S., *Czekając na Godota*, przeł. A. Libera, Warszawa 1985.
- Bierdiajew M., *Rosyjska idea*, przeł. J.C.-S.W., Warszawa 1999.

- Camus A., *Człowiek zbuntowany*, przeł. J. Guze, Kraków 1991.
- Camus A., *Dramaty*, Kraków 1987.
- Camus A., *Dwa eseje*, przeł. J. Guze, Warszawa 1991.
- Camus A., *Notatniki 1935–1959*, przeł. J. Guze, Warszawa 1994.
- Cassirer E., *Language and Myth*, trans. by S. K. Langer, New York and London 1946, <http://www.ditext.com/sellers/rc.html> (dostęp: 10.04.2010).
- Deleuze G., *Logika sensu*, przeł. G. Wilczyński, Warszawa 2011.
- Deleuze G., *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997.
- Flusser V., *Bezedno: filosofická autobiografie*, transl. by J. Kosek, B. Koseková, Praha 1998.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994.
- Heidegger M., *Śmierć jako fakt biologiczny i jako fenomen egzystencji*, przeł. M. Skweciński, [w:] *Filozofia egzystencjalna*, oprac. L. Kołakowski i K. Pomian, Warszawa 1965.
- Ionesco E., *Kubuś, czyli Uległość; Morderca nie do wynajęcia; Nosorożec; Król umiera, czyli Ceremonie; Szaleństwo we dwoje*, Kraków 2004.
- Jaspers K., *Sytuacje. Śmierć. Cierpienie*, przeł. M. Kwiecińska, [w:] R. Rudziński, *Jaspers*, Warszawa 1978.
- Jaspers K., *Wiara filozoficzna wobec objawienia*, przeł. G. Sowiński, Kraków 1999.
- Kierkegaard S., *Bojaźń i drżenie; Choroba na śmierć*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1972.
- Kierkegaard S., *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, przeł. A. Dąkowska, Warszawa 1999.
- Nietzsche F., *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran, Warszawa 2009.
- Salinger J. D., *Dziewięć opowiadań*, Warszawa 1997.
- Sartre J. P., *Dramaty*, Warszawa 1956.
- Sartre J. P., *Wolność i odpowiedzialność, tłumaczenie seminaryjne*, [w:] *Filozofia egzystencjalna*, oprac. L. Kołakowski i K. Pomian, Warszawa 1965.
- Szestow L., *Apoteoza niezakorzenienia: próba myślenia adogmatycznego*, przeł. J. Chmielewski, Warszawa 2011.
- Szestow L., *Dostojewski i Nietzsche*, przeł. C. Wodziński, Warszawa 1997.
- Szestow L., *Kierkegaard i filozofia egzystencjalna*, przeł. J. A. Prokopski, Kęty 2003.
- Szestow L., *Początki i końce*, przeł. J. Chmielewski, Kęty 2005.
- Szestow L., *Spekulacja i objawienie*, przeł. J. Chmielewski, Kęty 2007.

Opracowania dotyczące S. Dowłatowa

- [bn], *Сергей Довлатов. „Невидимая книга”*, „Континент” 1980, № 24.
- Абдуллаева З., *Между зоной и островом*, „Дружба народов” 1996, № 7.
- Абдуллаева Л., *Мифологизм и карнавальность в творчестве С. Довлатова (цикл „Наши”)*, [w:] *Русский язык: уровни и аспекты изучения*, отв. ред. Е. Ф. Киров, Москва 2005.
- Агамалян Е., *Человек, который смеялся*, [w:] *О Довлатове*, сост. Е. Довлатова, Нью-Йорк-Тверь 2001.
- Агеева Л., *Довлатов: ранние окрестности*, „Вопросы литературы” 2003, вып. 5.
- Ажгихина Н., *Уроки „третьей волны”*, „Общественные науки и современность” 1992, № 3.
- Алейников В., *Довлатов и другие*, Киев 2006.
- Алексеюк А. А., *Ирония и ее особенности в творчестве Сергея Довлатова*, „Голоса молодых ученых” 2005, вып. 17.
- Алексеюк А. А., *Роман рассказчика (рассказы Сергея Довлатова)*, „Голоса молодых ученых” 2006, вып. 18.
- Алексеюк А. А., *Специфика юмора в прозе С. Довлатова (повесть „Иностранка”)*, „Голоса молодых ученых” 2005, вып. 17.
- Амусин М., *В Петербурге мы сойдемся снова... (Ленинградская школа прозаиков и Петербургский текст русской литературы)*, „Ежеквартальник русской филологии и культуры” т. II, Санкт-Петербург 1996, № 2.

- Амусин М., *Эпистолярный роман о дружбе и недружбе*, „Нева” 2003, № 9.
- Анастасьев Н., „Слова — моя профессия”. *О прозе Сергея Довлатова*, „Вопросы литературы” 1995, № 1.
- Аржакова Т. А., *Две жизни — два мира. Мотив вина в произведениях Сергея Довлатова*, [w:] *Мотив вина в литературе*, ред. Ю. В. Доманский, Тверь 2001.
- Аржакова Т. А., *Образ и место рассказчика в прозе Сергея Довлатова*, [w:] *Автор. Текст. Аудитория*, Саратов 2002.
- Аришкин Ю., *Герой в поисках автора*, [w:] С. Довлатов, *Чемодан*, Москва 1991.
- Арьев А., *Букет и венок. К пятой годовщине со дня смерти Сергея Довлатова*, „Общая газета” 1995, № 34.
- Арьев А., *История рассказчика*, [w:] И. Сухих, *Сергей Довлатов: время, место, судьба*, Санкт-Петербург 1996.
- Арьев А., *Наша маленькая жизнь*, [w:] С. Довлатов, *Собрание прозы в 3 томах*, т. 1, Санкт-Петербург 1993.
- Арьев А., *Сергей Довлатов. Рассказы*, „Октябрь”, 1989, № 7, „Нева” 1990, № 1.
- Арьев А., *Сергей Довлатов: таллинский текст в эпистолярном контексте*, [w:] *Балтийский архив. Русская культура в Прибалтике. „Таллинский текст” в русской культуре*, отв. ред. С. Доценко, Таллин 2006.
- Арьев А., *Синеглазая мишень*, [w:] С. Довлатов, *Последняя книга. Рассказы, статьи*, Санкт-Петербург 2001.
- Арьев А., *Театрализованный реализм. О повести Сергея Довлатова „Филиал”*, „Звезда” 1989, № 10.
- Арьев А. Ю., *Довлатов*, [w:] *Русские писатели 20 века. Биографический словарь*, глав. ред. и составитель П. А. Николаев, Москва 2000.
- Арьев А. Ю., *Довлатов*, [w:] *Русские писатели. XX век. Библиографический словарь в 2 частях*, ч. 1, под ред. Н. Н. Скатова, Москва 1998.
- Ащеулова И. В., *Образ журналиста и журналистской практики в прозе Сергея Довлатова*, „Вестник Кемеровского государственного университета. Серия: Журналистика”, Кемерово 2002, № 3.
- Бабицкая В., *Валерий Попов „Довлатов”*, „OpenSpace.ru” 5.10.2010, <http://www.openspace.ru/literature/events/details/18107/> (dostęp: 20.02.2011).
- Баевский В. С., *История русской литературы XX века: Компендиум*, Москва 2003.
- Банникова Н. В., *Сергей Довлатов — заложник жанра? (К истории анекдота одного рассказчика)*, [w:] *Русская литература в мировом культурном и образовательном пространстве*, под ред. П. Е. Бухаркина и др., Санкт-Петербург 2008.
- Барина Е. Е., *Метатекст в произведении С. Д. Довлатова „Зона”*, [w:] *Молодая филология*, под ред. Н. А. Ермаковой, Новосибирск 2007.
- Батчан А., *„Новые американцы” в поисках Довлатова*, [w:] *О Довлатове*, сост. Е. Довлатова, Тверь 2001.
- Белокурова С. П., Друговейко С. В., *Русская литература. Конец XX века*, Санкт-Петербург 2001.
- Белоцерковский В., *Путешествие в будущее и обратно*, Москва 2003.
- Белый А., *Сергей Довлатов: Я был и гением, и страшным халтурщиком*, „Комсомольская правда” 4.06.2001, http://www.sem40.ru/famous/pis30_10.htm (dostęp: 24.02.2012).
- Биккулова И. А., *„Читать рекомендуется...” (О некоторых стиливых особенностях прозы Сергея Довлатова)*, „Вестник Брянского государственного университета” 2006, № 2.
- Бобышев Д., *Понять Довлатова трудно...*, „Независимая газета” 1996, № 50.
- Богданова Е. Ю., *Лексическое представление концептов „жизнь” и „гармония” в прозе С. Довлатова*, [w:] *Русский язык в действии*, отв. ред. М. К. Каракулова, Глазов 2008.
- Богданова Е. Ю., *Лексическое представление мифологизма тоталитарного сознания в произведениях С. Довлатова*, „Пушкинские чтения” 2000.

- Богданова Е. Ю., *Семантические преобразования ключевых идеологем тоталитарного языка в прозе С. Довлатова*, [w:] *Пятые Короленковские чтения*, Глазов 2000.
- Богданова О. В., *Современный литературный процесс. (К вопросу о постмодернизме в русской литературе 70–80 годов XX века)*, Санкт-Петербург 2001.
- Бондаренко В., *Плебейская проза Сергея Довлатова*, „Наш современник” 1997, № 12.
- Бондарь В. С., *Функции смеха в творчестве С. Довлатова*, [w:] *Проблемы славянской культуры и цивилизации*, отв. ред. А. М. Антипова, Уссурийск 2008.
- Бродский И., *О Сереже Довлатове*, „Звезда” 1992, № 2.
- Брусиловская Л., *Трагический оптимизм или иронический пессимизм как модель строительства мира (На примере творчества Г. Миллера и С. Довлатова)*, [w:] *Катарсис: метаморфозы трагического сознания*, под ред. В. П. Шестакова, Санкт-Петербург 2007.
- Будылин И., *Пушкинский заповедник в художественной литературе*, „Русская мысль” 1993, № 3979.
- В Пскове 29 ноября состоится премьера по неизвестной пьесе Довлатова*, <http://informpskov.ru/society/10386.html> (dostęp: 24.02.2010).
- Вайль П., *Без Довлатова*, [w:] С. Довлатов, *Последняя книга. Рассказы, статьи*, Санкт-Петербург 2001.
- Вайль П., *Бродский о Довлатове*, „Звезда” 2000, № 8.
- Вайль П., *Довлатов на Бродвее*, „Иностранная литература” 1995, № 6.
- Вайль П., *Он до своей славы не дожил несколько месяцев. Исполнилось 10 лет со дня смерти Сергея Довлатова*, Беседовала Т. Вольтская, „Литературная газета” 2000, № 37.
- Вайль П., *Сергей Довлатов. Между реальностью и словесностью: Девять вопросов о писателе. К 60-летию со дня рождения*, „Новое время” 2001, № 37.
- Вайль П., *Формула любви*, [w:] С. Довлатов: *творчество, личность, судьба*, сост. А. Ю. Арьев, Санкт-Петербург 1999.
- Вайль П., *Хранитель алфавита*, „Литературная газета” 1990, № 37.
- Вайль П., Генис А., *24-го августа 1990 года умер Сергей Довлатов*, „Синтаксис” 1990, № 28.
- Вайль П., Генис А., *Искусство автопортрета*, „Литературная газета” 1991, № 35.
- Валеев Ш., *Хронический эмигрант*, „Новое время” 2004, № 36.
- Васильева О. В., *Эволюция лагерной темы и ее влияние на русскую литературу 50–80-х годов*, „Вестник Санкт-Петербургского университета” 1996, серия 2, вып. 4 (№ 23).
- Вейсман И. З., *Интратекст у Довлатова*, „Филологические этюды” 2008, вып. 11.
- Вейсман И. З., *К вопросу об интертекстуальности в прозе С. Довлатова*, „Филологические этюды” 2001, вып. 4.
- Вейсман И. З., *Сергей Довлатов и литературная группа „Горожане”*, „Филологические этюды” 2003, вып. 6.
- Витковская Л. В., Гриппа С. В., *Когнитивно-автоинтертекстуальная стилистика сатиры С. Д. Довлатова*, [w:] *Стилистика и культура речи*, под ред. Л. В. Витковской, Пятигорск 2001.
- Владимир Войнович о Сергее Довлатове*, „Бестселлер” 1993, № 1.
- Власова Ю., *Исследование творчества Сергея Довлатова*, Москва 2001.
- Вознесенская О. А., *Жанровое своеобразие прозы Сергея Довлатова*, [w:] *Актуальные проблемы современного литературоведения. Материалы межвузовской научной конференции*, ред. А. С. Георгиевский и др., Москва 1997.
- Воронцова-Маралина А. А., *Авторская концепция личности как циклообразующий фактор в прозе Сергея Довлатова*, „Вестник РГГУ” 2007, № 7.
- Выгон Н. С., *Проза Сергея Довлатова: К вопросу об эволюции героя в русской прозе XX века*, „Научные труды Московского педагогического государственного университета им. В. И. Ленина”. Серия: Гуманитарные науки, Москва 1994.
- Выгон Н. С., *Юмористическое мироощущение в русской прозе: проблемы генезиса и поэтики*, Москва 2000.

- Высексов П. В., *Функции писем в структуре повести С. Довлатова „Зона”*, „Критика и семиотика” 2006, вып. 9.
- Генис А., *Беседа шестая: сад камней. Сергей Довлатов*, „Звезда” 1997, № 7.
- Генис А., *Довлатов и окрестности*, Москва 2000.
- Генис А., *Молоко, конечно, скисло, но...*, „Литературная газета” 1998, № 23.
- Генис А., *На уровне простоты*, [w:] Довлатов С., *Малоизвестный Довлатов*, Санкт-Петербург 1996.
- Генис А., *Первый юбилей Довлатова*, „Звезда” 1994, № 3.
- Генис А., *Петербургские школьники о Сергее Довлатове*, „Звезда” 1998, № 5.
- Генис А., *Пушкин*, [w:] С. Довлатов, *Последняя книга. Рассказы, статьи*, Санкт-Петербург 2001.
- Генис А., *Пушкин у Довлатова*, [w:] Сергей Довлатов: *творчество, личность, судьба*, сост. А. Ю. Арьев, Санкт-Петербург 1999.
- Глушкова А. С., *Проблема сущности творчества (ремесла) в повести С. Довлатова „Ремесло”*, [w:] *Русская литература в современном культурном пространстве*, ред. Т. Т. Уразаева и др., Томск 2001.
- Гордович К. Д., *Ленинград глазами Бродского и Довлатова*, [w:] *Печать и слово Санкт-Петербурга. Петербургские чтения — 2007*, отв. ред. Е. М. Таборисская, Санкт-Петербург 2008.
- Гореликова М. И., *Интерпретация художественного текста: Лингвистический анализ. Из русской прозы 70–90-х годов XX века. Учебное пособие для иностранных учащихся*, Москва 2002.
- Горышин Г., *Мы кое-что помним...*, „Аврора” 1998, № 3–6.
- Граймз У., *Роман о преступлении и наказании сибирским морозом (С. Довлатов. „Зона. Записки надзирателя”)*, перев. Н. М. Жутовская, „Звезда” 1994, № 3.
- Гудман У., *О книге С. Довлатова „Компромисс”*, перев. М. Н. Жутовская, „Звезда” 1994, № 3. Pierwodruk: „The New York Times” 30.08.1983.
- Дарк О., *Миф о прозе*, „Дружба народов” 1992, № 5–6.
- Доброзракова Г. А., *Гоголевские традиции в повести С. Довлатова „Заповедник”*, „Вестник Самарской государственной экономической академии” 2, Самара 2006.
- Доброзракова Г. А., *Интертекстуальные связи повести С. Довлатова „Заповедник” с произведениями русской классической литературы*, [w:] *Коды русской классики: „провинциальное” как смысл, ценность и код*, отв. ред. Г. Ю. Карпенко, Самара 2008.
- Доброзракова Г. А., *Локус Михайловского-Тригорского в романтических стихах А. С. Пушкина и Н. М. Языкова и в повести С. Довлатова „Заповедник”*, [w:] *Предромантизм и романтизм в мировой культуре*, отв. ред. О. М. Буранок, Самара 2008.
- Доброзракова Г. А., *Миф о Довлатове в русской литературе*, [w:] *Пятые Ознобишинские чтения*, Самара 2007.
- Доброзракова Г. А., *Мифы Довлатова и мифы о Довлатове. Проблема морфологии и стилистики*, Самара 2008.
- Доброзракова Г. А., *Пушкин и Довлатов: два кода михайловского текста*, [w:] *Регионально ориентированные исследования филологического пространства*, под ред. А. В. Кирьяковой, Оренбург 2008.
- Доброзракова Г. А., *Театральность прозы Сергея Довлатова*, [w:] *Литература и театр*, отв. ред. Э. Д. Финк, Л. Г. Тютелова, Самара 2008.
- Доверие к потоку, или беспечный педант. Петр Вайль в беседе с Иваном Толстым*, „Звезда” 1999, № 11.
- Довлатова Е., *„Он мечтал о домике, шортах и своем огороде”. С дочерью писателя беседует Н. Иванова-Гладильщикова*, „Литературная газета” 1995, № 33.
- Дочева К. Г., *Интуиция христианского миропонимания в творчестве литературного поколения 1960–80-х годов (И. Бродский, Вен. Ерофеев, С. Довлатов)*, [w:] *Писатель, творчество: современное прочтение*, ред. А. Е. Кедровский, Курск 2000.

- Дочева К. Г., *Оправданность несвободы нравственного выбора героев Сергея Довлатова (повесть „Зона“)*, [w:] *Писатель, творчество: современное восприятие*, ред. А. Е. Кедровский и др., Курск 1999.
- Дочева К. Г., *Предпосылки карнавальности (на материале повести С. Довлатова „Компромисс“)*, [w:] *Русская классика: проблемы интерпретации*, отв. ред. А. С. Кондратьев, Липецк 2006.
- Дочева К. Г., Специфика „участной позиции” героя (На материале прозы Сергея Довлатова), [w:] *Поэтика повседневности: Фольклор. Художественная литература*, отв. ред. И. А. Манкевич, Санкт-Петербург 2005.
- Дружников Ю., *Летописец Брайтон-бич (воспоминания о Сергее Довлатове)*, „Новое русское слово” 30.08.1990.
- Дружников Ю., *Роман как катарсис. Ответы на вопросы участников конференции*, [w:] *Кризис или метаморфозы: судьба романа на рубеже эпох (на материале романа Юрия Дружникова „Ангелы на кончике иглы” и других произведений современной литературы)*, ответ. науч. ред.-сост. Л. Звонарева, В. Ольбрых, Варшава-Москва 2001.
- Дулова С. А., *Особенности комического изображения героев в произведениях С. Довлатова*, „Res philologica” 2007, вып. 6.
- Дулова С. А., *Тип эмигранта в произведениях С. Довлатова*, „Вестник Поморского университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки”, Архангельск 2009, вып. 4.
- Егоренкова Н. А., *О некоторых особенностях прозы С. Довлатова*, [w:] *Русский язык и литература в международном образовательном пространстве: современное состояние и перспективы*, Санкт-Петербург-Гранада 2007.
- Езерская Б., *Знакомый-незнакомый Довлатов*, „Чайка” 2001, № 1.
- Езерская Б., *Незнакомый Довлатов в переписке из двух углов*, „Люди слова” 2001, № 5.
- Елисеев Н., *Довлатов и Слуцкий*, [w:] *Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба*, сост. А. Ю. Арьев, Санкт-Петербург 1999.
- Елисеев Н., *Другие истории*, „Новый мир” 1996, № 11.
- Елисеев Н., *Человеческий голос*, „Новый мир” 1994, № 11.
- Ефимов И., *Сергей Довлатов как зеркало Александра Гениса*, „Звезда” 2000, № 1.
- Ефимов И., *Сергей Довлатов как зеркало российского абсурда*, „Дружба народов” 2000, № 2.
- Зверев А., *Записки случайного постояльца*, „Литературное обозрение” 1991, № 4.
- Зверев А., *Шаг от парадокса к трюизму*, „Стрелец” 1995, № 1.
- Зернова Р., *Дачные соседи. Воспоминания о Сергее Довлатове*, „Русская мысль” 1997, № 4179–4180.
- Зерчанинов Ю., *Две ресторанных истории и одна — про излишне трезвого Сергея Довлатова*, „Юность” 1995, № 6.
- Зибунова Т., *Пылесос работает до сих пор*, <http://www.pseudology.org/Dovlatov/Podrugi/Zibunova/pylesos.htm> (dostęp: 13.02.2009).
- Злотникова Т. С., *Традиция абсурда в русской культурной парадигме*, [w:] *Культура на пороге III тысячелетия*, отв. ред. П. А. Подболотов, Санкт-Петербург 1998.
- Зона. *Записки влюбленного надзирателя*, „Арт” 1999, № 1.
- Зубарева Е., *Своеобразие малых эпических жанров в прозе писателей III волны*, [w:] *Literatura rosyjska na emigracji. Współcześni pisarze rosyjscy w Polsce. Frazeologia i frazeografia*, pod red. W. Skrudny, W. Zmarzer, „Studia Rossica” III, Warszawa 1996.
- Иваницкая Е., Быков Д., *Писали, не гуляли: Эпистолярный роман одного эпистолярного романа*, „Дружба народов” 2001, № 4.
- Иванов И., *Море, земля, и заступник Довлатов*, „Вышгород” 1996, № 3.
- Иванова Н., *Разгадке жизни равносильна*, „Московские новости” 1996, № 2.
- Иванова Н., *Чужие письма читать рекомендуется*, „Знамя” 2001, № 5.
- Иванова С., *Нелишний человек*, [w:] *О Довлатове*, сост. Е. Довлатова, Тверь 2001.
- Игнатъев М., *Писатели мира о Сергее Довлатове*, перев. М. Н. Жутовская, „Звезда” 1994, № 3.

- Имихелова С. С., „Зона” С. Довлатова и „Конармия” И. Бабеля. К проблеме романтического мышления в литературе XX в., „Вестник Бурятского университета. Серия 6, Филология”, Улан-Удэ 1999, вып. 3.
- Калашникова Е. А., Концепт „Ленинград” в прозе Сергея Довлатова, [w:] *Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания*, отв. ред. В. Е. Кайгородова, Пермь 2007, ч. 1.
- Камянов В., Свободен от постоя, „Новый мир” 1992, № 2.
- Карабчиевский Ю., Памяти Сергея Довлатова, „Литературная газета” 1990, № 35.
- Каргашин И. А., Освобожденное слово. (Поэтика прозы Сергея Довлатова), [w:] *Литература „третьей волны”*, Самара 1997.
- Карпов А., Анекдот как зеркало жизни (О прозе С. Довлатова), „Studia Rossica” XIII, pod red. A. Wołodźko-Butkiewicz, W. Zmarzer, Warszawa 2003.
- Карпов А., По течению... Читая повесть Э. Лимонова „У нас была великая эпоха” и С. Довлатова „Филиал”, „Литературная газета” 1989, № 51.
- Карпов А., Свой среди своих. (О прозе Сергея Довлатова), „Русская словесность” 1996, № 2.
- Карпов А., Сергей Довлатов, или Высокое искусство анекдота, „Литературная учеба” 2003, № 6.
- Качеревская О., Свобода как проблема выбора в повести Сергея Довлатова „Зона”, [w:] *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*, 6, pod red. I. Melej, Z. Tarajło-Lipowskiej, „Slavica Wratislaviensia” CXXIX, Wrocław 2004.
- Качеревская О. С., „Чужие голоса” в повести Сергея Довлатова „Зона”, „Studia Wschodnio-słowiańskie” t. 3, Białystok 2003.
- Качеревская О. С., Валюлис С. А., С. Довлатов. Цикл рассказов „Чемодан”: онтология и поэтика вещей, „Русистика и компаративистика”, вып. VI, Вильнюс-Москва 2011.
- Кекелия А., Отголоски близнецных мифов в дискурсе произведения С. Довлатова „Зона”, [w:] *Текст: Узоры ковра*, ред. К. Э. Штайн и др., Санкт-Петербург 1999.
- Кекелия А., Парадоксы Довлатова, [w:] *Текст как объект многоаспектного исследования*, отв. ред. К. Э. Штайн, Санкт-Петербург 1998, вып. 3.
- Ким Хен Ч., На уровне голоса и слуха (Сергей Довлатов как рассказчик), „Современные гуманитарные исследования” 2008, № 6.
- Ким Хен Ч., Улыбка разума. Двуплановый юмор в художественном мире Сергея Довлатова, „Известия Российского государственного педагогического университета. Общественные и гуманитарные науки” 2008, № 12 (85).
- Кларк К., Души ГУЛАГа (С. Довлатов. „Зона. Записки надзирателя”), перев. М. Н. Жутовская, „Звезда” 1994, № 3.
- Клепикова Е., Мытарь, „Московский комсомолец” 2001, № 194.
- Клыкова А., Немного о Довлатове, „Shuum.ru” 21.09.2010, <http://www.liveinternet.ru/users/1150469/post150709201/> (dostęp: 20.02.2011).
- Князев С., „Такое ощущение, будто он продолжает писать...”, „Новый журнал” 1997, № 1.
- Ковалова А., Лурье Л., Довлатов, Санкт-Петербург 2009.
- Коробова Э., Мой сосед Довлатов, „Русская мысль” 1999, № 4291–4292.
- Корсаков Д., Валерий Попов, автор новой биографии писателя Довлатова: „У Сергея в Америке не было ни страховки, ни денег на счете”, „Комсомольская правда” 26.08.2010, <http://kp.ru/daily/24547.4/724435/> (dostęp: 20.02.2011).
- Корюкина Н. В., Довлатов „русский” и „англоязычный”: проблема стилиевой переводимости, „Ученые записки студентов и аспирантов гуманитарного факультета Пермского государственного технического университета”, Пермь 2003, № 9.
- Корюкина Н. В., О межкультурной транслируемости юмора С. Довлатова (на примере повести „Компромисс”), „Вестник Пермского университета” 2008, вып. 3 (19).
- Корягин В., Довлатов в ВОХРе, „Откровение: Литературно-художественный альманах” 1996, № 3.
- Косарева Т. А., „Вечный спутник российского литератора...” Алкогольная тема в произведениях Сергея Довлатова, [w:] *Мотив вина в литературе*, ред. Ю. В. Доманский, Тверь 2001.

- Косарева Т.А., *Образ и место рассказчика в прозе Сергея Довлатова*, [w:] *Парадигмы*, под ред. Ю. В. Доманского, Тверь 2003.
- Кривулин В., *Поэзия и анекдот*, [w:] С. Довлатов, *Последняя книга. Рассказы, статьи*, Санкт-Петербург 2001.
- Крыщук Н., Василий Шукин и Сергей Довлатов, [w:] *Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба*, сост. А. Ю. Арьев, Санкт-Петербург 1999.
- Кузнецова Е. В., *Роль экспрессивных синтаксических конструкций в создании образа автора (На материале произведений Сергея Довлатова)*, „Дергачевские чтения — 2000”, Екатеринбург 2001.
- Кузьмина М. А., *С. Довлатов о русской литературе*, „Филологические этюды” 2009, вып. 12.
- Куллэ В., *Бессмертный вариант простого человека*, [w:] *Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба*, сост. А.Ю. Арьев, Санкт-Петербург 1999.
- Куник А., *Феномен успеха Довлатова, или прекрасный розмарин*, „Вопросы литературы” 2011, № 5.
- Курганов Е., *Сергей Довлатов и линия анекдота в русской прозе*, [w:] *Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба*, сост. А. Ю. Арьев, Санкт-Петербург 1999.
- Курицын В., *Вести из филиала, или дурацкая рецензия на прозу Сергея Довлатова*, „Литературное обозрение” 1990, № 12.
- Курт Воннегут *Сергею Довлатову*, „Петрополь” 1994, № 5.
- Кучина Т. Г., „Подлинная жизнь” *Сергея Довлатова: „литературность” как критерий аутентичности автобиографического метатекста*, [w:] *eadet, Поэтика „я”-повествования в русской прозе конца XX–начала XXI в.*, Ярославль 2008.
- Кучина Т. Г., *Построение прошлого: повествователь и автобиографический герой в прозе С. Довлатова*, „Русская словесность” 2008, № 2.
- Кучина Т. Г., *Рассказчик как „лирический герой”: поэтические ресурсы прозы Сергея Довлатова*, [w:] *Литература в контексте современности*, отв. ред. Т. Н. Маркова, Челябинск 2007.
- Кучина Т. Г., *„Черновая партитура” биографии: Набоковский реминисцентный слой в прозе Сергея Довлатова*, [w:] *Художественный текст и культура*, под ред. Н. К. Гавриловой, Владимир 2006.
- Ланин Б., *Проза русской эмиграции (Третья волна)*, Москва 1997.
- Лебедев А., *Сергей Довлатов классический профиль*, „Русская мысль” 13–19.06.1996, № 4130.
- Левин Е., Валерий Попов „Довлатов”, „Фонд Русский мир” 24.09.2010, <http://www.russkiymir.ru/russkiymir/ru/publications/review/review0040.html>.
- Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н., *Современная русская литература. Книга 3. В конце века (1986–1990-е годы)*, Москва 2001.
- Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н., *Современная русская литература 1950–1990-е годы*, т. 2, Москва 2003.
- Лесин Е., *Центнер в панаме. Биография Довлатова в серии ЖЗЛ не обошлась без трагикомедии*, „НГ Exlibris”, http://exlibris.ng.ru/subject/2010-09-09/1_dovlatov.html (dostęp: 9.09.2010).
- Липовецкий М., *И разбитое зеркало*, [w:] *Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба*, сост. А. Ю. Арьев, Санкт-Петербург 1999.
- Липовецкий М., *Критика как прием*, „Новое литературное обозрение” 2000, № 44.
- Липовецкий М., *Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000 годов*, Москва 2008.
- Литвинцев Г., *Прочестъ Довлатова и умереть*, „Литературная газета” 2011, № 35.
- Литература русского зарубежья (1920–1990)*, под ред. А. И. Смирновой, Москва 2006.
- Лосев Л., „Довлатов и окрестности”, „Знамя” 1999 № 11.
- Лосев Л., *Русский писатель Сергей Довлатов*, [w:] С. Довлатов, *Последняя книга. Рассказы, статьи*, Санкт-Петербург 2001.

- Львова В., *Как поссорились писатель Довлатов с издателем Ефимовым*, „Комсомольская правда” 17.02.2001.
- Лэрд С., *Ненавязчивые истины*. (С. Довлатов. Иностранка. Представление и другие рассказы), перев. М. Н. Жутовская, „Звезда” 1994, № 3.
- Малыгина Н. М., „Тюремная повесть” Сергея Довлатова, „Русская словесность” 1996, № 5.
- Манукова С. Н., „Трудна дорога от правды к истине”: О структуре текста в „Компромиссе” Сергея Довлатова, „Вестник Ставропольского государственного педагогического университета. Социально-гуманитарные науки”, вып. 10, Ставрополь 1997.
- Марченко А., ...обратится в печальное..., „Литературная газета” 1990, № 20.
- Меттер Н., *Избранное*, Санкт-Петербург 1999.
- Мечик-Бланк К., О названиях довлатовских книжек, [w:] *Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба*, сост. А. Ю. Арьев, Санкт-Петербург 1999.
- Мильчин А., *Довлатов и его герои: Письма и рассказы прототипа*, „Вопросы литературы” 2004, вып. 6.
- Миркурбанов Н. М., К вопросу о жанровой специфике повести С. Довлатова „Зона”, „Вестник Поморского университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки”, Архангельск 2006, вып. 1.
- Моисеенко Ю., *Человек, который был*, „Новая газета” 1.12.2013, <http://2003.novayagazeta.ru/pomer/2003/90n/n90n-s02.shtml> (dostęp: 24.02.2010).
- Мориц Ю., [przedmowa do:] С. Довлатов, *Рассказы из книги „Чемодан”*, „Октябрь” 1989, № 7.
- Мория А., *Россия встречается с Америкой*, [w:] *Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба*, сост. А. Ю. Арьев, Санкт-Петербург 1999.
- Мотыгина Ж. Ю., *Религиозно-философские предпосылки творчества С. Довлатова*, [w:] *Художественная литература и религиозные формы сознания*, ред. Т. Ю. Громова, Г. Г. Исаев, С. Ю. Мотыгин, Астрахань 2006.
- Мотыгина Ж. Ю., *Творческая индивидуальность Сергея Довлатова*, Астрахань 2006.
- Мулярчик А., *До свидания, мальчики*, „Москва” 1994, № 5.
- Муравьева И., *Мир как воля и представление*, „Континент” № 53 (1987).
- Мышалева Д., *Очерки по литературе русского зарубежья*, Новосибирск 1995.
- Немзер А., *Замечательное десятилетие русской литературы*, Москва 2003.
- Неминуций А., *Соло на IBM С. Довлатова как мемуарный текст*, [w:] *Memiarystyka rosyjska i jej konteksty kulturowe*, pod red. A. Wołodźko-Butkiewicz, L. Łucewicz, t. 2, „Studia Rossica” XX, Warszawa 2010.
- Неминуций А. Н., *Жанровый ресурс анекдота в прозе С. Довлатова*, [w:] *Поэтика русской литературы*, отв. ред. Н. Д. Тамарченко, Москва 2009.
- Неминуций А. Н., *Поэтика и семантика „вербального зияния” в прозе С. Довлатова*, [w:] *Славянский мир и литература*, под ред. В. И. Грешных, Калининград 2003.
- Неминуций А. Н., *Сергей Довлатов: письма эмигранта*, [w:] *Культура русской диаспоры. Эмиграция и мемуары*, отв. ред. С. Доценко, Таллин 2009.
- Немирова М. В., *Лики уходящей эпохи: С. Довлатов*, [w:] *Проблемы современного филологического образования*, под ред. С. А. Леонова, Москва-Ярославль 2002, вып. 2.
- Нехорошев М., *Веллер и Довлатов: битва героев и призраков*, [w:] С. Довлатов, *Последняя книга. Рассказы, статьи*, Санкт-Петербург 2001.
- Нечаев В., *Довлатов и литературная ситуация в Питере конца 60-х и в 70-е годы*, [w:] *Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба*, сост. А. Ю. Арьев, Санкт-Петербург 1999.
- Новиков В., *Астроумие*, [w:] *Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба*, сост. А. Ю. Арьев, Санкт-Петербург 1999.
- Нумано М., *Мои встречи (и невстречи) с Сергеем Довлатовым*, [w:] *Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба*, сост. А. Ю. Арьев, Санкт-Петербург 1999.
- О Довлатове, сост. Е. Довлатова, Нью-Йорк-Тверь 2001.
- Огрызко В., *Развенчание мифов*, „Литературная Россия” 2006, № 45–46.

- Орлицкий Ю., *Стиховое начало в прозе „третьей волны“*, [w:] *Литература „третьей волны“*, ред. В. П. Скобелев, Самара 1996.
- Орлова Н. А., *Жанровое своеобразие прозы Сергея Довлатова*, [w:] *Эпический текст: проблемы и перспективы изучения*, редкол. В. В. Айрапетова и др., Пятигорск 2008.
- Орлова Н. А., *Русская Америка в прозе С. Довлатова*, „Университетские чтения — 2007“, Пятигорск 2007, ч. 7.
- Орлова Н. А., *С. Довлатов-журналист*, „Университетские чтения — 2008“, Пятигорск 2008, ч. 7.
- Орлова Н. А., *Смех как жест в прозе С. Довлатова*, „Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. Молодежное приложение“, Пятигорск 2004, № 2.
- Орлова Н. А., *Типология героев С. Довлатова*, „Университетские чтения — 2009“, Пятигорск 2009, ч. 7.
- П. С. П., *Актеры, дяди, экзистенциалисты*, перев. А. Гузмана, [w:] С. Довлатов, *Последняя книга. Рассказы, статьи*, Санкт-Петербург 2001.
- Павлов О., *Запой, или сказка о последнем казаке*, „Октябрь“ 1999, № 5.
- Пальчикова А. В., *Типы повествования и повествователь в произведении С. Довлатова „Зона. Записки надзирателя“*, „Филологические этюды“ Саратов 2003, вып. 6.
- Панин Л., *Произведение множителей*, „Нева“ 2000, № 12.
- Парамонов Б., *После филиала*, [w:] О Довлатове, сост. Е. Довлатова, Нью-Йорк-Тверь 2001.
- Парамонов Б., *Солженицын и Довлатов*, [w:] О Довлатове, сост. Е. Довлатова, Нью-Йорк-Тверь 2001.
- Пахомова Н., *Наш человек в „Ньюйоркере“*, [w:] *Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба*, сост. А. Ю. Арьев, Санкт-Петербург 1999.
- Пекуровская А., *Асстрина*, „Московские новости“ 2001, № 11.
- Пекуровская А., *Довлатов (плюс-минус) миф*, „Грани“ 1998, № 187, 189, 190, 192.
- Пекуровская А., *Когда случилось петь С. Д. и мне*, Санкт-Петербург 2001.
- Перемышлев Е., *Сергей Довлатов. „Записные книжки“*, „Октябрь“ 1993, № 9.
- Петренко А. Ф., *Знаковая „оболочка“ персонажа в повести С. Довлатова „Компромисс“*, „Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета“, Пятигорск 2003, № 4.
- Петренко А. Ф., *Книга С. Довлатова „Наши“: смеховой вариант семейной хроники*, „Университетские чтения — 2007“, Пятигорск 2007, ч. 7.
- Пирогов Л. В., *Парадоксы Довлатова*, [w:] TEXTUS. Текст как объект многоаспектного исследования, под ред. К. Э. Штайн, вып. 3, ч. 2, Санкт-Петербург-Ставрополь 1998.
- Плотникова А. Г., *Концепт творчества и творческой личности в прозе С. Довлатова*, [w:] *Феномен творческой личности в культуре*, под ред. А. В. Ващенко, Москва 2006.
- Плотникова А. Г., *Национальный вопрос в контексте философии литературы Сергея Довлатова*, [w:] *Восток-Запад: пространство русской литературы и фольклора*, отв. ред. Н. Е. Тропкина, Волгоград 2006.
- Подопригора М. Г., *Абсурд в творчестве Сергея Довлатова*, [w:] *Интеллигенция России: история и судьбы*, ред. колл. Л. П. Ефанова, Н. Д. Судавцов, Э. В. Кемпинский, Ставрополь 1999.
- Полупанова А. В., *Субъектная организация повести С. Довлатова „Иностранка“*, [w:] *Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века*, под ред. Л. Алексеевой, Москва 2008, вып. 5.
- Попов В., *Две любви: Аксенов и Довлатов*, „Всемирное слово“ 1995, № 9.
- Попов В., *Довлатов*, Москва 2010.
- Попов В., *Писатель и его герой*, [w:] *Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба*, сост. А. Ю. Арьев, Санкт-Петербург 1999.
- Попов В., *Победа неудачника Довлатова*, „Литературная газета“ 1997, № 43.
- Прохоров Г., *Ленинград и Таллин в художественном пространстве С. Довлатова*, [w:] *Балтийский архив. Русская культура в Прибалтике. „Таллинский текст“ в русской культуре*, отв. ред. С. Доценко, Таллин 2006.
- Пруссакова И., *Вокруг да около Довлатова*, „Нева“ 1995, № 1.

- Пушкарёва Н. В., *Эмоциональный подтекст в прозе С. Д. Довлатова и его лингвистическое выражение*, „Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики” 2009, вып. 11.
- Рейн Е., *Мне не хватает Довлатова*, „Огонек” 1995, № 35.
- Рейн Е., *Мне скучно без Довлатова*, Санкт-Петербург 1997.
- Рейн Е., *Неизвестный Довлатов*, „Новая газета”, http://www.pseudology.org/Dovlatov/Memuary/Unnown_Dovl.htm. (dostęp: 21.05.2001).
- Рейн Е., *Несколько слов вдогонку*, [w:] С. Довлатов, *Малоизвестный Довлатов*, Санкт-Петербург 1996.
- Рейн Е., *Что отдал — твое. О Сергее Довлатове*, „Столица” 1993, № 32.
- Рейтман М., *Знаменитые эмигранты из России*, Ростов-на-Дону 1999.
- Ремизова М., *Компромисс с абсурдом*, „Независимая газета” 1994, № 123.
- Рогов О., *Фотография на картоне*, „Волга” 1993, № 1.
- Рождественская О. О., *Феномен постдовлатовского текста*, „Филологические штудии” 2005, вып. 9.
- Розенберг К., *О компромиссе и коррупции*, перев. А. Гузмана, [w:] С. Довлатов, *Последняя книга. Рассказы, статьи*, Санкт-Петербург 2001.
- Ронкин В., *Аналитичность идиостиля Сергея Довлатова*, [w:] Сергей Довлатов: *творчество, личность, судьба*, сост. А. Ю. Арьев, Санкт-Петербург 1999.
- Рохлин Б., *Кто отражается в зеркале*, [w:] Сергей Довлатов: *творчество, личность, судьба*, сост. А. Ю. Арьев, Санкт-Петербург 1999.
- Рудановская Д., *Наброски к портрету*, <http://www.ijp.ru/razd/pr.php?failp=01000700064> (dostęp: 12.01.2011).
- Русская литература XX века. В двух томах*, под ред. Л. П. Кременцова, т. 2, Москва 2003.
- Рута С., *Россия без слез*, перев. М. Н. Жутовская, „Звезда” 1994, № 3.
- Рыбин В., Марков Б., *Развенчание кумира*, „Литературная Россия” 2005, № 45.
- Рымарь Н. Т., *Ирония и мимезис: к проблеме литературного языка XX века*, „Научные чтения в Самарском филиале Университета РАО”, вып. 1, отв. ред. А. Н. Суворова, Москва 2001.
- Рытова Т., *Текст как сопротивление энтропии времени в „семейно-мемуарной” прозе (В. Катаев, С. Довлатов, А. Чудаков)*, [w:] *Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог*, вып. 6, ред. Т. Л. Рыбальченко, Томск 2004.
- Сабилло И., *Человек, которого не было. Заметки о Сергее Довлатове*, „Аврора” 1996, № 11–12.
- Савицкий С., *Андеграунд. История и мифы неофициальной ленинградской литературы*, Москва 2002.
- Сакун Е. А., *Каламбур в языке С. Довлатова*, „Филология — журналистика ’97”, Красноярск 1998, вып. 3.
- Сальмон Л., *Механизмы юмора. О творчестве Сергея Довлатова*, Москва 2008.
- Сальмон Л., *Наименее советский город России: хронотоп Довлатовских рассказов*, „Звезда” 2000, № 8.
- Сальмон Л., *Необычное в обыденном*, „Вестник Московского университета. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация”, Москва 1999, № 4.
- Сафронова Л. В., *Автор-герой С. Довлатова и постмодернизация дистопии*, „Жанры в историко-литературном процессе” 2008, вып. 4.
- Сафронова Л. В., *Авторская автокоммуникация с бессознательным в цикле рассказов С. Довлатова „Чемодан”*, „Пушкинские чтения” 2007.
- Сафронова Л. В., *Актуализация бессознательного (комплекс Нарцисса в образе автора-героя С. Довлатова)*, [w:] *Литература и общественное сознание: варианты интерпретации художественного текста*, под ред. П. Е. Суворовой, Бийск 2002, вып. 7.
- Сафронова Л. В., *Жанровый механизм слухов и сплетен в прозе С. Довлатова*, „Пушкинские чтения” 2008.
- Семененко А., *Л. Пейпс как зеркало советской действительности, или о методе Сергея Довлатова*, „Русская филология” 1999, № 10.

- Семкин А., Зоценко и Довлатов. О двух великих рассказчиках, „Нева” 2008, № 11.
- Семкин А., Почему Сергею Довлатову хотелось быть похожим на Чехова, „Нева” 2009, № 12.
- Сенчин Р., Опоздавший быть романтиком, „Литературная Россия” 2005, № 48.
- Серебрякова Е. Г., Тема эмиграции в прозе С. Довлатова и Л. Улицкой, „Филологические записки” Воронеж 2006, вып. 25.
- Серман И., Гражданин двух миров, „Звезда” 1994, № 3.
- Серман И., Театр Сергея Довлатова, „Грани” 1985, № 136.
- Скарлыгина Е. Ю., Довлатов, [w:] Русские писатели. XX век. Биографический словарь, под ред. И. Шайтанова, Москва 2009.
- Скибицкая Л. В., „Улыбка разума”: тип авторской эмоциональности в прозе А. П. Чехова и С. Довлатова, [w:] Русско-белорусское литературное взаимодействие: история, современное состояние, перспективы, под ред. Н. И. Мищенчука, Брест 2004.
- Скульская Е., Большой человек в маленьком городе, [w:] С. Довлатов, Последняя книга. Рассказы, статьи, Санкт-Петербург 2001.
- Скульская Е., Книга об отце, „Радуга” 1990, № 5.
- Смирнов И., Довлатов в поисках роли, [w:] С. Довлатов, Последняя книга. Рассказы, статьи, Санкт-Петербург 2001.
- Смирнов И., Довлатов как рассказчик, [w:] Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба, сост. А. Ю. Арьев, Санкт-Петербург 1999.
- Соловьев В., Клепикова Е., Довлатов вверх ногами, Москва 2001.
- Старн Ф., Мрачный юмор советской тюрьмы (С. Довлатов. „Зона. Записки надзирателя”), перев. М. Н. Жутовская, „Звезда” 1994, № 3.
- Степанов Е., По довлатовским местам в Нью-Йорке, „Столица” 1992, № 37.
- Сухих И., Голос. О ремесле писателя, „Звезда” 1994, № 3.
- Сухих И., Довлатов и Ерофеев: соседи по алфавиту, [w:] Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба, сост. А. Ю. Арьев, Санкт-Петербург 1999.
- Сухих И., Зона: два ада и чужие голоса, „Нева” 1996, № 9.
- Сухих И., Литература. Учебник для 11 класса (базовый уровень), ч. 2-ая, Москва 2009.
- Сухих И., Сергей Довлатов: время, место, судьба, Санкт-Петербург 1996.
- Табачникова О., От Чехова к Довлатову: „Прославление бесцельности”, или поэтика, оказывающая сопротивление тирании, [w:] Философия А. П. Чехова, отв. ред. А. С. Собенников, Иркутск 2008.
- Тамм А., Сергей Довлатов эпохи пяти углов, „Вышгород” 1997, № 6.
- Таранов М., Выживание, „Континент” № 36 (1983).
- Толстихина А., Нормальный человек в русской словесности, „Общество” 2000, 24 августа.
- Толстой И., Сергей Довлатов глазами коллеги, „Русская мысль” 1999, № 4288.
- Топоров В., Дом, который построил Джек. (О прозе Довлатова), „Звезда” 1994, № 3.
- Топоров В., Некрофилия, переходящая в некрофагию. Зачем Захарову и Ефимову понадобился Довлатов?, „Кулиса” 2001, № 6.
- Трифонов Г., Письма из подвала, „Нева” 1997, № 4.
- Тудоровская Е., Путеводитель по „Заповеднику”, „Континент” № 46 (1985).
- Тышковска-Каспшак Э., Быт и бытие в прозе Сергея Довлатова, [w:] Бытийное в художественной литературе, редкол. Ю. В. Бельская, В. Н. Гвоздей, Г. Г. Исаев (гл. ред.), Астрахань 2007.
- Тышковска-Каспшак Э., Гармония таится на дне бутылки. Мотив алкоголя в творчестве Сергея Довлатова, „Žmogus ir Žodis. Literatūrologija. Mokslo darbai”, t. 7, nr 2, Vilnius 2005.
- Тышковска-Каспшак Э., Жить вредно, от этого умирают... (Тема смерти в творчестве Сергея Довлатова), „Язык и культура” вып. 10, т. 5, Киев 2008.
- Тышковска-Каспшак Э., Интертекстуальная ирония в творчестве Сергея Довлатова, „Язык и культура” вып. 8, т. VI, ч. 1, Киев 2005.
- Тышковска-Каспшак Э., Ирония в прозе Сергея Довлатова, [w:] Материалы XXXIV Всероссийской научно-методической конференции преподавателей и аспирантов, Секция но-

- вейшей русской литературы. Филологический факультет, вып. 12, Санкт-Петербург 2005.
- Тышковска-Каспшак Э., Образ „постороннего” в прозе С. Довлатова, „Rossica Olomuniensia” XLVI, Olomouc 2008, cz. 2.
- Тышковска-Каспшак Э., Полет в иную жизнь. Поэтика абсурда в „Иной жизни” С. Довлатова, [w:] *Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI веков*, отв. ред. С. Я. Гончарова-Грабовская, Минск 2007, ч. 1.
- Тышковска-Каспшак Э., *Страх смерти хуже самой смерти (Страх смерти в прозе Сергея Довлатова)*, [w:] *Автор как проблема теоретической и исторической поэтики*, отв. ред. Т. Е. Автухович, Гродно 2008, т. 2.
- Тышковска-Каспшак Э., *Человек обречен на свободу. Отголоски философии Жана-Поля Сартра в прозе Сергея Довлатова*, „Rossica Olomucensia” XLIX, Olomouc 2010.
- Тышковска-Каспшак Э., *Эстония и эстонцы в прозе Сергея Довлатова*, „Художественный текст: Восприятие. Анализ. Интерпретация. Сборник научных статей”, № 6, т. 1, Вильнюс 2008.
- Уильямс Ф., *Одна, но погубная страсть*, перев. А. Гузмана, [w:] С. Довлатов, *Последняя книга. Рассказы, статьи*, Санкт-Петербург 2001.
- Уолтон Д., Семейные анекдоты красноречиво передают ощущение современной России, перев. А. Гузмана, [w:] С. Довлатов, *Последняя книга. Рассказы, статьи*, Санкт-Петербург 2001.
- Уфлянд В., „Если Бог пошлет мне читателей...”, Санкт-Петербург 1999.
- Уфлянд В., *Утром на „вы”, вечером на „ты”*, [w:] Сергей Довлатов: *творчество, личность, судьба*, сост. А. Ю. Арьев, Санкт-Петербург 1999.
- Фельдман Д., *Лирический анекдот, или особенности жанра прозы С. Довлатова*, „Пирамида-Максима” 2003, № 1–2.
- Фили Г., *Мазл тов, Довлатов: русский эмигрант и его семья*, перев. А. Гузмана, [w:] С. Довлатов, *Последняя книга. Рассказы, статьи*, Санкт-Петербург 2001.
- Фине Д. М., „Зона. Записки надзирателя”, перев. А. Гузмана, [w:] С. Довлатов, *Последняя книга. Рассказы, статьи*, Санкт-Петербург 2001.
- Хаит В., *Истоки музыки. О письмах Сергея Довлатова отцу из армии*, „Вопросы литературы” 2002, № 3.
- Хау И., *Писатели мира о Сергее Довлатове*, перев. М. Н. Жутовская, „Звезда” 1994, № 3.
- Хачатурян А., *Вертикальный город в русской поэзии и мемуарной и художественной прозе конца 1940–1980-х гг. (общие замечания)*, [w:] Балтийский архив. *Русская культура в Прибалтике. „Таллинский текст” в русской культуре*, отв. ред. С. Доценко, Таллин 2006.
- Хеллер Д., *Писатели мира о Сергее Довлатове*, перев. М. Н. Жутовская, „Звезда” 1994, № 3.
- Хоффман Е., *Рассказы из России, с вежливой сдержанностью*, перев. А. Гузмана, [w:] С. Довлатов, *Последняя книга. Рассказы, статьи*, Санкт-Петербург 2001.
- Хохлов А. В., *Картина мира В. Аксенова и С. Довлатова*, „Вопросы филологии” 2006, вып. 12.
- Цивьян Т. В., *Вещи из чемодана Сергея Довлатова и бывшая (?) советская модель мира*, „Russian Literature” XXXVII, Amsterdam 1995.
- Цыбульский В., „Довлатов” без героя, „Газета.ru” 3.09.2010, http://www.gazeta.ru/culture/-2010/09/03/a_3414571.shtml (dostęp: 20.02.2011).
- Чекалова С., „Лживая, безжалостная, неверная” — „добрая, милая, славная”, „Новый мир” 1997, № 4.
- Черняк М. А., *Современная русская литература*, Санкт-Петербург-Москва 2004.
- Черняхович А. С., *Автор и герой в повести С. Довлатова „Компромисс”*, [w:] *Литература в диалоге культур*, отв. ред. Е. В. Григорьева, Ростов-на-Дону 2007, № 5.
- Черняхович А. С., *О роли анекдота в прозе С. Довлатова (повесть „Филиал”)*, „Изв. вузов. Сев.-Кавк. регион. Обществ. Науки” — Спец. вып. Филология и журналистика, Ростов-на-Дону 2007.

- Чубайс мне друг, но Довлатов приносит деньги [С Константином Тублиным беседовал Артем Баденков], „Лица” 1997, № 6.
- Чупринин С., *Новая Россия: мир литературы. Словарь-справочник в двух томах*, т. 1, Москва 2003.
- Шафранская Э., *Тема „Мертвого дома” в творчестве Сергея Довлатова: традиции и новаторство*, [w:] *Актуальные проблемы литературы: комментарий к XX веку*, отв. ред. В. И. Грешных, Калининград 2001.
- Шацкая М. Ф., *Полипропозитивность как отражение сложной картины мира языковой личности С. Довлатова*, [w:] *Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматичном и культурологическом аспектах*, отв. ред. Е. Н. Азначеева, т. 2, Челябинск 2008.
- Шевченко Е. С., *„Театрализованный реализм” С. Довлатова*, [w:] *Литература и театр*, отв. ред. Э. Д. Финк, Л. Г. Тютелова, Самара 2006.
- Шевченко Е. С., *Театральный код довлатовской прозы*, „Вестник Самарского государственного университета. Гуманитарная серия” 2006, № 10/2.
- Шевченко Л., *Русская проза трех последних десятилетий (70–90 годы XX века)*, Kielce 2002.
- Шеметова Т. Г., *„Диалог сознаний” в литературе русского зарубежья*, [w:] *Россия — Азия. Механизмы сохранения и модернизации этничности*, отв. ред. В. В. Башкеева, Улан-Удэ 2008, вып. 3.
- Шкляринский А., *Сто слепящих фотографий*, „Литературное обозрение” 1998, № 5/6.
- Шлиппенбах Н., *...и явил нам Довлатов Петра*, „Звезда” 2003, № 5.
- Штерн Л., *Довлатов — добрый мой приятель*, Санкт-Петербург 2005.
- Юхт В., *Два слова о главном (Рассказ С. Довлатова „Жизнь коротка”)*, „Вторая навигация: Альманах” 2007, вып. 7.
- Янг Е., *Нарративная структура „Зоны”*, [w:] *Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба*, сост. А. Ю. Арьев, Санкт-Петербург 1999.
- Babkiewicz K., *Рассказчик, герой и автор в произведениях С. Довлатова*, [w:] *Świat Słowian w języku i kulturze VII*, pod red. E. Komorowskiej i Ż. Kozickiej-Borysowskiej, Szczecin 2006.
- Babkiewicz K., *Формы проявления юмора в творчестве Сергея Довлатова*, [w:] *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich VII*, pod red. W. Supy, Białystok 2008.
- Chosiński S., *Śmiech przez łzy. Siergiej Dowłatow „Skansen”*, „Esensja. Magazyn Kultury Popularnej” 2005, nr 4, http://www.esensja.pl/magazyn/2005/04/iso/07_50.html (dostęp: 20.05.2009).
- Drawicz A., *Dowlatow*, [w:] *Słownik pisarzy rosyjskich*, pod red. F. Nieuważnego, Warszawa 1994.
- Fast P., *Rozumem Rosji nie ogarniesz...*, Mikołów 2010.
- Fast P., *Smutno mi bez Dowłatowa*, „Опcje” 2004, nr 4.
- Gołębiewska M., *Wizerunek emigracji w utworach Siergieja Dowłatowa*, „Przegląd Humanistyczny” 1998, z. 2.
- Kasack W., *Leksykon literatury rosyjskiej XX wieku od początku stulecia do roku 1996*, przeł. i oprac. B. Kodzis, Wrocław-Warszawa-Kraków 1996.
- Kasprzak M., *Odliczanie*, „Lampa” 2005, nr 4.
- Klimowicz T., *Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach (1917–1996)*, Wrocław 1996.
- Kowalska-Paszt I., *Proza niefikcyjna trzeciej fali emigracji rosyjskiej. Model typologiczny*, Szczecin 2001.
- Lada W., *W skansenie absurdu*, „Życie Warszawy” 2004, nr 300, dodatek — „Po godzinach”.
- Łomanowski A., *Wielki łobuz z Leningradu*, „Przekrój” 2003, nr 44.
- Malska-Lustig A., *Ameryka oczami emigrantów rosyjskich trzeciej fali*, Kraków 2004.
- Malska-Lustig A., *Zachód w oczach rosyjskiego emigranta (Siergiej Dowłatow)*, [w:] *Kultura rosyjska w ojczyźnie i diasporze*, pod red. L. Liburskiej, Kraków 2007.
- Masłoń K., *Puszkין z twarzą majora KGB*, „Rzeczpospolita” 2004, nr 286.

- Masłoń K., *Siergiej Dowłatow „Walizka”*, „Magazyn Literacki Książki” 2003, nr 11.
- Masłoń K., *Walizka Siergieja Dowłatowa. Był Hamletem, a podawał się za Szwejka*, „Rzeczpospolita” 2003, nr 290.
- Morze A., *Siergiej Dowłatow, „Jak pragnę wolności”, przekł. E. Rojewska-Olejarczuk*, wyd. 1, Warszawa 1993. Państwowy Instytut Wydawniczy, 300 s., „Dziennik Bałtycki” 1993, nr 156.
- Netz F., *Chaplinada*, „Dziennik Zachodni” 1993, nr 135.
- Sieprawski M., *Moc z ZSRR*, „Lampa” 2004, nr 4–5.
- Skotnicka A., *Modele prozy „innej” w literaturze rosyjskiej po 1985 roku*, Wrocław 2001.
- Strzałka J., *Trubadur cudownej banalności*, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 7.
- Tyczyński T., „*I po co nam ta wolność*”, „Gazeta o Książkach” (dodatek do „Gazety Wyborczej”) 1993, nr 8.
- Tyszkowska-Kasprzak E., *Absurdysta w poszukiwaniu sensu. Tradycje Daniila Charmsa w prozie Siergieja Dowłatowa*, [w:] *Język, literatura i kultura Rosji w XXI wieku — teoria i praktyka*, pod red. K. Lucińskiego, „Studia Rusycystyczne Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego” 17, Kielce 2008.
- Tyszkowska-Kasprzak E., *Anegdota w twórczości Siergieja Dowłatowa*, „Slavica Wratislaviensia” CXXXI, pod red. M. Jakóbiec-Semkowowej, Wrocław 2004.
- Tyszkowska-Kasprzak E., „*Człowiek jest skazany na wolność*”. Echa filozofii Jeana-Paula Sartre’a w prozie Siergieja Dowłatowa, [w:] *Słowianie wschodni na emigracji. Literatura — kultura — język*, pod red. B. Kodzisa, M. Giej, „Studia i Szkice Slawistyczne” X, Opole 2010.
- Tyszkowska-Kasprzak E., *Dwa przedstawienia. „Zona” Siergieja Dowłatowa i „Wspomnienia z Domu umarłych” Fiodora Dostojewskiego*, [w:] *Dialog, gra, intertekst w literaturze rosyjskiej*, pod red. H. Mazurek, Katowice 2004.
- Tyszkowska-Kasprzak E., *Филиал России за океаном. Эмиграция в творчестве Сергея Довлатова*, [w:] *Wschód–Zachód. Dialog kultur*, t. 1. *Język rosyjski i literatura w perspektywie kulturowej*, pod red. G. Nefaginy, Słupsk 2007.
- Tyszkowska-Kasprzak E., *Ното абсурдус. Герои прозы Сергея Довлатова*, [w:] *Literatura rosyjska XVIII–XXI wieku. Dialog idei i poetyk*, pod red. O. Głódko, Łódź 2008.
- Tyszkowska-Kasprzak E., *Humor, ironia, anegdota w „Skansenie” Siergieja Dowłatowa*, [w:] *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich IV*, pod red. W. Supy, Białystok 2000.
- Tyszkowska-Kasprzak E., „*Jesteśmy niewolnikami słów*”. *Język ideologii radzieckiej w prozie Siergieja Dowłatowa*, [w:] *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*, 7, cz. 1, pod red. T. Klimowicza i in., „Slavica Wratislaviensia” CXLIII, Wrocław 2007.
- Tyszkowska-Kasprzak E., *Josif Brodski w twórczości Siergieja Dowłatowa*, [w:] *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*, 4, pod red. A. Paszkiewicz, Ł. Kusiak-Skotnickiej, „Slavica Wratislaviensia” CXXII, Wrocław 2003.
- Tyszkowska-Kasprzak E., *Piąta rubryka. Stereotypy „obcego” w prozie Siergieja Dowłatowa*, „Slavica Wratislaviensia” CXXXV, pod red. T. Klimowicza, Wrocław 2006.
- Tyszkowska-Kasprzak E., *Pisarz w zwierciadle ironii. „Niewidzialna książka” Siergieja Dowłatowa*, [w:] *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich VI*, pod red. W. Supy, Białystok 2005.
- Tyszkowska-Kasprzak E., „*Po obu stronach fasady*”. *Kultura i rozrywka epoki zastoju w twórczości Siergieja Dowłatowa*, [w:] *Praca i rozrywka w życiu, literaturze i sztukach przedstawiających Słowian*, pod red. E. Małek, Łódź 2003.
- Tyszkowska-Kasprzak E., „*Trwaj chwilo, jesteś śmieszna*”. „*Notatniki*” Siergieja Dowłatowa, [w:] *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*, 6, pod red. I. Malej, Z. Tarajło-Lipowskiej, „Slavica Wratislaviensia” CXXIX, Wrocław 2004.
- Tyszkowska-Kasprzak E., „*W bratniej rodzinie narodów*”. *Problem radzieckiego państwa wielonarodowościowego w twórczości Siergieja Dowłatowa*, [w:] *Swoje i cudze. Kategorie przestrzeni w literaturach i kulturach słowiańskich*, t. 2. *Słowiańszczyzna wschodnia*, pod red. C. Andruszki, B. Zielińskiego, Poznań 2005.

- Tyszkowska-Kasprzak E., „Zawód — Rosjanin”. *Autostereotyp Rosjanina w prozie Siergieja Dowłatowa*, [w:] *Literatury i języki wschodniosłowiańskie z perspektywy początku XXI wieku*, pod red. A. Ksenicza, B. Tichoniuka, Zielona Góra 2007.
- Wiatrowski A., *Śmiejemy się z siebie*, „Twój Styl” 1994, nr 2.
- Wojciechowski J., *Gabinet lusterek*, „Nowe Książki” 2004, nr 2.
- Wojciechowski J., *Tropem Zoszczenki*, „Nowe Książki” 1993, nr 12.
- Wołodźko A., *Pasierbowie Rosji*, Warszawa 1995.
- Wołodźko A., *Smutno bez Dowłatowa*, „Wiadomości Kulturalne” 1997, nr 46.
- Wołodźko A., *Śmiech Dowłatowa*, „Ex Libris” 1993, nr 37.
- Wołodźko-Butkiewicz A., *Od pierestrojki do netliteratury. Przemiany we współczesnej prozie rosyjskiej*, Warszawa 2004.
- Zapert T. Z., *Obrazki z kraju wódką płynącego*, „Życie” 2004, nr 156.
- Zawistowski W., *Miłosierdzie jest wyższe nad sprawiedliwość*, „Życie Warszawy” 1993, nr 245.

Opracowania pomocnicze

- Айзенберг М., *Вместо предисловия*, [w:] *Личное дело №. Литературно-художественный журнал*, сост. Л. Рубинштейн, Москва 1991.
- Андреев Л., *Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век*, Москва 2004.
- Аникст А., „Носороги” в Нью-Йорке, „Новый мир” 1965, № 8.
- Анищенко М., *Драма абсурда*, Москва 2011.
- Арнольд И. В., *Проблемы интертекстуальности*, „Вестник СПбГУ. Сер. 2: История, языкознание, литературоведение”, вып. 4, Санкт-Петербург 1992.
- Арнольд И. В., *Поэтика интертекстуальности*, „Вопросы английской контекстологии”, вып. 4, Санкт-Петербург 1996.
- Бабич Д., *Полвека без Альбера Камю*, РИА Новости 10:38 20/01/2010, <http://www.rian.ru/authors/20100120/205414860.html> (dostęp: 13.01.2011).
- Базелянский Ю., *Знаменитые писатели Запада. 55 портретов*, Москва 2008.
- Барт Р., *Лекция прочитанная при вступлении в должность заведующего кафедрой литературной семиологии в Коллеж де Франс 7 января 1977 г.*, перев. Г. К. Косикова, [w:] Р. Барт, *Избранные работы*, Москва 1994.
- Бахчанян В., *Мух уйма. Художества. Не хлебом единым. Меню-коллаж*, Екатеринбург 2005.
- Белова Е., *Поэзия русского постмодернизма*, Вильнюс 2008.
- Белокурова С. П., *Словарь литературоведческих терминов*, Санкт-Петербург 2006.
- Беляева Н., *Русский роман XX века: интертекстуальность как конструктивный принцип*, [w:] *Русскоязычная литература в контексте восточнославянской культуры*, Томск 2007.
- Беляева С., *Ну что же еще можно сказать о Пригове?*, „Континент” № 64 (1990).
- Берковский Н.Я., *Литература и театр*, Москва 1969.
- Бешенковская О., *Кольцо тринадцатого*, „Нева” 1995, № 9.
- Блок А., *Ирония*, <http://vivovoco.rsl.ru/VV/PAPERS/LITRA/BLOK1.HTM> (dostęp: 24.11.2012).
- Богданова О., Кибальник С., Сафронова Л., *Литературные стратегии Виктора Пелевина*, Санкт-Петербург 2008.
- Большой толковый словарь русского языка*, под ред. С. А. Кузнецова, Санкт-Петербург 2003.
- Борев Ю., *Комическое*, Москва 1970.
- Бражников И., *Смысл и чистота абсурда*, „Современная драматургия” 1994, № 4.
- Бромлей Ю., *Национальные проблемы в условиях перестройки*, „Вопросы истории” 2.07.1988.
- Буренина О., *Предисловие. Что такое абсурд, или по следам Мартина Эсслина*, [w:] *Абсурд и вокруг*, отв. ред. О. Буренина, Москва 2004.
- Буренина О., *Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века*, Санкт-Петербург 2005.

- Вайль П., Генис А., 60-е. Мир советского человека, Москва 1998.
- Валиева Ю., *Игра в бессмыслицу. Поэтический мир Александра Введенского*, Санкт-Петербург 2007.
- Вдовиченко О. В., *Культурфилософский контекст абсурда в художественном сознании России рубежа XX–XXI вв.: на материале творчества В. Пелевина, Д. Липскерова. Автореферат*, Саранск 2009.
- Владимирова Н., *От типа к стереотипу. (Проза Владимира Набокова)*, „Studia Rossica Posnaniensis” XXX, Poznań 2002.
- Волков С., *Диалог с Иосифом Бродским*, Москва 1998.
- Вольперт Л., *Ирония в прозе Пушкина и Стендаля: „Капитанская дочка” и „Красное и черное”, „Лотмановский сборник” III*, ред. Л. Киселева, Р. Лейбов, Т. Фрайман, Москва 2003.
- Вольперт Л. И., *Ироническая тональность в „Евгении Онегине”*, [w:] „*Душа в заветной лире*”. Материалы конференции „*Шаляпинские собрания*”, посвященные 200-летию со дня рождения Александра Сергеевича Пушкина, Москва 2000.
- Вольперт Л. И., *Ирония в романах „Капитанская дочка” и „Красное и черное”*, <http://www.ruthenia.ru/volpert/articles/mosk.htm> (dostęp: 12.05.2012).
- Вольтская Т., „*Шаг в сторону от собственного тела*”, „*Знамя*” 1998, № 2.
- Воронин В. С., *Взаимодействие фантазии и абсурда в русской литературе первой трети XX века: символизм*, Д. Хармс, М. Горький, Волгоград 2003.
- Гайденко П. П., *Трагедия эстетизма*, Москва 1970.
- Гайденко П. П., *Человек и история в экзистенциальной философии Карла Ясперса*, [w:] К. Ясперс, *Смысл и назначение истории*, перев. с немецкого, Москва 1991.
- Гайденко П. П., *Экзистенциализм*, [w:] *Философский энциклопедический словарь*, гл. ред. Л. Ф. Ильичев, Москва 1983.
- Галинская И., *Философские и эстетические основы поэтики Дж. Д. Сэлинджера*, Москва 1975.
- Гандлевский С., Пригов Д., *Между именем и имиджем*, „*Литературная газета*” 1993, № 19.
- Гараева Г., *Русская душа как предмет самопознания в русской философии*, [w:] *Dusza polska i rosyjska. Spojrzanie współczesne*, pod red. A. de Lazari i R. Bäckera, Łódź 2003.
- Гарднер М., *Аннотированная „Алиса”*, [w:] Л. Кэрролл, *Алиса в Стране чудес*, перев. Н. М. Демуровой, <http://www.wonderland-alice.ru/public/gardner/> (dostęp: 12.01.2010).
- Генис А., *Иван Петрович умер. Статьи и исследования*, Москва 1999.
- Герасимова А. Г., *Даниил Хармс как сочинитель. Проблема чуда*, „*Новое литературное обозрение*” № 16 (1995).
- Герасимова А. Г., *Обэриу (проблема смешного)*, „*Вопросы литературы*” 1988, № 4.
- Герасимова А. Г., *Проблема смешного в творчестве ОБЭРИУ*, „*Вопросы литературы*” 1988, № 4.
- Гиляров К., *Расшифрованный Сорокин*, Москва 2008.
- Гломб Л., *Коллажное мышление Алексея Шипенко как проявление „иного Описания” действительности в драматическом произведении*, [w:] *Dramat rosyjski. Kłasyka i współczesność*, pod red. H. Mazurek, Katowice 2000.
- Григорьев В. П., В. Хлебников. *От театра размеров к театру невозможного*, „*Новое литературное обозрение*” 1998, № 33.
- Грицанов А. А., *Делез*, [w:] *Постмодернизм. Энциклопедия*, под ред. А. А. Грицанова, М. А. Можейко, Минск 2001.
- Гроб Т., *Хармс — переводчик или поэт барокко?*, [w:] *Шестые тыняновские чтения: тезисы докладов и материалы для обсуждения*, Рига-Москва 1992.
- Двойнишникова М., *Поэтика абсурда в русской литературной традиции XX века (на материале лирики Г. Сапгира)*, „*Полилог*” 2009, № 2.
- Двойнишникова М. П., *Миф и карнавал в поэтике абсурда (на материале лирической книги „Московские мифы” Г. Сапгира)*, „*Мир науки, культуры, образования*” 2008, № 4.

- Деготь Е., *Искусство между букв*, [w:] *Личное дело №. Литературно-художественный журнал*, сост. Л. Рубинштейн, Москва 1991.
- Деготь Е., *Логика абсурда: от тупости к идиотии*, <http://www.guelman.ru/xz/362/xx26/x2605.htm> (dostęp: 25.12.2008).
- Демичев А., *Тематичность смерти*, [w:] *Memento vivere, или помни о смерти*, под ред. В. Л. Рабиновича и М. С. Уварова, Москва 2006.
- Дмитриева Т., *Характер: русский*, Москва 2001.
- Доценко Е. Г., *Абсурд как проявление театральной условности*, „Издания Уральского государственного университета. Серия: гуманитарные науки” 2004, вып. 8, № 33.
- Дюшен И., *Театр парадокса*, Москва 1991.
- Елистратов В. С., *Россия как миф (к вопросу о структурно-мифологических типах восприятия России Западом)*, [w:] *Россия и Запад: диалог культур*, под ред. А.В. Павловской, Москва 1992, вып. 1.
- Ерофеев В., *Поминки по советской литературе*, [w:] *Русская литература XX века в зеркале критики. Хрестоматия*, сост. С. И. Тимина, М. А. Черняк, Н. Н. Кякшто, Москва-Санкт-Петербург 2003.
- Ерофеев В., *Русские цветы зла*, [w:] *Русские цветы зла*, сост. В. Ерофеев, Москва 1997.
- Жаккар Ж.-Ф., *Даниил Хармс и конец русского авангарда*, перев. Ф. А. Перовская, Санкт-Петербург 1995.
- Жаккар Ж.-Ф., *Даниил Хармс: театр абсурда — реальный театр: Прочтение пьесы „Елизавета Бам”, „Театр” 1991, № 11.*
- Жолковский А.К., *Блуждающие сны и другие работы*, Москва 1994.
- Заманская В. В., *Русская литература первой трети XX века: проблема экзистенциального сознания*, Екатеринбург 1996.
- Заманская В. В., *Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века*, Москва 2002.
- Захаров В. Н., *Ирония*, [w:] *Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник*, науч. ред. Г. К. Щенников, Челябинск 1997.
- Зверев А. М., *Абсурдизм*, [w:] *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, гл. ред. А. Н. Николюкин, Москва 2003.
- Земская Е. А., *Введение*, [w:] *Русский язык конца столетия (1985–1995)*, под ред. Е. А. Земской, Москва 1996.
- Земская Е. А., *Клише новояза и цитация в языке постсоветского общества*, „Вопросы языкознания” 1996, № 3.
- Злобина А., *Случай Хармса, или оптический обман*, „Новый мир” 1999, № 2.
- Злотникова Т. С., *Русский абсурд: классические истоки и актуальные практики*, [w:] *Современные трансформации российской культуры*, отв. ред. И. В. Кондаков, Москва 2005.
- Злотникова Т. С., *Традиция абсурда в русской культурной парадигме*, [w:] *Культура на пороге III тысячелетия*, отв. ред. П. А. Подболотов, Санкт-Петербург 1998.
- Злыднева Н., *Инсектный код русской культуры XX века*, [w:] *Абсурд и вокруг*, отв. ред. О. Буренина, Москва 2004.
- Зырянова О. Н., *Поэтика абсурда в русской драме второй половины XX–начала XXI вв.*, Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Красноярск 2010. На правах рукописи.
- Интервью Пилара Бонэ и Родриго Фернандеса с Владимиром Сорокиным*, <http://www.srkn.ru/interview/bonet.shtml> (dostęp: 28.11.2010).
- Каблукова Н., *Освоение абсурда и поэтика абсурда в реалистической драме Л. Петрушевской*, [w:] *Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог*, вып. 10, ред. Т. Рыбальченко, Томск 2009.
- Кара-Мурза С. Г., *Манипуляция сознанием*, Киев 2003.

- Кеба А., *Андрей Платонов и мировая литература XX века: типологические связи*, Кам'янець-Подільський 2001.
- Киейзик Л., *Русская душа в русской идее: историко-философский обзор*, [w:] *Dusza polska i rosyjska. Spojrzanie współczesne*, pod red. A. de Lazari i R. Bäckera, Łódź 2003.
- Киссель М. А., *Дороги свободы Ж.-П. Сартра*, „Вопросы философии” 1994, № 11.
- Клюев Е., *RENYXA. Литература абсурда и абсурд литературы*, Москва 2004.
- Клюев Е. В., *Теория литературы абсурда*, Москва 2000.
- Козинцев А. Г., *Человек и смех*, Санкт-Петербург 2007.
- Кон И. С., *В поисках себя*, Москва 1984.
- Кондаков Д. А., „Реальное искусство” и „театр абсурда” как проекты авангардизма, „Вестник Полоцкого государственного университета. Серия: А. Гуманитарные науки” 2004, № 10.
- Кондаков Д. А., *Уроки в Колледже Патафизики: адаптация наследия А. Жарри в драматургии Э. Ионеско*, „Вестник Полоцкого государственного университета. Серия: А. Гуманитарные науки” 2005, № 1.
- Кондюкова Е. С., *Феномен абсурда. Проблема эстетико-философского анализа*, Автореф. дисс. канд. филос. наук, Екатеринбург 1995.
- Коншина Е. Н., *Примечания*, [w:] А. П. Чехов, *Собрание сочинений в двенадцати томах*, Москва 1956, т. 10.
- Коренева М. М., *Литературное измерение абсурда*, [w:] *eadem*, *Художественные ориентиры в зарубежной литературе XX века*, Москва 2002.
- Корзов Ю. И., Шевченко Л. И., Заярная И. С., *Современная русская литература*, Київ 2003.
- Косиков Г. К., *Несколько штрихов к портрету Альфреда Жарри*, [w:] А. Жарри, „Убю король” и другие произведения, Москва 2002.
- Косиков Г. К., *Текст/Интертекст/Интертекстология*, [w:] Н. Пьере-Гро, *Введение в теорию интертекстуальности*, ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова; перев. с фр. Г. К. Косикова, Б. Н. Нарумова, В. Ю. Лукасик, Москва 2008.
- Косилова Е., *Абсурд*, <http://fege.narod.ru/scriptorium/unsinn.htm> (dostęp: 10.05.2009).
- Косилова Е., *Абсурд как задача, которую философия ставит перед математикой*, [w:] *Сборник материалов конференции „Эстетика научного творчества”*, Москва 2003.
- Косилова Е., *О национальных традициях в абсурде*, <http://fege.narod.ru/scriptorium/natio.htm> (dostęp: 12.02.2010).
- Костырченко Г. В., *Тайная политика Сталина: власть и антисемитизм*, Москва 2001.
- Кравченко О. В., *К вопросу об определении понятия „лингвистический абсурд”*, [w:] *Языковая система и речевая деятельность: лингвокультурологический и прагматический аспекты*, вып. 1, Ростов-на-Дону 2007.
- Кривцун О. А., *Русский абсурд: классические истоки и актуальные практики*, *Современные трансформации российской культуры*, отв. ред. И. В. Кондаков, Москва 2005.
- Кричевский В., *Russian водка*, Санкт-Петербург 2002.
- Кройчик Л. Е., *Повесть В. Аксенова „Затоваренная бочкотара” реальность абсурда или абсурд реальности?*, http://www.ssu.samara.ru/~rio/lit3wave/6_1.html (dostęp: 12.10.2008).
- Кронгауз М., *Язык мой — враг мой?*, „Новый мир” 2002, № 10.
- Кронгауз М. А., *Советский антисоветский юмор. О Довлатове*, „Московский лингвистический журнал” 1996.
- Кувшинов Ф. В., *Остроухова Е. Н., Сон и явь как ТО и ЭТО у Д. И. Хармса*, <http://xarms.lipetsk.ru/texts/kuv7> (dostęp: 24.08.2011).
- Кузнецов П., *Метафизика и практика Петербурга*, „Звезда” 2002, № 8.
- Кулаков В., *Поэзия как факт*, Москва 1999.
- Курганов Е., „У нас была и есть устная литература...”, [w:] *Русский литературный анекдот конца XVIII – начала XIX века*, под ред. Е. Курганова и Н. Охотина, Москва 2003.
- Ланин Б., *Ирония и сатира в русской литературе XX века (забытые имена)*, „Acta Slavica Japoniensa” 9, 2002.

- Латынина А. Н., *Достоевский и экзистенциализм*, [w:] *Достоевский — художник и мыслитель. Сборник статей*, под ред. А. Л. Гришунина, Москва 1972.
- Лахман Р., *Память и литература. Интертекстуальность в русской литературе XIX–XX веков*, Санкт-Петербург 2011.
- Лесевицкий А. В., *Конфликт индивидуального и социального в экзистенциальной философии Ф. М. Достоевского*, „Познавательный” № 1, <http://познавательный.рф/all/konflikt-individualnogo-i-socialnogo-v-yekzistencialnoi-filosofi-f-m-dostoevskogo.html> (dostęp: 16.04.2012).
- Лесевицкий А. В., *Роль Достоевского в становлении экзистенциализма*, „Познавательный” № 1, <http://познавательный.рф/all/konflikt-individualnogo-i-socialnogo-v-yekzistencialnoi-filosofi-f-m-dostoevskogo.html> (dostęp: 16.04.2012).
- Лидский Ю. Я., *Очерки об американских писателях XX века*, Киев 1968.
- Липовецкий М. Н., *Русский постмодернизм: Очерки истории поэтики*, Екатеринбург 1997.
- Липовецкий М. Н., *Свободы черная работа*, „Вопросы литературы” 1989, № 9.
- Литературный энциклопедический словарь*, под ред. В. М. Коржевникова, П. А. Николаева, Москва 1987.
- Лосев А. Ф., *Ирония античная и романтическая*, [w:] *Эстетика и искусство*, ред. П. С. Трофимов, Москва 1966.
- Лосев А. Ф., Шестаков В. П., *История эстетических категорий*, Москва 1965.
- Лоскутникова М. Б., *Принципы и приемы иронического мировидения в русской и английской литературах XIX–XX веков*, „Русистика и компаративистика” вып. VI, Вильнюс 2011.
- Лосский Н. О., *Характер русского народа*, Frankfurt am Main 1957.
- Лукин Е., *Свадьба рыси. Мифология абсурда в творчестве А. Введенского*, „Литературная учеба” 2006, № 4.
- Лукин Е., *Философия капитана Лебядкина*, „Нева” 2006, № 4.
- Майборода Д., *Диалогика абсурда. (Виктор Пелевин и интеркультура)*, [w:] *Абсурд и вокруг*, отв. ред. О. Буренина, Москва 2004.
- Манн Ю. В., *Динамика русского романтизма*, Москва 1995.
- Маньковская Н. Б., *Эстетика постмодернизма*, Санкт-Петербург 2000.
- Маркович В., *Юмор и сатира в „Евгении Онегине”*, „Вопросы литературы” 1969, № 1.
- Мароши В. В., *К генезису нарратива абсурда: Л. Н. Толстой и Д. Хармс*, „Критика и семиотика” (Новосибирск) 2006, № 10.
- Мартыанова И. А., *Кинотекст русского текста: Парадокс литературной кинематографичности*, Санкт-Петербург 2001.
- Мейлах М. Б., *Вступительная статья*, [w:] *Поэты группы „ОБЭРИУ”*, под ред. М. Б. Мейлаха, Москва-Санкт-Петербург 1994.
- Меньшикова Е., *Гротескное сознание: явление советской культуры*, Санкт-Петербург 2009.
- Милюков П., *Очерки русской культуры*, Париж 1930.
- Мокиенко В. М., Никитина Т. Г., *Толковый словарь языка Совдепии*, Санкт-Петербург 1998.
- Морозова Т. Л., *Образ молодого американца в литературе США*, Москва 1969.
- Москвина Р. Р., *Абсурд*, [w:] *Современный философский словарь*, под ред. В. Е. Кемерова, Лондон-Франкфурт-на-Мейне-Париж-Люксембург-Москва-Минск 1998.
- Московичи С., *Век толп*, Москва 1996, <http://yurpsy.bu.ru/biblio/moskov/moskov.htm> (dostęp: 12.03.2010).
- Николаев В., *Русский дьявол. Водка в судьбе России*, Санкт-Петербург 2008.
- Николаевская Т. Е., *Ф. М. Достоевский как предтеча европейского экзистенциализма (опыт проблемного исследования)*, Кандидатская диссертация. Философские науки, Москва 1999.
- Новикова В. Ю., *Интерпретация терминов „смысл” и „значение” на фоне проблемы понимания абсурдного текста*, <http://www.fege.narod.ru/librarium/novikova2.htm> (dostęp: 20.01.2009).

- Новикова В. Ю., *Языковой абсурд как лингвистическое явление*, <http://humanities.edu.ru/db/msg/45672> (dostęp: 21.02.2009).
- Норман Б. Ю., *Лексические фантомы с точки зрения лингвистики и культурологии*, [w:] *Язык и культура. Доклады*, Киев 1994.
- Огурцов А. П., *Абсурд*, [w:] *Новая философская энциклопедия*, под ред. В. С. Степина, А. А. Гусейнова, Г. Ю. Семигина, А. П. Огурцова, Москва 2000.
- Пави П., *Словарь театра*, перев. под ред. К. Разлогова, Москва 1991.
- Парнис А., Виктор Некрасов о... водке, „Зеркало недели” 2003, № 38.
- Паси И., *Ирония как эстетическая категория*, [w:] *Марксистско-ленинская эстетика в борьбе за прогрессивное искусство*, ред. кол. М. Ф. Овсянников, И. С. Куликова, В. Н. Ермолаева, Москва 1980.
- Пенская Е. Н., *Проблемы альтернативных путей в русской литературе. Поэтика абсурда в творчестве А. К. Толстого, М. Ф. Салтыкова-Щедрина, А. В. Сухово-Кобылина*, Москва 2000.
- Петровский Ю. А., *Творчество Сэлинджера и традиции мировой литературы*, „Ученые записки Новгородского педагогического института” 1967, т. XX.
- Пивоев В. М., *Ирония как феномен культуры*, Петрозаводск 2000.
- Пигулевский В., *Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму*, Астана 2001, http://www.urgu.info/urguinfofiles/sites/pigulevsky-ironiya/02_paragraph_2-2.htm (dostęp: 20.06.2012).
- Платонов Ю., *Народы мира в зеркале геополитики. Структура, динамика, поведение*, Санкт-Петербург 2000.
- Платонов Ю. П., *Этническая психология*, Санкт-Петербург 2001.
- Платт К., *История в гротескном ключе. Русская литература и идея революции*, пер. с англ. М. Маликовой, Санкт-Петербург 2006.
- Подкольский В. В., *Два начала поэтики Даниила Хармса*, „Русская литература” 2003, № 4.
- Полякова С., „Олейников и об Олейникове” и другие работы по русской литературе, Санкт-Петербург 1997.
- Померанц Г., *Выход из транса*, Москва 1995, <http://fege.narod.ru/librarium/pomeranz.htm> (dostęp: 25.10.2009).
- Поршнева Б. Ф., *Социальная психология и история*, Москва 1979.
- Похлебкин В., *История русской водки*, http://vkus.narod.ru/vodka/vodka_00/htm (dostęp: 25.07.2007).
- Проскурникова Т. Б., *Театр Франции. Судьбы и образы: очерки истории французского театра II половины XX в.*, Санкт-Петербург 2002.
- Ревяков И. С., *Страшный суд и ночной горшок (о некоторых особенностях поэтики Даниила Хармса)*, <http://xarms.lipetsk.ru/texts/rev01.html> (dostęp: 1.07.2011).
- Ржанская Л. П., *Интертекстуальность*, [w:] *Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века*, редкол. А. Б. Базилевский и др., Москва 2002.
- Росси Ж., *Справочник по ГУЛАГу*, Москва 1991.
- „Русский — это не только национальность, но прежде всего настроение”. В. Пьецух в беседе с О. и А. Николаевыми, „Литературная газета” 1997, № 15.
- Руткевич А., *Философия А. Камю*, [w:] А. Камю, *Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство*, Москва 1990.
- Руткевич А. М., *Предисловие*, [w:] А. Камю, *Бунтующий человек*, перевод с франц. И. Я. Волевич, Ю. М. Денисов, А. М. Руткевич, Ю. Н. Стефанов, Москва 1990.
- Рымарь А. Н., *Поэтика Д. Хармса и А. Введенского в контексте их философских исканий*, <http://xarms.lipetsk.ru/texts/rym1.html> (dostęp: 12.08.2011).
- Рымарь Н. Т., *Введение в теорию романа*, Воронеж 1989.
- Рымарь Н. Т., *Ирония и мимезис: к проблеме художественного языка XX века*, [w:] *Ирония и пародия*, под ред. С. А. Голубкова, М. А. Перепелкина, В. П. Скобелева, Самара 2004.

- Савельев А. В., *Советский театр абсурда Андрея Амальрика*, „Вопросы истории” 2004, № 4.
- Саниева И., Давыдов В., *Ирония. История вопроса*, [w:] *Язык. Сознание. Коммуникация*, вып. 12, отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов, Москва 2000.
- Сарнов Б., *Наши советский новояз*, Москва 2002.
- „...Сборище друзей, оставленных судьбою”. А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: „чинари” в текстах, документах и исследованиях, сост. В. Н. Сажин, Москва 2000.
- Семенова С., *Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика — Видение мира — Философия*, Москва 2001.
- Сергеева А., *Русские: стереотипы поведения, традиции, ментальность*, Москва 2006.
- Сергиенко А. В., *Ирония как знак индивидуального обзора мира*, http://www.kcn.ru/tat_ru/science/news/lingv_97/n70.htm (dostęp: 30.02.2009).
- Сердюк А., „Король Убю” Пендерецкого. *Игра на поле абсурда*, „Музыкальная академия” 2002, № 2.
- Серман И., *Стихи капитана Лебядкина и поэзия XX века*, „Revue des études slaves”, t. 53, z. 4, 1981, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/slave_0080-2557_1981_num_53_4_517 (dostęp: 15.11.2010).
- Сикевич З. В., *Русские: „образ” народа (социологический очерк)*, Санкт-Петербург 1996.
- Синявский А., *Литературный процесс в России*, Москва 2001.
- Скоропанова И. С., *Русская постмодернистская литература*, Москва 1999.
- Смирнов А. С., *Романтическая ирония в русской литературе первой половины XIX века и творчество Н.В. Гоголя*, Гродно 2004.
- Соколов К. Б., *Городской фольклор против официальной картины мира*, [w:] *Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое*, отв. ред. Н. М. Зоркая, Санкт-Петербург 2001.
- Соколянский М. Г., *И несть ему конца. Статьи о Пушкине*, Одесса 1999.
- Соколянский М., *Ирония и ее роль и становлении нового времени*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. XXXVIII, 1995, 1–2.
- Соломон Э., *The Irony Tower*, перев. И. Колисниченко, Москва 2013.
- Сорокин В., *Вести из онкологической клиники, беседовали Петр Вайль и Александр Генис*, „Синтаксис” 1993, № 32.
- Стафеецкая М., *Мысль изреченная*, Москва 1991, <http://fege.narod.ru/librarium/stafezkaya.htm> (dostęp: 12.12.2008).
- Степанов Ю. С., *Интертекст, культурный концепт, ноосфера*, [w:] *Теоретико-литературные итоги XX века*, т. 1. *Литературное произведение и художественный процесс*, редкол. Ю. Б. Борев и др., Москва 2003.
- Тимофеев Л., *Теория литературы*, Москва 1948.
- Токарев Д. В., *Курс на худшее. Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета*, Москва 2002.
- Третьякова Е., *Ирония в структуре художественного текста*, „Русский язык” 2001, № 19, http://www.relga.rsu.ru/n73/rus73_2.htm (dostęp: 13.02.2012).
- Фатеева Н., *Абсурд и грамматика художественного текста (на материале произведений Н. Искренко, В. Нарбиковой, Т. Толстой)*, [w:] *Абсурд и вокруг*, отв. ред. О. Буренина, Москва 2004.
- Фатеева Н. А., *Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности*, Москва 2012.
- Фатеева Н. А., *Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе*, „Известия Российской АН. Серия литературы и языка” 1997.
- Фатеева Н. А., *Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи*, „Известия Российской АН. Серия литературы и языка” 1998.

- Харитонов М. С., *Понятие иронии в эстетике Томаса Манна*, „Вопросы философии” 1972, № 5.
- Харт Ниббриг К. Л., *Эстетика смерти*, пер. с нем. А. Белобратова, Санкт-Петербург 2005.
- Хорев В. А., *Польша и поляки глазами русских литераторов*, Москва 2005.
- Цуканов А., *Два поэта и абсурд. О поэзии Генриха Сапгира и Игоря Холина*, <http://sapgir.narod.ru/texts/criticism/cukanov.htm> (dostęp: 14.05.2009).
- Цурганова Е. А., *Значение — смысл*, [w:] *Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США: Концепции. Школы. Термины*, под ред. И. П. Ильина, Е. А. Цургановой, Москва 1996.
- Чавдарова Д., *Pijaństwo*, przeł. S. Grzybowski, [w:] *Idee w Rosji*, pod red. A. de Lazari, t. 4, Łódź 2001.
- Чайковская В., „Линии судьбы” в современной прозе. Миф о „новой прозе”, „Вопросы литературы” 1993, № 4.
- Черноричкая О. Л., *Как работает поэтика абсурда*, http://zhurnal.lib.ru/c/chernorickaja_o_l/soz.shtml (dostęp: 12.10.2010).
- Черноричкая О. Л., *Поэтика абсурда*, Вологда 2001.
- Черноричкая О. Л., *Поэтика абсурда в аспекте литературно-художественной методологии*, http://zhurnal.lib.ru/c/chernorickaja_o_l/abs.shtml (dostęp: 3.12.2008).
- Черноричкая О. Л., *Этапы эволюции поэтики абсурда в России*, <http://www.proza.ru/2004/03/13-28> (dostęp: 30.11.2009).
- Чудакова М., Чудаков А., *Современная повесть и юмор*, „Новый мир” 1967, № 7.
- Чупринин С., *Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям*, Москва 2007.
- Шалак В., *Стереотипы национальных характеров*, <http://www.vaal.ru/show.php?id=171> (dostęp: 12.08.2012).
- Шаповалов М. О., *Особенности этнокультурных стереотипов в юмористических текстах (на материале французского и итальянского языков)*, „Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение”, вып. 63, 2012, № 5.
- Шевченко Л., *Динамика моделей художественного видения-отражения действительности в русской и русскоязычной прозе о современности рубежа XX–XXI веков*, Киев 2009.
- Шестов Л., *Киркегард — религиозный философ*, [w:] С. Кьеркегор, *Наслаждение и долг*, перев. П. Ганзен, Ростов-на-Дону 1998.
- Шмелева Е., Шмелев А., *Русские анекдоты о евреях*, „Studia Rossica Posnaniensia” XXVIII, Poznań 1998.
- Шмелева Е. Я., Шмелев А. Д., *Русский анекдот. Текст и речевой жанр*, Москва 2002.
- Эпштейн М., *Великая Сось*, Самара 2006.
- Эпштейн М., *Ирония стиля: демоническое в образе России у Гоголя*, „Новое литературное обозрение” № 19 (1996).
- Эпштейн М., *Искусство авангарда и религиозное сознание*, „Новый мир” 1989, № 12.
- Эпштейн М., *Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков*, Москва 1988.
- Эпштейн М., *После карнавала, или Вечный Венецка*, [w:] В. В. Ерофеев, *Оставьте мою душу в покое (Почти всё)*, Москва 1995.
- Эпштейн М. Н., *Постмодерн в России*, Москва 2000.
- Эпштейн М. Н., *Постмодерн в русской литературе*, Москва 2005.
- Эсслин М., *Театр абсурда*, перев. Г. Коваленко, Санкт-Петербург 2010.
- Этнические стереотипы поведения*, под ред. А. К. Байбурина, Ленинград 1985.
- Этнознаковые функции культуры*, отв. ред. Ю. В. Бромлей, Москва 1991.
- Ямпольский М., *Беспамятство как исток*, Москва 1998.
- Янкевич В., *Ирония. Прощение*, перев. В. В. Большакова, Б. М. Скуратова, Москва 2004.
- Яхнина Ю., *Три Камю*, <http://www.vavilon.ru/noragal/yahnina.html> (dostęp: 13.02.2011).

- Adamkiewicz M., *Oblicza śmierci. Propedeutyka tanatologii*, Toruń 2004.
- Adorno Th. W., *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.
- Allemann B., *O ironii jako o kategorii literackiej*, przeł. M. Dramińska-Joczowa, [w:] *Ironia*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2002.
- Amsterdamski S., *The Logic of Scientific Discovery*, <http://www.gavagai.pl/filozofia/popper.php#logika> (dostęp: 15.10.2008).
- Ariès Ph., *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1992.
- Arnould A., Nicole P., *Logika czyli sztuka myślenia*, przeł. S. Romahnowa, Warszawa 1958.
- Bachelard G., *[Fenomenologia maski]*, przeł. B. Grzegorzewska, [w:] *Maski*, pod red. M. Janion, S. Rośka, t. 2, Gdańsk 1986.
- Bachtin M., *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986.
- Bachtin M., *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970.
- Balbus S., *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków 1990.
- Balbus S., *Intertekstualność a tradycja literacka*, [w:] *Problemy teorii literatury. Seria 4*, wyb. H. Markiewicz, Wrocław 1998.
- Balbus S., *Między stylami*, Kraków 1993.
- Baran B., *Przedmowa*, [w:] M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994.
- Barth J., *Literatura wyczerpania*, przeł. J. Wiśniewski, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wyb., oprac. i wstęp Z. Lewicki, Warszawa 1983.
- Barthes R., *Literatura i znaczenie*, przeł. J. Lalewicz, [w:] *idem, Mit i znak*, Warszawa 1970.
- Barthes R., *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997.
- Barthes R., *S/Z*, przeł. M. P. Markowski i M. Gołębiowska, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, pod red. A. Burzyńskiej, M. P. Markowskiego, Kraków 2006.
- Barthes R., *Teoria tekstu*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, pod red. H. Markiewicza, t. 4, cz. 2, Kraków 1992.
- Bartmiński J., *Słownik ludowych stereotypów językowych. Założenia ogólne*, „Etnolingwistyka” 1988, t. I.
- Bartmiński J., *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki*, [w:] *Z problemów frazeologii polskiej i słowiańskiej*, pod red. M. Basaja, D. Rytel, t. III, Wrocław 1985.
- Bartmiński J., Panasiuk J., *Stereotypy językowe*, [w:] *Współczesny język polski. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, pod red. J. Bartmińskiego, t. II, Wrocław 1993.
- Baudrillard J., *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. S. Królak, Warszawa 2007.
- Bauman Z., *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, Warszawa 1998.
- Behar H., *Dada i surrealizm w teatrze*, przeł. P. Szymanowski, Warszawa 1975.
- Benedyktowicz Z., *Portrety „obcego”. Od stereotypu do symbolu*, Kraków 2000.
- Bierdijajew M., *Dusza rosyjska i polska*, przeł. W. Radolińska, [w:] *Dusza polska i rosyjska (od Adama Mickiewicza i Aleksandra Puszkina do Czesława Miłosza i Aleksandra Solżenicyna)*, pod red. A. de Lazari, Warszawa 2004.
- Bloom H., *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. W. Kalaga, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, Kraków 1992.
- Błoński J., *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Kraków 1995.
- Bokszański Z., *Tożsamości zbiorowe*, Warszawa 2005.
- Bolecki W., *Pre-teksty i teksty*, Warszawa 1991.
- Bowker J., *Sens śmierci*, przeł. J. Łoziński, Warszawa 1996.
- Brodski J., *Rozmowa z Czesławem Miłoszem*, przeł. I. Grudzińska-Gross, „Zeszyty Literackie” 2007, nr 5.
- Brooks C., *Ironia jako zasada struktury poetyckiej*, przeł. E. Sowa, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 1. *Metody stylistyki literackiej. Kierunki ergocentryczne*, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976.
- Cantor N., Mischel W., *Prototypy w postrzeganiu osób*, przeł. M. Kowalczyk, [w:] *Poznanie. Afekt. Zachowanie*, pod red. T. Maruszewskiego, Warszawa 1993.

- Chlebda W., *Stereotyp jako jedność języka, myślenia i działania*, „Język a Kultura” 12. *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki. Teoria, metodologia, analizy empiryczne*, red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński, Wrocław 1998.
- Chlebda W., Lazari A., *Советский народ*, [w:] *Mentalność rosyjska. Słownik*, pod red. A. de Lazari, Katowice 1995.
- Chlewiński Z., *Stereotypy i uprzedzenia*, [w:] *Uprzedzenia i stereotypy*, pod red. Z. Chlewińskiego i I. Kurcz, Warszawa 1992.
- Chlewiński Z., Kurcz I., *Stereotypy i uprzedzenia*, „Kolokwia Psychologiczne” 1992, t. 1.
- Cichowicz S., *Śmierć: gwałt na idei lub reakcja życia*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wyb. i przeł. S. Cichowicz i J. Godzimirski, Warszawa 1993.
- Cieslikowska T., *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa-Łódź 1995.
- Critchley S., *O humorze*, przeł. T. Mizerkiewicz, I. Ostrowska, Warszawa 2012.
- Culler J., *Presupozycje i intertekstualność*, przeł. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki” 1980, nr 3.
- Custine A. De, *Rosja w roku 1839*, przeł. P. Hertz, Warszawa 1995.
- Czubała H., *Realizm metafizyczny. Literatura w poszukiwaniu formy pojemnej*, Kraków 2009.
- Danek D., *Dzieło literackie jako książka*, Warszawa 1980.
- Dencker K. P., *Deutsche Unsinnspoesie*, Stuttgart 1995.
- Djakowska A., *Mgła ironii i przezroczystość humoru*, [w:] *Powaga ironii*, pod red. A. Dody, Toruń 2004.
- Doda A., *Ironia i ofiara*, Poznań 2007.
- Doroszkiewicz M., „Swoje” i „obce” w języku i kulturze we współczesnej publicystyce rosyjskiej, „Rozprawy Komisji Językowej” XXVI, Wrocław 2000.
- Dragunowa R., *Ironiczny aspekt intertekstualności*, przeł. M. Abramowicz, „Akcent” 1991, nr 2/3.
- Duponthieux M., *Absurde [philo, géné.]*, <http://fege.narod.ru/termini/fr.htm> (dostęp: 15.02.2010).
- Dusza polska i rosyjska (od Adama Mickiewicza i Aleksandra Puszkina do Czesława Miłosza i Aleksandra Solżenicyna), pod red. A. de Lazari, Warszawa 2004.
- Dusza polska i rosyjska. *Spojrzenie współczesne*, pod red. A. de Lazari i R. Bäckera, Łódź 2003.
- Dziemidok B., *O komizmie*, Gdańsk 2011.
- Eco U., *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994.
- Eco U., *Nadinterpretowanie tekstów*, [w:] *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. T. Bieroń, pod red. S. Collini, Kraków 1996.
- Eco U., *O literaturze*, Warszawa 2003.
- Ejchenbaum B., *Jak jest zrobiony „Plaszcz” Gogola*, przeł. M. Książek-Czermińska, [w:] *Sztuka interpretacji*, wyb. i oprac. H. Markiewicz, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971.
- Esslin M., *Znaczenie absurdu*, przeł. P. Bikont, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3.
- Falicka K., *Ironia i stereotypy*, [w:] *Humor europejski*, pod red. M. Abramowicza, D. Bertranda, T. Stróżyńskiego, Lublin, 1994.
- Faryno J., *Język rosyjski*, [w:] *Idee w Rosji*, pod red. A. de Lazari, t. 2, Łódź 1999.
- Faryno J., *Skąd wiesz, kiedy milczę?*, [w:] *Semantyka milczenia*, pod red. K. Handke, Warszawa 1999.
- Faryno J., *Свой/Чужой*, [w:] *Mentalność rosyjska. Słownik*, pod red. A. de Lazari, Katowice 1995.
- Fast P., Jastrzębska K., *Wczesna twórczość Anatolija Kima*, Katowice 2006.
- Fiedotow G., *Oblicze Rosji*, przeł. H. Chłystowski, [w:] *Dusza polska i rosyjska (od Adama Mickiewicza i Aleksandra Puszkina do Czesława Miłosza i Aleksandra Solżenicyna)*, pod red. A. de Lazari, Warszawa 2004.
- Freidenberg O., *Obraz i pojęcie*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2007.
- Freud S., *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997.
- Freud S., *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa 1982.
- Gadacz T., *Historia filozofii XX wieku*. Nurty, Kraków 2009.
- Galewicz W., *Edmund Husserl — program filozofii fenomenologicznej*, [w:] *Filozofia współczesna*, pod red. Z. Kuderowicza, t. 1, Warszawa 1990.

- Garewicz J., *Schopenhauer*, Warszawa 1988.
- Genette G., *Palimpsesty*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, Kraków 1992.
- Gierłwinowie R. i W., *Rosyjska sztuka samizdatu*, przeł. A. Cieszkowska, Warszawa 1990.
- Głowiński M., *Ironia jako akt komunikacyjny*, [w:] *Ironia*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2002.
- Głowiński M., *Nowomowa po polsku*, Warszawa 1991.
- Głowiński M., *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 4.
- Głowczewski A., *O głównych terminach teorii komizmu*, „Acta Universitas Nicolai Copernici. Filologia Polska XLIII — Nauki Humanistyczno-Społeczne”, z. 276, 1994.
- Golgardt S., *Stereotyp Polaka w literaturze rosyjskiej XIX wieku*, [w:] *Polacy w życiu kulturalnym Rosji*, pod red. R. Łuźnego, Wrocław 1986.
- Goutierre M. D., *Człowiek w obliczu własnej śmierci*, przeł. A. Kuryś, Kraków 2001.
- Górski K., *Aluzja literacka (istota zjawiska i jego typologia)*, „Twórczość” 1961, nr 8.
- Grochowski G., *Stereotypy — komunikacja — literatura*, [w:] *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, pod red. W. Boleckiego i G. Gazdy, Warszawa 2003.
- Gromczyński W., *Człowiek — świat rzeczy — Bóg w filozofii Sartre’a*, Warszawa 1969.
- Gromczyński W., *Egzystencjalizm Jean-Paul Sartre’a*, [w:] *Filozofia współczesna*, pod red. Z. Kudero-wicza, t. 1, Warszawa 1990.
- Gumilow L., *Od Rusi do Rosji*, przeł. E. Rojewska-Olejarczuk, Warszawa 2004.
- Gyenis V., *Les Mémoires et l'anecdote. Le développement de la prose hongroise du XVIIIe siècle et les affinités entre les deux genres*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. XIII (1971), z. 2.
- Halloran S. M., *Język i absurd*, przeł. G. Cendrowska, [w:] *Groteska*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2003.
- Handke K., *Miedzy mową a milczeniem*, [w:] *Semantyka milczenia*, pod red. K. Handke, Warszawa 1999.
- Hansen-Löve A. A., *Муху — русские, литературные*, „Studia Litteraria Polono-Slavica” 4, red. R. Bobryk, J. Faryno, Warszawa 1999.
- Hauke-Ligowski A., *Od „Świętej Rusi” do imperium rosyjskiego*, „Znak” 1982, nr 331.
- Helm F., *Vilem Flusser's theory of communication: The voice of Jacob*, www.uibk.ac.at/theol/cover/.../innsbruck2003_Helm_Paper.doc (dostęp: 5.12.2008).
- Hilsbecher W., *Tragizm, absurd i paradoks*, przeł. S. Błaut, Warszawa 1972.
- Hirsch E. D. Jr., *Trzy wymiary hermeneutyki*, przeł. P. Parlej, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 1, Kraków 1992.
- Ilijn I., *O idei rosyjskiej*, przeł. W. Radolińska, [w:] *Dusza polska i rosyjska (od Adama Mickiewicza i Aleksandra Puszkina do Czesława Miłosza i Aleksandra Sołżenicyna)*, pod red. A. de Lazari, Warszawa 2004.
- Ionesco E., *Miedzy jawą a snem, Rozmowy z Claude'em Bonnefoy*, przeł. A. Machowska, Kraków 2006.
- Jaccard J.-P., *Возвышенное в творчестве Хармса*, „Wiener Slawistischer Almanach”, Bd. 34, 1994.
- Jankowiak M., *Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z romantyzmem*, Bydgoszcz 1998.
- Jenne B. J., *Próba oceny krytycznej Camusa*, Londyn 1966.
- Jenny L., *Strategia formy*, przeł. K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1.
- Jędrzejko M., Neroj A., Wojcieszek K. A., Kowalewska A., *Teorie uzależnień od substancji psychoaktywnych*, [w:] *Współczesne teorie uzależnień od substancji psychoaktywnych*, pod red. M. Jędrzejki, Warszawa-Pułtusk 2009.
- Judt T., *Brzemie odpowiedzialności: Blum, Camus, Aron i francuski wiek dwudziesty*, przeł. M. Filipczuk, Warszawa 2013.
- Kaczmarek S., *Rozważania o życiu ludzkim*, Warszawa 1979.
- Kaniewska B., *Śladami Tristrama Shandy*, Ponań 2000.
- Kardela H., *Tak zwana gramatyka kognitywna a problem stereotypu*, „Etnolingwistyka” 1988, t. I.
- Kasperski E., *Ironia jako dyskurs i strategia. Z rozważań nad poetyką teoretyczną i historyczną ironii*, „Przegląd Humanistyczny” 1990, nr 3.

- Kasperski E., *Teoria literatury w sytuacji ponowoczesności*, Warszawa 1996.
- Kasperski E., *W stronę poetyki paradoksu i absurdu*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” z. 3, Słupsk 2004.
- Kawyn S., *Studia i szkice*, Kraków 1976.
- Kazimierski J., *Kłamstwo jako diagnoza i kłamstwo jako metoda (Dostojewski, Sołżenicyn, Wat)*, [w:] *Kłamstwo w literaturze*, pod red. Z. Wójcickiej i P. Urbańskiego, Kielce 1996.
- Kelera J., *Panorama dramatu*, Wrocław 1989.
- Kępiński A., *Lach i Moskal. Z dziejów stereotypu*, Warszawa-Kraków 1990.
- Kępiński A., *Lęk*, Warszawa 1987.
- Kępiński A., *Rytm życia*, Warszawa 1992.
- Kijowski A., *Posłowie*, [w:] A. Camus, *Obcy*, przeł. M. Zenowicz, Warszawa 1967.
- Kleszcz L., *Pochwała absurdu*, [w:] *Absurd w filozofii i literaturze*, pod red. R. Różanowskiego, Wrocław 1998.
- Klimowicz T., *Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach (1917–1996)*, Wrocław 1996.
- Kłoskowska A., *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 1996.
- Kłoskowska A., *Socjologia kultury*, Warszawa 1983.
- Kmita J., *Dekonstrukcyjna epoché ironii*, [w:] *Powaga ironii*, pod red. A. Dody, Toruń 2004.
- Kołąkowski L., *Filozofia egzystencji i porażka egzystencji*, [w:] *Filozofia egzystencjalna*, wyb. L. Kołąkowski i K. Pomian, Warszawa 1965.
- Kossak J., *Egzystencjalizm w filozofii i literaturze*, Warszawa 1976.
- Kostowski W., *Uzależnienia: podstawowe pojęcia i teorie*, „Psychiatria” 2005, t. 2, nr 2.
- Kowska M., *W poszukiwaniu straconej syntezy. Jean-Paul Sartre i paradygmaty filozoficznego myślenia*, Warszawa 1997.
- Kowalski P., *Parterowy Olimp. Rzecz o polskiej kulturze masowej lat siedemdziesiątych*, Wrocław 1988.
- Krajewska A., *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996.
- Krakowiak J. L., *Tragizm ludzkiej egzystencji jako problem filozoficzny*, Warszawa 2005.
- Krąpiec M., *Ja — człowiek. Zarys antropologii filozoficznej*, Lublin 1974.
- Kristeva J., *Problemy strukturyzacji tekstu*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4.
- Kristeva J., *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski, [w:] M. Bachtin, *Dialog — język — literatura*, pod red. E. Czaplejewicza i E. Kasperskiego, Warszawa 1983.
- Krótką historia liczby ujemnej, <http://www.zs.ozimek.pl/zamiast.htm> (dostęp: 29.02.2008).
- Krzysztofek K., *Komunikowanie międzynarodowe. Informacja, kultura, środki masowego przekazu, stosunki międzynarodowe*, Warszawa 1983.
- Kuderowicz Z., *Ernst Cassirer jako filozof kultury*, [w:] *Filozofia współczesna*, pod red. Z. Kuderowicza, t. 2, Warszawa 1990.
- Kulmiński R., *Śmierć w Czechach. Wizja śmierci w prozie czeskiej 1945–1989*, Warszawa 2008.
- Kurcz I., *Stereotypy i autostereotypy narodowe*, „Polityka Wschodnia” 1996, nr 2.
- Kwaśniewski J., *Tabu śmierci. Dlaczego powstało, dlaczego gaśnie*, http://jacek.kwasniewski.eu.org/strona5_inne_teksty.html (dostęp: 30.10.2011).
- Lachmann R., *Płaszczyzny pojęcia intertekstualności*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4.
- Leontieva A. N., *The American Dovlatov: Hemingway and Salinger in Sergei Dovlatov's Prose*, „Slavic Almanac. The South African Year Book for Slavic, Central and East European Studies”, vol. 8, 2002, nr 11.
- Lewandowski E., *Rosyjski Sfinks. Rosjanie wśród innych narodów*, Warszawa 1999.
- Lipszyc A., *Dwóch współczesnych ironistów*, „Nowa Krytyka” 14, 2003.
- Lotman J. M., *Tekst w tekście*, przeł. J. Faryno, „Literatura na Świecie” 1985, nr 3.
- Lukacs G., *Teoria powieści*, przeł. J. Goślicki, Warszawa 1968.
- Łaguna P., *Ironia jako postawa i jako wyraz*, Kraków-Wrocław 1984.

- Mackie D. M., Hamilton D. L., Susskind J., Rosselli F., *Spółeczno-psychologiczne podstawy powstawania stereotypów*, przeł. M. Majchrzak, [w:] *Stereotypy i uprzedzenia. Najnowsze ujęcie*, pod red. C. N. Macrae, Ch. Stangor, M. Hewstone, Gdańsk 1999.
- Man P. de, *Pojęcie ironii*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11.
- Manifest OBERIU, przeł. A. Drawicz, [w:] *Tragiczna zabawa. OBERIU, czyli inna Rosja poetycka*, wyb. i oprac. A. Drawicz, Kraków 1991.
- Markiewicz H., *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.
- Marquardt O., *Apologia przypadkowości*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.
- Mazurek H., *Gra, mistyfikacja i żart w najnowszej dramaturgii rosyjskiej*, [w:] *Dramat rosyjski. Klasyka i współczesność*, pod red. H. Mazurek, Katowice 2000.
- Mazurek H., *Teatr, życie, gra. Studia o piśarstwie dramaturgicznym Nikołaja Kolady*, Katowice 2002.
- Mejbaum W., *Rzecz o ironii i literaturze*, „Studia Semilogiczne” XXI–XXII, 1998.
- Merton T., *Siedem esejów o Albercie Camus*, przeł. R. Krempł, Bydgoszcz 1996.
- Michalski K., *Heidegger*, [w:] M. Heidegger, *Budować. Mieszkać. Myśleć. Wybór esejów*, wyb. K. Michalski, Warszawa 1977.
- Michalski K., *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1978.
- Miłosz C., *Bratni rozmówca*, „Preuves” 1960, nr 4, [fragm. w:] *Istota samotna*, „Gazeta Wyborcza” 5 stycznia 2000.
- Miłosz C., *Diariusz paryski*, „Kultura” nr 31, 1960.
- Mirga A., *Stereotyp jako model „prawdziwego swojego” i „obcego”. Próba rekonstrukcji teoretycznej zjawiska stereotypu*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Etnograficzne”, z. 19, 1984.
- Mitosek Z., *Co z tą ironią?*, Gdańsk 2013.
- Mitosek Z., *Literatura i stereotypy*, Wrocław 1974.
- Mordarski R., *Albert Camus. Między absurdem a solidarnością*, Bydgoszcz 1999.
- Mortimer H., *Karl R. Popper jako filozof nauki*, [w:] *Filozofia współczesna*, pod red. Z. Kuderowicza, Warszawa 1990, t. 1.
- Mróz P., *Posłowie*, [w:] J. P. Sartre, *Byt i nicość*, przeł. J. Kielbasa i in., Kraków 2007.
- Muecke D. S., *Ironia: podstawowe klasyfikacje*, przeł. G. Cendrowska, [w:] *Ironia*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2002.
- Müller B., *Absurde Literatur in Rußland: Entstehung und Entwicklung*, München 1978.
- Mysliwicz A., *Problem wolności w egzystencjalizmie*, [w:] *Filozofia marksizmu a egzystencjalizm*, przeł. S. Jęrzewski, Warszawa 1974.
- Nabokov V., *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2002.
- Narski I., *Marksistowska koncepcja alienacji a egzystencjalizm*, [w:] *Filozofia marksizmu a egzystencjalizm*, przeł. S. Jęrzewski, Warszawa 1974.
- Natanson W., *Szczęście Syzyfa*, Kraków 1980.
- Nietzsche F., *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran, Warszawa 2009.
- Nycz R., *Tekstowy świat. Postrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.
- Nycz R.: *Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, [w:] *Ja — autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze*, pod red. D. Śnieżki, Szczecin 1993.
- Orłowski J., *Z dziejów antypolskiej obsesji w literaturze rosyjskiej*, Warszawa 1992.
- Ortega y Gasset J., *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1980.
- Papaj I., *Rytuały językowe w satyrze Władimira Wojnowicza*, Kraków 2008.
- Passi I., *Powaga śmieszności*, przeł. K. Minczewska-Gospodarek, Warszawa 1980.
- Pavlovskis Z., *Aristotle, Horace, and the Ironic Man*, „Classical Philology” Vol. 63, nr 1, <http://www.jstor.org/discover/10.2307/268100?uid=3738840&uid=2&uid=4&sid=21102095596323> (dostęp: 11.06.2013).
- Pfister M., *Koncepcje intertekstualności*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4.
- Piecuch C., *Człowiek metafizyczny*, Warszawa-Kraków 2001.

- Pieper J., *Scholastyka: postacie i zagadnienia filozofii średniowiecznej*, przeł. T. Brzostowski, Warszawa 2000.
- Piłat W., *Na progu XXI wieku. Szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*, Olsztyn 2000.
- Pipes R., *Rosja, komunizm i świat. Wybór esejów*, przeł. A. Nowak, S. Czarnik, Kraków 2002.
- Pisarkowa K., *Z pragmatycznej stylistyki, semantyki i historii języka*, Kraków 1994.
- Pisarski M., *Hipertekst a intertekstualność: powinowactwa i rozbieżności*, „Porównania” 2011, nr 8.
- Pleśniarowicz K., *Dylemat jedyne go wyjścia*, Kraków 2000.
- Pomian K., *Jean Paul Sartre*, [w:] *Filozofia egzystencjalna*, pod red. L. Kołakowskiego i K. Pomiana, Warszawa 1965.
- Pomorski A., *Imperialna baba*, Warszawa 2003.
- Posel Z., *Zaburzenia psychiczne spowodowane alkoholem*, [w:] *Podstawy psychiatrii*, pod red. M. Jarosza, Warszawa 1988.
- Pragier R., *Żydzi czy Polacy*, Warszawa 1992.
- Přidalová M., *Proč je moderní smrt tabu?*, „Sociologický časopis” 1998, nr 3 (34).
- Prokop J., *Universum polskie. Literatura, wyobrażenia zbiorowa, mity polityczne*, Kraków 1993.
- Prokopski J. A., *Egzystencja i tragizm. Dialektyka ludzkiej skończoności*, Kęty 2007.
- Przybylski R., *Dostojewski i „przekłète problemy”*, Warszawa 1964.
- Putna M. C., Zadražilová M., *Rusko mimo Rusko. Dějiny a kultura ruské emigrace 1917–1991*, II díl, Brno 1994.
- Quasthoff U. M., *Etnocentryczne przetwarzanie informacji. Ambiwalencja funkcji stereotypów w komunikacji międzykulturowej*, przeł. J. Anusiewicz, J. Bartmiński, [w:] *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki*, „Język a Kultura” 12, pod red. J. Anusiewicza, J. Bartmińskiego, Wrocław 1998.
- Radgowski M., *Lampka wina, czyli szklanka wódki*, [w:] *Alkohol w kulturze i obyczaju*, pod red. J. Górskiego i K. Moczarskiego, Warszawa 1972.
- Radolińska W., *Советский человек*, [w:] *Mentalność rosyjska. Słownik*, pod red. A. de Lazari, Katowice 1995.
- Rejter A., *Autostereotyp i stereotyp Żyda w tekstach folkloru*, [w:] *Żydzi w literaturze*, pod red. A. Szawerny-Dyrzki i M. Tramera, Katowice 2003.
- Riabczuk M., *Od „Małorosji” do „Indoeuropy”: stereotyp „narodu” w ukraińskiej społecznej świadomości i myśli społecznej*, przeł. P. Tomanek, [w:] *Narody i stereotypy*, pod red. T. Walas, Kraków 1995.
- Riffaterre M., *Podejście formalne w badaniach historycznoliterackich*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, Kraków 1992.
- Riffaterre M., *Semiotyka intertekstualna. Interpretant*, przeł. J. Falicki i K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 1.
- Rolewski J., *Rozum, nauka, świat przeżywany. Studium filozofii późnego Husserla*, Toruń 1999.
- Rorty R., *Prywatna ironia i nadzieja liberalistów*, przeł. E. Nowotka, „Twórczość” 1992, nr 12.
- Rorty R., *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W. J. Popowski, Warszawa 2009.
- Rozanow W., *Apokalipsa naszych czasów*, przeł. W. Krzemień, Białystok 1998.
- Rudziński R., *Karl Jaspers o człowieku i historii*, [w:] *Filozofia współczesna*, pod red. Z. Kuderowicza, t. 1, Warszawa 1990.
- Saddik A. J., *Contemporary American Drama*, Edinburgh 2007.
- Sandauer A., *Liryka i logika*, Warszawa 1971.
- Sartre J. P., *Czym jest literatura. Wybór szkiców krytycznoliterackich*, przeł. J. Lalewicz, Warszawa 1968.
- Sartre J. P., *Lenfer c'est les autres (Extrait audio et texte de Jean-Paul Sartre, Huis clos, Emen 1964)*, http://www.philo5.com/Les%20philosophes%20Textes/Sartre_L%27EnferC%27EstLesAutres.htm (dostęp: 18.09.2011).
- Schaff A., *Stereotypy a działanie ludzkie*, Warszawa 1981.
- Scherer G., *Filozofia śmierci. Od Anaksymandra do Dorno*, przeł. W. Szymona, Kraków 2008.
- Sinko G., *Kryzys języka w dramacie współczesnym. Rzeczywistość czy złudzenie?*, Wrocław 1977.

- Siwicka D., *Śmiech czyli rozbijanie formy*, „Opcje” 1999, nr 3.
- Skwarczyńska S., *Wstęp do nauki o literaturze*, Warszawa 1965, t. 3.
- Slabinac G., *Zavodenije ironijom*, Zagreb 1996.
- Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1988.
- Smaga J., *Etnocentryzm*, [w:] *Idee w Rosji*, pod red. A. de Lazari, t. 3, Łódź 2000.
- Smaga J., *Narodziny i upadek imperium. ZSRR 1917–1991*, Kraków 1992.
- Smart N., *Życie w świetle śmierci*, [w:] A. Toynbee i in., *Człowiek wobec śmierci*, przeł. D. Petsch, Warszawa 1973.
- Smith H., *Rosjanie*, przeł. A. Ponarska, Warszawa [b.r.].
- Sobolewska J., *Komu Camus*, „Polityka” 2010, nr 2.
- Sołowjow W., *Idea rosyjska*, przeł. L. Kiejzik, [w:] *Dusza polska i rosyjska (od Adama Mickiewicza i Aleksandra Puszkina do Czesława Miłosza i Aleksandra Sołżenicyna)*, pod red. A. de Lazari, Warszawa 2004.
- Sołżenicyn A., *Rosja w zapaści*, przeł. J. Zychowicz, Warszawa 1999.
- Sosnowski A., Walkowiak J., *Kierunki badań i rozważań nad stereotypami w polskiej socjologii*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny” 1979, nr 2.
- Stempel W. D., *Intertekstualność i recepcja*, przeł. J. Kubiak, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 1.
- Stiller R., *Wielebny w Krainie Czarów*, [w:] L. Carroll, *Przygody Alicji w Krainie Czarów*, przeł. R. Stiller, Warszawa 1990.
- Strätling S., *Hypermnemonik Pushkin-Bilder bei Dovlatov, Bitov und Sorokin*, „Wiener Slawistischer Almanach” 45, 2000.
- Styan J. L., *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, przeł. M. Sugiera, Wrocław 1995.
- Suchanek L., *Homo sovieticus, Świetlana przyszłość, Gnijący Zachód*, Kraków 1999.
- Surer P., *Współczesny teatr francuski*, przeł. K.A. Jeżewski, Warszawa 1973.
- Szałek P. K., *Karla Jaspersa koncepcja śmierci*, „Analiza i Egzystencja” 2006, nr 3.
- Szaniawski T., *Typy postaw wobec śmierci a osobowość*, Kraków 1998.
- Szczepański J., *Elementarne pojęcia socjologii*, Warszawa 1970.
- Szczukin W., *Dusza rosyjska*, [w:] *Idee w Rosji*, pod red. A. de Lazari, t. 2, Łódź 1999.
- Szklowski W., *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Tom II. Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945. Część III Od formalizmu do strukturalizmu*, wyb. S. Skwarczyńska, Kraków 1986.
- Szporluk R., *Imperium, komunizm i narody. Wybór esejów*, przeł. S. Czarnik, A. Nowak, Kraków 2003.
- Szturc W., *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice, poetyka*, Warszawa 1992.
- Szydłowska W., *Egzystencja-lizm w kontekstach polskich*, Warszawa 1997.
- Tajfel H., *Stereotypy społeczne i grupy społeczne*, „Studia Psychologiczne” 1982, t. XX, nr 2.
- Tazbir J., *Mity i stereotypy w dziejach Polski*, Warszawa 1991.
- Tillich P., *Męstwo bycia*, przeł. H. Bednarek, Poznań 1994.
- Tomasik W., *Polska powieść tendencyjna 1949–1954. Problemy perswazji literackiej*, Wrocław 1988.
- Trznadel J., *To straszne istnienie*, [w:] J. P. Sartre, *Mdłości*, przeł. J. Trznadel, Kraków 2005.
- Tyszkowska-Kasprzak E., *Konceptualizm moskiewski, „Slavica Wratislaviensia” CIX*, pod red. M. Jakóbiec-Semkowowej, Wrocław 2000.
- Urbankowski B., *Absurd — Ironia — Czyn*, Warszawa 1981.
- Urbankowski B., *Dostojewski: dramat humanizmów*, Warszawa 1994.
- Walińska H., *Stereotyp — pole terminologiczne*, „Prace Literackie” t. XVI, Wrocław 1974.
- Wat A., *Świat na haku i pod kluczem*, Warszawa 1991.
- Wejland A. P., *Obrazy grup społecznych. Studium metodologiczne*, Warszawa 1991.
- Welsch W., *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998.
- Wilka-Duszyńska B., *Rozważania o naturze stereotypów etnicznych*, „Studia Socjologiczne” 1971, nr 3.

- Wojciszke B., *Procesy oceniania ludzi*, Poznań 1991.
- Wolfsdorf D., *Eironeia in Aristophanes and Plato*, „The Classical Quarterly” (New Series) 58, 2008.
- Wołodźko A., *Poeci z „Oberiu”*, „Slavia Orientalis” 1967, nr 3.
- Woronowicz B. T., *Bez tajemnic. O uzależnieniach i ich leczeniu*, Warszawa 2003.
- Woźniak A., *Ułuda i cud. W świecie sztuki Andrieja Siniawskiego — Abrama Terca*, Lublin 2004.
- Wyka K., *Pogranicze powieści*, Warszawa 1974.
- Ziółkowski W., *Drwiący i ironiści*, <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos7/texty/ziolkowski.htm> (dostęp: 12.02.1012).
- Znaniński F., *Współczesne narody*, Warszawa 1990.
- Żelazny M., *Nietzsche „Ten wielki wzgardziciel”*, Toruń 2007.
- (żem), *Bóg, szatan, wódka*, „Słowo Ludu” 8.10.1993.

Filmy

- Жизнь нелегка... Ваш Сергей Довлатов*, reżyserzy i autorzy scenariusza A. Шишов i E. Якович, Телеканал „Россия” 2007.
- Сергей Довлатов*, reżyser M. Катушкин, ТРК „Петербург — 5 канал” 2007.
- Хармс*, reżyser M. Катушкин, autorzy scenariusza E. Саркисян i Л. Лурье ТРК „Петербург — 5 канал” 2007.

В поисках смысла. О прозе Сергея Довлатова

Резюме

Данная публикация является попыткой представления прозы Сергея Довлатова с точки зрения категории абсурда, а также ее идеологических и формальных решений. Герой довлатовских произведений изображен абсурдным человеком, демонстрирующим мировоззрение, во многих аспектах сходное с мироощущением экзистенциалистским. В сущности, различия между персонажами обусловлены степенью близости их к автору: одни, несомненно, автобиографичны, другие, отсылая к реальным ситуациям из жизни писателя, носят выдуманные фамилии. Однако объединяет их всех ощущение трагизма существования, ощущение хаоса в миропорядке и в их собственной жизни, одиночества в мире, кажущимся им чужим, непонятным, словом, все то, что можно назвать экзистенциалистским мироощущением.

Во вступительной части представлен обзор многочисленных литературоведческих и критических работ о творчестве Довлатова с целью выявления наиболее дискуссионных вопросов, связанных с исследованием литературных традиций его прозы, типа героя, рода комизма и жанровых особенностей произведений. Как оказалось, наиболее существенным является раскол во мнениях относительно идейности довлатовских произведений. Некоторые литературоведы и критики отстаивают мнение о безыдейности прозы Довлатова. Другие усматривают в его произведениях своеобразную проблематику, связанную с идеей абсурда, и, насколько можно судить, никто из исследователей не предпринял попытку глубже рассмотреть данный вопрос.

Исходным пунктом для размышлений, содержащихся в следующих двух главах вступительной части, является формулировка категории абсурда и степени ее изученности в философии и эстетике. Термин «абсурд» в настоящее время имеет различные толкования и используется применительно к таким дисциплинам, как философия, эстетика, логика, психология. Обзор истории понятия «абсурд» подтверждает его функционирование (с древних времен) в трех различных областях: 1) в эстетике как эстетической категории, выражающей негативные свойства мира, 2) в логике как понятия «логический абсурд», означающего отрицание основного понятийного элемента, 3) в философии как философского понятия, относящегося к тому, что выходит за рамки человеческого разума.

В XIX веке Серен Кьеркегор метафизическую интерпретацию абсурда связывал с верой, Фридрих Ницше трагизм бытия определял как абсурдность бытия. В экзистенциалистской философии XX века абсурд представал в образе «ужаса», «тревоги» у Мартина Хайдеггера, бессмысленности существования — у Жан-Поля Сартра, противоречивости человеческой судьбы — у Альбера Камю, «неизбежного распада» — у Карла Ясперса.

В XX веке область понимания абсурда значительно расширилась, в связи с чем появились новые формы его художественной репрезентации и эстетической интерпретации —

в теории эстетики принято выделять два типа абсурда: лингвистический и экзистенциальный.

Применительно к русской литературе — абсурд весьма распространенное явление с давних времен и по сей день. Несомненно, XX век стал периодом наиболее интенсивного развития поэтики абсурда и пика популярности абсурдизма в рамках многих направлений и течений в литературе. Современная российская поэтика абсурда черпает приемы декомпозиции, буффонады, неожиданных поворотов действия, отсутствия причинно-следственных связей между событиями у Обэриутов, в особенности, у Хармса и Введенского, стратегии интертекстуальности, насыщения текста литературными аллюзиями, цитатами, известными классическими мотивами — у писателей-постмодернистов. В произведениях современной литературы абсурд функционирует наряду с такими явлениями, как гротеск и ирония, структура которых также предполагает внутренний раскол.

Во второй части книги, озаглавленной *Homo absurdus*, рассматривается вопрос о сближении мировосприятия героев прозы Довлатова и экзистенциалистской рефлексии.

В первой главе этой части представлены отголоски мысли Альбера Камю в прозе Довлатова. Писатель использовал множество черт человека абсурда для создания главного героя своей прозы: его герой одинок, потерян в непостижимом мире, отчужден от людей. Трагизм персонажей является также следствием их несоотнесенности с какой-либо высшей идеей, поэтому им так сложно справиться с мыслью о конечности их бытия и вопросом о смысле существования. Из абсурда, в понимании Камю, вытекает также отрицание универсальных этических норм. Рассказчик в произведениях Довлатова приходит к выводу, что добро и зло как универсальные категории не существуют. Отчужденный герой принимает абсурд как истину действительности. Одиноким и свободным, он несет эту тяжесть, и в этом заключается мужество его существования.

В главе *Между свободой и случаем* проводятся параллели между проблематикой произведений Довлатова и взглядами Жан-Поля Сартра. Несмотря на отсутствие непосредственных ссылок на тексты французского философа, отголоски его экзистенциальной мысли у Довлатова довольно отчетливы. Общность взглядов на человеческое существование можно заметить в их отношении к вопросам свободы, случайности, отчуждения. Так же, как у Сартра, герой Довлатова, переживающий неотступное чувство тревоги, без божественной поддержки остается одиноким в своей свободе. Он может рассчитывать только на случайность, которая и определяет его жизнь, лишенную надежды. Свобода, понимаемая как возможность внутреннего выбора и становление самого себя, является для человека проклятием, поскольку он не находит другой точки опоры, кроме себя самого, а потому он вынужден находиться в постоянном поиске и совершать выбор, никак не отменяющий конечной цели бытия, каковой является смерть. Страх смерти, ощущение потерянности, пессимизм характерны для героев произведений Сартра и Довлатова.

Тема, которую нельзя обойти при размышлениях об экзистенциалистских идеях, — это смерть, именно ей посвящена следующая глава. Довлатов довольно часто обращается к мысли о конечности бытия, однако заглушает свой страх молчанием или юмором. Раздумья о смерти в его произведениях ведут, в сущности, к рефлексии о жизни и ее смысле. Эта мысль также близка экзистенциалистской философии XX века, которая в человеческом существовании, устремленном к смерти, пытается обрести смысл и ценность. Рефлексия о смерти, чувство конечности жизни побуждают к более полному ощущению своего существования и окружающего мира. Осознание неотвратимости процесса рождение-жизнь-смерть порождает в герое прозы Довлатова пессимистические чувства, однако вечная повторяемость этого явления заставляет с ним смириться.

В следующей части речь идет о функции спиртного в произведениях Довлатова. Настоящая жизнь человека абсурда — это жизнь на краю, балансирование между надеждой и отчаянием. Проявлением слабости является бегство от мира, и таковым бегством может быть

самоубийство, о котором писал Камю, а также состояние алкогольного опьянения. Алкоголь в прозе Довлатова предстает, прежде всего, как средство отключения от невыносимого абсурда реальности и достижения внутреннего комфорта. Водка позволяет герою на какое-то время соединиться с миром, раствориться в действительности. Однако это ощущение ложное, так как на самом деле алкоголь отдаляет героя от реальности, отнимает у него возможность контакта с миром. Писатель рассматривает проблему пьянства в аспекте не столько социальных, сколько — психологических и философских размышлений.

В последней главе этой части содержится анализ рассказа *Иная жизнь* (1984). Идея абсурда, проявляющаяся в отсутствии веры в смысл жизни, у Довлатова в плане эстетики наиболее полно представлена именно в этом рассказе. Поэтику отличает стратегия образности, характерная для писателей-абсурдистов, создающих картины бытия как «внебытия», как реальности, существующей между бытием и небытием. Хаотичная композиция, игра аллюзиями, парадокс и трагикомическое настроение этого произведения напоминают поэтику алогизма у Даниила Хармса. В произведениях обоих писателей жизненные истории, на первый взгляд, незначительные и несущественные, даже бессмысленные и нередко анекдотические, иллюстрируют экзистенциальный абсурд. Сопоставление абсурда существования и предметности мира, жизни и смерти, смеха и отчаяния создает текст с двойным кодированием, в котором первое внешнее значение скрывает второе. Как в творчестве Хармса, так и Довлатова суть экзистенциальной коммуникации — это не только ощущение боли и страха, но и преодоление их с помощью смеха.

Третья часть *Homo ironicus* посвящена иронии как позиции героя-рассказчика в отношении к миру и к себе самому. Ирония в структуре произведений Довлатова играет существенную роль, и ее необходимо принять во внимание в процессе интерпретации. Темой для рассуждений в первой главе является ироническая напряженность между героем и миром, а также самоироничная позиция рассказчика. Ирония, функционируя в прозе Довлатова как яркий стилистический прием, используется и как творческий принцип. Ирония формирует такой существенный для Довлатова аспект проблематики, как позиция иронической дистанции по отношению к действительности — окружающему миру и самому себе, позволяющая писателю — и герою — отстраниться от абсурда жизни, дистанцироваться от реальности. Ирония усиливает эффект иллюзорности того, что может казаться очевидным, ориентирует читателя на подтекст.

Следующая глава касается вопроса стереотипа как иронического способа восприятия другого. Анализ этнических стереотипов в прозе Довлатова доказывает, что его герой представляет русскую точку зрения. Это обнаруживается как в случае образа русского как автостереотипа, так и в образах представителей других народностей, которые соответствуют общепринятым представлениям, функционирующим в русской культуре. Крайне упрощенные и схематичные образы представителей различных национальностей подаются в ироническом ракурсе, поскольку поводом обращения к ним становится высмеивание и переоценка мифов, укорененных в массовом сознании.

Особым типом иронии, присутствующим в творчестве Довлатова, является интертекстуальная ирония. Ссылки на другие произведения, цитаты, подражание жанровым формам свидетельствуют об ироническом отношении писателя к литературной традиции. В *Зоне* писатель практически непрерывно ведет диалог со своими предшественниками, особенно с Достоевским, ссылаясь на *Записки из мертвого дома*. Несколько другую окраску носят иронические ссылки, обнаруживающиеся в одном из последних рассказов Довлатова *Ариэль*, отсылающие к произведению Джерома Сэлинджера *Хорошо ловится рыбка-бананка* (англ. *A Perfect Day for Bananafish*). Эта выразительная диалогичность проявляется как на уровне идей, представленных в рассказе, так и на уровне формальных приемов.

Источником интертекстуальной иронии был для Довлатова и язык советской пропаганды. Писатель показывает бессмысленность и комическую абсурдность советского новояза,

высмеивая идеологические концепты тоталитарной системы, ставя тем самым под сомнение политические догмы и мифы. Интертекстуальная ирония в прозе Довлатова свидетельствует не только о дистанции писателя в отношении других культурных текстов. Вплетение чужого слова в ткань новых произведений порождает различные итерпретационные модели, создает неожиданные новые значения.

Проза Довлатова, таким образом, не является лишь миметическим отражением реальности. Его герой-рассказчик, являя сущность современного человека, не пытается высказывать однозначные суждения о мире, другом или о самом себе. Болезненно ощущая абсурд существования, герой Довлатова пытается сохранить чувство нормы и гармонии, и, сознавая, что уничтожить абсурд невозможно, стремится освоиться в нем. Писатель лишает своего экзистенциального героя иллюзий и надежды, но одновременно приводит к убеждению в том, что только свободный от иллюзий человек может обрести равновесие и найти личный смысл существования.

In Search of Sense. On Sergei Dovlatov's Prose

Summary

The book is an attempt to examine Sergei Dovlatov's prose with reference to the category of the absurd as well as its ideological and formal solutions. The protagonist of Dovlatov's works is presented as an absurd man with an existentialist outlook. The difference between Dovlatov's characters lies in their different relationships with the author: some are undoubtedly autobiographical, while others are linked to real situations from the writer's life but have fictional names. What they do have in common is unquestionably a sense of the tragic nature of existence, chaos in the world and their own lives, loneliness in the world, which seems to them alien and incomprehensible — i.e. all that can be called an existentialist worldview.

The introductory part is devoted to a discussion of the numerous critical and literary studies of Dovlatov's oeuvre. The aim is to present the most controversial issues relating to analyses of the literary traditions of his prose, type of protagonists, kind of humour or generic features of his works. The most important element is the split in the opinions on the idea behind the Dovlatov's works. Some scholars and critics claim that there is no guiding idea behind his prose. Others see some serious issues in Dovlatov's works, issues relating to the idea of the absurd, though no one as yet has attempted to carry out a detailed analysis of the subject.

The present analysis starts from the definitions, discussed in two successive chapters of the introductory part, of the category of the absurd in philosophy and aesthetics. Today, the term *the absurd* is interpreted in a variety of ways and refers to various disciplines: philosophy, aesthetics, logic and psychology. A look at the history of the notion is enough to confirm that already in ancient times *absurdity* had three different meanings associated with three different fields: 1) an aesthetic category expressing negative properties of the world; 2) the notion of *logical absurdity* denoting a negation of the main component of reasoning — logic; and 3) a philosophical term referring to what goes beyond the boundaries of reason.

In the 19th century metaphysical reflections on absurdity were continued by Søren Kierkegaard, who linked it to faith, and Friedrich Nietzsche, who referred to the tragedy of being as the absurdity of being. In 20th-century existentialist philosophy the absurd took the form of "fear" or "anxiety" for Martin Heidegger, senselessness of existence for Jean-Paul Sartre, incoherence of the human lot for Albert Camus, or "inevitable fall" for Karl Jaspers.

The notion of "the absurd" and aesthetics — theorists. In the 20th century the understanding of the absurd expanded considerably and, as a result, there emerged new forms of its artistic representation and aesthetic interpretation — the theory of aesthetics usually distinguishes two types of the absurd: linguistic and existential.

In the Russian literature absurdity is a common phenomenon known from the early days until today. Undoubtedly, the 20th century was a period of the most intense development of the poetics of the absurd and the greatest popularity of absurdism in many literary movements and trends. The

contemporary Russian poetics of the absurd finds its source of devices like decomposition, buffoonery, unexpected turns of the action and lack of cause-and-effect links between events in the OBERIU traditions, especially in the writings of Kharms and Vvedensky; and its inspiration for intertextual strategies, imbuing the text with literary allusions, quotes and motifs known from the classics — in the oeuvre of postmodernist writers. The absurd appears in contemporary literature alongside such phenomena as the grotesque and irony, the structure of which also assumes an internal split.

Part two of the book — *Homo absurdus* — takes up the issue of the similarity between the worldview of Dovlatov's protagonists and the existentialist reflection.

In the first chapter of this part the author examines echoes of Albert Camus' thought in Dovlatov's prose. The writer uses a lot of the qualities of the man of the absurd when constructing the main character of his prose — his protagonist is lonely, lost in an incomprehensible world, a stranger among people. The tragedy of Dovlatov's characters also stems from the fact that they are without a reference to a higher idea, which is why they cannot cope with the thought of their own finiteness and question about the sense of existence. The absurd, as understood by Camus, also leads to a negation of universal ethical norms. The narrator of Dovlatov's works comes to the conclusion that goodness and evil as universal categories do not exist. The alienated protagonist assumes that the absurd is the truth of existence. Lonely and free, he carries this burden, and this is the fortitude of his existence.

In the chapter entitled "Between freedom and chance" the author draws parallels between the issues tackled in Dovlatov's works and the views of Jean-Paul Sartre. Although there are no direct references to the writings of the French philosopher, echoes of his existentialist thought are evident in Dovlatov's prose. There is a similarity of views on the human existence in the two writers' approach to the questions of freedom, chance and alienation. Like Sartre, Dovlatov leaves his protagonist alone in his freedom, without any support in God, with constant anxiety, counting on chance to determine his life devoid of hope. Freedom understood as a possibility of choosing and creating one's self becomes a curse, because man finds no support outside himself; he is forced to constantly search and choose, which, however, does not change the ultimate goal of existence, i.e. death. A fear of death, a sense of being lost and pessimism are all common to the protagonists of the two writers.

The topic that cannot be omitted in any reflection on the existentialist thought is death, which is explored in the next chapter. Dovlatov often turns to thinking about the finiteness of existence, though he tries to hide his fear behind omission or humour. Reflections on death in Dovlatov's works lead, in fact, to a reflection on life and its sense. This idea is close to 20th-century existentialist philosophy, which tried to find sense and value in the death-bound human existence. Reflections on death, a sense of one's finiteness encourage a more profound experiencing of one's existence and the surrounding world. The irreversibility of the birth-life-death process makes the protagonist of Dovlatov's prose pessimistic, though the everlasting nature of this phenomenon forces him to get used to it.

The next part deals with the role of alcohol in Dovlatov's works. For the man of the absurd a real life is a life on the edge, balancing between hope and despair. Weakness is manifested in an escape from the world, such as suicide mentioned by Camus or alcoholic intoxication. In Dovlatov's prose alcohol emerges primarily as a means to achieve inner comfort, to withdraw from reality, in which the absurd becomes unbearable. Vodka allows the protagonist to become united with the world, to dissolve in reality. However, this is only an illusion, because, in fact, alcohol distances him from reality, it deprives him of a possibility of being in touch with the world. The writer considers the problem of drunkenness not so much in social, but in psychological and philosophical terms.

The last chapter in this part is an analysis of Dovlatov's story *Another Life* (Иная жизнь, 1984). The story is the best representation in the aesthetic sphere in Dovlatov's oeuvre of the idea of the absurd, manifested in a lack of belief in the sense of life. Dovlatov's poetics stands out by virtue of its strategy characteristic of the imagery of absurdist writers, who create images of being as "beyond-being", a reality stuck between being and non-being. The chaotic composition, playing with allusions, paradox as well as the tragicomic mood of the piece resemble Daniil Kharms' poetics of alogism. In

works by both writers life stories, seemingly insignificant and trivial, even meaningless and often anecdotal, illustrate the existential absurdity. The juxtaposition of the absurdity of existence and objectivity of the world, life and death, laughter and despair, produces a double coded text, in which the first, external meaning hides another meaning. Both in Kharm's and Dovlatov's oeuvres the essence of existential communication is not only pain and fear, but also overcoming them by laughter.

Part three, *Homo ironicus*, is devoted to irony as the protagonist's attitude to the world and himself. Irony plays an important role in the structure of Dovlatov's works and must be taken into account in the interpretation process. Chapter one focuses on the ironic tension between the protagonist and the world, and on his self-mocking attitude. In addition to numerous examples of rhetorical irony Dovlatov's prose employs irony as a creative principle organising the text as a whole. Irony makes it possible to assume the attitude of distance from reality — from the world around the protagonist and from himself. This enables the writer to cut himself off from the absurdity of existence. Irony enhances the illusory nature of what seems obvious, it directs the reader to the subtext.

In the next chapter the author examines the question of stereotype as an ironic way of looking at the other. An analysis of the ethnic stereotypes in Dovlatov's prose demonstrates that Dovlatov represents the point of view of Russians. This can be seen both in the image of the Russian as a self-stereotype, and in the images of representatives of other nations which correspond to common conceptions in Russian culture. Extremely simplified and dehumanised images of representatives of various nationalities have an ironic dimension in Dovlatov's oeuvre; they are used to ridicule and redefine popular myths.

A separate type of irony in Dovlatov's works is intertextual irony. References to other authors, quotes, copying of genre forms testify to the writer's ironic attitude to the literary tradition. In *The Zone* Dovlatov almost constantly holds a dialogue with his predecessors, especially Dostoyevsky, referring to *The House of the Dead*. Somewhat different are the ironic references we can find in one of Dovlatov's last stories, *Ariel*. The most striking similarities are those with Jerome Salinger's *A Perfect Day for Bananafish*. This dialogism applies both to the ideas presented in the works and to formal devices.

Dovlatov found a source of intertextual irony also in the language of the Soviet propaganda. The writer shows the senselessness and comic absurdity of the Soviet newspeak, mocking the ideological concepts of the totalitarian system, and thus questioning political dogmas and myths. Intertextual irony in Dovlatov's prose is not only evidence of the writer's distance from other cultural texts. Including someone else's words in the fabric of new works launches different interpretation models, evokes new meanings.

Thus Dovlatov's prose is not only a mimetic reproduction of reality. His narrator-cum-protagonist exposes the condition of modern man, though he does not attempt to provide unequivocal judgements with regard to the world, the other or himself. Painfully aware of the absurdity of existence, Dovlatov's protagonist tries to maintain a sense of norm and harmony; aware that it is impossible to eliminate the absurd, he tries to make it familiar. The writer deprives his existential protagonist of illusion and hope, but at the same time claims that only a disillusioned man can achieve balance and find his own sense of existence.

Translated by Anna Kijak

Indeks nazwisk

- Abdułłajewa Ludmiła (Абдуллаева Людмила) 46
- Abdułłajewa Zara (Абдуллаева Зара) 29, 34, 38, 39
- Abramowicz Maciej 196, 218
- Achmadulina Beła (Ахмадулина Белла) 23
- d'Acosta Jan 223
- Adamkiewicz Marek 139
- Adamov Arthur 77, 79
- Adamowicz Gieorgij 9, 102
- Adorno Theodor W. 55, 68, 69
- Agamalian Jelizawieta (Агамалян Елизавета) 35, 41
- Agiejewa Ludmiła (Агеева Людмила) 24
- Ajrapietow Warsienik (Айрапетова Варсеник) 33
- Ajzenbiereg Michaił (Айзенберг Михаил) 90
- Aksakow Siergiej 226
- Aksionow Wasilij (Аксенов Василий) 91, 183, 243
- Alejnikow Władimir (Алейников Владимир) 23
- Aleksiejewa Lubow (Алексеева Любовь) 40
- Aleksiejuk A. (Алексеюк А.) 40, 43
- Aleszkowski Juz (własc. Aleszkowski Josif) 91, 243
- Allemann Beda 186, 194, 201
- Amalrik Andriej (Амальрик Андрей) 92
- Amfitieatrow Aleksandr (Амфитеатров Александр) 183
- Amossy Ruth 196
- Amsterdamski Stefan 59
- Amusin Mark (Амусин Марк) 27, 45
- Anastasjew Nikołaj (Анастасьев Николай) 38
- Anderson Sherwood 54, 219
- Andriejew Leonid (Андреев Леонид) 9, 68, 126
- Andruszko Czesław 53, 254
- Angelus Silesius (właśc. Johannes Scheffler) 74
- Anikst Aleksandr (Аникст Александр) 88
- Aniszczenko Marina (Анищенко Марина) 76, 78
- Anninski Lew (Аннинский Лев) 23
- Anouilh Jean 77
- Antipowa Ała (Антипова Алла) 43
- Anusiewicz Janusz 195, 197
- Ariès Philippe 133, 136
- Arjew Andriej (Арьев Андрей) 23–26, 28, 29, 31, 34, 37, 39–42, 45, 150, 152, 221, 237, 241
- Arnauld Antoine 57
- Arnold Irina (Арнольд Ирина) 217
- Arp Hans 74, 75
- Arpiskin Jurij (Арпишкин Юрий) 45
- Artaud Antonin 74
- Artman Hans Carl 75
- Arystoteles 179
- Arżakowa Tatiana (Аржакова Татьяна) 37, 45, 153
- Aszcieułow Irina (Ащеулова Ирина) 45
- Awierczenko Arkadij 50, 221
- Awtuchowicz Tatiana (Автухович Татьяна) 53, 253
- Awwakum (Awwakum Pietrowicz Kondratjew) 47
- Aznaczejewa Jelena (Азначеева Елена) 40
- Ażgichina Nadieżda (Ажгихина Надежда) 37, 38
- Babel Isaak 44
- Babicka Warwara (Бабицкая Варвара) 27
- Babicz Dmitrij (Бабич Дмитрий) 102
- Babkiewicz Katarzyna 52
- Bachczanian Wagricz (Бахчанян Вагрич) 18, 169
- Bachelard Gaston 190
- Bachtin Michaił 41, 42, 144, 179, 181, 216
- Bäcker Roman 199, 211
- Badienkow Artiom (Баденков Артем) 22
- Bajburin Albiert (Байбурын Альберт) 199

- Bajewski Wadim (Баевский Вадим) 26
 Balbus Stanisław 217, 220, 221
 Balzac Honoré de 193, 220
 Banasiak Bogdan 69
 Bannikowa Natalia (Банникова Наталья) 33
 Baran Bogdan 60–62
 Barinowa Jekatierina (Барина Екаテリーна) 40
 Barth John 218
 Barthes Roland (Барт Ролан) 70, 216, 217, 242
 Bartmiński Jerzy 195, 197
 Basaj Mieczysław 195
 Baszkiejewa Wiera (Башкеева Вера) 40
 Batczan Aleksandr (Батчан Александр) 36
 Batuszkow Konstantin 182
 Batko Zbigniew 82
 Baudrillard Jean 82
 Bauman Zygmunt 138
 Bazielianski Jurij (Базелянский Юрий) 72
 Bazilewski Andriej (Базилевский Андрей) 217
 Bąkowska Eligia 133
 Beckett Samuel (Беккет Сэмюэль) 75, 76–79, 83, 86, 87, 92, 95, 102
 Bednarek Henryk 101
 Behar Henri 74
 Benedyktowicz Zbigniew 198, 200
 Bergson Henri 65, 180
 Bertrand Denis 196
 Bestużew-Marliński Aleksandr 182
 Bielajewa Natalia (Беляева Наталья) 217
 Bielajewa Swietłana (Беляева Светлана) 89
 Bielakow Konstantin (Беляков Константин) 152
 Bieliński Wissarion 182
 Bielska Julia (Бельская Юлия) 53
 Biełobratow Aleksandr (Белообратов Александр) 142
 Biełocerkowski Wadim (Белоцерковский Вадим) 24
 Biełokurowa Swietłana (Белокурова Светлана) 26, 182
 Biełowa Jelena (Белова Елена) 89
 Bielyj Andriej (Белый Андрей, właśc. Бугаев Борис) 9, 25, 83
 Bierbierowa Nina (Берберова Нина) 171
 Bierdiajew Nikołaj 149, 197, 211
 Bierkowski Naum (Берковский Наум) 73
 Bieroń Tomasz 12
 Bieszenkowska Olga (Бешенковская Ольга) 24
 Bikułowa Irina (Биккулова Ирина) 40
 Bikont Piotr 77
 Bitow Andriej (Битов Андрей) 149, 150
 Bloch Ernst 133
 Bloom Harold 217
 Błaut Sławomir 104
 Błok Aleksandr (Блок Александр) 182, 183
 Błoński Jan 79
 Bobryk Roman 241
 Bobyszew Dmitrij (Бобышев Дмитрий) 24
 Boccaccio Giovanni 32
 Bogdanow Leonid 183
 Bogdanowa Jelena (Богданова Елена) 39, 40, 246, 247
 Bogdanowa Olga (Богданова Ольга) 26, 94
 Bokszański Zbigniew 199
 Bolecki Włodzimierz 200, 217
 Böll Heinrich 19
 Bolszakow Władimir (Большаков Владимир) 175
 Bondar Walentina (Бондарь Валентина) 43
 Bondarienko Władimir (Бондаренко Владимир) 28
 Borges Jorge Luis 19
 Boriew Jurij (Борев Юрий) 181, 217
 Bowker John 138
 Brażnikow Ilja (Бражников Илья) 74, 83
 Breton André 76
 Breżniew Leonid 248
 Briusow Walerij 83
 Broch Hermann 76
 Brodski Josif (Бродский Иосиф) 11, 17, 24, 34, 37, 41–43, 92, 122, 144, 145, 150, 151, 191, 218
 Bromlej Julian (Бромлей Юлиан) 199, 206
 Brooks Cleanth 186
 Brusiłowska Lilia (Брусиловская Лилия) 42
 Brzostowski Tadeusz 56
 Bucharkin Piotr (Бухаркин Петр) 33
 Budylin Josif (Будылин Иосиф) 44
 Bułatow Erik 183
 Bułgakow Siergiej (Булгаков Сергей) 61
 Bułhakow Michaił 87, 91, 93, 183, 243
 Bunin Iwan (Бунин Иван) 162, 170, 171
 Buranok Oleg (Буранок Олег) 43
 Burenina Olga (Буренина Ольга) 57, 69, 72, 73, 82, 83, 90, 94, 140, 162, 168, 240
 Burzyńska Anna 217
 Bykow Dmitrij (Быков Дмитрий) 27
 Calvino Italo 19
 Camus Albert (Камю Альбер) 7, 8, 13, 31, 55, 61, 64–67, 70, 71, 77, 101–113, 129, 130, 135, 140, 146, 251

- Cantor Nancy 195
 Carnap Rudolf 58
 Carroll Lewis (Кэрролл Льюис) 74, 86, 96, 97
 Cassirer Ernst 243, 244
 Cendrowska Grażyna 190, 197
 Chaczaturian Aida (Хачатурян Аида) 45
 Chait Walerij (Хаит Валерий) 30, 35, 39
 Chaplin Charlie 42
 Charitonow Mark (Харитонов Марк) 34, 246
 Charms Daniil (Хармс Даниил, właśc. Ювачев Даниил) 13, 74, 78, 83, 86, 87, 94, 95, 160–172
 Chesterton Gilbert Keith 97
 Chlebda Wojciech 195, 199
 Chlebnikow Wielimir 89
 Chlewiński Zdzisław 195, 201
 Chłystowski Henryk 198
 Chmielewski Jacek 60, 70
 Chochłow Aleksandr (Хохлов Александр) 46
 Chodasiewicz Władisław (Ходасевич Владислав) 141
 Cholin Igor (Холин Игорь) 89, 183
 Choriew Wiktor (Хорев Виктор) 196
 Chosiński Sebastian 52
 Cichowicz Stanisław 133
 Cieszkowska A. 91
 Cieślukowska Teresa 134, 217
 Clark Katerina (Кларк Катерина) 47
 Climacus Johannes zob. Kierkegaard Søren
 Cocteau Jean 77
 Collini Stefano 12
 Collins-Swabey Marie 180
 Critchley Simon 190
 Cukanow Andriej (Пуканов Андрей) 89
 Culler Jonathan 217
 Curganowa Jelena (Цурганова Елена) 70
 Custine Astolphe de 148
 Cybulski Władimir (Цыбульский Владимир) 27
 Cywjan Tatiana (Цивьян Татьяна) 45
 Czajkowska Wiera (Чайковская Вера) 31
 Czaplewicz Eugeniusz 216
 Czarnik Szymon 199, 209
 Czawdarowa Deczka (Чавдарова Дечка) 149
 Czechow Anton (Чехов Антон) 28, 33, 37, 38, 44, 47, 51, 54, 60, 80, 81, 83, 95, 218, 219, 221, 223, 225
 Czekalowa Swietłana (Чекалова Светлана) 44
 Czepko Daniel 74
 Czerniachowicz Aleksandra (Черняхович Александра) 33, 37
 Czerniak Maria (Черняк Мария) 20, 26
 Czernoricka Olga (Чернорицкая Ольга) 73, 74, 80, 81, 83, 84, 87, 93
 Czernyszewski Nikolaï 182
 Czubala Henryk 251
 Czudakow Aleksandr (Чудаков Александр) 183
 Czudakowa Marietta (Чудакова Мариэтта) 183
 Czukowski Korniej (Чуковский Корней) 160, 240
 Czuprinin Siergiej (Чупринин Сергей) 21, 22, 26
 Dali Salvador (właśc. Salvador Domènec Felip Jacint Dalí i Domènech) 75
 Danek Danuta 223, 224
 Dark Oleg (Дарк Олег) 34
 Dawydow W. (Давыдов В.) 180
 Deleuze Gilles 69–71
 Demurowa Nina (Демурова Нина) 96
 Dencker Klaus P. 75
 Denisow Jurij (Денисов Юрий) 66, 111
 Derrida Jacques 69
 Diegot Jekatierina (Деготь Екатерина) 80, 84, 91, 93
 Diemiczew Andriej (Демичев Андрей) 130
 Diuszen I. (Дюшен И.) 73
 Djakowska Alina 177
 Dmitrijewa Tatiana (Дмитриева Татьяна) 149
 Dobrozrakowa Galina (Доброзракова Галина) 25, 39, 43
 Dobrysz Alewtina 132
 Docenko Jelena (Доценко Елена) 73
 Docenko Siergiej (Доценко Сергей) 25, 45
 Doczewa Klawdia (Дочева Клавдия) 29, 37, 42, 45, 122
 Doda Agnieszka 176, 177
 Domanski Jurij (Доманский Юрий) 40, 45
 Dombrowski Jurij 147
 Doroszkiewicz Maria 215
 Dostojewska A. G. 212
 Dostojewski Fiodor (Достоевский Федор) 8, 44, 47, 81, 85, 111, 138, 146, 181, 182, 193, 196, 212, 216, 219, 225–236, 240
 Dowłatow Siergiej (Довлатов Сергей) *passim*
 Dowłatowa Jelena (Довлатова Елена) 24–27, 30, 36
 Dowłatowa Nora 17
 Dragunowa Rimma 218
 Damińska-Joczowa Maria 186
 Drawicz Andrzej 49, 53, 54, 84

- Drugowiejko Swietłana (Друговейко Светлана) 26
 Druskin Jakow (Друскин Яков) 10, 86
 Druskin Lew (Друскин Лев) 21, 161, 165
 Drużnikow Jurij (Дружников Юрий, właśc. Альперович Юрий) 23, 92, 93
 Dułowa Swietłana (Дулова Светлана) 43, 45
 Duponthieux Mireille 75
 Dwojnisznikowa Maria (Двойнишникова Мария) 89
 Dziemidok Bohdan 175, 179, 180, 184
 Dzierżyński Feliks 111, 232, 243, 245

 Eco Umberto 12, 217, 220, 221
 Ejchenbaum Boris 81
 Epsztejn Michaił (Эпштейн Михаил) 10, 11, 84, 87, 90–92, 145, 182
 Erdman Nikołaj 78
 Erenburg Ilja 91, 183
 Esslin Martin (Эсслин Мартин) 75–79, 87

 Fajbisowicz Siemion 91
 Falicka Krystyna 196, 200, 215, 217, 222
 Falicki Jerzy 217, 222
 Faryno Jerzy 134, 197, 206, 217, 241
 Fast Piotr 51, 52, 134
 Fatiejewa Natalia (Фатеева Наталья) 90, 217–219
 Faulkner William 11, 54, 134
 Feeley Gregory (Фили Грегори) 48
 Fet Afanasij 81
 Fichte Johann Gottlieb 57
 Fiedotow Georgij 198
 Fieldman Darina (Фельдман Дарина) 38
 Fiene Donald M. (Фине Дональд М.) 47, 48
 Filipczuk Michał 109
 Fink Edit (Финк Эдит) 39
 Flusser Vilem 70
 Fonwizin Denis 80
 Frajman Tatiana (Фрайман Татьяна) 182
 Frege Friedrich 57
 Frege Gottlob 58
 Freidenberg Olga 176
 Freud Sigmund 141, 142, 190
 Fromm Erich 123
 Frost Robert 11
 Frye Northrop 179

 Gadacz Tadeusz 7, 9
 Gajdienko Piama (Гайденко Пиама) 10, 64, 175
 Gal Nora 102
 Galewicz Włodzimierz 58
 Galinska Irina (Галинская Ирина) 237
 Gandlewski Siergiej (Гандлевский Сергей) 89, 150
 Ganzien Piotr (Ганзен Петр) 59
 Garajewa Galina (Гараева Галина) 199, 211
 García Márquez Gabriel 19
 Gardner Martin (Гарднер Мартин) 96
 Garewicz Jan 29
 Gawriłowa N. (Гаврилова Н.) 44
 Gazda Grzegorz 200
 Gazdanow Gajto 9
 Genette Gerard 217, 219
 Genis Aleksandr (Генис Александр) 22, 23, 25–28, 30, 32, 34, 37, 41, 43, 73, 93, 94, 122, 149–151, 156, 158, 184, 220, 221
 Giej Maria 53, 253
 Georgijewski Aleksiej (Георгиевский Алексей) 33
 Gierasimowa Anna (Герасимова Анна) 73, 161
 Gierłowin Walerij 91
 Gierłowinowa Rimma 91
 Giliarow Kirill (Гиляров Кирилл) 94
 Giraudoux Jean 77
 Glad John (Глэд Джон) 12, 26, 106, 252
 Glinczanka Agnieszka 238
 Gładilin Anatolij 183
 Głomb Lidia (Гломб Лидия) 96
 Głowiński Michał 184, 191–193, 197, 217, 243, 245, 246
 Głowczewski Aleksander 180
 Głowko Olga 53
 Głuszkowa A. (Глушкова А.) 45
 Godzimirski Jakub 133
 Goethe Johann Wolfgang von 57
 Gogol Nikołaj 43, 81, 82, 86, 182
 Golgardt Stella 195
 Gołębiewska Marcelina 52
 Gołębiewska Maria 217
 Gołubkow Siergiej (Голубков Сергей) 181
 Gonczarow Iwan 80, 182
 Gonczarowa-Grabowska Swietłana (Гончарова-Грабовская Светлана) 53
 Goodman William 46
 Gordin Jakow 24
 Gordowicz Kira (Гордович Кира) 45
 Gorensztejn Fridrich 147, 148
 Gorer Geoffrey 133
 Gorielikowa Marina (Гореликова Марина) 26

- Gorki Maksim (właśc. Pieszkow Aleksiej) 9, 170
 Görner Rüdiger 57
 Goryszyn Gleb (Горышин Глеб) 35
 Goślicki Jan 181
 Goutierre Marie-Dominique 135
 Górski Jan 151
 Górski Konrad 217
 Graczow Rid (Грачев Рид, właśc. Вите Рид) 102
 Grajewski Wincenty 216
 Gricanow Aleksandr (Грицанов Александр) 71
 Griebienzzczikow Boris 90
 Griecokoj M. (Грецкой М.) 114
 Griesznych Władimir (Грешных Владимир) 40, 44
 Grigoriew Apollon 231
 Grigoriew Oleg 149
 Grigoriew Piotr 232
 Grigoriew Wiktor (Григорьев Виктор) 73
 Grigoriewa Jelena (Григорьева Елена) 37
 Grimes William (Граймз Уильям) 47
 Grippa Siergiej (Гриппа Сергей) 40
 Griszunin Andriej (Гришунин Андрей) 8
 Grob Thomas (Гроб Томас) 75
 Grochowski Grzegorz 200
 Gromczyński Wiesław 118, 119, 124
 Grudzińska-Gross Irena 91
 Grzegorzewska Barbara 190
 Grzybowski Stefan 149
 Gubin Władimir 18
 Gumilow Lew (Гумилев Лев) 199, 215
 Gunicki Anatolij 90
 Gusejnow Abdusalam (Гусейнов Абдусалам) 57
 Guze Joanna 7, 8, 55, 71, 101, 110
 Guzman Aleksandr (Гузман Александр) 47, 48
 Gwozdziej Walerij (Гвоздей Валерий) 53
 Gyenis Vilmos 223
 Halloran Stephen M. 197
 Hamilton David L. 211
 Hamsun Knut (właśc. Pedersen Knud) 86
 Handke Kwiryna 134
 Hansen-Löve Aage A. 241
 Harris John 59
 Hart Nibbrig Christiaan (Харт Ниббриг Кристиаан) 142
 Hauke-Ligowski Aleksander 210
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 57, 125
 Heidegger Martin 13, 61–66, 131, 132, 138, 251
 Heim Michael 48
 Heller Joseph (Хеллер Джозеф) 49
 Helm Franz 70
 Hemingway Ernest 38, 39, 44, 51, 54, 219, 220, 226
 Hertz Paweł 148
 Hesse Hermann 110
 Hewstone Miles 211
 Hilsbecher Walter 104
 Hirsch Eric D. Jr 69
 Hłasko Marek 50
 Hoffman Eva (Хоффман Ева) 48
 Howe Irwing (Хай Ирвинг) 49
 Huizinga Johan 179
 Husserl Edmund 57, 58, 75
 Ignatiev Mickel (Игнатьев Майкл) 49
 Ilf Ilja (właśc. Fajnzilberg Jechel-Lejb) 91, 183, 221, 223
 Iljczew Leonid (Ильичев Леонид) 10
 Iljin Iwan (Ильин Иван) 70, 198
 Imichielowa Swietłana (Имихелова Светлана) 44
 Ionesco Eugène 70, 72, 75–77, 79, 87, 92, 95, 102
 Isajew Giennadij (Исаев Геннадий) 46, 53
 Isupow Konstantin 134
 Iwanicka Jelena (Иваницкая Елена) 27
 Iwanow I. (Иванов И.) 24
 Iwanowa Natalia (Иванова Наталия) 27, 29
 Iwanowa Swietłana (Иванова Светлана) 30, 42
 Iwaszkiewicz Jarosław 59
 Izotow Andriej (Изотов Андрей) 180
 J. C. 197
 Jaccard Jean-Philippe (Жаккар Жан-Филипп) 73, 161, 169
 Jachnina Julianna (Яхнина Юлиана) 102, 114
 Jacob André 75
 Jacquart Emmanuel 78
 Jakobson Roman 89
 Jakowicz Jelena (Якович Елена) 155
 Jakóbiec-Semkowowa Milica 53
 Jampolski Michaił (Ямпольский Михаил) 163, 166
 Janion Maria 190
 Jankélévitch Vladimir (Янкелевич Владимир) 175, 181
 Jankowiak Mieczysław 175
 Jarosz Marek 156
 Jarry Alfred (Жарри Альфред) 74
 Jaspers Karl (Ясперс Карл) 10, 13, 61, 63, 64, 66, 129–131, 135–138, 251

- Jastrzębska Katarzyna 134
 Jefanowa Lubow (Ефанова Любовь) 31
 Jefimow Igor (Ефимов Игорь) 18, 26, 108, 139, 144, 159, 225
 Jefimowa Lena 144
 Jegorienkowa Natalia (Егоренкова Наталья) 43
 Jelisiejew Nikita (Елисеев Никита) 31, 35, 44
 Jelistratow Władimir (Елистратов Владимир) 196
 Jenne Beniamin Józef 111
 Jenny Laurent 222
 Jermakowa Natalia (Ермакова Наталья) 40
 Jermołajewa Wiera (Ермолаева Вера) 185
 Jerofiejew Wieniedikt (Ерофеев Венедикт) 25, 91, 150, 154, 156, 219, 220
 Jerofiejew Wiktor (Ерофеев Виктор) 8, 20, 35, 54, 95, 212
 Jewsiejew Władimir 24
 Jezierska Bełła (Езерская Белла) 27
 Jeżewski Krzysztof A. 73
 Jędrzejewski Sławomir 9
 Jędrzejko Mariusz 155
 Joyce James 74
 Jucht Wiktor (Юхт Виктор) 30, 140
 Judt Tony 109–111

 Kabakow Ilja 91, 183
 Kabłukowa Natalia (Каблукова Наталья) 96
 Kaczeriewska Olga (Качеревская Ольга) 44–46, 124
 Kaczmarek Stefan 133, 143
 Kafka Franz 29, 75, 76
 Kajgorodowa Wiera (Кайгородова Вера) 45
 Kalaga Wojciech 217
 Kałasznikowa J. (Калашникова Е.) 45
 Kamianow Wiktor (Камянов Виктор) 37
 Kaniewska Bogumiła 187
 Kapuściński Ryszard 195
 Kara-Murza Siergiej (Кара-Мурза Сергей) 243, 244
 Karabczijewski Jurij (Карабчиевский Юрий) 23
 Karaczewska Wiesława 49
 Karakułowa Margarita (Каракулова Маргарита) 40
 Kardela Henryk 195
 Kargaszyn Igor (Каргашин Игорь) 28, 38
 Karpieńko Giennadij (Карпенко Геннадий) 43
 Karpow Anatolij (Карпов Анатолий) 29, 31, 33, 43
 Karsawin Lew 211
 Kartezjusz (właśc. Descartes René) 57
 Kasack Wolfgang 54
 Kasperski Edward 76, 177, 216, 217, 249
 Kasprzak Michał 52
 Katuszkin Maksim (Катушкин Максим) 74, 132
 Kawyn Stefan 176
 Kazimierski Jerzy 228
 Kelera Józef 73
 Kempnerówna Stefania 141
 Kępiński Andrzej 196, 209, 210
 Kępiński Antoni 133, 155
 Kiakszto Natalija (Кякшто Наталия) 20
 Kibalnik Siergiej (Кибальник Сергей) 94
 Kieba Aleksandr (Кеба Александр) 9
 Kiedrowski Andriej (Кедровский Андрей) 29, 45
 Kiejzik Lilianna (Киейзик Лилянна) 197, 211
 Kiekielia A. (Кекелия А.) 40
 Kielbasa Jan 114, 115
 Kiemierow Wiaczesław (Кемеров Вячеслав) 69
 Kiempinski Eduard (Кемпинский Эдуард) 31
 Kierkegaard Søren (Кьеркегор Серен) 8, 59, 60, 63–66, 68, 118, 177, 249
 Kijowski Andrzej 105
 Kim Anatolij 134
 Kim Kyung-Keu (Ким Хен Чон) 40, 43
 Kirjakowa Aida (Кирьякова Аида) 43
 Kirow Jewgienij (Киров Евгений) 46
 Kisielowa Lubow (Киселева Любовь) 182
 Kissiel Michaił (Киссель Михаил) 119
 Klech Igor 150
 Klemperer Victor 248
 Klepikowa Jelena (Клепикова Елена) 23, 24
 Kleszcz Leszek 56
 Klimowicz Tadeusz 53, 54, 199, 253, 254
 Klujew Jewgienij (Клюев Евгений) 73, 74, 96
 Kłoskowska Antonina 198, 210
 Kłykowa Anżelika (Клыкова Анжелика) 27
 Kmita Jerzy 178
 Kniaziew S. (Князев С.) 46
 Knox Norman 179
 Kobrinskij A. (Кобринский А.) 86
 Kodzis Bronisław 53, 54, 253
 Kolada Nikolaј 95
 Koliadko Witalij (Колядко Виталий) 114
 Kolisniczenko Irina (Колисниченко Ирина) 183
 Kołakowski Leszek 7, 131

- Komorowska Ewa 52
 Kon Igor (Кон Игорь) 199
 Kondakow Denis (Кондаков Денис) 73
 Kondakow Igor (Кондаков Игорь) 80, 83
 Kondiukowa Jelena (Кондюкова Елена) 72, 73
 Kondratjew Aleksandr (Кондратьев Александр) 42
 Konszyna Jelizawieta (Коншина Елизавета) 223
 Kończak Izabela 153
 Koriagin Walerij (Корягин Валерий) 24
 Korieniewa Maja (Коренева Майя) 73
 Koriukina Natalia (Корюкина Наталья) 43, 46
 Korobowa Era (Коробова Эра) 24
 Korsakow Denis (Корсаков Денис) 27
 Korzow Jurij (Корзов Юрий) 26, 95
 Korżewnikow Wadim (Коржевников Вадим) 179
 Kosariewa Tatiana (Косарева Татьяна) 40, 45
 Kosek Josef 70
 Koseková Božena 70
 Kosikow Gieorgij (Косиков Георгий) 73, 216, 217, 242
 Kosiłowa Jelena (Косилова Елена) 68, 75, 76, 82, 85, 90
 Kosmin Nikołaj 95
 Kossak Jerzy 63
 Kostowski Wojciech 156
 Kostyrzenko Giennadij (Костырченко Геннадий) 214
 Kotowska Maria 134
 Kott Jan 125
 Kowalczyk Marek 195
 Kowalenko Galina (Коваленко Галина) 75
 Kowałowa Anna (Ковалова Анна) 23
 Kowalska Małgorzata 127
 Kowalska-Paszt Izabela 52
 Kowalski Piotr 196
 Kozicka-Borysowska Żaneta 52
 Kozincew Aleksandr (Козинцев Александр) 221
 Krajewska Anna 73, 78, 79
 Krakowiak Józef Leszek 63
 Krasnych Wiktoria (Красных Виктория) 180
 Krawczenko Oksana (Кравченко Оксана) 90
 Krąpiec Mieczysław 145
 Krempł Renata 107
 Kriczewski Witalij (Кричевский Виталий) 149
 Kriemencow Leonid (Кременцов Леонид) 26
 Kristeva Julia 216
 Kriwcun O. (Кривцун О.) 83
 Kriwulin Wiktor (Кривулин Виктор) 24, 32, 33
 Krojczik Lew (Кройчик Лев) 91, 183
 Krongauz Maksim (Кронгауз Максим) 41, 128, 248
 Kropiwnicki Jewgienij 89
 Królak Sławomir 82
 Kryszczuk Nikołaj (Крышук Николай) 44
 Krzemieniowa Krystyna 55, 117
 Krzemień Wiktoria 198, 216
 Krzysztofek Kazimierz 195
 Ksenicz Andrzej 53, 254
 Książek-Czermińska Małgorzata 81
 Kubiak Jacek 217
 Kubicki Roman 69
 Kuczina Tatiana (Кучина Татьяна) 36, 37, 44
 Kuderowicz Zbigniew 58, 243
 Kukulin Ilja (Кукулин Илья) 74
 Kulik Oleg 91
 Kulikowa Irina (Куликова Ирина) 185
 Kulle Wiktor (Куллэ Виктор) 38
 Kulmiński Robert 144
 Kułakow Władisław (Кулаков Владислав) 89
 Kunik Abram (Куник Абрам) 36
 Kurcz Ida 195, 197, 201
 Kurganow Jefim (Курганов Ефим) 33, 223
 Kuricyn Wiaczesław (Курицын Вячеслав) 28
 Kuryś Agnieszka 135
 Kusiak-Skotnicka Łucja 52
 Kuwyszynow Feliks (Кувшинов Феликс) 165
 Kuzniecowa Paweł (Кузнецов Павел) 45
 Kuzniecowa S. (Кузнецов С.) 244
 Kuzniecowa J. (Кузнецова Е.) 40
 Kuźmina M. (Кузьмина М.) 45
 Kwaśniewski Jacek 133
 Lachmann Renate (Ляхман Ренате) 217, 218
 Lada Wojtek 51
 Lalewicz Janusz 70, 103
 Langer Suzanne K. 244
 Lard Sally (Лэрд Салли) 48
 Lazari Andrzej de 134, 149, 153, 197, 199, 206, 210, 211
 Lear Edward 74, 75, 86
 Lebediew Andriej (Лебедев Андрей) 38
 Léger Fernand 124
 Lejbow Roman (Лейбов Роман) 182
 Lejderman Jurij 91
 Lejderman Naum (Лейдерман Наум) 26, 32, 34, 39, 95, 160

- Lenin Włodzimierz (właśc. Uljanow Władimir) 111, 232, 235, 244, 245
 Leonow Siergiej (Леонов Сепрей) 46
 Leontieva Alexandra 44, 221, 238
 Lermontow Michaił 182, 205, 226
 Lesiewicki Aleksiej (Лесевицкий Алексей) 8
 Lewandowska Irena 50
 Lewandowski Edmund 213
 Lewańska Ariadna 217
 Lewicki Zbigniew 218
 Lewin Jewgienij (Левин Евгений) 27
 Libera Antoni 77
 Liburska Lidia 52
 Lidski Jurij (Лидский Юрий) 237
 Limonow Eduard (Лимонов Эдуард, właśc. Са-
 венко Эдуард) 34, 36, 150
 Lipowiecki Mark (Липовецкий Марк) 26, 29,
 32, 36, 39, 94, 95, 160, 225, 235
 Lippman Walter 195
 Lipskierow Dmitrij (Липскеров Дмитрий)
 Lipszyc Adam 176
 Litwincew Giennadij (Литвинцев Геннадий)
 37
 London Jack (właśc. Chaney John Griffith) 146
 Luciński Kazimierz 53, 253
 Lukács György 9, 181
 Lukrecjusz 143
 Lwowa Walentina (Львова Валентина) 27

 Łaguna Piotr 175, 176, 182, 189, 194, 201
 Łanin Boris (Ланин Борис) 26, 183
 Łomanowski Andrzej 51
 Łomonosow Michaił 85
 Łosiew Aleksiej (Лосев Алексей) 41, 175, 182
 Łosiew Lew (Лосев Лев) 24, 26, 39
 Łoskutnikowa Maria (Лоскутникова Мария)
 182
 Łosski Lew 211
 Łosski Nikołaj (Лосский Николай) 198
 Łotman Jurij 216, 217
 Łoziński Jerzy 138
 Łucewicz Ludmiła 35
 Łukasiewicz Małgorzata 217
 Łukasik Władisława (Лукастик Владислава) 216
 Łukin Jewgienij (Лукин Евгений) 86, 240
 Łurje Lew (Лурье Лев) 23, 74
 Łużny Ryszard 85, 196

 Machowska Aleksandra 79
 Mackie Diane M. 211
 Macrae C. Neil 211
 Maistre Joseph de 110
 Majakowski Władimir 183, 243
 Majboroda Dmitrij (Майборода Дмитрий) 94
 Majchrzak Małgorzata 211
 Malej Izabella 45, 53
 Malikowa Maria (Маликова Мария) 87
 Malska-Lustig Agnieszka 52
 Małek Eliza 52
 Małygina Nina (Малыгина Нина) 44
 Mamlejew Jurij 94
 Man Paul de 176, 180, 194
 Mankiewicz Irina (Манкевич Ирина) 37
 Mann Jurij (Манн Юрий) 182
 Manukowa S. (Манукова С.) 46
 Mańkowska Nadieżda (Маньковская Наде-
 жда) 94
 Maramzin Władimir (właśc. Kacnelson Władi-
 mir) 18, 183
 Marczenko Ała (Марченко Алла) 42
 Markiewicz Henryk 69, 81, 186, 201, 217, 218,
 221
 Markow Boris (Марков Борис) 46
 Markowa Tatiana (Маркова Татьяна) 37
 Markowicz Władimir (Маркович Владимир)
 182
 Markowski Michał Paweł 217
 Maroszy Walerij (Мароши Валерий) 85, 86,
 171
 Marquardt Odo 117
 Martjanowa Irina (Мартьянова Ирина) 39
 Marusienkow Maksim (Марусенков Максим)
 94
 Maruszewski Tomasz 195
 Masłoń Krzysztof 51
 Matich Olga 49
 Matuszewski Krzysztof 69
 Maupassant Guy de 32
 Mazurek Halina 53, 95, 254
 Mejbaum Waław 180
 Melville Herman 11
 Mereżkowski Dmitrij 83
 Merton Thomas 107, 113
 Messner Niklas 78
 Metter Izraił (Меттер Израил) 24, 150
 Meyrink Gustav 86
 Mianowska Joanna 49
 Miatlew Iwan 240
 Michalski Krzysztof 61, 131
 Mieczik Donat 17

- Miecznik-Blank Ksana (Мечик-Бланк Ксана) 45
 Miejlach Michaił (Мейлах Михаил) 73
 Mieńszykowa Jelena (Меньшикова Елена) 87
 Mieńszykowa Swietłana (Меньшикова Светлана) 24
 Mikołaj II, cesarz rosyjski 148
 Milczin Arkadij (Мильчин Аркадий) 24
 Milecki Aleksander 217
 Mill John Stuart 57
 Miller David 59
 Milukow Paweł (Милуков Павел) 211
 Miłosz Czesław 92, 102, 103
 Minczewa-Gospodarek Kamelia 176
 Mirga Andrzej 200
 Mirkurbanow Nasiruła (Миркурбанов Насирулла) 33
 Mironienko Siergiej 183
 Mischel Walter 195
 Miszczenчук Nikolaј (Мищенко Николай) 44
 Mitosek Zofia 175, 176, 179, 183, 196
 Mizerkiewicz Tomasz 190
 Moczarski Kazimierz 151
 Modzelewska Natalia 181
 Moisiejenko Jurij (Моисеенко Юрий) 25
 Mokijenko Walerij (Мокиенко Валерий) 245
 Monastyrski Andriej (właśc. Sumnin Andriej) 183
 Mordarski Ryszard 66
 Moria Ai (Мория Ай) 45
 Moric Junna (Мориц Юнна) 23, 42
 Morozowa Tatiana (Морозова Татьяна) 238
 Mortimer Halina 59
 Morze Alicja 50
 Moscovici Serge (Московичи Серж) 242
 Moskwina R. (Москвина Р.) 69
 Motygina Żanna (Мотыгина Жанна) 25, 46, 107
 Możejko Marina (Можейко Марина) 71
 Mrozek Sławomir 79
 Mróz Piotr 115
 Muecke Douglas Colin 190, 194, 221
 Mularczik Aleksandr (Мулярчик Александр) 43
 Müller Bertram 82
 Murawjowa Irina (Муравьева Ирина) 41
 Mysliwczenko Aleksandr 9, 10
 Myszalowa Diana (Мышалова Диана) 26
 Nabokov Vladimir 9, 19, 30, 44, 82, 117, 139, 140
 Najman Anatolij 17, 21, 24, 191, 192
 Narski Igor 9
 Narumow Boris (Нарумов Борис) 216
 Natanson Wojciech 7, 129, 130
 Nefagina Galina 53
 Nej Aleksandr zob. Nieżdanow Aleksandr
 Netz Feliks 50
 Nicole Pierre 57
 Niechoroszew Michaił (Нехорошев Михаил) 44
 Nieczajew Wadim (Нечаев Вадим) 44
 Nieizwiestny Ernst 155
 Niekrasow Wiktor (Некрасов Виктор) 147, 154
 Niekrasow Wsiewołod 89
 Niemczinowa Natalia 102
 Nieminuszczyj Arkadij (Неминуший Аркадий) 25, 33, 35, 40
 Niemirowa Marina (Немирова Марина) 46
 Niemzer Andriej (Немзер Андрей) 22, 27
 Nietzsche Friedrich 8, 60, 61, 67, 177
 Nieuważny Florian 54
 Nieżdanow Aleksandr (późn. Nej Aleksandr) 17
 Nikitina Tatiana (Никитина Татьяна) 245
 Niklewicz Piotr 179
 Nikolaјew Piotr (Николаев Петр) 26, 179
 Nikolaјew Władimir (Николаев Владимир) 155
 Nikolaјewowie O. i A. (Николаевы О. и А.) 212
 Nikolaјewska Tatiana (Николаевская Татьяна) 8
 Nikoliukin Aleksandr (Николюкин Александр) 83
 Norman Boris (Норман Борис) 243
 Novalis (właśc. Hardenberg Georg von) 57, 176
 Nowak Andrzej 199, 209
 Nowikow Władimir (Новиков Владимир) 41
 Nowikowa W. (Новикова В.) 90
 Nowotka Ewa 178
 Numano Mitsuyoshi (Нумано Мицүёси) 33
 Nusbierg Lew (Нусберг Лев) 102, 115
 Nycz Ryszard 182, 217, 221, 222
 Ochotin N. (Охотин Н.) 223
 Ogryzko Wiaczesław (Огрызко Вячеслав) 46
 Ogurcow Aleksandr (Огурцов Александр) 57–59, 75, 76
 Okopień-Sławińska Aleksandra 179
 Olbrych Wiesława (Ольбрых Веслава) 93
 Olejnikow Nikolaј (Олейников Николай) 85, 160, 240
 Olesza Jurij (Олеша Юрий) 183, 223

- Orleans Adam 148
 Orlicki Jurij (Орлицкий Юрий) 38
 Orłowa Nina (Орлова Нина) 33, 37, 43, 45, 46
 Orłowski Jan 196
 Ortega y Gasset José 179, 196
 Orwell George 243
 Ostrouchowa Jewgienija (Остроухова Евгения) 165
 Ostrowska Iwona 190
 Ostrowski Aleksandr 80
 Owsiannikow Michaił (Овсянников Михаил) 185

 P. S. P. (П. С. П.) 48
 Pachomowa Natalia (Пахомова Наталья) 39
 Palczikowa A. (Пальчикова А.) 40
 Panasiuk Jolanta 195
 Panin L. (Панин Л.) 26
 Panowa Wiera 18
 Papaj Iwona 243
 Paramonow Boris (Парамонов Борис) 35, 39
 Parisot Henri 74
 Parlej Piotr 69
 Parnis Aleksandr (Парнис Александр) 147
 Passi Izaak (Паси Исак) 176, 181, 183–185, 193, 194, 206
 Paszkiewicz Anna 52
 Paustowski Konstantin 44
 Pavis Patrice 73
 Pavlovskis Zoja 176
 Pawłow Oleg (Павлов Олег) 150
 Pawłowska Anna (Павловская Анна) 196
 Petsch Danuta 138
 Pfister Manfred 217
 Piecuch Czesława 63, 67, 68, 106, 130, 136–138, 146
 Piegay-Gros Nathalie (Пьеге-Гро Натали) 216
 Piekurowska Asia (Пекуровская Ася) 23, 24
 Pielewin Wiktor (Пелевин Виктор) 94
 Pienska Jelena (Пенская Елена) 73
 Pieper Josef 56
 Pieriemyszlew Jewgienij (Перемышлев Евгений) 32
 Pieriepiółkin Michaił (Перепелкин Михаил) 181
 Pierowska F. (Перовская Ф.) 161
 Pietrenko Aleksandr (Петренко Александр) 37, 43
 Pietrow Jewgienij (właśc. Katajew Jewgienij) 91
 Pietrowski J. (Петровский Ю.) 237
 Pietruszewska Ludmiła 96
 Piguliewski Wiktor (Пигулевский Виктор) 182
 Pilat Walenty 95
 Piotr I Wielki, car rosyjski 223
 Pipes Richard 209
 Pirandello Luigi 74
 Pirogow Lew (Пирогов Лев) 44
 Pisarkowa Krystyna 204
 Pisarski Mariusz 219
 Piwojew Wasilij (Пивоев Василий) 175, 176, 185
 Pjecuch Wiaczesław 94, 95, 159, 212
 Platon 66, 177
 Platt Kevin (Платт Кевин) 87
 Pleśniarowicz Krzysztof 73, 77, 78
 Płatonow Andriej (Платонов Андрей, właśc. Климентов Андрей) 9, 87, 218, 240, 243
 Płatonow Jurij (Платонов Юрий) 199, 209, 211
 Płotnikowa Anastasija (Плотникова Анастасия) 43, 45, 46
 Pochlobkin Wiliam (Похлебкин Вильям) 149
 Podbołotow Paweł (Подболотов Павел) 79
 Podkowski Wiaczesław (Подковский Вячеслав) 73
 Podoprigora Maksim (Подопригора Максим) 31
 Polakowa Sofia (Полякова Софья) 240
 Połupanowa A. (Полупанова А.) 40
 Pomian Krzysztof 7, 67, 131
 Pomieranc Grigorij (Померанц Григорий) 76
 Pomorski Adam 209, 210
 Ponarska Anna 148
 Ponizowski Boris 102
 Popławski Boris 9
 Popow Jewgienij 94, 150
 Popow Walerij (Попов Валерий) 23, 24, 27, 35, 94, 150
 Popowski Waclaw Jan 178
 Popper Karl R. 58, 59
 Porszniew Boris (Поршнев Борис) 199
 Poseł Zbigniew 156
 Pragier Ruta 204
 Priesniakow Oleg 95
 Priesniakow Władimir 95
 Přidalová Marie 134
 Prigow Dmitrij (Пригов Дмитрий) 89–91, 94, 95, 183
 Prochorow Gieorgij (Прохоров Георгий) 45
 Prokop Jan 196
 Prokopski Jacek Aleksander 59, 62, 129, 132

- Proskurnikowa Tatiana (Проскурникова Татьяна) 73
- Prussakowa Inna (Пруссакова Инна) 22, 23, 25
- Prutkow Koźma (właśc. Tołstoj Aleksiej, Żemczu-
żnikow Aleksandr, Żemczużnikow Aleksiej) 86, 182
- Przybylski Ryszard 234, 235
- Puszkariowa Natalia (Пушкарева Наталья) 40
- Puszkin Aleksandr (Пушкин Александр) 18, 30, 38, 39, 43, 54, 81, 104, 182, 205, 219, 221, 223, 226
- Putna Martin C. 26
- Putrament Maria 51
- Quasthoff Uta M. 197, 206
- Rabinowicz Wadim (Рабинович Вадим) 130
- Radgowski Michał 151
- Radolińska Wanda 197–199
- Rajt-Kowalowa Rita (Райт-Ковалева Рита) 38, 237–239
- Rapak Waclaw 110
- Razłogow Kirill (Разлогов Кирилл) 73
- Rejter Artur 204
- Reszke Ryszard 190
- Riabczuk Mykoła 201
- Riejn Jewgienij (Рейн Евгений) 17, 23–25, 32, 144, 218
- Riejtman Mark (Рейтман Марк) 26
- Riemizowa Maria (Ремизова Мария) 38
- Riewiakow Iwan (Ревяков Иван) 171
- Riffaterre Michel 217
- Rochlin Boris (Рохлин Борис) 24, 32, 38
- Rogow Oleg (Рогов Олег) 34
- Rojewska-Olejarczuk Ewa 50, 215
- Rolewski Jarosław 58
- Romahnowa Seweryna 57
- Ronkin Władimir (Ронкин Владимир) 40
- Rorty Richard 177, 178
- Rosenberg Karen (Розенберг Карен) 47
- Rosiek Stanisław 190
- Rosner Katarzyna 217
- Rosselli Francine 211
- Rossi Jacques (Росси Жак) 236
- Roussel Reymond 74
- Rozanow Wasilij 198
- Różdiestwienska O. (Рождественская О.) 25
- Rózanowski Ryszard 56
- Rubinsztejn Lew (Рубинштейн Лев) 90
- Rudanowska Daria (Рудановская Дарья) 45, 151
- Rudziński Roman 63, 131
- Ruta Susanna (Рута Сюзанна) 48
- Rutkiewicz Aleksiej (Руткевич Алексей) 66, 111
- Rybalczenko Tatiana (Рыбальченко Татьяна) 36, 96
- Rybin Władimir (Рыбин Владимир) 46
- Rymar Andriej (Рымарь Андрей) 163, 166
- Rymar Nikołaj (Рымарь Николай) 41, 42, 181, 185, 200, 246
- Rytel Danuta 195
- Rytowa Tatiana (Рытова Татьяна) 36
- Rżanska L. (Ржанская Л.) 217, 218
- S. W. 197
- Sabiło Iwan (Сабилло Иван) 24
- Saddik Annette J. 74
- Sadur Nina 95
- Safronowa Ludmiła (Сафронова Людмила) 33, 37, 40, 94
- Sagałowski Naum 11, 18
- Sakun J. (Сакун Е.) 40
- Salacrou Armand 77
- Salinger Jerome David (Сэлинджер Джером Дэвид) 38, 44, 186, 187, 219, 237–239, 241
- Salmon Laura (Сальмон Лаура) 25, 33, 40, 42, 45
- Salwa Piotr 217
- Sałykow-Szczedrin Michail (Салтыков-Щедрин Михаил) 182
- Sandauer Artur 176, 190
- Sanijewa Irina (Саниева Ирина) 180
- Sapgir Gienrich (Сапгир Генрих) 89, 183
- Sarachanowa Aħa 50
- Sarkisian Jelena (Саркисян Елена) 74
- Sarnow Bieniedikt (Сарнов Бенедикт) 87, 242, 248
- Sartre Jean-Paul 10, 13, 52, 61, 64, 67, 68, 77, 83, 102, 103, 108, 114–119, 123–128, 130, 132, 251
- Satunowski Jan (właśc. Satunowski Jakub) 89
- Sawicki Dmitrij (Савицкий Дмитрий) 149
- Sawicki Stanisław (Савицкий Станислав) 35, 102, 115
- Sawieljew Aleksandr (Савельев Александр) 73
- Sażyn Walerij (Сажин Валерий) 86
- Schaff Adam 195
- Schelling Friedrich Wilhelm 57
- Scherer Georg 137
- Schlegel Friedrich 176, 177, 194

- Schopenhauer Arthur 29, 41, 65, 180
 Schwitters Kurt 74, 75
 Shaw George Bernard 77
 Shipley Joseph T. 176
 Siemigin Giennadij (Семигин Геннадий) 57
 Siemionienko Aleksiej (Семененко Алексей) 35
 Siemionowa Swietłana (Семенова Светлана) 9
 Siemkin A. (Семкин А.) 44
 Sienczin Roman (Сенчин Роман) 46
 Sieprawski Marek 52
 Sierdiuk Aleksandr (Сердюк Александр) 73
 Sergiejewa Anna (Сергеева Анна) 214
 Sergijenko Anna (Сергиенко Анна) 194
 Sieriebriakowa Jelena (Серебрякова Елена) 45
 Sierman Ilja (Серман Илья) 31, 37, 85, 240
 Sigwart Christoph von 57
 Sikiewicz Zinaida (Сикевич Зинаида) 201
 Simenon Georges (Симэнон Жорж) 225
 Siniawski Andriej (Синявский Андрей) 10, 20, 225, 242, 243
 Sinko Grzegorz 78
 Siwicka Dorota 178
 Skarłygina Jelena (Скарлыгина Елена) 26
 Skatow Nikołaj (Скатов Николай) 26
 Skibicka Ludmiła (Скибицкая Людмила) 44
 Skobielew Władisław (Скобелев Владислав) 38, 181
 Skoropanowa Irina (Скоропанова Ирина) 94
 Skotnicka Anna 52, 94
 Skrunda Wiktor 32
 Skulska Jelena (Скульская Елена) 18, 24, 29
 Skuratow Boris (Скуратов Борис) 175
 Skwarczyńska Stefania 85, 224
 Skwieciński Mirosław 131
 Slabinac Gordana 245
 Sławiński Janusz 179
 Smaga Józef 206, 210
 Smart Ninian 138
 Smirnow Aleksandr (Смирнов Александр) 182
 Smirnow Igor (Смирнов Игорь) 24, 33
 Smirnowa Alfija (Смирнова Альфия) 26
 Smith Hedrick 148
 Sobiennikow Anatolij (Собенников Анатолий) 44
 Sobolewska Justyna 103
 Sokolanski Mark (Соколянский Марк) 181, 182
 Sokolicz Antonina 146
 Sokołow K. (Соколов К.) 242
 Sokrates 56, 176
 Solger Karl Wilhelm 176
 Solomon Andrew (Соломон Эндрю) 183
 Sołncew Roman 95
 Sołowjow Władimir (Соловьев Владимир) 23, 197
 Sołżenicyn Aleksandr 47, 198
 Sorokin Władimir 94, 95
 Sosnora Wiktor 24
 Sosnowski Adam 176, 195
 Sowa Ewa 186
 Sowiński Grzegorz 129, 130
 Spinoza Baruch 57
 Stafiecka Maria (Стафеецкая Мария) 79, 87
 Stalin Józef (właśc. Dżugaszwili Iosif) 48, 148, 234, 244
 Stangor Charles 211
 Starn Frances (Старн Френсис) 47
 Stempel Wolf-Dieter 217
 Sterne Laurence 186, 187
 Stevens Wallace 42
 Stiefanow Jurij (Стефанов Юрий) 66, 111
 Stiepanow Jewgienij (Степанов Евгений) 23
 Stiepanow Jurij (Степанов Юрий) 148, 199, 217
 Stiller Robert 74, 97
 Stopin Wiaczesław (Степин Вячеслав) 57
 Strachow Nikołaj 231
 Strätling Susanne 43
 Stróżyński Tomasz 196
 Strzałka Jan 51
 Styan John Louis 78
 Suchanek Lucjan 199
 Suchich Igor (Сухих Игорь) 19, 25, 26, 31, 32, 36, 38, 41, 42, 44, 156, 184, 220, 221, 223, 226, 231, 236
 Sudawcow Nikołaj (Судавцов Николай) 31
 Sugiera Małgorzata 78
 Sumner William G. 210
 Supa Wanda 52, 53, 253
 Surer Paul 73, 77
 Susłow Ilja 183
 Susskind Joshua 211
 Suworowa Alewtina (Суворова Алевтина) 42
 Suworowa Polina (Суворова Полина) 37
 Szacka Marina (Шацкая Марина) 40
 Szafranska Eleonora (Шафранская Элеонора) 44, 226, 230
 Szajtanow Igor (Шайтанов Игорь) 26
 Szalak Władimir (Шалак Владимир) 202, 207, 214

- Szalamow Warłam (Шаламов Варлам) 47, 225, 226
 Szalek Piotr K. 64, 130, 135
 Szaniawski Tadeusz 133
 Szapowałow Maksim (Шаповалов Максим) 209
 Szawerna-Dyrszka Anna 204
 Szczennikow Gurij (Щенников Гурий) 181
 Szczepański Jan 158
 Szczerbakow-Żukow Andriej (Щербаков-Жуков Андрей) 22
 Szczerbak-Walicka Bożena 153
 Szczukin Wasilij 211
 Szemietowa T. (Шеметова Т.) 40
 Szestakow Wiaczesław (Шестаков Вячеслав) 42, 175
 Szestow Lew (Шестов Лев, właśc. Шварцман Иегуда Лейб) 59–61, 64, 66, 70
 Szewczenko Jekatierina (Шевченко Екатерина) 39, 124
 Szewczenko Ludmiła (Шевченко Людмила) 26, 54, 90, 91, 95
 Szklarinski Aleksandr (Шкляринский Александр) 24
 Szklowski Wiktor 85
 Szlippenbach Nikołaj (Шлиппенбах Николай) 24
 Szmielow Aleksiej (Шмелев Алексей) 201, 204, 209
 Szmielowa Jelena (Шмелева Елена) 201, 204, 209
 Szporluk Roman 199, 200
 Sztajn Klara (Штайн Клара) 40, 44
 Sztern Ludmiła (Штерн Людмила) 23
 Szturc Włodzimierz 176
 Szukszyn Wasilij 150, 219, 220
 Szwarc Jewgienij 183
 Szydłowska Waleria 60, 62, 110
 Szymanowski Piotr 74
 Szymona Wiesław 137
 Szypienko Aleksiej (Шипенко Алексей) 95
 Szyszow Aleksiej (Шишов Алексей) 155
 Śnieżko Dariusz 182
 Tabacznikowa Olga (Табачникова Ольга) 44
 Taborisska Jewgienija (Таборисская Евгения) 45
 Tajfel Henri 195
 Tamarzenko Natan (Тамарченко Натан) 33
 Tamm Aksel (Тамм Аксель) 24
 Tarajło-Lipowska Zofia 45, 53
 Taranow Michaił (Таранов Михаил) 45
 Tarn Adam 77
 Tazbir Janusz 196
 Teffi (właśc. Łochwicka Nadieżda) 87, 221
 Terencjusz 218
 Tertulian 56, 59, 68
 Tichoniuk Bazyli 53, 254
 Tichý Pavel 59
 Tieck Ludwig 176
 Tiendriakow Władimir 150
 Tillich Paul 101
 Timina Swietłana (Тимина Светлана) 20
 Timofiejew Leonid (Тимофеев Леонид) 180
 Timofiejew Michaił 153
 Tiutielowa Łarisa (Тютелова Лариса) 39
 Tokariew Dmitrij (Токарев Дмитрий) 74, 83, 86, 162, 167, 168
 Tolstichina Aleksandra (Толстихина Александра) 28
 Tolstoj Iwan (Толстой Иван) 26
 Tolstoj Lew (Толстой Лев) 8, 81, 85, 121, 139, 170, 171, 193, 226
 Tolstoj Tatiana (Толстая Татьяна) 95, 212
 Tomanek Przemysław 201
 Tomasik Wojciech 196, 246
 Toporow Wiktor (Топоров Виктор) 27, 28
 Toynbee Arnold J. 138
 Tramer Maciej 204
 Trietjakowa Jelena (Третьякова Елена) 187
 Trifomow Giennadij (Трифонов Геннадий) 24
 Trofimow Pawieł (Трофимов Павел) 182
 Tropkina Nadieżda (Тропкина Надежда) 46
 Trznadel Jacek 68, 115
 Tublin Konstantin (Тублин Константин) 22
 Tudorowska Jelena (Тудоровская Елена) 24, 33
 Turgieniew Iwan 226
 Tyczyński Tomasz 50
 Tyszkowska-Kasprzak Elżbieta (Тышковска-Каспшак Эльжбета) 52, 89
 Tzara Tristan 74
 Ufland Władimir (Уфлянд Вдадимир) 24, 38, 39
 Ugniewska Joanna 220
 Ulaszek Stanisław 50
 Ulicka Danuta 181
 Urazajewa Tatiana (Уразаева Татьяна) 45
 Urban Peter 82

- Urbankowski Bohdan 123, 231
 Urbański P. 228
 Ustinow Andriej (Устинов Андрей) 86
 Uwarow Michaił (Уваров Михаил) 130

 Valdes Joyce Merrill 215
 Valiulis Svetlana (Валюлис Светлана) 46, 124
 Vonnegut Kurt 19, 225

 Wachtin Boris 18
 Wajl Piotr (Вайль Петр) 23, 24, 32, 34, 37, 39, 41, 46, 149, 184, 220
 Walas Teresa 201
 Walejew Szamil (Валеев Шамиль) 24
 Walijewa Julia (Валиева Юлия) 84, 86
 Walińska Hanna 195, 198
 Walkowiak Jerzy 195
 Walton David (Уолтон Дэвид) 48
 Wampilow Aleksandr 95
 Wasiljewa O. (Васильева О.) 44
 Waszcszenko A. (Ващенко А.) 45
 Wat Aleksander (Chwat Aleksander) 236
 Wdowiczenko Olga (Вдовиченко Ольга) 87
 Wejland Andrzej Paweł 195
 Welsch Wolfgang 69
 Wergiliusz (Вергилий) 42, 225
 Whitman Walt (właśc. Whitman Walter) 11
 Wiatrowski Adam 50
 Wiaziemski Piotr 223
 Wiejsman Irina (Вейсман Ирина) 40, 43, 46
 Wilczyński Grzegorz 71
 Williams Frank (Уильямс Франк) 46
 Wilska-Duszyńska Barbara 197
 Wiśniewski J. 218
 Witkowska Leokadia (Витковская Леокадия) 40
 Wittgenstein Ludwig 58
 Władimirowa Natalia (Владимирова Наталья) 196
 Własowa Julia (Власова Юлия) 25
 Wodziński Cezary 60
 Wojciechowski Jacek 50
 Wojciszke Bogdan 195
 Wojnowicz Władimir 48, 52, 91, 183, 243
 Wolewicz Irina (Волевич Ирина) 66, 111
 Wolf Siergiej (właśc. Wolf-Izrael Siergiej) 17
 Wolfsdorf David 176
 Wolpiert Larisa (Вольперт Лариса) 182, 187
 Woltska Tatiana (Вольтская Татьяна) 24, 41
 Wołkow S. (Волков С.) 151
 Wołkowa Marianna (Волкова Марианна) 19, 22
 Wołochow Michaił 95
 Wołodźko-Butkiewicz Alicja (Wołodźko Alicja) 22, 23, 25, 33, 35, 49–52, 94, 161
 Woroncowa-Maralina Anna (Воронцова-Маралина Анна) 46
 Woronin Władimir (Воронин Владимир) 83
 Woronowicz Bohdan T. 156
 Woroszyńska Natalia 49
 Wozniesienska Olga (Вознесенская Ольга) 33
 Woźniak Anna 10
 Wójcicka Zofia 228
 Wwiedziński Aleksandr (Введенский Александр) 78, 84, 86, 87, 94
 Wygon Natalia (Выгон Наталья) 21, 30, 37, 121
 Wyka Kazimierz 182
 Wysiewkow Paweł (Высевков Павел) 33, 225
 Wysocki Władimir 150

 Young Jekaterina (Янг Екатерина) 40, 49

 Zabołocki Nikołaj 240
 Zacharow Władimir (Захаров Владимир) 181
 Zadražilová Miluše 26
 Zagórski Jerzy 50
 Zajarna Irina (Заярная Ирина) 26, 95
 Zajczik Mark 24
 Zamanska Walentina (Заманская Валентина) 8–10
 Zamiatin Jewgienij 93
 Zaniewicki Witold 141
 Zapert Tomasz Zbigniew 51
 Zawistowski Władysław 50
 Zeidler-Janiszewska Anna 69
 Zenowicz Maria 103
 Zibunowa Tamara (Зибунова Тамара) 19, 20
 Zieliński Bogusław 53, 254
 Ziemska Jelena (Земская Елена) 243, 247
 Zierczaninow Jurij (Зерчанинов Юрий) 24
 Ziernowa Ruf (Зернова Руфь) 24
 Zinik Zinowij (właśc. Gluzbierng Zinowij) 91
 Zinowjew Aleksandr 243
 Ziółkowski Wojciech 178
 Złobina Alona (Злобина Алена) 172
 Złotnikowa Tatiana (Злотникова Татьяна) 79, 80, 95
 Złydniewa Natalia (Злыднева Наталия) 240
 Zmarzer Wanda 32, 33
 Znaniecki Florian 197
 Zonina Lenina (Зонина Ленина) 114

- Zorka Nieja (Зоркая Нея) 242
Zoszczenko Michaił 21, 44, 51, 52, 87, 160, 183,
218, 219, 221, 243
Zubariewa Jelena (Зубарева Елена) 32
Zwieriew Aleksiej (Зверев Алексей) 28, 36, 83
Zwonariewa Lola (Звонарева Лола) 93
Zychowicz Juliusz 198
Zyrianowa Olga (Зырянова Ольга) 92, 95
Żelazny Mirośław 177
(żem) 50
Żołkowski Aleksandr (Жолковский Александр)
218
Żukowski Wasilij 182
Żutowska Nina (Жутовская Нина) 46–49
Żytko Bogusław 176