

E l e n a T a c h o - G o d i

„Rytuał” i „obrzęd” w opowiadaniu Aleksego Łosiewa *Teatroman*

Słowa kluczowe: *filozofia rosyjska, rosyjska literatura XX w., antyutopia, fikcja filozoficzna, A. Łosiew, rytuał pogański, obrzęd religijny, absolutna mitologia, mitologia względna*

Problem „rytuału” i „zachowania rytualnego” jest przedmiotem zainteresowania zarówno badań naukowych, jak literackich. W XX w. zwrócono uwagę pisarzy na ten temat – wielu zdało sobie sprawę, że zachowanie rytualne jest właściwe nie tylko działaniom religijnym i społecznym, ale że rytuał stanowi także fundament codziennego życia człowieka współczesnego, chociaż on sam często nie zdaje sobie z tego sprawy.

Również Aleksy Łosiew nie zlekceważył problemu rytuału. Zainteresował się nim z prostego powodu – był myślicielem religijnym i filologiem klasycznym¹ – poruszał ten problem w swych pracach filozoficznych i utworach prozatorskich z lat 30. i 40. XX w. Jak sam przyznawał, bliska mu była „ściśła systematyzacja w połączeniu z artystyczną, obrazową wizją”². Opowiadania i nowele Łosiewa stały się w pełni dostępne szerszej publiczności dopiero w ostatnim dziesięcioleciu³, a ich badanie stanowi obecnie jedno z najbar-

¹ O życiu Łosiewa zob. A.A. Тахо-Годи, *Лосев*, Москва 2007. Lakoniczny, ale wyczerpujący zarys podstawowych problemów Łosiewowskiej spuścizny naukowej przedstawiony został w: A.A. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи (ред.), *Алексей Федорович Лосев*, Москва 2009. W języku polskim por. J. Uglik, E. Tacho-Godi, L. Kiejzik (red.), *Aleksy Łosiew, czyli rzecz o tytaniezmie XX wieku*, Warszawa 2012.

² А.Ф. Лосев, *В поисках смысла (Беседа вел. Вик. Ерофеев)*, „Вопросы литературы” 1985, nr 10, s. 217. Fragment wywiadu zob. w: W. Jerofiejew, *Ostatni filozof rosyjski*, w: *Aleksy Łosiew, czyli rzecz...*, dz. cyt., s. 302–314 [przyp. tłum.].

³ А.Ф. Лосев, *«Я сослан в XX век...»*, т. 1–2, Москва 2002.

dziej aktualnych zadań⁴. Zatrzymajmy się na jednym z pierwszych opowiadań Łosiewa – *Teatroman* (*Teampal*). Zostało napisane na początku 1932 r. w niewiarygodnie ciężkich warunkach, w momencie gdy autor przebywał w łagrze na Kanale Białomorsko-Bałtyckim. W sposób wyraźny ukazuje ono, jak dokonuje się w formie artystycznej Łosiewowskie rozumienie problematyki rytuału.

Na pierwszy rzut oka fabuła opowiadania jest prosta. Na stacji Lichaja przypadkowo spotyka się dwóch bohaterów: narrator Wania, który czeka na pociąg, i jego dawny, gimnazjalny przyjaciel Pietka. Nie widzieli się od ośmiu lat – świętując spotkanie w restauracji dworcowej, za stołem, Wania dowiaduje się o tragicznej historii nieszczęśliwego życia swego przyjaciela. W końcu, wstrząśnięty i pełen zakłopotania, wsiada do pociągu, nie rozumiejąc, jak Pietka mógł tak zmarnieć i zaniedbać się – był przecież „utalentowanym, jasnowłosym młodzieńcem, tak dobrze wychowanym, takim prostym i pogodnym, takim miłośnikiem sztuki, takim czystym, nietkniętym, mądrym”⁵.

Motywy spotkania dwóch byłych przyjaciół-gimnazjalistów na stacji dworca kolejowego przypomina w pewnym stopniu opowiadanie Czechowa *Gruby i chudy*. Jednak szkic Łosiewa łączy z Czechowem jeszcze jeden głębszy temat – motyw śmierci ludzkiej duszy w koszmarze drobnomieszczaństwa i szarzyzny dnia powszedniego. Łosiewowski bohater Pietka, ulegając woli rodziców, nie wstępuje na uniwersytet i zaczyna służyć w urzędzie pocztowym, czując, że sam stopniowo staje się urzędem. Jeśli historia Pietki zawierałaby się tylko w tej „nudnej historii”, opowiadanie *Teatroman* rzeczywiście mogłoby być rozpatrywane jako kontynuacja tradycji Czechowskiej w literaturze XX stulecia. Jednak zamysł Łosiewa nie powinien być sprowadzany tylko do idei dalszego rozwinięcia Czechowskich tematów i motywów. Te tematy i motywy znajdują się w polu widzenia autora⁶, ale niesłuszne byłoby sprowadzać do nich całe opowiadanie. Aby wyjaśnić ten zamysł, należy prześledzić, jak w życiu Pietki przeplatają się dwa wzorce zachowań – rytualne i obrzędowe.

Pojawia się pytanie: jaka jest różnica między rytuałem i obrzędem; czy w ogóle istnieje? W związku z tym, na początku, przed analizą opowiadania, powiedzmy kilka słów na temat tego, jak Łosiew rozumiał te pojęcia.

Ogólnie rzecz biorąc, Łosiewa pojęcia rytuału i obrzędu nie są synonimiczne, dokładnie tak, jak nie są synonimiczne pojęcia rytuału i mitu. W pra-

⁴ Zob. E.A. Тахо-Годи, *Художественный мир прозы А.Ф. Лосева*, Москва 2007. Z prozatorskich utworów Łosiewa na razie przetłumaczono tylko nowelę *Женищина-мыслитель* na język serbski: А. Лосев, *Жена-мислилац*, Београд 2011.

⁵ Tutaj i dalej wszystkie cytaty z opowiadań Łosiewa *Teatрал* i *Жизнь* pochodzą z А.Ф. Лосев, *«Я сослан в XX век...»*, т. 1. dz. cyt.

⁶ Zob. E.A. Тахо-Годи, *Лосев и Чехов: К постановке проблемы* „Вестник МГУ. Сер. Филология” 2000, nr 2, s. 92–106.

cach filozoficznych powstałych w latach dwudziestych, w pierwszej kolejności w książce *Dialektyka mitu* (1930)⁷ – głównej pracy nie tylko tego okresu, ale i całej Łosiewowskiej spuścizny – autor starał się pokazać, że byt ludzki przeniknięty jest dużą ilością rozmaitych mitologii, z których każda ma swoje określone rytuały i wymaga określonego rytualnego zachowania. Te „względne mitologie”, jak nazywał je Łosiew, stanowią swoiste, niezależne religie (abstrahując od tego, czy ich wyznawcy uważają siebie samych za ludzi religijnych, czy też nie). Dla Łosiewa nawet uczeni-materialiści, ateści z przekonania, okazują się bałwochwalcami materii, gotowymi odprawić rytuał ofiary i przełać własną krew na ołtarzu swego idola – świata materialnego.

W książce *Filozofia imienia* (1927) autor, posługując się metodą czysto literacką, zakłada maskę i zaczyna głosić poglądy takich właśnie materialistów, przy czym propaganda ta, „symbol wiary” fałszywej religii, przybiera u niego jawnie wydzwięk groteskowo-ironiczny:

Dla nas, przedstawicielei nowej kultury europejskiej, która stawia przed sobą zadania materialistyczne, oczywiście nie po drodze [jest] z antyczną czy też średniowieczną mitologią. Mamy za to swą własną mitologię i kochamy ją, pielęgnujemy, przelewaliśmy i będziemy przelewać za nią naszą żywą i ciepłą krew.

Świat bez końca i granic, bez formy i zasięgu; świat, który nigdzie się nie kończy i przebywa w absolutnej ciemności przestrzeni międzygwiazdnej; świat, w którym panuje niezmienna temperatura 273 stopnie poniżej zera, świat składający się z najdrobniejszych atomów różniących się między sobą tylko stosunkiem ilościowym i wiecznie poruszających się według najsubtelniejszych i niezmiennych praw, tworząc w ten sposób niewzruszone i żelazne skrępowanie wiecznego i nieubłaganego mechanizmu; świat, w którym nie ma świadomości i duszy, ponieważ wszystko to stanowi tylko jedną z licznych funkcji materii, razem z elektrycznością oraz ciepłem, i tylko wyrachowanie ludzi doprowadza nas do tego, że zaczynamy wierzyć w jakąś duszę, której w rzeczywistości nie ma, i w jakąś świadomość, która jest pustą fikcją i złośliwym wymysłem; świat, w którym jesteśmy tylko niezauważalnym ziarnkiem piasku, nikomu niepotrzebnym i zagubionym w bezkresie i otchłani takich samych ziarenek piasku, jak i nasza ziemia; świat, w którym na nikim nie można polegać oprócz siebie samego, w którym nikt nie zatroszczy się o nas oprócz nas samych, świat, w którym wszystko jest śmiertelne i marne, ale wielka jest przyszłość ludzkości, wznosząca się jak mechaniczny i bezduszny wszechświat na powszechnym cmentarzu ludzi, którzy stali się workami z robactwem, gdzie jedynym naszym celem powinien być twardy i bezwzględny ruch naprzód przeciwko duszy, świadomości, religii itp. Otumanienie, świat-trup, któremu zobowiązani jesteśmy służyć wiarą i prawdą oraz oddać swe życie w imię ogółu: pytam się, czyż nie jest to mitologia, czyż nie jest to ukryte marzenie naszej kultury, czyż możemy umrzeć – my, nowa Europa, nie połamawszy własnych kości dla triumfu materializmu? Nie, wierzymy w naszą materię, oddajemy cześć

⁷ Obecnie rozprawa ta wydana została w językach: angielskim, niemieckim, hiszpańskim, japońskim, serbskim, bułgarskim.

i służymy jej i nikt nie ma prawa odebrać jej nam. Tyle włożyliśmy pracy i starań, aby uratować materię i łatwo wam, idealistom, którzy nie cierpieli z jej powodu, „krytykować materializm”! Nie, zaczynajcie cierpieć razem z nami, a potem zobaczymy, czy wasz język będzie zdolny do krytyki nas i naszej materii⁸.

Jednak choć świat oddany jest we władzę względny mitologiom (poczynając od mitologii „dziuromódlców”⁹, z ich rytuałem oddawania czci „dziurze”, a kończąc na mitologii komunizmu, z jej prawie chtonicznymi przedstawicielami w rodzaju „rekinów kapitalizmu”), to mitologie te nazwane zostały „względny” nie przez przypadek. Istnieje także inna, „absolutna mitologia”, dająca o sobie znać w życiu codziennym poprzez cud i sekret. W związku z tym rytuał i obrzęd okazują się, w ujęciu Łosiewa, zjawiskami podobnymi jedynie w swych przejawach zewnętrznych, ale wewnętrznie różnią się. Pojęcie rytuału kojarzy się z „mitologią względną”, albo innymi słowy, z jakimś duchowym pogaństwem (rozumianym w tym wypadku bardzo szeroko), a obrzęd – z chrześcijańską „mitologią absolutną”, gdzie łączy się poprzez pojęcie Łaski z sakramentem, i niczym innym¹⁰.

Mając to na względzie, łatwiej będzie nam wydzielić w *Teatromanie* oba typy zachowań – rytualne i obrzędowe – oraz prześledzić, jak niezauważalnie realizują się one w życiu codziennym bohatera, które stało się głównym przedmiotem świata przedstawionego w opowiadaniu, a także jak łączą się one z elementami fantastycznymi w tekście.

Z rytuałem i obrzędem związany jest w opowiadaniu cały szereg motywów: zakazu, przejścia od jednego stanu w drugi, składania ofiary. Każdy z tych motywów uświadamiany jest inaczej, w zależności od tego, z jakim biegunem – rytuału czy obrzędu – jest kojarzony. Spróbujmy pokazać to na przykładach. W otaczającej Pietkę rzeczywistości istnieje, jak się okazuje, swoistego rodzaju „tabu” względem kultury. Świat drobnomieszczaństwa, który otacza Pietkę, nienawidzi kultury. Pietce zabraniają wstąpić na uniwersytet. Z powodu otaczających go ludzi zmuszony jest do rezygnacji z odwiedzania teatru. Przy tym motyw zakazu wyraźnie wiąże się z motywem zmiany oblicza. Złamanie zakazu po raz pierwszy powoduje, że w czasie koncertu Pietka ma wizję dyrygenta z ogonem. Przy drugiej próbie złamania „tabu”, kiedy Pietka chce odwiedzić sławnego artystę, bohaterowi mający się nie tylko coś obrzydliwie-zwierzęcego w zewnętrznym obliczu starca-artysty, ale i cały pokój, w którym

⁸ А.Ф. Лосев, *Философия имени*, в: тот же, *Бытие. Имя. Космос*, Москва 1993, s. 773–774.

⁹ Przekład podają za Juliuszem Zychowiczem (W. Sołowjow, *Wybór pism*, t. 2, przeł. J. Zychowicz, Poznań 1988, s. 15) [przyp. tłum.].

¹⁰ А.Ф. Лосев, *Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа»*, Москва 2001, s. 346, 350.

się znajduje, zapełnia się gadami, a sam Pietka przekształca się na moment w „zimną i wstrętą ośmiornicę”.

Motyw zakazu jest równocześnie związany z rytualnym składaniem ofiary. W momencie gdy zakazano Pietce wstąpić na uniwersytet, jego rodzice w istocie składają swoje dziecko w ofierze urzędowi pocztowemu jako pewnemu bóstwu, personifikującemu wszystko to, co niskie, całe ogólnoswiatowe drobnomieszczaństwo. Nie bez powodu Pietka mówi o ojcu: „to właśnie przez niego umarłem w kwiecie wieku”. Czy też w innym miejscu o swych relacjach z rodzicami: „zniszczony i zapomniany przez rodziców i los”. Relacje z rodzicami stanowią dla bohatera permanentne zagrożenie („po jednym szczególnie wciekłym napadzie rodziców na mnie”), ale jego odwzajemniona do nich nienawiść, jego „odpłata milczeniem” w stosunku do własnej matki i ojca, a także rodziców żony, może być interpretowana również jako czynność zbliżająca się do rytuału zabójstwa starców.

Szczególną rolę w opowiadaniu gra motyw przejścia. Związany jest z tak zwanymi „kryzysami indywidualnego cyklu życiowego”¹¹ (zawarcie małżeństwa, śmierć), co zazwyczaj towarzyszy tym albo innym rytuałom. Wiąże się on z motywem zmiany oblicza, bowiem według Wani, przejście Pietki z jednego stanu w drugi – z subtelnego, wykształconego młodzieńca w osobnika rozpitego i konającego, pełnego nienawiści do wszystkiego, co wzniosłe i czyste – w pewnym sensie stanowi zmianę oblicza.

Jednak taka metamorfoza może być wyjaśniona inaczej. W Pietce umarła dusza – z tego właśnie powodu, zgodnie z kanonem baśniowym, stał się on nie do poznania („Umierając, przeciwnie, człowiek traci swe własne indywidualne właściwości i cechy, stając się nierozpoznawalny”¹², pisał znany badacz folkloru Władimir Propp). Pietka pojawia się przed Wanią w garniturze przypominającym worek, być może dlatego, że dla Łosiewa świat materialny, w którym nie ma ludzi, świat-trup podobny jest do cmentarza, gdzie pełno „ludzi, którzy stali się workami z robactwem”¹³. O duchowej martwocie bohatera świadczy również to, że jego „delikatne usta w ogóle się nie uśmiechały, pomimo faktycznego uśmiechu, a nawet śmiechu”. Nie bez powodu autor porównuje ten brak uśmiechu z mitem o jaskini Trofoniosa, do której zajrzawszy w poszukiwaniu odpowiedzi o swym przyszłym losie, ludzie na zawsze tracili możliwość cieszenia się życiem – związek jaskini z zaświatami jest oczywisty. O jaskini Trofoniosa i związanym z nią zachowaniu rytualnym – przebywaniu w świętym miejscu Łaskawego Bóstwa i Łaskawego Losu, składaniu ofiar bogom

¹¹ Zob. В.Г. Николаев, *Ритуал*, в: *Культурология XX века. Энциклопедия*, т. 2, Санкт-Петербург 1998.

¹² W. Propp, *Historyczne korzenie bajki magicznej*, przeł. J. Chmielewski, Warszawa 2003, s. 362.

¹³ А.Ф. Лосев, *Философия имени*, dz. cyt., s. 773.

i samemu Trofoniosowi, obmyciu i namaszczeniu olejem, wypiciu wody ze źródeł Lete (rzeka zapomnienia) i Mnemozyny (rzeka pamięci), zakładaniu właściwej odzieży itd. – opowiada Pauzaniusz w *Wędrówkach po Helladzie* [IX, XXXIX], przy czym zejście do jaskini Trofoniosa odbywa się przez wąski otwór, który wciąga ciało tego, który schodzi, „tak, jak porywa człowieka największy i najbardziej rwący potok” [IX, XXXIX, 11]¹⁴; nawiasem mówiąc, Łosiew wspomina o jaskini Trofoniosa także w swych pracach naukowych, np. w związku z historią przekazaną przez Atenajosa¹⁵.

Śmierć duchowa – to przejście nie tylko w inną jakość, ale także w inny świat. Pietka dokonuje takiego przejścia podążając za pewną „damą w czerni”, wiodącą go przez sprzężony nad otchłanią most, „po wątych i trzęsących się deskach”.

Jak wiadomo, przeprawa przez rzekę w bajce związana jest z rytuałem poświęcenia. Sama inicjacja zazwyczaj daje o sobie znać w momencie, gdy bohater przebywa w lesie, w leśnej chatce. Ciekawe, że także droga Pietki po przeprawie prowadzi niemal do leśnej chatki – „dama w czerni” prowadzi go za miasto, w „bardzo głucho i puste miejsce”, gdzie znajduje się „brudny domek” podobny do chlewu. Przed nim, jak również powiedziane jest w bajce, pojawiła się magiczna cyfra trzy („dama w czerni” pojawia się przed Pietką dopiero za trzecim razem, ponieważ z początku przechodzi obok niego „dwa razy”, a dopiero potem siada obok niego). Szczególna mechaniczność postępowania bohatera, który podąża za „damą w czerni”, może być wyjaśniona nie tylko tradycją literacką („monomanie” bohaterów Edgara Poe), ale także wpływem magii (zachowanie rytualne – to „magiczna dogmatyzacja zwykłego działania”¹⁶) i pierwotnego „zaprogramowania” uczestników rytualnej czynności, z którym bajka ma bezpośredni związek¹⁷. Ciekawe, że przejście bohatera przez most nad otchłanią przepaści poprzedza jednak ślub Pietki i jego przeprowadzka do nowego domu. To prawda, że rytuał zawarcia związku małżeńskiego i nocy poślubnej bohatera w cuchnącym kącie, poobwieszanym brudnymi szmatkami, zostaje omówiony z najwyższą parodyjnością.

Jeśli „dama w czerni”, odpowiadająca baśniowemu „przewodnikowi”, personifikuje jednocześnie los i śmierć, to „piekielny most”, po którym idzie bohater, nie jest niczym innym jak drogą w te zaświaty martwej i nieświadomej materii, gdzie nie istnieje żywa dusza. Jak pisał Propp, „ogromna licz-

¹⁴ Zob. Pauzaniusz, *Wędrówki po Helladzie: U stóp boga Apollona*, przeł. J. Niemirska-Pliszczyńska, H. Podbielski, Wrocław 1989, s. 335 [przyt. tłum.].

¹⁵ А.Ф. Лосев, *Античная мифология в ее историческом развитии*, в: тот же, *Мифология греков и римлян*, Москва 1996, s. 386.

¹⁶ Zob. В.Г. Николаев, *Ритуал*, dz. cyt.

¹⁷ Zob. W. Propp, *Исторические корни...*, dz. cyt., rozdziały: *Bajka i obrzęd, Bezpośrednia zgodność między bajką a obrzędem, Zmiana obrzędu*.

ba materiałów pokazuje, że motyw ów [„motyw wąskiego mostu” – E.T.-G.] wywodzi się od wyobrażenia, że królestwo martwych oddzielone jest od królestwa żywych wąskim, niekiedy zrobionym z włosów, mostem, przez który przechodzą zmarli czy dusze zmarłych¹⁸. Nie bez powodu w Łosiewowskim opowiadaniu przejście to poprzedza wzmianka, że „miasto całe umarło, jak w bajce”, a oblicze jego przyszłej żony Lidii, z jej skrzywionym, wyschniętym ciałem, „pomarszczoną twarzą z zadartym nosem”, przypomina o drugiej twarzy z zadartym nosem – twarzy śmierci. Ożenek z Lidią stanowi swoiste samobójstwo bohatera, samoofiarowanie – ostateczne oddanie się we władzę ogólnoswiatowego drobnomieszczanstwa.

Jednak twarz Lidii może również kojarzyć się z czymś innym. Pietka opowiada o „pustej i nieobecnej piersi” Lidii, o tym, że nigdy naprawdę „nie połączył się z nią w łóżu małżeńskim”. To, co mówi o rodzicach żony – nazywa ich właśnie „starymi, wstrętnymi skopcami” – pozwala widzieć w jego słowach nie tylko metaforę, ale i bezpośrednią aluzję do rytualnego zachowania skopców, w tym także odcinania kobietom piersi. W takim kontekście ciąg dalszy Pietkowej „odpłaty milczeniem” rodzicom żony przyjmuje inny sens: „Uwolnienie się od płci, bycie skopcem przyrównuje się do wyswobodzenia od słowa, ciszy¹⁹”.

Z takiego punktu widzenia fantastyczny sen Pietki o oddaniu czci fallusowi otrzymuje dodatkowe znaczenie. Przede wszystkim rytuał oddawania czci kojarzy się z bałwochwalstwem, z narodzinami jakiejś nowej religii pogańskiej, która obrała sobie za fetysz fallusa. Fetyszyzm, w którym „ludzki i w ogóle zwierzęcy organizm i jego części przedstawia się jako fetysz²⁰, nie okazuje się czymś archaicznym i dawno minionym. Cześć fetyszowi oddają „najzwyczajniejsi ludzie, jakich spotykasz na ulicy dowolnego miasta setkami i tysiącami”. Właśnie ze środowiska tych ludzi pochodzi prorok nowej religii: „jeden człowiek z tego tłumu (...), najbardziej szary, najbardziej niepozorny, najzwyczajniejszy człowiek”. Ten bezbarwny i pusty drobnomieszczanin w czapce stał się fundatorem kultu fallusa, bełkotliwie wzywa „wszystkie światy do oddania czci” nowemu idolowi i do wybudowania mu ofiarników oraz ołtarzy: wszyscy zaczęli biegać, krzątać się, kręcić. Nagle, nie wiadomo skąd pojawiły się ofiarniki, ołtarze, a pojawia się ich taka ilość, że jak się wydaje, każdy z tłumu mógłby mieć swój ołtarz dla służenia fallusowi”. Fallus we śnie Pietki okazuje się głównym bóstwem świata materialnego, w nim, jak pisał Łosiew w książce *Zarys antycznego symbolizmu i mitologii*, szczególnie podkreślona

¹⁸ Tamże, s. 379.

¹⁹ А. Эткинд, *Хлыст. Секты, литература и революция*, Москва 1998, s. 86.

²⁰ А.Ф. Лосев, *Античная мифология...*, dz. cyt., s. 53.

została ogólna idea życia, nie duszy, a ciała właśnie²¹. Świat materialny, świat uniwersalnego drobnomieszczaństwa, odrzucający ludzką duszę, oddający cześć fallusowi, nie może dla autora stać się światem ludzi. To świat absolutnej zwierzęcości: nie bez powodu w twarzy proroka nowej religii majaczyło się Pietce coś baraniego, a w twarzach wszystkich dookoła wpływ nowego powszechnego potopu – potopu nasion – który przekształca świat w „planetę małp”, gdzie króluje małpia hierarchia – we wszystkich „sferach bytu, niebieskiej, ziemskiej i piekielnej”. Słuszne będzie przypuszczenie, że nowy świat kształtuje się jako parodia tego, co dawne, Boskiego stworzenia, w centrum którego wznosi się miejsce na drzewo poznania, nowe drzewo życia: we śnie Pietki fallus upodobnia się do „szpetnego, oblaźłego drzewa”. Podobnie jak przyjęte jest w fetyszyzmie, gdzie „cały świat przedstawia sobą jedno, żywe ciało, i (...) pierwotnie obowiązkowo żeńskie”²², we śnie Pietki ziemia obdarzona jest funkcją rozrodczą. W fantastycznym śnie bohatera mit generatywny o pochodzeniu nowych mieszkańców ziemi staje się dla bohatera, jak podaje mit, realnością: widzi on na własne oczy, jak „odbywało się zapłodnienie ziemi tymi potężnymi i życiodajnymi nasionami”, jak „kipiała ona całą otchłanią zalążków”, jak wszystko dookoła „nagle napełniło się miliardami maleńkich żywych istot”. Jednak w ciężę zachodzi nie tylko ziemia – zachodzi w nią również sam Pietka: okazuje się tym ciałem, które zapładnia zła idea: „chodziłem jak ciężarna kobieta (...), chodziłem po bezdusznym świecie, brzemienny jakąś ogromną ideą, którą zapłodnił mnie mój fatalny sen”. Przy czym swój stan w tym momencie Pietka porównuje znacząco z odczuciem „nadchodzącej katastrofy i rewolucji”, jednak nie jest to tylko „rewolucja organizmu”, ale także rewolucja w jego świadomości i w całym otaczającym go świecie, nad którym powinny zapłonąć „gorące płomienie idei”²³.

W tym samym czasie porównanie fallusa z drzewem pozwala zauważyć związek między snem Pietki i tym światem „wstrętnych skopców”, w którym znalazł się po przybyciu do domu żony Lidii. Chodzi o utożsamienie przez skopców fallusa z drzewem. Jak pisze Aleksander Etkind, według skopców za złamanie zakazu danego przez Boga Ojca Adam i Ewa zostali ukarani tym, że na ich ciałach „pojawiły się organy naśladujące drzewo poznania. Jego pień, uczyli skopcy, oznaczał męski członek, a jabłka żeńskie piersi. Przyrównanie części ciała do części drzewa zniekształcało człowieka fizycznie i wypaczało jego naturę moralną. (...) Człowiek – surowy materiał, który można i należy zmienić: jeden z konarów drzewa, który jest wadliwy, należy usunąć”²⁴. Sen

²¹ А.Ф. Лосев, *Очерки античного символизма и мифологии*, Москва 1993, s. 677–678.

²² А.Ф. Лосев, *Античная мифология...*, dz. cyt., s. 57.

²³ O antyutopijnych motywach w prozie Losiewa zob. E. Takho-Godi, *Aleksej Losev's Antiutopia*, „Studies in East European Thought” 2004, vol. 56, nr 2–3, s. 225–241.

²⁴ А. Эткинд, *Хлыст*, dz. cyt., s. 85.

Pietki może być rozpatrywany jak reakcja na rytualną kastrację u skopców, która dokonywana była po to, aby odkupić ciężki grzech popełniony przeciwko Bogu Ojcu. „Śmierć jest karą za seks, który tutaj subtelnie przyrównuje się do ojcobójstwa”²⁵ – pisze Etkind, tłumacząc poglądy skopców na język freudyzmu (związek kastracji i śmierci, jak pokazał Propp, odbija się w bajce, kiedy bohaterowi w pierwszej noc poślubną grozi kastracja²⁶). Jednak z punktu widzenia Łosiewowskiego opowiadania, freudowski podtekst we śnie Pietki (patologiczna nienawiść do ojca, strach przed niebezpieczeństwem kastracji) nie jest tak ważny jak demonstracyjna rezygnacja z płci u sekciarzy, która doprowadza do szczególnego rodzaju wywyższenia roli ciała, władzy materii. Dla sekciarstwa, tego nowego pogaństwa, główną „treścią rytuału nie było oddawanie czci poszczególnemu ciału jako uosobieniu indywidualnej osoby, ale przeciwnie, połączenie ciał w ponadosobowe, zbiorowe ciało”²⁷.

Oczywiście los Pietki można rozpatrywać także z punktu widzenia freudyzmu. Jego życie to nieprzerwana neuroza, wewnętrzne przygnębienie, wewnętrzne podporządkowanie najpierw ojcu, a potem prorokowi ze snu. Podporządkowanie to autor pokazał również za pomocą czysto językowych środków, kiedy do mowy Pietki przenika leksyka i bełkotliwa składnia Proroka: „Duszę... jeśli ten... duszę, to znaczy zabić...”, „znaczy, ten” – mówi na końcu opowiadania Pietka i w tych słowach echem odbijają się słowa fałszywego proroka: „to znaczy, jeśli ten... oddać cześć, czyż... tak, tak, oddać cześć, jeśli... oto temu samemu członkowi oddać cześć...”. Pietka podporządkowany jest również pewnemu „ono”, którego „gorące i błyszczące oko wiecznie czuwa gdzieś w oddali, w mętnej i ciężkiej mgłę bytu, nie mrugając, magnetycznie przenika cię”. Bohater wyznaje: „ktoś wielki i potężny, zły i mściwy przyczepia się do mnie”. Jednak „to chamskie i marne «ono»” nie jest po prostu symbolem niekontrolowanej przez człowieka sfery seksualnych chuci. Według Łosiewa, taka freudowska interpretacja jest zbyt wąska. Nie bez powodu pod koniec życia wyznaje:

co się tyczy mnie, to bardzo fascynowałem się Freudem w tym dziesięcioleciu, o którym była mowa [pierwsze dziesięciolecie XX w. – E.T.-G.]. Sądzę, że freudyzm – to znaczące zjawisko w historii filozofii i nauki. Myślę, że tutaj po raz pierwszy rzeczywiście kolosalną rolę gra sfera podświadomości. Byliśmy zbyt rozumowi, zbyt wyolbrzymialiśmy czynności rozumu i nie wiedzieliśmy o ukrytych, zatajonych pragnieniach, życzeniach, o intymnych, nieświadomych skłonnościach. W tej kwestii freudyzm odegrał dużą rolę. Jednak to, co ostatecznie mnie zniechęcało i wzbudzało odrazę, to fakt, że wszystko, co podświadome, Freud wywodził ze sfery seksualnej²⁸.

²⁵ Tamże, s. 84.

²⁶ W. Propp, *Historyczne korzenie...*, dz. cyt., s. 364–370.

²⁷ А. Эткинд, *Хлыст*, dz. cyt., s. 81.

²⁸ А.Ф. Лоцев, *В поисках смысла*, dz. cyt., s. 218.

Łosiewowskie „ono” jest symbolem ogólnoświatowego zła. Godne uwagi jest to, że spotkanie bohaterów ma miejsce na stacji Lichaja. Autor wybiera tę realnie istniejącą nazwę stacji nie bez powodu: stanowi ona dla niego symbol tego złego i straszego „licha”, którego władzy Pietka doświadczył na sobie w całości; nieprzypadkowo, kiedy podczas koncertu ma wizję ogona u dyrygenta, krzyczy: „jednak – co za diabelstwo!” Łosiewowskie „ono” – symbol uniwersalnego, ogólnoświatowego, duchowego drobnomieszczactwa, tego neopogaństwa, które działa w powszedniości jak jakiś wrogi demon epoki preanimizmu – nie może być w pełni opisane z pomocą metod Freuda, które interesowały w pewnym okresie autora opowiadania.

Należy powiedzieć, że przez pojęcie preanimizmu Łosiew rozumie m.in. „chwilowe pojawienie się pod wpływem jakiegoś nagłego przypadku w świadomości człowieka wyobrażenia o demonie. Demon ten jeszcze nie ma żadnej postaci i twarzy, w ogóle żadnego zarysu, ale ocenia się go na razie tylko jako gwałtownie wlewającą się nie wiadomo skąd siłę, natychmiastowo wywołującą uczucie jakiejś katastrofy i w tym właśnie momencie znikającą bez śladu”²⁹. Ten chwilowy preanimizm jest w rzeczy samej linią graniczną między fetysyzmem i animizmem. Przy czym, według Łosiewa, „chwilowy albo afektywny preanimizm kształtował niegdyś rozległą epokę w historii ludzkiej świadomości, a później nigdy nie zaniknął”³⁰.

Los Pietki jednak związany jest nie tylko z tym światem, gdzie rządzi drobnomieszczackie pogaństwo i rytuał. W Łosiewowskim opowiadaniu cuchnącemu „kątowi”, w którym ma miejsce i z którym związane są rytuały, przeciwstawia się – świątynię – teatr, który „do urzędu pocztowego (...) nie pasuje” i który wcześniej „wybawiał nas od drobnomieszczactwa, od pochłaniającego błota prowincjonalnego bagna”. Teatr gra w życiu Pietki nie mniejszą („fatalną”, jak mówi sam Pietka) rolę znakotwórczą niż „dama w czerni”. Rola teatru w losie Pietki – jest tą „tajemnicą”, którą opowiada on zdumionemu rozmówcy, przy czym nie tak po prostu opowiada, a spowiada się. Jak sam zauważa: „Oto o tej mojej i twojej świątyni, o tym domu piękna i sztuki powinienem ci opowiedzieć. Nie opowiedzieć, a wypowiedzieć się!” W ten sposób wprowadzone zostaje w opowiadanie inne, nie rytualne, ale obrzędowe zachowanie, związane z kościelnym sakramentem.

Teatr jest swoistym, tajemniczym, pięknym światem, zrezygnowawszy z którego bohater przestanie rozumieć sens wcześniejszych objawień: „tak również i ja – nie mogłem i wciąż nie mogłem wspomnieć, czym takim jest teatr i co za cudowne objawienia powodował”. Wspomnienia o teatrze wydają się Pietce nie tylko pewnym „baśniowym snem”, ale i „odległym, nierealnym

²⁹ А.Ф. Лосев, *Античная мифология...*, dz. cyt., s. 60.

³⁰ Tamże, s. 73.

marzeniem”. Te słowa Pietki o teatrze wyraźnie przypominają słowa Aloszy z Łosiewowskiego opowiadania *Życie*, które zostało napisane prawie dziesięć lat po *Teatromanie*. Opowiadanie to odpowiada na wiele pytań dręczących bohatera *Teatromana* – w pierwszej kolejności o sens i istotę bycia. Dla Aloszy dzieciństwo kojarzy się z „marzeniem” i „nierealnym rajem”. Dlatego kiedy Pietka wspomina teatr jak „dalekie, nierealne marzenie”, w jego określeniach teatru jest także coś z dzieciństwa i pierwszych dni człowieka w raju. Oto dlaczego powrót do teatru nazywa on „młodzieńczą radością”, dlatego też przyznaje się, że „tylko ukochana szkoła, gimnazjum, tak, ten miły, przytulny teatryk jest tym, co w mej duszy zostało miłego, bliskiego, intymnego”. Znalazłszy się w piekle drobnomieszczaństwa, jego dusza przeżywa smutek z powodu teatru jak z powodu rajy utraconego.

Jednak w odróżnieniu od prawdziwego rajy, życie teatru nie jest pozbawione paradoksów, bariera oddzielająca świat teatru od świata „urzędu pocztowego” jest zbyt cienka. Choć aktor zachowuje się nie tak jak „drobna i pozbawiona talentu czerń, żyjąca interesem portfela i brzucha”, również jemu właściwa jest swoista „amoralna beztroska”, on „jest zawsze bezdomny”, a „dusza aktora (...) wiecznie zmienia swą substancję, wiecznie jest nie do poznania; stanowi pasmo niekończących się wcieleń” i w ten sposób aktorstwo okazuje się pewnego rodzaju magią, zmianą oblicza. Jak powie autor w opowiadaniu *Życie*, „mądrość piękna, poezji, muzyki, sztuki w ogóle” ujawnia w sobie słabość, tj. „rozpieszcza nas”:

postrzeganie piękna demoralizuje naszą wolę, osłabia ruchowe centra naszej duszy, usypia naszą energię i pogrąża w sen, w jakieś dziwne widzenie senne, całe nasze wewnętrzne „ja”. (...). W sztuce znajduje się wspaniałe opium, odciągające nas od zadań życiowych i pogrążające w piękne wizje, za którymi podążamy, jednak następuje w końcu ciężkie przebudzenie i gromadnie pojawiają się niepostawione i tylko tymczasowo gwałtem odsunięte pytania dotyczące życia.

Oto dlaczego nie tylko droga do domu przyszłej żony przypomina o bajce, ale również opowiadanie o teatrze – o „bajkowym śnie”.

Pietka pali swą żonę w drewnianym teatrze, tak samo jak palono wiedźmy na stosie, ale spalenie to bardziej przypomina rytualne zabójstwo albo pogańskie składanie ofiary, pomimo że sama idea zaproszenia ognia w teatrze pojawia się w jego świadomości po usłyszeniu kościelnego dzwonu. Nocny pożar i odgłos z dzwonnicy, wzywający na pomoc poszkodowanym, naprowadza Pietkę na sposób pokonania zła, na sposób pomszczenia świata urzędu pocztowego i świata sztuki jednocześnie. Przed podpaleniem czuje się on spokojnie i uroczyście – „jak bywało w dzieciństwie w przeddzień wielkich uroczystości”. Jednak podpalenie ukochanego teatru razem z żoną Lidią, która mu zbrzydła, i widzami (przecież już od dawna postrzega ludzi nie jako żywych,

ale jako „martwych i jakby znumifikowanych”), nie pomaga mu, nie ocala go od spustoszenia duchowego, ponieważ słuchając kościelnego dzwonu czuje się jak przed jedną z wielkich uroczystości kościelnych; bohater błędnie rozumie swe przeznaczenie, wpada w duchowy „zachwyt” – nie poświęca siebie dla wzniosłej idei, ale poświęca ją na ofiarę innym; tym samym zamienia to, co wzniosłe, w niskie: złożenie ofiary w zabójstwo, obrzęd w rytuał.

Pietka nie po raz pierwszy fałszywie interpretuje swe przeznaczenie, dokonując zamiany wzniosłego w niskie. Znamienne, że jego rezygnacja z wstąpienia na uniwersytet odbywa się w przedziale czasowym, który znowu określony jest przez kalendarz liturgiczny: w przeddzień jednego z wielkich świąt – Bożego Narodzenia. Pietka pozornie rozumie sens przykazania „czcij ojca swego”, podporządkowując się ojcowskiej woli i usprawiedliwiając swe niezdecydowanie tym, że „zdecydował do Bożego Narodzenia poczekać, zbierać sobie na drogę”. A przecież wstąpienie na uniwersytet kojarzy się Pietce z osobistym zmartwychwstaniem: „...gdybym dostał się na uniwersytet, zmartwychwstałbym duszą i zacząłbym nowe życie”. Zrezygnowawszy z uniwersytetu, zrezygnował równocześnie z drogi duchowego zbawienia. Zmartwychwstanie jego osoby nie odbyło się. Jednak mimo że Pietka doszedł do ostatecznej granicy, gdy jedyne, czego pragnął – to „aby dusza nie umarła”, jego własna dusza cały czas jeszcze tli się w ciele i pragnie zbawienia, tęskni za wszystkim tym, co czyste. Umarli nie mają pamięci – pamięć to właściwość żywej duszy (przypomnijmy, że w *Odysei* Homera [X, 537; XI, 80–154] bohater, zstępując w podziemny świat, powinien był napić umarłych krwią ofiarną – tutaj także, nawiasem mówiąc, jest oczywisty ślad rytuału – aby mogli oni przypomnieć sobie przeszłość i przemówić do niego). Duchowo martwi nie posiadają pamięci i tym bardziej poczucia własnej winy, a Pietka pamięta przeszłość, uświadamia sobie swój grzech: „sam siebie muszę winić, kogo więcej?” Stąd jego pragnienie wyspowiadania się, jego braterski pocałunek z Wanią, jego żal przed Wanią i przed całym światem przy końcu opowiadania: „Pietia nagle zerwał się, podszedł do mnie i runął na kolana. – Wania, przebac, przebac za wszystko! Jeśli przebaczysz, to i...” – nie dopowiada, ale łatwo zgadnąć, że chciał powiedzieć – „to i Bóg przebaczy”. Motyw żalu nie jest przypadkowy. Łosiewowski *Teatroman* stanowi nie po prostu „opowiadanie o opowiadaniu”, zrelacjonowane przez Wanię, o przypadkowym spotkaniu z przyjaciелеm z dzieciństwa i o dziwnej z nim rozmowie. To opowiadanie o spowiedzi jednej ze straconych dusz, spowiedzi, która ma miejsce nie w kościele i przy księdzu, ale przy człowieku i Bogu. Spowiedź Pietki przed Wanią ma wyraźny związek z obrzędem, kiedy wierny może w przeddzień śmierci wyspowiadać się dowolnemu chrześcijaninowi, który potem przekaże grzechy w jego imieniu księdzu dla ich odpuszczenia (obrzęd żalu za grzechy można dostrzec również w zachowaniu żony Pietki, Lidii, która przed śmiercią nieoczekiwanie dla

bohatera zaczyna mówić i we łzach błaga: „Piotrze Aleksandrowiczu, wybac mi. Ja jestem wszystkiemu winna. Wybac mi. Wybac”).

W Łosiewowskim opowiadaniu formują się dwa równoległe światy: świat rytuału i świat obrzędu. Pierwszy znany jest z rytualnego składania ofiar, milczenia i ciszy, skopców, nienawiści, pozornej prostoduszności – zarówno duchowej (rezygnacja z teatru, sztuki, ducha w ogóle), jak i fizycznej (jak zauważa Etkind, dla skopców „kastacja była równoznaczna z prostotą (...), upodobnieniem się do ludu”³¹) – prostoduszność ta posługuje się wszystkimi środkami, od realnego spalenia (przypominającego w pewnym stopniu samo-spalenie sekciarzy) do utopijnej przebudowy świata, a dokładniej do ukształtowania go według własnego porządku (ciekawe, że utopijne idee charakterystyczne są również dla sekty skopców, gdzie „rezygnacja z płci otwiera drzwi do nowego świata”, do „raju na ziemi – albo światowej rewolucji”³²), bałwochwalstwa w stosunku do różnych fetyszy, aż do drzewa-fallusa w centrum kosmosu. Drugi świat opiera się na pojęciach prawdziwego Boga, ludzkiej osoby, miłości, na znaczeniu słowa, pamięci, spowiedzi, żalu, ofiary jako czynu dla „tego, co bliskie i powszechne”, nie na wypaczonym rozdziale w ludzkiej osobie płci i duszy, nie na sekciarskim uśmierceniu płci, ale na ascetyzmie, który nie jest mechanicznym oddzieleniem ciała od duszy, lecz uduchowieniem płci, i który wie, że „główne zamysły są bezkrwawe”, że prawdziwe „poznanie jest związkiem poznającego z tym, co poznawane”, że fundament świata zawiera „ukrytą erotykę mądrości”, że nasze poznanie to „tylko oddzielne kwiaty, listki, pieńki, oddzielne źdźbła trawy na niedużej łące ogólnoświatowego życia”, gdzie rośnie drzewo mądrości, o którym w Księdze Przysłów mówi się jako o „drzewie życia, a kto się jej [mądrości] trzyma – szczęśliwy” (Prz 3,18), prawdziwe „drzewo bycia”, to „wspaniałe drzewo nieskończonych oraz (...) często całkiem interesujących i wymyślnych organizmów”. Tragedia bohatera Łosiewowskiego opowiadania sprowadza się do tego, że jego dusza zawisa między tymi dwoma światami, że nie może on znaleźć prawdziwej drogi, nie może dokonać ostatecznego wyboru między rytuałem a obrzędem.

Przełożyła Justyna Krocak

³¹ А. Эткинд, *Хлыст*, dz. cyt., s. 87.

³² Tamże.

Streszczenie

Fikcja filozoficzna wielkiego filozofa rosyjskiego Aleksiego Łosiewa (1893–1988) stała się ostatnio przedmiotem badań. Prof. Elena Tacho-Godi analizuje opowiadanie Łosiewa pt. *Teatroman*, które powstało w czasie zesłania autora do łagru na Kanale Białomorsko-Bałtyckim w 1932 r. W tym antyutopijnym opowiadaniu można odnaleźć artystyczną ekspresję filozoficzno-religijnych poglądów myśliciela. Autor konfrontuje dwa typy postaw i zachowań: pogańskie (rytuał) i chrześcijańskie (obrzęd religijny). Niezdolność bohatera opowiadania do dokonania wyboru pomiędzy któryś z zachowań, lub innymi słowy pomiędzy „mitologią absolutną” a „mitologią względną”, prowadzi go do duchowej katastrofy.