

LITERATUROZNAWSTWO

Wanda Supa
Białystok

Biblia jako intertekst w poemacie Wieniedikta Jerofiejewa Moskwa – Pietuszki

Wymieniony w tytule utwór stanowi w historii literatury rosyjskiej zjawisko unikatowe i zarówno w Rosji, jak i poza jej granicami cieszy się ogromną popularnością i podziwem; Michaił Bachtin określił go jako „*Martwe dusze* epoki radzieckiej”¹. Jest to najwybitniejsza pozycja w dorobku rosyjskiego „podziemnego” utalentowanego pisarza, który w zmaganiach z radziecką rzeczywistością, czy szerzej – z naciskiem egzystencji – spożytkował tylko niewielką część swoich twórczych możliwości. Wieniedikt Jerofiejew (1938–1990) zasługuje bowiem na określenie genialnego alkoholika, wiecznego poszukiwacza sensu i wartości autentycznych, który nie mógł wygrać konfrontacji ani z rzeczywistością radziecką, ani chyba też z całym pragmatycznym i bezwzględny światem.

Dostępna obecnie spuścizna Jerofiejewa mieści się w jednym niezbyt dużym objętościowo tomie, który tworzą poemat prozą *Moskwa – Pietuszki* (*Москва – Петушки*), jedna sztuka *Noc Walpurgii, albo Kroki komandora* (*Вальпургиева ночь или Шаги Командора*, 1985), eseje i notatki na różne tematy, w tym odnaleziony dość późno młodzieńczy dziennik pt. *Zapiski psychopaty*.

Światopogląd tego pisarza wymyka się jednoznacznym klasyfikacjom, a osiągnięcia zasznuflakowaniom; był on człowiekiem nie uznającym autorytetów, wprawdzie prowadzącym z tradycją nieustanny dialog, ale odno-

¹ Zob.: А. Зорин, *Опознавательный знак*, «Театр» 1991, № 9, с. 121.

szącym się do niej i w ogóle do świata oraz samego siebie z ironicznym dystansem, łączącym umiejętność wnikliwej, krytycznej obserwacji z marzycielską imaginacją.

Poemat *Moskwa – Pietuszki* według zapewnień autora został napisany zaledwie w ciągu 5 tygodni w r. 1969, w r. 1973 wydano go w Izraelu, następnie w 1977 w Paryżu, a w 1988 r. w ZSRR. W latach 70. krążył po Rosji w wydaniu „samizdatu”. Do dzisiaj poświęcono mu setki opracowań na całym świecie, tak że objętość analiz i komentarzy już kilka lat temu wielokrotnie przekroczyła niewielką objętość samego dzieła, ale niezależnie od tego wciąż pojawiają się kolejne wypowiedzi literaturoznawcze, próbujące przeniknąć w głębię jego przesłania i w arkana kunsztu artystycznego. Wśród nich są i takie, które uznać należy za całkowicie bądź częściowo rozumijające się z treścią omawianego utworu, jednak znakomita większość prac spod znaku „jerofiejznawstwa” w sposób przekonujący i odkrywczy naświetla coraz to nowe aspekty poruszanej przez pisarza problematyki i kodu jego artystycznej koncepcji.

Przedmiotem badań były już wielorakie związki poematu Jerofiejewa z różnego rodzaju intertekstami – dostępne są prace, zmierzające do omówienia i sklasyfikowania wszystkich źródeł², do których Jerofiejew nawiązywał, oraz bardziej szczegółowe, rozpatrujące związki z poszczególnymi dziełami czy pisarzami, a więc z *Biblią*³, z utworami Błoka⁴, Gogola⁵, Dostojew-

² Э. Власов, *Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева “Москва – Петушки”*. *Спутник писателя*, Саррo 1998; Ю. Левин, *Комментарий к поэме “Москва – Петушки” Венедикта Ерофеева*, Грац 1996; Н. Богомолов, *“Москва – Петушки”: Историко-литературный и актуальный контекст*, «Новое литературное обозрение» 1999, № 4, с. 302.

³ С. Гайсер-Шнитман, *Венедикт Ерофеев. “Москва – Петушки”*, Берн 1989; О. Смирнова, *Христианские реминисценции в постмодернистском контексте: “Москва – Петушки” Вен. Ерофеева*, [в:] *“Москва – Петушки” Вен. Ерофеева. Материалы Третьей международной конференции “Литературный текст: проблемы и методы исследования”*, Тверь 2000, с. 102 и след.; Г. Прохоров, *Функция библейского парафраза в организации внутреннего интертекста поэмы Венедикта Ерофеева “Москва – Петушки”*, [в:] *“Москва – Петушки” Вен. Ерофеева*, с. 96 и след.; Тот же, *Библейский прототекст в поэме Вен. Ерофеева “Москва – Петушки”*, [в:] *Анализ одного произведения: “Москва – Петушки” Вен. Ерофеева. Литературный текст: проблемы и методы исследования*, Тверь 2001, т. 7, с. 6 и след. oraz inne.

⁴ Н. Богомолов, *Блоковский пласт в “Москве – Петушках”*, «Новое литературное обозрение», 2000, № 4, с. 126.

⁵ Е. Смирнова, *Венедикт Ерофеев глазами гоголеведа*, «Русская литература» 1990, № 3, с. 58.

skiego⁶, Puszkina⁷, Rozanowa⁸, Rabelais'go, Thomasa Manna⁹, z wierszami Władysława Chodasiewicza i Osipa Mandelsztama oraz opowieściami Władimira Wojnowicza¹⁰, powieściami Kafki, z teatrem mundi¹¹, itp.

Obecnie *Moskwa – Pietuszki* jest uznawana za utwór reprezentatywny dla pierwszej (z trzech) fazy rosyjskiego postmodernizmu, utwór który wywarł duży wpływ na dalszy rozwój literatury spod znaku tej kulturowej formacji¹² i to nie tylko w Rosji¹³. Przedstawiono w nim określony w czasie i przestrzeni wycinek radzieckiej totalitarnej rzeczywistości z bogatą gamą charakterystycznych dla niej realiów, wpisanych w uniwersalną symbolikę, w szeroki kontekst problemów podejmowanych przez religię, filozofię i sztukę. Pomimo różnorodnych zabiegów kodujących i udukiwiających związki przedstawianych zjawisk z rzeczywistością są dostrzegalne i rozpoznawalne zwłaszcza dla współczesnych Jerofiejewa, znających rzeczywistość radziecką z autopsji, natomiast dla czytelników z okresu postkomunistycznego czy też nie znających dawnego ZSRR wiele szczegółów wymaga rozszyfrowania, czym zresztą badacze z różnych krajów świata już się zajęli¹⁴.

W relacji prowadzonej przez głównego bohatera, na pierwszy rzut oka tożsamesgo z realnym psychofizycznym autorem, który jednak dla potrzeb utworu przyjął rolę geniusza-błazna, dostrzegamy tendencję do mówienia o wszystkim naraz, do łączenia wrażeń pochodzących ze świata zewnętrznego, przeżyć wewnętrznych postaci, wspomnień, przywidzeń i przemyśleń na najróżniejsze tematy oraz rozległej wiedzy książkowej, która nakłada się

⁶ Ю. Левин, *Классические традиции в "другой литературе": Венедикт Ерофеев и Федор Достоевский*, «Литературное обозрение» 1992, № 2.

⁷ Nawiązania Wien. Jerofiejewa do poezji Puszkina omówiłam w art. *Пушкиниана в современной русской прозе* (w druku).

⁸ Wien. Jerofiejew jest autorem eseju *Василий Розанов глазами эксцентрика*.

⁹ Г. Дзаппи, *Апокрифическое Евангелие от Венички Ерофеева*, «Новое литературное обозрение» 1999, № 4, s. 327, 330.

¹⁰ Н. Богомолов, *Известное и неизвестное как подтекст. "Москва – Петушки" Венедикта Ерофеева*, [w:] *Писарзе nowi, zapomniani i odkrywani na nowo*, red. P. Fast, A. Skotnicka-Maj, Katowice 1996, s. 117.

¹¹ W. Biegluk, *Aktor w tekstowym theatrum mundi. Rozważania o specyfice bohatera utworu „Moskwa – Pietuszki” Wieniedikta Jerofiejewa*, [w:] „Studia Wschodniosłowiańskie”, t. 3, Białystok 2003, red. H. Twaranowicz, s. 103.

¹² И. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература*, Москва 1999, s. 145; М. Липовецкий, *Концептуализм и необарокко. Биполярная модель русского постмодернизма*, [http://t\[libris/ng.ru/katedra/2000-09-07/3postmodern.html](http://t[libris/ng.ru/katedra/2000-09-07/3postmodern.html).

¹³ Np. w Polsce dostrzeżono związki prozy Jerzego Pilcha z prozą Jerofiejewa.

¹⁴ Э. Власов, *Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева “Москва – Петушки”*. *Спутник писателя*; Ю. Левин, *Комментарий к поэме “Москва – Петушки” Венедикта Ерофеева*.

na wszystkie prymarne wrażenia i impulsy. Na przykład w koncepcji głównego bohatera (i jednocześnie narratora) utworu można dostrzec syntezę kilku postaci¹⁵: Chrystusa, Hamleta, Loengrina, Otella i pewnie jeszcze paru innych.

„Absolutna świadomość” postaci będącej „bytem w sobie i bytem dla siebie” odbija się na wszystkich przedstawianych elementach. Uogólniając można powiedzieć, iż w utworze zaktywizowano wiele kodów kulturowych, jak np. motyw podróży czy dokładniej – topos błędnej tułaczki, poszukiwania prawdy transcendentnej i sensu egzystencji, teatralności i błazenady oraz żywioł karnawału, a także intertekstualności i parodii.

Oczytany, pamiętający niezliczoną ilość lekturowych faktów i określeń „lumpeninteligent”-alkoholik buduje własne zdania oznajmujące, ironiczny autoportret i portrety bohaterów epizodycznych, sceny, obrazy oraz werbalne uogólnienia z cytatów lub luźnych reminiscencji, poddanych najczęściej zabiegom trawestacyjnym, w pierwszej kolejności parodiującym¹⁶. Doliczono się około stu nazwisk pisarzy, kompozytorów, filozofów i polityków, wymienionych w tekście poematu, oraz aluzje do blisko siedemdziesięciu utworów literackich, muzycznych oraz filozoficznych. Najczęściej przywoływana jest *Biblia*¹⁷, zwłaszcza *Nowy Testament* i odwołania do tego źródła najmocniej zaważyły na treści, wymowie ideowej oraz poetyce poematu. Trzeba przy tym podkreślić, iż Wieniedikt Jerofiejew należy do tych pisarzy, którzy z intertekstualności, ze znanych sobie osiągnięć poprzedników – twórców różnej orientacji potrafią zrobić jak najlepszy użytek, stworzyć nową jakość artystyczną, pogłębić lub tylko zasygnalizować nierozwiązywalność istotnych dla człowieka od zawsze kwestii gnoseologicznych, ontologicznych i egzystencjalnych.

Poprzez nawiązanie do takiej tradycji, od której odcinała się nauka radziecka (wartości chrześcijańskie, filozofia idealistyczna, sztuka awangardowa) pisarz podkreśla zakotwiczenie swojego bohatera w tekstach i kodach

¹⁵ И. Паперно, Б. Гаспаров, *Встань и иди*, „Slavica Hierosolymitana”, Jerusalem 1981, vol V–VI, s. 397.

¹⁶ Tropieniem źródeł, stanowiących podstawę trawestacji w *Moskwie – Pietuszkach* w jakimś stopniu musi się zajmować każdy badacz, gdyż prawie każdy istotny obraz zbudowany jest w tym utworze z poddanych różnym obróbkom zapożyczeń. Wiele kryptocytatów rozszyfrowują wymienieni w przypisach niniejszego rozdziału badacze G. Dzappi, N. Bogomołow, S. Gajser-Sznitman, E. Bawin, G. Prochorow, A. Dudek i inni.

¹⁷ A. Dudek, *Droga krzyżowa Wieniczki Jerofiejewa, albo Rosja wódką umyta. O powieści „Moskwa – Pietuszki*, [w:] *Emigracja i tamizdat. Szkice o współczesnej prozie rosyjskiej*, Kraków 1993, red. L. Suchanek, s. 25; A. Łuczyńska, *Dwa światy Wieniczki Jerofiejewa*, [w:] *Literatura rosyjska wobec współczesności – od apoteozy po negację*, red. W. Piłat, Olsztyn 1993, s. 175.

tej tradycji i czyni z niego krytyka wszystkiego, co pozbawione głębi, wyobraźni, bądź zdrowego rozsądku. Przy tym wiele sygnałów unaocznia, iż jako twór literacki został on wyposażony w umysł nieusatsfakcjonowany gotowymi formułami i rozpowszechnionymi sądami, tworzonymi nie tylko przez propagandę radziecką, czy literaturę oficjalną, ale także przez religię i światową filozofię.

Stosunek realnego pisarza do źródła, pełniącego w jego poemacie rolę archetektu wyjaśniają pewne szczegóły biograficzne. Z zebranych przez znajomych Jerofiejewa jego wypowiedzi wynika, iż *Biblia* odegrała znaczącą rolę w kształtowaniu się światopoglądu przyszłego pisarza i że przez całe życie dostarczała mu podniet duchowych, impulsów twórczych i wywierała wpływ na jego styl. Sam Jerofiejew miał powiedzieć na ten temat:

Для меня эта книга (*Biblia* – W. S.) есть то, без чего невозможно жить. Я из нее вытянул все, что можно было вытянуть человеческой душе, и не жалею об этом. А тех, кто с ней не знаком, считаю чрезвычайно несчастными и обделенными. Библию я знаю наизусть и могу этим похвалиться¹⁸.

O niezwykłości takich przekonań w czasach radzieckich świadczy fakt autentyczny z biografii pisarza. Gdy w czasach studenckich wyszło na jaw, iż Jerofiejew przechowuje egzemplarz *Biblii*, stało się to przyczyną ideologiczno-wychowawczego skandalu na uczelni – zgodnie z obowiązującymi wówczas zasadami zwołano zebranie Instytutu (chodzi o Instytut Pedagogiczny we Włodzimierzu), by potępić sam fakt posiadania *Biblii* i podjąć odpowiednie kroki, zmierzające do skutecznego oddziaływania na „przestępcę”. Jerofiejew jednak takim wpływom się nie poddawał i pozostał sobą. Wspomniany epizod biograficzny wymownie ilustruje ogólny stosunek władz różnych szczebli w ZSRR do religii i *Biblii* w szczególności – o Księdze można było pisać, ale wyłącznie krytycznie, traktując ją jako zbiór prymitywnych mitów i legend, rozczytywanie się w niej nie stanowiło przestępstwa wobec prawa, ale było odbierane jako dewiacja światopoglądowa i wśród zwierzchników budziło popłoch, zmuszając ich do natychmiastowego działania.

Ponadto najbliższe autorowi *Moskwy – Pietuszek* osoby twierdzą, iż był on na swój sposób religijny, że była to religijność wypływająca z „głębi duszy”, z potrzeb intelektu i z mocy teofanicznej wyobraźni oraz że świadomie próbował naśladować Chrystusa¹⁹, i na taką drogę wprowadził też

¹⁸ В. Ерофеев, „Быть русским – легкая провинность”. Штрихи к портрету. Записные книжки, сост. И. Тосунян, Санкт-Петербург 1999, с. 8.

¹⁹ Zob.: М. Эпштейн, *После карнавала или вечный Венеция*, [в:] В. Ерофеев, *Оставьте мою душу в покое (Почти все)*, Москва 1997, с. 9.

swojego autobiograficznego bohatera, którego niektórzy badacze postrzegają jako „jurodiwego dublera Chrystusa”²⁰. Jak większość ludzi z jego pokolenia Jerofiejew nie uprawiał praktyk religijnych, dopiero w r. 1987 ochrzcił się w moskiewskim kościele pod wezwaniem św. Ludwika²¹.

W tekście analizowanego utworu spotykamy odwołania do *Biblii* niemal na każdym kroku, ale kontekst ich wprowadzania jest specyficzny, typowo postmodernistyczny. Ustalono, iż cytatów we właściwym znaczeniu tego słowa z *Biblii* w zasadzie nie ma²², występują natomiast zapożyczenia sparafrazowane, aluzje, naśladowanie stylu w niektórych fragmentach tekstu i nawiązania do najważniejszych w tym źródle obrazów, a więc Boga, Chrystusa, aniołów i szatana oraz do biblijnego systemu pojęć i wartości. Do judeochrześcijańskiej aksjologii pisarz odwoływał się pewnie po to, by jej uniwersalizm i humanizm przeciwstawić płytkiemu i fałszywemu systemowi wartości radzieckich. Ponadto, jak wiadomo, do mówienia o pewnych sprawach najbardziej przydatne okazują się symbole i przedstawienia wspólne dla całej kultury. Wszystkie zapożyczenia zostały poddane daleko idącym przekształceniom i najczęściej były wprowadzane w kontekście ironicznym, komicznym, bądź tragicomicznym. Nie *Biblia* jednak i pochodzące z niej treści są przedmiotem deprecjacji, lecz współczesność, do której się one odnoszą i którą pośrednio charakteryzują.

Bohater *Moskwy – Pietuszki* do samej *Biblii* odnosi się z szacunkiem i z podziwem, jednak nie z pozycji człowieka wierzącego. Dla niego *Biblia* jest przede wszystkim zbiorem odkrywczych i wciąż aktualnych prawd o człowieku i jego relacjach ze światem, księgą archetypiczną, to znaczy postrzeganą przez wielu jako taka, w której każdy – jednostka i zbiorowość – może odczytać sens i przeznaczenie swojej egzystencji, zrozumieć swoją genezę i eschatologię²³. Jest też *Biblia* dla niego, jak i dla większości pisarzy, źródłem piękna literackiego i wzorem doskonałości artystycznej. Nie można jednoznacznie stwierdzić, czy jest traktowana przez bohatera jako dzieło objawione, gdyż wszystkiemu, w tym również objawieniu, nadaje on własny sens. Obcy jest mu religijny rytualizm, to znaczy bohater nie uprawia żadnych praktyk religijnych, z rozpowszechnionych form kultu zna tylko jedną

²⁰ М. Липовецкий, *Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики*, Екатеринбург 1997, s. 164.

²¹ W. (Wiktor) Jerofiejew, *Jerofiejew kontra Jerofiejew*, tłum. T. Klimowicz, <http://odra.art.pl/article.php/35>.

²² Г. Прохоров, *Библейский прототекст в поэме Вен. Ерофеева “Москва – Петушки”*, s. 9.

²³ W. Gutowski, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994, s. 118.

– modlitwę, ale jest to modlitwa jego autorstwa i zarówno jej przedmiot, jak i forma są też bardzo specyficzne. Odbiera on sygnały *sacrum* jakby bezpośrednio od wyższej rzeczywistości, czerpie je też z historycznego doświadczenia ludzkości, nie odczuwając przy tym etycznego lęku; w każdym razie wiara w Boga jest przez niego traktowana jako coś nieporównywalnie doskonalszego, niż ideały radzieckie, ale wiele informacji wskazuje na to, iż bohater rozpowszechnionych sądów o religii nie uważa za zupełnie doskonałe i dla niego wystarczające. Do tej kwestii jeszcze powrócimy. Oczywiście, dla czytelnika radzieckiego, w większości przypadków wydziedziczonych ze sfery oddziaływania *sacrum* i tradycji religijnej odniesienia do *Biblii* były rewolucyjnym *novum*, w równym chyba stopniu jak i ośmieszanie „świętości” radzieckich.

Jak wszystko w tym utworze, wymowa żadnego z odwołań do *Biblii* nie jest jednoznaczna, gdyż są one zazwyczaj wpisane w skomplikowaną technikę przekazu. Skomplikowanie przejawia się w tym, iż na powierzchni tekstu mamy do czynienia ze stylizowaną na bezpośredni i prawie mechaniczny zapis wrażeń relacji bohatera-narratora z jego podróży z Moskwy do Pietuszek, która przekształci się w „bieg po kole”²⁴, gdyż bohater do celu nie dojedzie, powróci do miejsca, w którym rozpoczął podróż. Jedzie on kolejką podmiejską na spotkanie z ukochaną kobietą w stanie nietrzeźwym i po drodze to trzeźwieje, to znów popada w silniejsze odurzenie alkoholowe, co w warstwie zdarzeniowej jest pretekstem do analizowania upadku i prób podniesienia się (dosłownych i przenośnych), a w kontekście warstw głębszych utworu bywa odczytywane w duchu *Nowego Testamentu* jako jego „cykliczne śmierci i zmartwychwstania”²⁵.

Podróż i związane z nią mikrowydarzenia autor wykorzystał do przedstawienia „odysei duszy” oraz problemów istnienia cielesnego, słabości, porównywalnych ze słabością pierwszego człowieka. Jest wędrówką poznawczą, zarówno w głąb świata bohatera, jak i po elementach składowych przestrzeni horyzontalnej. Autor dotyka przy tym symboliki grzechu i winy; wina Wieniczki ma charakter konkretny, jest nią bezradność wobec świata nawet nie tylko totalitarnego, ale świata w ogóle i wobec pokus własnego ciała i psychiki. Z tych win wyrastają bardziej konkretne, np. pycha jako rezultat jego nieprzeciętnej mądrości, czy poczucie wyższości nad innymi, przejawiające się w zwyczaju ironizowania nad wszystkim, co wkracza w jego świadomość. W ostatecznym rozrachunku zasygnalizowane winy prowadzą do metafizycz-

²⁴ Г. Дзаппи, *Апокрифическое евангелие...*, с. 328.

²⁵ A. Łuczyńska, *Dwa światy Wieniczki Jerofiejewa*, s. 176.

nej rozpaczy i przybierają wymiar kosmiczny, uniwersalny, gdyż przedstawione w poemacie życie bohatera okaże się tylko „bytem, skierowanym ku śmierci”.

Czytelnik styka się w utworze Jerofiejewa z wyrwykowymi informacjami o towarzyszach podróży Wieniczki, z przytoczeniami rozmów z ludźmi, reprezentującymi różne grupy narodu rosyjskiego. W relacji odnarratorskiej i w dialogach zarysowuje się kilka kwestii problemowych, takich jak stosunek do rzeczywistości radzieckiej, w której przyszło żyć bohaterowi, do spuścizny chrześcijaństwa, tradycji kulturowej, do Zachodu²⁶, do wartości uniwersalnych. Na prezentowane wrażenia bezpośrednie nakładają się wspomnienia z przeszłości, swobodne skojarzenia, rozmyślenia o sztuce i najważniejszych dla człowieka kwestiach oraz przywidzenia i halucynacje pijanego bohatera, zawierające elementy fantastyczno-groteskowe. Utwór jest napisany oryginalnym językiem, obfitującym w poetyzmy, aforyzmy, złote myśli i paralelizmy, dowcip i humor. Króluje w nim żywioł wieloznaczności, względności sensów i nastrojowej różnorodności. Bogate konotacje odbiorcze budzi nie tylko jego przesłanie (krytyka totalitaryzmu, obrona wartości uniwersalnych, refleksja na słabością oraz małością nawet na swój sposób wielkiego człowieka), ale prawie każdy obraz, a nawet wiele pojedynczych wyrażań.

Odwołania do *Nowego Testamentu* w największym zagęszczeniu występują na początku i na końcu utworu, ale w postaci motywów przewodnich przewijają się przez cały tekst²⁷. Funkcjonuje w nim wiele przesłanek, skłaniających interpretatorów do porównywania drogi bohatera, zwłaszcza ostatnich godzin jego życia, będących przedmiotem bezpośredniego przedstawienia, z ostatnimi dniami ziemskiego życia Chrystusa²⁸. Swietłana Gaiser-Sznitman w treściowo-kompozycyjnym kształcie pierwszych rozdziałów²⁹ poematu dostrzega paralele do modlitwy w Ogrójcu, następnie od

²⁶ Zachód jawi się w tym utworze jak „dziwny miraż czy biedno-bogaty krewny”, ale odwołania do zachodniej kulturowej tradycji są w nim równie ważne, jak odwołania do *Biblii*. Zob. szerzej: М. Карамитти, *Образ Запада в произведениях Венедикта Ерофеева*, «Новое литературное обозрение» 1999, № 4, с. 320 и след.

²⁷ Г. Дзаппи, *Апокрифическое евангелие...*, с. 328.

²⁸ За С. Бавин, *Самовозрастающий логос. (Венедикт Ерофеев. Библиографический очерк)*, Москва 1995, с. 14.

²⁹ O rozdziałach można w przypadku tego utworu mówić jedynie umownie, gdyż w tradycyjnym rozumieniu tu nie występują. Iluzję ich występowania stwarzają podawane większą czcionką autentyczne nazwy stacji, na których zatrzymuje się pociąg, co można odczytać jako aluzję do stacji drogi krzyżowej, ale nie stanowią one skończonych kompozycyjnie fragmentów – niekiedy „tytuł” przerywa zdanie przekazywane w konwencji potoku świadomości, a najważniejsze wydarzenia mają miejsce nie na stacjach, lecz pomiędzy nimi.

„rozdziału” *Sierp i młot* do *Chrapunowo* – analogie do motywu zmartwychwstania (uściślijmy – krótkotrwałego), w *Oriechowu-Zujewo* – wątek Ostatniej Wieczerzy, w następnych stacjach – gorączkę alkoholową, i w ostatnim fragmencie – Ukrzyżowanie, śmierć bohatera, po której jednak Zmartwychwstanie już nie następuje. Jest to więc odwrócenie ewangelicznej historii zbawienia³⁰, Pasja w innej kolejności, niż ta uwieczniona w *Nowym Testamencie*.

Symbolikę nowotestamentową uzupełniają również wielokrotnie wprowadzane liczby sakralne – 3 (św. Trójca, troje ludzi wyrzuca go z restauracji), 4, 13, 40. Na przykład bohater mieszkał w hotelu robotniczym z czterema robotnikami, porównywanymi do „ptaków niebieskich”, będącymi jego współpracownikami w brygadzie, którą przez pewien czas kierował, w tekście przywoływani są czterej klasycy marksizmu-leninizmu, w końcu prześladowuje go i zabija czterech łotrów-katów. Liczba cztery przypomina o czterech ramionach krzyża i czterech oprawcach, którzy przybili do krzyża Chrystusa, a wcześniej rozdzielili między siebie jego szaty, a także o czterech jeźdźcach z *Apokalipsy św. Jana*³¹. Z kolei liczba 13 jawi się w kontekście odbywanej po raz trzynasty podróży do Pietuszek, mającej miejsce w dodatku w piątek (dzień śmierci Chrystusa), 40 – najwyższy stopień schodów, na które wspinał się bohater, to symbol przedmiotu łączącego ziemię z niebem (drabina Jakubowa) itp. Jak już zauważono, większość wydarzeń poprzez sieć odniesień funkcjonuje jednocześnie w dwóch płaszczyznach, to jest w przedstawianej teraźniejszości bohatera i w cyklicznie powtarzających się sytuacjach z *Nowego Testamentu*, np. pijaństwo – kara za nie, śmierć (ukrzyżowanie), trzeźwienie – zmartwychwstanie³².

Z kolei w „wertykalnej” architektonice jerofiejewowskiego tryptyku warstwa najniższa to przedstawienie uwspółcześnionej wersji życia Jezusa Chrystusa, warstwa wyższa to „psi” byt, cierpienia i rozterki alkoholika i trzecia, najwyższa, to splot losu Bogoczłowieka i Wieniczki Jerofiejewa, odbita w świadomości bohatera. Również podróż można rozpatrywać w trzech wymiarach – fizycznym, duchowym i mistycznym³³. Bohater ma świadomość, że jego moralność jest pochodną istnienia duchowego, mającego oparcie w bycie samoistnym, transcendentnym. Potwierdzają to następujące słowa bohatera-narratora:

³⁰ A. Dudek, *Droga krzyżowa Wieniczki Jerofiejewa...*, s. 253.

³¹ Пор.: Г. Дзаппи, *Апокрифическое евангелие...*, с. 328.

³² И. Паперно, Б. Гаспаров, *“Встань и иди”*, с. 389.

³³ С. Бавин, *Самовозрастающий логос*, с. 18–19.

Ведь в человеке не одна только физическая сторона есть; в нем и духовная сторона есть, и есть – больше того – есть сторона мистическая, сверхдуховная сторона³⁴.

Furtką, umożliwiającą przejście od „strony fizycznej” do duchowej i mistycznej jest oczywiście alkohol, traktowany między innymi jako bodziec głębokiego przeżywania. Modlitewna ekstaza, towarzysząca procesowi picia, nie jest jednak gwarantem realizacji zamierzeń i dążeń – bohater nie dojedzie do Pietuszek, nie nastąpi w nim długotrwała odnowa duchowa. Wprawdzie alkohol wprowadza go w przejściowy stan wzlotu duchowego i intelektualnego, a więc jego funkcja może być określona jako warunkująca ośnienie czy objawienie, rozumiane jako odnajdywanie Boga wewnątrz siebie. W pewnym momencie bohater nazywa się zresztą najtrzeźwiejszym ze wszystkich ludzi (s. 122), mając prawdopodobnie na myśli umiejętność obiektywnej interpretacji rzeczywistości.

Jerofiejewski stosunek do *Biblii* i sfery sakralnej charakteryzuje bezpośredniość, wyzwolenie z numinotycznego lęku, całkowity brak dystansu, „panibratstwo”, czy nawet nihilizm. Jego bohater w kontaktach z Bogiem nie szuka pośredników i niekiedy miewa do Niego dostęp bezpośredni. Na wykreowany w tym utworze obraz Boga i jego pomocników, a także na wszystkie inne zapożyczenia z *Biblii* nakłada się specyficzny, bogaty w różnorodne odcienie humor, pełniący w tym utworze na tyle istotne funkcje sensotwórcze, że warto się temu zjawisku przyjrzeć bliżej.

W odniesieniu do prozy postmodernistycznej tradycyjne rozumienie humoru jako wyrazu *życzliwej lub pobłażliwej postawy wobec rozmaitych przejawów śmieszności i aprobatywnego, wolnego od drwiny, szyderstwa i nienawiści stosunku do świata*³⁵ jest niewystarczające, gdyż w reprezentatywnych dla tego prądu utworach częściej gości humor drapieżnie krytykujący zjawiska negatywne, zwłaszcza ocierające się o absurdalność. U Jerofiejewa, podobnie jak i u innych postmodernistów, mamy do czynienia z szeroką gamą zjawisk humorystycznych, od wesołych i pobłażliwych w stosunku do ludzkich słabości po humor „czarny” czy „krwawy”³⁶, ocierający się o melancholię, tragizm czy makabrę.

³⁴ В. Ерофеев, *Москва – Петушки*, Москва 1990, с. 18. Przy następnych cytatach z tej książki numer strony podaję bezpośrednio po cytacie.

³⁵ *Słownik terminów literackich*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1976, red. J. Stawiński, s. 157.

³⁶ Oksymoroniczny termin „śmiech krwawy” pojawił się w analizach utworów twórców młodopolskich, np. S. Witkiewicza. Zob.: S. Morawski, *Paradoksy filozofii komizmu (Przedmowa)*, [w:] H. Bergson, *Śmiech*, przeł. S. Cichowicz, Kraków 1977, s. 33.

Wiadomo, że każda epoka, każde pokolenie charakteryzuje odrębne poczucie humoru i preferowanie innych jego odmian. Za komiczne, tragiczne lub emocjonalnie obojętne uznajemy coś w zależności od tego, *jaki mamy światopogląd, jak rozumiemy sens egzystencji, jak i według jakiej skali wartościujemy rzeczywistość, siebie samych i innych ludzi*³⁷. Postmodernizm, będący reakcją sztuki na konsumpcyjny nadmiar, wielokulturowość oraz względność wszelkich wartości preferuje takie formy oddziaływania na odbiorcę jak szokowanie, prowokowanie, epatowanie dziwnością, polemicznością ocen, grę znaczeniami oraz naruszanie wszelkich norm i zakazów. Dążenie do *oddogmatyzowania tego, co zostało zdogmatyzowane czy skanonizowane, do desakralizacji tego, co zsakralizowane*³⁸ i w ogóle łamanie wszelkich standardów aktywizuje żywioł negacji, degradacji i destrukcji, w którym śmiech, w tym również ten wywoływany przy pomocy humoru językowego, odgrywa rolę bardzo znaczącą.

W poemacie *Moskwa – Pietuszki* elementy makabryczne sąsiadują niekiedy z karykaturą, nonsensem i zaskakują niezwykłością sytuacji³⁹ lub niezwykłością odnarratorskich skojarzeń. Współ z liryzmem humor stanowi nawet w tym tekście stylistyczną dominantę, leży u podstaw widzenia i literackiej interpretacji świata, jest niemal wszechobecny, dostrzegalny i na poziomie wyrażenia i w większych całościach semantycznych, a więc w scenach, sytuacjach, portretach, może tylko z wyjątkiem końcowej sceny prześladowania i „śmierci” bohatera.

Specyfikę jerofiejewowskiego humoru, plasującego się między spontaniczną wesołością a tragizmem, w innym aspekcie między niesioną przez życie naturalnością a wyrafinowaną grą intelektualną podkreśla m.in. fakt, że chociaż w dedykacji stronicie poematu zostały określone jako „tragiczne”⁴⁰, a wyeksponowana w utworze „pijacka filozofia” bohatera jako wyraz buntu przeciw totalitaryzmowi i przeciw ciężarowi samego istnienia (зверинный оскал бытия) stanowi ekwiwalent cierpienia, indywidualnej „drogi przez mękę”, to jednak realny autor w wypowiedziach publicystycznych twierdził, że gdy wracał do swojego dzieła po latach, czytając je *śmiał się jak dziecko*⁴¹.

³⁷ Там же, s. 7.

³⁸ И. Скоропанова, *Специфика комического в постмодернизме*, [w:] *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich*, red. W. Supa, t. V, Białystok 2002, s. 330.

³⁹ M. Gołaszewska, *Śmieszność i komizm*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1987, s. 19.

⁴⁰ В. Ерофеев, *Москва – Петушки*, с. 15.

⁴¹ В. Ерофеев, *“Быть русским – легкая провинность”...*, с. 11.

Najważniejszym źródłem żywiołowej wesołości jest w analizowanym tekście ciągle zderzanie mających miejsce w samej rzeczywistości zjawisk negatywnych (paradoksów), skostniałych obyczajów i obowiązujących norm zachowań, a także usztywnionego języka oficjalnego ze zdroworozsądkowym podejściem do życia, z prawami tegoż życia. W celu pogłębienia efektu stosowane jest odwracanie znaczeń, ujawnianie anomalii i paradoksów poprzez ich hiperbolizowanie lub minimalizowanie, gry językowe, posługiwanie się czystym nonsensem, wygłaszanie jawnych niedorzeczności, parodiujących z jednej strony niedorzeczności radzieckiej propagandy i marność świata odbóstrwionego, z drugiej pragmatyzm Zachodu i niedoskonałość oraz niezrozumienie samych wzorców religijnych. Nie negując witalnej strony życia, pisarz eksponuje jednocześnie stronę duchową i intelektualną, próbuje je pogodzić.

Obrazom rzeczywistości radzieckiej, wyidealizowanym przez kulturę oficjalną, Jerofiejew przeciwstawia groteskowy obraz *kraju alkoholików*⁴² lub *Rosję wódką umytą*⁴³, w którym na każdym kroku królują bałagan i absurd. W obrazie groteskowym wpływ alkoholu na ludzki organizm, kojarzony z zabijającym w jednostce „człowieka wewnętrznego” wpływem totalitaryzmu raczej trudno rozpatrywać w kategoriach śmieszności, ale wymioty jako oczyszczanie się z tego wpływu czy pijacka czkawka jako „szósty dowód” istnienia Boga już zjawisko śmieszności uruchamiają. Obok przestrzeni, po której bohater porusza się na co dzień (Moskwa) i która jest odbiciem przestrzeni odbóstrwionej, podporządkowanej władzy totalitarnej, w utworze, konkretniej w wyobraźni bohatera, funkcjonuje przeciwstawiana tej pierwszej przestrzeń „sakralna”, jaką stanowią wyidealizowane i przez to również śmieszne, fantastyczne i dla bohatera nieosiągalne Pietuszki.

Śmiesznie-smutna jest radziecka rzeczywistość, funkcjonująca według praw *najczystsze go pantagruelizmu*⁴⁴, gdy gwarantem karnawałowości staje się dowcipna, wywołująca bogate skojarzenia odbiorcze konstrukcja świata „na opak”, w którym trzeźwość stanowi anomalię, a pijaństwo – prawo czy normę⁴⁵, w którym wśród „ludu” obowiązuje lekceważący stosunek do prawa – np. w pociągu do Pietuszek normą jest jeżdżenie „na gapę”, w towarzystwie podróżnych „z długim stażem” posiadacz biletu czuje się jak

⁴² А. Зорин, *Пригородный поезд дальнего следования*, „Новый мир” 1989, № 5, с. 45.

⁴³ А. Dudek, *Droga krzyżowa Wieniczki Jerofiejewa, albo Rosja wódką umyta*, s. 249.

⁴⁴ Zob.: М. Эпштейн, *После карнавала или вечный Венецка*, с. 18.

⁴⁵ П. Вайль, А. Генис, *Страсти по Ерофееву*, «Книжное обозрение» 1992, 14 февраля.

przestępca, w pracy normą jest nic nie robienie, czy praca na niby, jak opisane we fragmencie retrospektywnym zakopywanie kabla elektrycznego jednego dnia i odkopywanie go w ciągu następnego.

Niektórzy twierdzą, iż Jerofiejew *przekształcił w arcydzieło to, co walało się pod nogami, a więc kalambury z palarni i belkot alkoholików*⁴⁶. Oczywiście, same kalambury i belkot nie ukonstytuowałyby frapującego swoją wieloznacznością, głębią przesłania i niepowtarzalną nastrojowością tekstu, ale jako źródła humoru ową głębię i nastrojowość wzbogacają.

Na poziomie stylu jednym ze źródeł humoru w analizowanym poemacie, mającym istotne znaczenie dla konkretyzacji nawiązań do sfery sakralnej jest ciągle naruszanie zasad jednorodności stylistycznej, łączenie w całość składników na pierwszy rzut oka nieprzystawalnych zarówno w nazwach i określeniach, jak i w większych całościach znaczeniowych⁴⁷. Ponadto Jerofiejew buntuje się przeciwko wszelkiemu normatyzmowi i daje temu wyraz m.in. poprzez niepochlebne oceny uznanych autorytetów. W jego utworze „normą” stało się przewartościowywanie zjawisk światowej kultury, w tym również *Biblii*.

Jak już zauważono:

Поэзия Ерофеева вырастает из обломков обыденной речи, красивой прозы и непристойностей. Язык Ерофеева – безудержная «раблезианская» смесь высокой и низкой лексики, стилистическая мешанина научных и философских терминов, торжественного библейского слога и неологизмов «сакрального советского жаргона», сквернословия алкоголиков и алкоголичек. Этим языком, призванным демифологизировать советское общество и его культуру, автор *Москвы – Петушков* владеет в совершенстве⁴⁸.

Sąsiedztwo leksyki wysokiej i niskiej najbardziej właśnie uwidocznia się przy zapożyczeniach z *Biblii*, podobnie jak i nie omijający tego źródła żywioł parodii; jednym z jej przejawów jest chwyt mówienia o wydarzeniach niewiele znaczących przy pomocy stylu wysokiego, a o ważnych przy pomocy stylu ironiczno-komicznego, z użyciem leksyki degradującej i zwrotów

⁴⁶ Г. Померанц, *Разрушительная тенденция в русской культуре*, «Новый мир» 1995, с. 137.

⁴⁷ Bardziej szczegółowo swoistości humoru w utworze *Moskwa – Pietuszki* omawiam w artykule *Humor w prozie postmodernistów rosyjskich*, [w:] *Literatura i literaturoznawstwo na styku kultur Polski i Rosji. Inspiracje, więzi, animozje. Humor językowy jako atrybut kultury etnicznej*, „Studia Rossica” XIII, red. A. Wołodźko-Butkiewicz, W. Zmarzer, Warszawa 2003, s. 252–259, tu ograniczając się do omówienia specyfiki kontekstu odwołań do *Biblii*.

⁴⁸ Г. Дзаппи, *Апокрифическое Евангелие от Венички Ерофеева*, с. 330.

potocznych⁴⁹. Na przykład wielokrotnie w tym tekście powtarzane pytanie, jak organizm bohatera zareaguje na kolejną dawkę alkoholu, przybiera postać:

Во благо (podkreślenie moje – W. S.) ли себе я пил, или во зло? (с. 15).

Rzecz jednak w tym, że w stylu Jerofiejewa to, co wysokie, i to, co niskie *nie niweluje się nawzajem, lecz tworzy zjawisko stylowej ambiwalencji*⁵⁰. Właśnie na styku takich jakości konstytuują się w poemacie jego najważniejsze sensory, jak chociażby pijaństwo opisane przy pomocy terminologii religijnej, nazwy koktajli z poetycko-religijną metaforą itp. Włączanie zwrotów z *Biblii* w konteksty zniżające powagę uroczystego stylu wypowiedzi źródłowych nie pozbawia ich ważnego sensu, ale modyfikuje ten sens. Wymownym tego przykładem są zwroty z *Nowego Testamentu*, włączone poprzez mechanizm asocjacji w monolog wewnętrzny bohatera, w sąsiedztwo potocznej leksyki tematyzującej dylematy alkoholika, w rozważania o absurdach radzieckiej rzeczywistości czy w kontekst jawnych niedorzeczności, traktowanych oczywiście jako świadomy chwyt artystyczny i pełniących określoną rolę ideo- i sensotwórczą.

Wyrwane z pierwotnego kontekstu zwroty i wyrażenia⁵¹ w nowych połączeniach, o ile zostaną dostrzeżone i zrozumiane, poszerzają i pogłębiają poruszane w utworze kwestie światopoglądowe i etyczne. Jednocześnie jest to ożywienie *Biblii*, jakby przeciwdziałanie jej skostnieniu, wskazanie, iż przedstawione w niej sytuacje dla współczesnego człowieka są wciąż aktualne i bliskie.

Jednym z motywów przewodnich w utworze jest parafraza aramejskich fraz Chrystusa, przytoczonych w *Nowym Testamencie* przez św. Marka, które w transkrypcji z tekstu brzmią „talifa kumi”, zaś w polskim przekładzie – „Talitha kum” (5, 41, s. 1164) oraz św. Mateusza (27, 46, s. 1156). i św. Marka (15, 34, s. 1176) „łamma sawachfani”, w polskim przekładzie „lema sabachthani”. W pierwszym przypadku jest to fragment wypowiedzi skierowanej do cudownie ożywianej dziewczynki, w drugim fragment przedśmiertnej modlitwy Jezusa w Ogrójcu. W poemacie Jerofiejewa w różnych kontekstach przytoczone wyżej frazy pojawiają się czterokrotnie. Pierwsze

⁴⁹ Zwrócił na to uwagę M. Altschuller. Zob.: С. Бавин, *Самовозрастающий логос*, с. 8.

⁵⁰ М. Липовецкий, *Русский постмодернизм*, с. 158, 161.

⁵¹ Zestawienie jerofiejewowskich strawestowanych zapożyczeń z *Biblii* z oryginałem zawiera przywoływany już wcześniej artykuł: Г. Прохоров, *Библейский прототекст в поэме Вен. Ерофеева “Москва – Петушки”*, с. 14–18.

i drugie ich cytowanie ma związek, jak się wydaje, z wewnętrzną walką bohatera, który próbuje pokonać zgubny wpływ alkoholu i przeżywa krótkotrwałe zmartwychwstanie. Bohater przytacza je podczas rozmowy w wagonie z innymi podróżnymi, w trakcie rozmowy o wszystkim i o niczym, np. rozważaniach o złych i dobrych babach, którymi Wieniczka zabawiał przypadkowych towarzyszy podróży:

Хорошему человеку плохая баба иногда прямо необходима бывает. Вот я, например, двенадцать недель тому назад: я был во гробе, я уж четыре года лежал во гробе, так что уже смердеть перестал. А ей говорят: «Вот – он во гробе. И воскреси, если сможешь». А она подошла ко гробу – вы бы видели, как она подошла!

– Знаем, сказал декабрист. – «Идет, как пишет. А пишет, как Лёва. А Лёва пишет ...ёво».

– Вот-вот! Подошла ко гробу и говорит: «Талифа куми». Это в переводе с древнежидовского: «Тебе говорю – встань и ходи». И что ж вы думаете? Встал и пошел. И вот уже три месяца хожу, замутненный... (с. 73–74).

Mamy tu do czynienia z sytuacją, kiedy zapożyczona fraza została przekształcona – opuszczono ewangeliczne *Dziewczyńko, mówię ci, wstań*, zmieniono tryb słowa „chodzić” i całość włączono w podwójnie nowy kontekst znaczeniowy. Uzdrawienia dokonuje kobieta, raz określana jako „baba zła”, czy „najmilsza z dziwek jasnowłosa diablica”, natomiast w innych fragmentach tekstu sławiona w stylu i słowami zapożyczonymi z biblijnej *Pieśni nad Pieśniami*. Ukochana z Pietuszek jawi się pomimo tego czytelnikowi bardziej jako uosobienie miłości fizycznej, niż duchowej, głównie z powodu obecności zniżającej leksyki i śmiałego fragmentu erotycznego. Z kolei zmartwychwstanie bohatera jest jakby połowiczne z powodu alkoholowego „zaciemnienia”, a opowiadane jest to zdarzenie w okolicznościach profanujących świętość cudu wskrzeszania, o czym wymownie świadczą niewybredne żarty i wulgaryzmy, wypowiedziane przez współrozmówców Wieniczki. Jednak cud pozostaje cudem i pamięć o nim aktywizuje energię duchową, a więc w jakiś sposób uzdrawia.

Następnie autor powróci do cytowanych wyżej słów Chrystusa już w innych okolicznościach, gdy jego jednodniowy „bieg po kole” będzie się zbliżał ku końcowi, kiedy znów poczuje się zagubiony, nieszczęśliwy i osaczony, kiedy pietuszkowski raj okaże się odległy i dla niego niedostępny. Początkowo to jeszcze powrót do dialogu z Bogiem i woła walki:

Ничего, ничего, Ерофеев... Талифа куми, как сказал Спаситель, то есть встань и иди. Я знаю, знаю, ты раздавлен, всеми членами и всею душой, и на перроне мокро и пусто, и никто тебя не встретил, и никто никогда не встретит. А все-таки ты встань и иди. Попробуй... (с. 120).

I parę linijek dalej, gdy realizacja postanowienia okazuje się niewykonalna:

Ничего, ничего, Ерофеев... Талифа куми, как сказала твоя Царица, когда ты лежал во гробе, – то есть встань, оботри пальто, почисти штаны, отряхнись и иди. Попробуй хоть два шага, а дальше будет легче (с. 121).

Po raz kolejny trawestacja tego samego cytatu zostanie wprowadzona tuż przed tragiczną śmiercią bohatera, gdy zawiodły próby przekonania prześladowców i prośby, gdy okoliczności zmuszają go do przyznania się do strachu i niemocy (*И если бы испытывали теперь меня, я продал бы Его* /Chrystusa – W. S./ *до семижды семидесяти раз, и больше бы продал...* /s. 124/) i uświadomienia sobie bliskości końca:

Весь сотрясаясь, я сказал себе: «Талифа куми!» То есть встань и приготвься к кончине. Это уже не «талифа куми», то есть «встань и приготвься к кончине», – это «лама савахфани», то есть «для чего, Господь, ты меня оставил?».

Для чего же, все-таки, Господь, Ты меня оставил?»
Господь молчал (с. 127).

Podobnie jak w *Mistrzu i Małgorzacie* Bułhakowa niewiara w siły ponadnaturalne jest traktowana przez bohatera jako wyraz graniczącej z głupotą ludzkiej zarozumiałości, pychy i niewiedzy. W zniżających, najczęściej parodystycznych kontekstach pojawiają się też większe zapożyczone całości znaczeniowe, na przykład nowotestamentowe obrazy i wątki.

W tekście utworu stykamy się z dialogiem, prowadzonym z samym Bogiem, z obecnością trzykrotnie pojawiających się przy bohaterze aniołów, szatanem, sfinksem, niebezpieczeństwem, uosabianym przez czterech zbirów, z pojęciami „duch” i „dusza”, cierpienie, modlitwa oraz raj.

Tradycyjni posłańcy Boga – aniołowie, traktowani są przez bohatera-narratora familiarnie i z przymrużeniem oka. Przy pierwszym pojawieniu się, co ma miejsce na początkowych stronicach utworu, występują oni w swojej zwyczajowej funkcji opiekunów i pocieszycieli⁵² – mówią cichymi, śpiewnymi i łagodnymi głosami, pocieszają i przestrzegają bohatera. Okoliczności ich pojawiania się i wygłaszane przez nich kwestie wskazują na przynależność do innego, wyższego i doskonalszego niż ludzki porządku, ale same

⁵² W *Biblii* termin „anioł” czy „aniołowie” pojawia się wielokrotnie, ale nie znajdziemy w tym źródle szczegółowego opisu anielskiego świata ani informacji o ich stworzeniu. Pojawiają się one później w apokryfach (Henoch) i w pismach Ojców Kościoła, np. Dionizego Areopagity, św. Tomasza, Jana z Damaszku i innych. Zob.: Иларион (Алфеев), *Таинство веры*, Москва 1996, с. 52–54.

anioły nie są wolne od wad typowo ludzkich – rozmawiają z podopiecznym w zrozumiałym dla niego języku o sprawach dnia codziennego – przypominają o prezencie dla syna, radzą, co Wieniczka ma robić, by mniej cierpieć z powodu kaca i doczekać magicznej godziny otwarcia sklepów spożywczych, wreszcie informują, że w barze dworcowym alkohol zostanie i w nocy. Przekazanie tej informacji z opiekunów i pocieszycieli przemienia ich w kusicieli, tym bardziej, iż informacja ta, która na pewien czas postawiła bohatera na nogi, okazała się fałszywa.

Podczas drugiego spotkania aniołowie obiecują modlić się za Wieniczkę i pilnować jego walizeczki z wódką i prezentem dla syna, ale wódka z walizeczki znika, a z synem bohater się nie spotka. W trzeciej scenie stwierdzają, że Wieniczka wypił za dużo, a on nazywa ich głuptasami. Nie mogą towarzyszyć mu do samych Pietuszek, chcą odlecieć, gdy tylko ich podopieczny uśmiechnie się. Obiecują czekać na niego na peronie, ale do tego spotkania już nie dojdzie. Wszystkie te szczegóły razem wzięte burzą niektóre potoczne wyobrażenia, rozpowszechnione wśród wierzących na temat opatrności i delikatnie kwestionują rolę aniołów jako przyjaznej człowiekowi siły sprawczej. Anioły postępują według niezrozumiałych dla bohatera reguł, ich opieka nad nim jest raczej pozorna, nie zjawiają się bowiem, gdy grozi mu „prawdziwe” w świecie przedstawionym niebezpieczeństwo. Podczas pierwszego spotkania Wieniczka słyszy ich „śpiew”, będący wariantem mistycznej muzyki, jednego z atrybutów wielkości i doskonałości stworzonego przez Boga świata, który (śpiew) jednak w rzeczywistości przedstawionej szybko przekształca się w „ponadduchowe mdłości”⁵³ (ros. сверхдуховная тошнота), natomiast przed śmiercią usłyszy on ich szyderczy śmiech, co każe mówić o aniołach-demonach, czy aniołach-zdrajcach.

Wydaje się, iż znający świetnie *Biblię* pisarz w koncepcji aniołów wykorzystał niektóre określenia św. Pawła, rozproszone w listach apostoła (np. w *Liście do Rzymian*, *W drugim liście do Koryncjan*, ... *do Galatów*, ... *do Efezjan*); zawierają one wzmianki o trzeciej grupie aniołów (obok aniołów światłości i demonów), która wyraźnie nie jest określona jako dobra albo zła⁵⁴ i stanowi integralną część obecnego (materialnego) świata, do której można odnosić również takie pojęcia, jak wolność i grzech, i która w zasadzie, za sprawą Chrystusa, jest podporządkowana człowiekowi⁵⁵.

Dość często jest w tym utworze przywoływane imię Boże. Bóg traktowany jest przez bohatera poematu jako stale dostępny rozmówca, cierpliwy

⁵³ Н. Богомолов, *Известное и неизвестное...*, s. 122.

⁵⁴ J. Anchimiuk, *Aniołów sędzić będziemy*, Warszawa 1981, s. 96.

⁵⁵ Tamże, s. 98.

i życzliwy powiernik. Bohater skarży się na swoją sytuację, na skromny stan posiadania (kanapka i tanie czerwone wino). Obfitość zaimków w stylizowanej na wypowiedzi starotestamentowe skardze zamyka drogę interpretacji jednoznacznej:

Господь, вот ты видишь, чем я обладаю. Но разве это мне нужно? Разве по этому тоскует моя душа! А если б они мне дали того, разве нуждался бы я в этом (с. 25).

Za fizyczne i duchowe cierpienia bohatera odpowiedzialni są „oni”, czyli władza radziecka, ale w jakiejś części także świat w ogóle, więc i Bóg, który go stworzył, i który pozostaje jego władcą. Bóg „cały w błękitnych błyskawicach” odpowiada mu tylko jeden raz: *А для чего нужны стигматы святой Терезе? Они ведь ей тоже не нужны. Но они ей желанны* (с. 25).

Refleksja nad owym zaskakującym objawieniem idzie w kierunku „akademickiego” roztrząsania problemu, co jest potrzebne, a co upragnione. Dla bohatera upragniony jest oczywiście alkohol, któremu on sam przypisuje funkcję nie tylko uzdrowicielską, ale także sakralną, magiczną (analogicznie jak w rytuale chrześcijańskiej mszy), a niektórzy badacze (np. Bawin), awansują wódkę nawet do roli zamiennika Boga, z czym jednak trudno się zgodzić, chociaż niewątpliwie dla wielu jest to lekarstwem na problemy egzystencjalne. Bohater prosi Boga: *Раздели со мной трапезу, Господу!* (с. 26).

Tego jednak Bóg nie robi i więcej nie przemawia do bohatera, pozostaje jednak obecny w jego myślach. Przez pewien czas bohater cierpi i modli się o to, co dla niego w danej sytuacji najważniejsze, a więc żeby go nie mdliło. Tego rodzaju modlitwa to rodzaj współczesnej wypowiedzi epifanicznej o zabarwieniu ironicznym, zasługująca chyba na miano anty-modlitwy. Bohatera ku Bogu w równym stopniu, co miłość, wydają się kierować intelektualna dociekliwość, przekora, a także zwykła słabość.

Ponadto Bóg ma być najważniejszym świadkiem intelektualno-etycznego buntu bohatera (ros. дерзновение). Wprowadza on nawet swój dowód na istnienie Boga, co stanowi żartobliwe nawiązanie do nauki św. Tomasza. Ów dowód zostaje wyprowadzony z rozważań o naturze czkawki, mającej świadczyć o tym, że istota boskości przejawia się zarówno w sprawach dużych, jak i małych, w całości i w części, i jedyne, co człowiek może zrobić, to się jej całkowicie podporządkować.

Мы – дрожащие твари, а она (czkawka – W. S.) – всесильна. Она, то есть Божья Десница, которая над всеми нами занесена и пред которой не хотят склонить головы одни кретины и проходимцы. Он непостижим уму, а следовательно, Он есть (с. 55);

Взгляните на икающего безбожника: он рассосредоточен и темнолик, он мучается и он безобразен. Отвернитесь на него, сплуньте и взгляните на меня, когда я стану икать. Верящий в предопределение и ни о каком противоборстве не помышляющий, я верю в то, что Он благ, и сам я поэтому благ и светел.

Он благ. Он ведет меня от страданий – к свету. От Москвы – к Петушкам. Через муки на Курском вокзале, через очищение в Кучино, через грёзы в Купавне – к свету в Петушках (с. 55–56).

Michaił Epsztejn w jednym ze swoich artykułów nazwał bohatera poematu „biednym wierzącym”, który nie posiada innej świątyni, niż zaśmiecony pociąg, ani sensownego pojęcia o wierze. Według wymienionego badacza epizod z czkawką –

...раскрывает апофатический дух ‘бедной’ религиозности не меньше, чем ‘богоульные’ поступки русских юродивых. Здесь та же логика негативного богопознания – через то, что неподвластно человеческой воле и рассудку, элементарным примером чего выступает икота, череда не регулируемых временных интервалов. Вот почему, по словам Ерофеева, словно бы прямо взятым из какого-то источника апофатической теологии, ‘Он недоступен уму, а следовательно, Он есть’⁵⁶.

Jerofiejewowski bohater jest przekonany, iż wie, co jest miłe Bogu i Chrystusowi; to wspomинane już Pietuszki, sakralizowane przy pomocy słów, wskazujących na świętość ukrytą w zjawiskach przyrody – wiecznie kwitnący jaśmin i śpiewające ptaki – oczywiście to fantastyka, sakralizacja miejsca mniej skażonego radzieckością i odbóbstwioną doczesnością niż Moskwa, sakralizacja ocierająca się jednak o parodię i groteskę dla każdego, kto znał prowincjonalne radzieckie miasteczka z ich pustymi sklepami, brudem i beznadziejnością egzystencji.

Bóg jest traktowany przez bohatera jako wszechmocny, jako wartość najwyższa i źródło wszelkich wartości. Ujawnia On jednak swój stosunek do człowieka, kiedy chce, nie zawsze szybko śpieszy z pomocą, pozostaje więc nieodgadniony i tajemniczy, niekoniecznie taki, jakim Go chcą widzieć Jego wyznawcy. Można odnieść wrażenie, iż istnieją jakieś absolutne wartości i prawa moralne, w tajemniczy sposób rządzące nawet wolą Boga, wykreowanego przez Wieniedikta Jerofiejewa w oryginalnym przeżyciu

⁵⁶ М. Эпштейн, *Постатеизм, или бедная религия*, «Октябрь» 1996, № 9, /<http://magazines.russ.ru/October 1996/9>.

religijnym jego bohatera⁵⁷. W kontekście całego analizowanego tekstu słowo „Bóg” pozostanie więc z ciągle wymykającym się, *samotranscendującym znaczeniem*⁵⁸.

Bohater *Moskwy...* wielbi Boga słowem, modlitwą, chociaż prosi o rzeczy na pozór przyziemne – o lepsze samopoczucie po spożyciu alkoholu, ale także o światło, a więc przejrzenie, olśnienie, umocnienie postawy etycznej, osłabienie niszczących procesów, o możliwość zbawienia, ale jeszcze na tym świecie. Jednoznacznie deklaruje (s. 121), że odrzuca świat, który go otacza, i przyjmuje Bożą transcendencję. Nie potrafi odpowiedzieć na ewentualne pytanie Boga, czy było mu dobrze na tym świecie, czy źle. Można do niego odnieść znany aforyzm Schopenhauera – *cierpię, więc jestem*. W ostatnich chwilach literackiego życia doświadcza on jednak poczucia pustki, spowodowanej nieobecnością Boga, Jego milczeniem, słyszy nie głos Boga, lecz, jak już sygnalizowaliśmy, upiorny śmiech aniołów, które śmiały się z niego tak, jak dzieci nad trupem przejechanego przez pociąg człowieka.

Wieniczka wydaje się przynależeć do tych bohaterów współczesnej literatury rosyjskiej (obecnych na stronicach utworów W. Aksionowa, A. Bitowa, J. Trifonowa i in.), którzy odczuwają potrzebę wyższej duchowości, ale nie mogą jej zaspokoić poprzez tradycyjne formy wiary z powodu ich słabej znajomości, a także na skutek wyalienowania nowej religijności ze społecznej i historycznej tradycji⁵⁹. Okoliczności śmierci bohatera, jego reakcja na zagrożenie obnażają słabość i niedoskonałość wiary w jej obecnym kształcie, jak gdyby mówią, iż w gruncie rzeczy człowiek w najcięższych chwilach jest sam i nic nie może go uratować. Bohater *rozbił się o samego siebie*, pomimo tego, że będąc wielką indywidualnością, starał się nie wynosić ponad innych ludzi, przejawiał wobec nich wyrozumiałość i szukał oparcia w Bogu. Jego śmierć można interpretować i dosłownie, i metaforycznie – wbite przez zbiorów sztydło w jego gardło może symbolizować nieuleczalną chorobę (rak), która stała się przyczyną śmierci realnego pisarza, bądź czynników, zagłuszających „jego pieśń”, uniemożliwiających samorealizację artystyczną. Nie sposób też nie dostrzec w scenie śmierci bohatera aspektu naśladowania i konstatacji powtarzalności, przypomnienia o wiecznie krzyżowanych ofiarach i wiecznie krzyżujących katach.

⁵⁷ O różnorodności doświadczeń religijnych, doświadczenia Boga czy Absolutu pisał np. William James. Zob.: F. C. Copleston, *Religia i filozofia*, przeł. B. Stanosz, Warszawa 1978, s. 78.

⁵⁸ W. Gutowski, *Wśród szyfrów transcendencji...*, s. 20.

⁵⁹ М. Эпштейн, *Постатейзм, или бедная религия...*

Cierpienie i niespełnione nadzieje na zrozumienie sensu egzystencji i osiągnięcie szczęścia można odczytać jako formę samooszustwa i klęski, niezgody zarówno na świat, jak i na samego siebie. Bohater uzmysłowił sobie słabość ideałów religijnych, fakt, że na Boga nie można liczyć w życiu doczesnym, ale także i to, że oprócz naiwnej nadziei na Jego pomoc nic mu nie zostaje. Wyobrażenia o Bogu i Chrystusie wydają się być dla niego najwspanialszą rzeczą, jaką ludzkość stworzyła, ale nie na tyle doskonałą, by rozwiązać problemy współczesnego człowieka, uwolnić go od cierpienia i strachu. Przypomnijmy jednak, iż i w przeszłości wielokrotnie ostra krytyka religii pochodziła od ludzi głęboko wierzących⁶⁰.

Siły przeciwstawne Bogu, zarówno te rodem z *Biblii*, jak spoza niej, tylko uzupełniają ekspresję wpisanego w tekst wyobrażenia o Nim. Szatan, który pojawia się w pijackich halucynacjach bohatera, to twór raczej błady i anemiczny. Jego pojawienie się jest uwarunkowane myślami bohatera, który marzył o spotkaniu z ukochaną, określaną jako „najmilsza z dziwek” (милейшая из потаскых) i rozkoszach cielesnych. Jerofiejew zaktywizował w swoim utworze właśnie szatana jako boga rozkoszy, ale także boga wiedzy, nauki i poezji, przypisał mu też tradycyjne od czasów modernizmu symbolizowanie nicości i zagubienia egzystencjalnego, personifikowanie sprzeciwu wobec metafizyczno-religijno-społecznego porządku, oraz funkcję oszusta i kusiciela. Pojawia się on tylko w jednej scenie, gdy bohater popadł w stan zamroczenia, którego już nie uda mu się pokonać. Szatan, podobnie jak i aniołowie, udaje, że rozumie Wieniczkę i namawia go do popełnienia samobójstwa, temu jednak starcza sił oprzeć się tej pokusie.

Kolejnym, bardziej groźnym wcieleniem szatana staje się erudyta Sfinks – tajemniczy i przebiegły. Zgodnie z mitologiczno-chrześcijańską tradycją należy on do zwierząt „chtonicznych”, symbolizujących grozę, wyłaniającą się z chaosu świata i będącą *pożywką tragizmu cechującego kondycję ludzką*⁶¹. Bohater nie umie rozwiązać jego zagadek, więc Sfinks go dręczy – Wieniczka boi się jednak nie tyle mąk piekielnych, ile niedoskonałości intelektualnej. Mitologia grecka w jego majaczeniach zlewa się z chrześcijańską. Wszystkie te obrazy rodem z *Biblii* oraz z mitów greckich, a więc Bóg, aniołowie, szatan, Sfinks wydają się należeć do grupy *łączącej każdego z nas*, a w omawianym przypadku bohatera *Moskwy... z samym sobą*⁶².

⁶⁰ Por.: H. Krukowska, *Chrześcijańska duchowość Adama Mickiewicza*, [w:] *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich*, red. Z. Abramowicz, Białystok 2003, s. 104.

⁶¹ P. Ricouer, *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986, s. 244.

⁶² Tamże, s. 14.

W kontekście przedśmiertnych przeżyć głównego bohatera utwór, podobnie jak twórczość Kafki, Camusa, Becketta i wielu pisarzy współczesnych⁶³ odsłania tylko „kerygmat negatywny”, to jest absurd czy dramat istnienia, będący konsekwencją zarówno ludzkiej, jak i boskiej słabości i niedoskonałości. W światopoglądzie poematu religia chrześcijańska i *Biblia* jako jej źródło jawi się jako wspaniały twór ludzkości, jako zjawisko pomagające żyć, ale nawet religia nie ratuje człowieka przed ostateczną klęską. Chrześcijaństwo jak dotąd nie jest antidotum na wszelkie zło, cuda Chrystusa i wszelkie inne nie znaczą, że znikło cierpienie i śmierć, że ludzie kiedykolwiek przestaną być wobec siebie bezwzględni. Ponadto bohater nie wspomina o pośmiertnym zbawieniu, a więc nie absolutyzuje i nie akceptuje religii w sposób ostateczny.

Nawiązania do *Biblii* i rozważania o jej najważniejszych kreacjach wydają się być próbą wpisania doczesnej, na pozór nędznej kondycji bohatera, który znajdując się na społecznym dnie osiągnął wyżyny intelektualne, w perspektywy transcendencji. Śmierci bohatera towarzyszy jednak świadomość daremności ofiary, która to świadomość może być odbierana jako element wiecznych zmagania z nicością, czy zapowiedź ontologicznej katastrofy, której może zapobiec tylko samodoskonalenie się i wiara. W gruncie rzeczy jest to pozornie wesoły utwór nie tylko o absurdach rzeczywistości radzieckiej, ale także o metafizycznej samotności współczesnego człowieka, bezwzględności świata i niedoskonałości wypracowanego przez ludzkość systemu wierzeń. Wiara wprawdzie duchowo wzbogaca, wyznacza moralny drogowskaz, ale nie jest w stanie uchronić przed cierpieniem i rozczarowaniem, świadomością nicości.

Jerofiejew jawi się odbiorcy jako pisarz przyświadczający religijność, eksponujący jednak nie tyle swoją postawę wyznawczą, ile poznawczą i marzycielską. Wydaje się, iż należy on do szeregu tych wybitnych w literaturze rosyjskiej postaci, jak Gogol czy Jesienin⁶⁴, które nie poradziły sobie z próbą rozwiązania tragicznego problemu istnienia, których indywidualna swoista wiara nie ocaliła przed rozpaczą i poczuciem klęski.

⁶³ W. Gutowski, *Wśród szyfrów...*, s. 9.

⁶⁴ O religijności S. Jesienina zob.: J. Szokalski, *Jesienin, poeta prawosławny – spór o granice bluźnierstwa*, [w:] *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich*, s. 163.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются особенности поэтики шедевра Венедикта Ерофеева, в первую очередь организация повествования и концепция героя-рассказчика, способы изображения действительности и отношения к традиции. *Библия* является в поэме одним из многочисленных интертекстов, но, несомненно, самым важным из них. Новозаветные слова и понятия включаются в юмористически-иронический контекст, на образ Бога, ангелов, сатаны, рая, души, греха и смерти, на символику распятия и воскресения распространяется субъективное восприятие гениального алкоголика. Но не *Библия* является предметом иронии, а советская официальная идеология, так как универсализм и гуманизм христианской аксиологии противопоставляется писателем системе советских псевдоценностей. Вера в Бога трактуется в произведении как фактор борьбы с человеческим отчаянием и ничтожеством жизни, христианская религия – как вершина созданного человечеством, но вершина не настолько совершенная, чтобы спасти современного человека от него самого и присутствующего в мире зла.