

**POWIEŚĆ INNY JURIJA MAMLEJEWA WOBEC  
ARTYSTYCZNEGO POZNANIA FIODORA DOSTOJEWSKIEGO\***

**РОМАН ДРУГОЙ ЮРИЯ МАМЛЕЕВА В СВЕТЕ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОЗНАНИЯ  
ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО**

**NOVEL *THE OTHER* BY YURI MAMLEEV IN THE LIGHT  
OF ARTISTIC PERCEPTION OF FYODOR DOSTOYEVSKY**

**Anna Katarzyna Przybysz**

Uniwersytet im Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań – Polska

**Abstract:** The aim of this article is to show the undeniable influence of Fyodor Dostoyevsky's artistic method on Yuri Mamlejev's literary works in particular in relation to his novel *The Other*. Relying on these determinants of fantastic realism, which for many researchers are referred to as the most significant elements of Dostoyevsky's artistic method, we make an attempt to show that the carnival which combines the two orders in the works of the 19<sup>th</sup> century writer: the real (scientific) and the surreal (magic), makes the fantasy become an integral part of the surrounding space. Simultaneously the concept of fiction should be understood through such categories as: *paradoxicality, iconicity, a word as a vessel, sleep, hallucinations, picture in picture, doppelgänger* that foster deep psychological self-understanding of the entity. In the article we aim to expose some of the abovementioned categories of constructing the world of Dostoyevsky's works and making up, as defined by the author himself "the realism of higher sense" which, in a slightly modified form, although still clearly visible, is also reflected in Mamlejev's artistic method – metaphysical realism. The main emphasis is put on the categories of *sleep* and *doppelgänger* which are the clearest examples of Yuri Vitalevich's inspiration.

**Słowa kluczowe:** Mamlejev, Dostojewski, sen, sobowtór, realizm fantastyczny, realizm metafizyczny

**Ключевые слова:** Мамлеев, Достоевский, сон, двойник, фантастический реализм, метафизический реализм

**Keywords:** Mamleev, Dostoyevsky, sleep, doppelganger, fantastic realism, metaphysical realism

Spośród wielu współczesnych pisarzy rosyjskich, tworzących w nurcie realizmu metafizycznego, nazwisko Jurija Witaljewicza Mamlejewa bez wątplenia wysuwa się na pierwszy plan. Pisarz jest uważany za twórcę<sup>1</sup> i głównego przedstawiciela tego kierunku na gruncie rosyjskim,

---

\* Niniejszy artykuł jest oparty na fragmentach mojej pracy doktorskiej pisanej pod kierunkiem naukowym prof. dr hab. Haliny Chałacińskiej.

<sup>1</sup> Główne założenia realizmu metafizycznego Mamlejev wyłożył w posłowniu swej pracy filozoficznej *Судьба Бытия* zatytułowanym *Метафизика и искусство*, zob. Ю. Мамлеев,

przy czym wnikliwe przedstawienie procesu „poszukiwania prawdziwego siebie” jawi się jako główny cel wypracowanej przez autora *Innego* poetyki:

Moim najważniejszym zadaniem w twórczości było ukazanie tych wewnętrznych pokładów głębi, które kryją się w duszy człowieka. Człowiek może ich nie dostrzegać, ale one i tak, prędzej czy później, ujawnią się, znajdą swój wyraz, w jego zachowaniu, w jego życiu duchowym, w jego „podświadomych” obawach i nadziei<sup>2</sup>.

Już na podstawie przytoczonych wyżej słów możemy stwierdzić, iż zamiar powzięty przez pisarza należy do takiego typu psychologizacji rzeczywistości artystycznej (*художественная реальность*), który jest bodaj najbardziej rozpoznawalnym wyznacznikiem metody twórczej genialnego pneumatologa i metafizyka-symbolisty<sup>3</sup> – Fiodora Dostojewskiego, o którym Mikołaj Bierdajew pisał w ten oto sposób: „Dostojewski był nie tylko wielkim artystą, ale także wielkim myślicielem i wizjonerem ducha. Był genialnym dialektykiem, największym metafizykiem rosyjskim”<sup>4</sup>. Wolno zatem założyć, iż przede wszystkim właśnie ze względu na literackie aspiracje Mamlejewa, pragnącego „odsłonić” tajniki duszy człowieka, przez wielu badaczy pisarz jest wskazywany jako sukcesor mentalnej spuścizny autora *Braci Karamazow*. Zresztą o kunszcie warsztatu pisarskiego Jurija Witaljewicza świadczy fakt, iż wielu badaczy zachodnich postrzega go jako godnego następcę nie tylko Dostojewskiego, ale również Gogola<sup>5</sup>. Zaznaczyć jednakże należy, iż nie wszyscy badacze w tak przychylny sposób oceniają talent pisarza. Wystarczy przytoczyć chociażby słowa Feniks Hortan:

Paradoksalnym wydaje się utożsamianie twórczości Mamlejewa z twórczością Dostojewskiego i Gogola. Dla niedoinformowanej osoby, to porównanie po prostu pozostawia

---

*Судьба Бытия*, Москва 1997. Pisarz pełni również funkcję prezydenta klubu realizmu metafizycznego przy Centralnym Domu Literatów (ros. *Центральный Дом Литераторов*).

<sup>2</sup> Ф. А. Пономарев, *Катарсические эффекты в творчестве Юрия Мамлеева*, [w:] źródło elektroniczne: [http://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=1&ved=0CCkQFjAA&url=http%3A%2F%2Fzar-literature.ucoz.ru%2Fdidaktika\\_1%2Fkatarsicheskie\\_ehffekty\\_v\\_tvorchestve\\_jurija\\_mamle.docx&ei=E1bFUqWfNoHXtAbZ6oGoDg&usq=AFQjCNFkr1mqvVZJce4pr0lhyF\\_Np0wqpA&bvm=bv.58187178,d.Yms&cad=rjt](http://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=1&ved=0CCkQFjAA&url=http%3A%2F%2Fzar-literature.ucoz.ru%2Fdidaktika_1%2Fkatarsicheskie_ehffekty_v_tvorchestve_jurija_mamle.docx&ei=E1bFUqWfNoHXtAbZ6oGoDg&usq=AFQjCNFkr1mqvVZJce4pr0lhyF_Np0wqpA&bvm=bv.58187178,d.Yms&cad=rjt) (14.10.2013). Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenia moje – A. K. P. Warto podkreślić, iż dla określenia *najważniejszego zadania* Mamlejew użył słowa *сверхзадача*, które zostało wprowadzone przez Konstantego Stanisławskiego z zamiarem wyznaczenia głównego celu powstania sztuki, spektaklu lub kreacji artystycznej. Zob. *Театральная энциклопедия*, под ред. П. А. Маркова, Москва 1961–1965, т. 4, [w:] źródło elektroniczne: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Teatr/\\_211.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Teatr/_211.php) (10.10.2013).

<sup>3</sup> M. Bierdajew, *Światopogląd Dostojewskiego*, przeł. i oprac. H. Paprocki, Kęty 2004, s. 15.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>5</sup> J. Mianowska, *Antologia rosyjskiej prozy emigracyjnej: (pierwsza i trzecia fala emigracji)*, Bydgoszcz 1997, s. 258.

stanie porównaniem, w którym pojawiły się znajome nazwiska pisarzy sławnych na całym świecie. W rzeczywistości, ani język opowieści, ani tematyka, nie mają nic wspólnego ze wspomnianymi klasykami<sup>6</sup>.

Tak sprzeczne opinie świadczą zatem o szerokim polu badawczym pozwalającym na wieloaspektową percepcję metody twórczej autora *Imperium Ducha*. Warto podkreślić, iż spór między krytykami o to, czy Mamlejew jest godnym sukcesorem i kontynuatorem myśli znakomitych rosyjskich powieściopisarzy dziewiętnastowiecznych, nie wpłynął jednak na recepcję jego twórczości. W 1993 roku autor *Innego* został doceniony w kraju: otrzymał literacką nagrodę im. Andrieja Bielego – najstarszą i jedną z najbardziej prestiżowych niezależnych nagród przyznawanych rosyjskim literatom. Pisarz sam nie odżegnuje się od przytoczonych wyżej porównań, wręcz przeciwnie, śmiało przyznaje, iż twórczość Dostojewskiego miała na niego niemały wpływ. Inspiracja ta jest przede wszystkim widoczna w przyjętej przez współczesnego nam prozaika metodzie artystyczno-poznawczej, nie tylko inspirowanej, lecz także w dużym stopniu pokrywającej się z Dostojewowską poetyką *realizmu fantastycznego*. Zresztą sam Mamlejew uważa się za spadkobiercę *realizmu wyższego rzędu* (*реализма в высшем смысле*)<sup>7</sup>.

Warto podkreślić, iż sam termin *realizm fantastyczny* jest pojęciem, które w literaturoznawstwie zaistniało przede wszystkim właśnie za sprawą autora *Zbrodni i kary*. Dostojewski wyrażenia *realizm fantastyczny* używał głównie w celu określenia metody artystycznego kreowania świata przedstawionego w swoich powieściach. Tłumaczył, iż

to, co większość określa jako fantastyczne i wyjątkowe, dla mnie stanowi niekiedy samą istotę rzeczywistości. Powszedniość zjawisk i oficjalny na nie pogląd nie stanowi jeszcze, moim zdaniem, o realizmie, a nawet wręcz przeciwnie. W każdym numerze gazet znajdzie Pan informacje o najprawdziwszych faktach i to najdziwniejszych, najbardziej skomplikowanych. Dla naszych pisarzy są one czymś fantastycznym: zresztą oni się tym wcale nie interesują; a przecież to są fakty i należą do rzeczywistości. Kto zajmie się ich odnotowaniem i wyjaśnieniem? Fakty te mają miejsce codziennie, co minutę, nie są zatem czymś wyjątkowym<sup>8</sup>.

Wyjaśnienie tego, czym dla powieściopisarza jest słowo *fantastyka* pozwala przeto zrozumieć, dlaczego zestawienie słów *realizm fantastyczny* i użycie ich w odniesieniu do twórczości autora *Braci Karamazow*, który

<sup>6</sup> Ф. Хортан, *Привет по-американски, или Здравствуй дугиничина и мамлеевича* (О чем клочет „Темная вода”), [w:] źródło elektroniczne: <http://www.pereplet.ru/ohay/mamleev.html> (14.10.2013).

<sup>7</sup> Р. С.-И. Семькина, *Ф. М. Достоевский и русская проза последней трети XX в.* Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук, Екатеринбург 2009, s. 7.

<sup>8</sup> Ф. М. Достоевский, *Письма (1866)*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.croquis.ru/2565.html> (14.10.2013).

jest uważany wszakże za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli rosyjskiej Wielkiej Powieści wieku XIX, nie będzie pozbawionym sensu oksymoronicznym określeniem. Właściwe znaczenie powyższego sformułowania (w odniesieniu do twórczości pisarza) zasadza się na homeostatycznym funkcjonowaniu antynomii realności (świata racjonalnego, geometrii euklidesowej) i nadrealności (świata uczuć, metafizyki). Wg Haliny Brzozy „poprzez zasadę nadrealności Dostojewski obnaża i kompromituje liczne „aksjomaty” i „prawdy nie do podważenia”, zacierając przy tym granice między logicznym i nielogicznym, wątpliwym i niewątpliwym, między prawdą a jej imitacją”<sup>9</sup>. Tak więc, mamy tu do czynienia z karnawalizacją, której zastosowanie pozwala odsłaniać nowe, nieznanne do tej pory ambiwalentne aspekty natury człowieka. Jak zauważa Michał Bachtin:

Relatywizując wszystko, co przybrało kształt stabilny i ukończony, karnawalizacja, ze swym patosem przemian i odnowień, umożliwiła Dostojewskiemu dotarcie do głębinowych pokładów świadomości człowieka i stosunków międzyludzkich<sup>10</sup>.

Także u Mamlejewa mamy do czynienia z karnawałowym przemianami się dwóch porządków: realnego (naukowego) i nadrealnego (magicznego). Na skutek upłynnienia, rozmycia granic między rzeczywistym a wyobraża(l)nym, fantastyka staje się nierozdzieloną częścią otaczającej przestrzeni – przedstawiana zarówno jako nieznan (nie[roz]poznany jeszcze) element duszy bohatera, czyli jako czynnik działający na bohatera „od wewnątrz”, lecz także jako surrealistyczna kreacja otaczającego świata, będąca faktorem zewnętrznym. Dwubiegunowy kierunek oddziaływania pierwiastków niematerialno-duchowych, nie powoduje bynajmniej, iż użycie sformułowania *realizm* w kontekście metody twórczej wspomnianego pisarza, staje się nieadekwatne. Sama rzeczywistość zostaje w twórczości Mamlejewa przedstawiona w sposób jak najbardziej realny – elementy „nie z tego świata” nie są kreowane jako coś fantastycznego, lecz jako szerokie spektrum faktów odsyłających nas do podświadomości i poznania intuicyjnego, za sprawą tego, w jaki sposób zostają „podane” czytelnikowi: jako sny, owoce bogatej wyobraźni, wysiłek intelektualny ukierunkowany na samopoznanie bohatera. Tak więc, elementy fantastyczne, nie są postrzegane przez czytelnika jako wytwór wyobraźni, lecz jako chęć poszerzenia horyzontów myślowych postaci, wyrwania się przez nie z otaczającego materialnego świata, jako próba wyjścia poza ramy tego, co jest znane i powszechnie dostępne. Fantastyka w Mamlejewowskim ujęciu ma zatem charakter *m e t a f i z y c z n y* (analogicznie do metody artystyczno-poznawczej Dostojew-

<sup>9</sup> H. Brzoza, *Dostojewski – między mitem, tragedią i apokalipsą*, Toruń 1995, s. 21.

<sup>10</sup> М. М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва–Augsburg 2002, s. 99.

skiego<sup>11</sup>), który w spójną całość łączy duchowość materii ze substancjalnością duchowości. Taki sposób przedstawienia rzeczywistości autor *Imperium Ducha* nazywa właśnie *realizmem metafizycznym*, który wg niego

zakłada włączenie do dzieła artystycznego tych lub innych elementów metafizyki, rozumianej jednakże, w nieco szerszym znaczeniu. Bierzemy pod uwagę nie tylko tzw. odwieczne pytania dotyczące bytu, ale także całą realność jako taką. Mowa tutaj o próbie rozszerzenia i pogłębienia realności: realizm metafizyczny zakłada intuicyjne wniknięcie w najbardziej paradoksalne, ukryte, nieznanne do tej pory aspekty duszy człowieka i świata jako takiego. Człowiek jako psycho-bio-socjalna istota został w wystarczającym stopniu przeanalizowany w literaturze światowej – realizm metafizyczny zakłada dotarcie do niezbadanych, tajnych pokładów duszy ludzkiej, które pozwolą zmienić nasze wyobrażenie o człowieku<sup>12</sup>.

Jak wolno przypuszczać na podstawie przytoczonych powyżej słów, wprowadzenie elementów fantastyki (metafizyki) pozwala Mamlejewowi na takie przedstawienie zarówno całej otaczającej rzeczywistości, jak i indywidualnej jednostki, które daje możliwość uchylecia zasłony metafizycznej przestrzeni i wypreparowania głębokich (głębinowych), ukrytych, podświadomych sensów istnienia<sup>13</sup>. Widoczny jest w takim ujęciu problemu, wpływ kluczowej zasady twórczej Dostojewskiego, która przede wszystkim służyła „odsłanianiu” tego, co zakryte. O danej umiejętności autora *Braci Karamazow* Brzoza pisze w następujący sposób:

terminami „fantastyczność” i „fantastyczny” operuje Dostojewski nierzadko w sposób swoisty, niekonwencjonalny [...] określając z ich pomocą zadania twórcze, które miały służyć jak najgłębszemu poznawaniu świata. [...] „fantastyczna” rzeczywistość wewnętrzna jego dzieł wynikała przecież z dążenia do wniknięcia w głąb, pod powierzchnię widzianych gołym okiem zjawisk życia i zrozumienia ich istoty<sup>14</sup>.

Wychodząc od takiej konkluzji nie sposób zatem w metodzie twórczej autora *Szatunow* nie zauważyć analogii do poetyki autora *Idioty*, chociaż z nazwy różniące się drugim członem (*realizm metafizyczny* u Mamlejewa i *realizm fantastyczny* u Dostojewskiego), to jednak realizującej założenia podobne do tych, które powziął dziewiętnastowieczny powieściopisarz. Wspólną metafizyczną nicią łączącą utwory wymienionych wy-

<sup>11</sup> Wszak *realizm fantastyczny* Dostojewskiego zasadza się przede wszystkim na metafizyce. Co więcej, przez niektórych badaczy Dostojewski nazywany jest mianem *metafizycznego realisty*, zob. Д. Сканлан, *Достоевский как мыслитель*, Санкт-Петербург 2006, s. 55.

<sup>12</sup> Ю. Мамлеев, *В моих произведениях нет смерти...*, [w:] źródło elektroniczne: [http://www.newruslit.ru/for\\_classics/dostoevsky/Dostoevsky\\_Mamleev/DM-Appendix1.pdf](http://www.newruslit.ru/for_classics/dostoevsky/Dostoevsky_Mamleev/DM-Appendix1.pdf) (14.10.2013).

<sup>13</sup> Н. Ю. Кононова, *Система метафизических мотивов в рассказах Ю. Мамлеева 1960–1974 годов*. Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук, Ставрополь 2009, s. 4.

<sup>14</sup> Н. Brzoza, op. cit., s. 31–32.

żej autorów jest zatem człowiek, który dąży do osiągnięcia wewnętrznego duchowego kosmosu<sup>15</sup>.

Można zatem stwierdzić, iż fantastyka w ujęciu autora *Braci Karamazow* niewiele ma wspólnego z jej tradycyjnym literackim przedstawieniem, które w ogromnym uproszczeniu opierać się powinno na elementach nierzeczywistych, zmyślonych, baśniowych<sup>16</sup>. Świat przedstawiony w utworach Dostojewskiego nosi wszelkie znamiona realności, natomiast oniryczno-sublimacyjny efekt osiąga rosyjski powieściopisarz poprzez zastosowanie metody twórczej, na którą składają się takie wartości artystyczne jak: *paradoksalność*, *ikoniczność*<sup>17</sup>, *słowo-naczynie*, *sobowtór*, *obraz w obrazie*<sup>18</sup> czy też *sen* i *halucynacje*, które są bodajże jednym z najbardziej charakterystycznych fantastycznych-metafizycznych motywów w twórczości artysty. Jak zauważa Bachtin „w całej europejskiej literaturze nie ma pisarza, w twórczości którego sen grałby tak wielką i istotną rolę, jak u Dostojewskiego”<sup>19</sup>. Autor *Problemów poetyki Dostojewskiego*, opisując gatunek mennipei, której elementy, jego zdaniem, są obecne w utworach rosyjskiego powieściopisarza, zauważa, że sen daje możliwość zupełnie innego życia, takiego, które opiera się na innych zasa-

<sup>15</sup> P. С-И. Семькина, op. cit., s. 11.

<sup>16</sup> *Słownik wyrazów obcych*, red. nauk. I. Kamińska-Szmaj, aut. M. Jarosz, Wrocław 2001, s. 217.

<sup>17</sup> Szeroko na temat zjawiska ikonizacji w twórczości Dostojewskiego pisze Paulina Bogusz-Tessmar w pracy pt. *Paradygmat ikonizacji jako próba określenia adekwatnego klucza metodologicznego. Powieść „Bracia Karamazow” Fiodora Dostojewskiego*, [w:] źródło elektroniczne: <https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/2561/1/doktorat.pdf> (14.10.2013).

Jednym z modelowych przejawów łączących twórczość rosyjskiego klasyka ze sztuką ikony jest zastosowanie zabiegu odwróconej perspektywy (o nieprzecenionym znaczeniu odwróconej perspektywy w teologii ikony zob. P. Florenski, *Odwrócona perspektywa*, [w:] idem, *Ikonostas i inne szkice*, przeł. Z. Podgórzec, Białystok 1997, s. 212–230. Justyna Krocak, powołując się na wspomnianą już Halinę Brzozę, podkreśla wartość artystyczną zastosowania danego zabiegu, akcentując paralele w twórczości impresjonistów i autora *Idioty*:

zarówno Dostojewski, jak i impresjoniści zrezygnowali z prostej perspektywy liniowej, czego odpowiednikiem w prozie jest proste, nieskomplikowane życie, na rzecz perspektywy odwróconej. Pozwoliło to malarzom zestawić w jednej, dwuwymiarowej przestrzeni obrazu różne fazy tego samego zjawiska, co dawało poczucie dynamiki. Dokładnie to samo spostrzec można w opisach wewnętrznego życia bohaterów Dostojewskiego

– J. Krocak, *Estetyka dysonansu Fiodora Dostojewskiego*, [w:] źródło elektroniczne: [http://frazza.univ.rzeszow.pl/teksty\\_naukowe/Justyna-Krocak-estetyka-dysonansu-f.-dostojewskiego.pdf](http://frazza.univ.rzeszow.pl/teksty_naukowe/Justyna-Krocak-estetyka-dysonansu-f.-dostojewskiego.pdf) (14.10.2013).

<sup>18</sup> Kategoria *obrazu w obrazie* (np. „Spowiedź Stawrogina” czy też „Legenda o Wielkim Inkwizytorze”) lub *tekstu w tekście*. Zob. Ю. М. Лотман, *Текст в тексте*, [w:] idem, *Об искусстве*, Санкт-Петербург 1998, s. 152.

<sup>19</sup> М. М. Бахтин, op. cit., s. 87.

dach, czasami nawet jako „świat na opak”. „Życie ze snu udziwnia życie zwykle, zmusza nas do przewartościowania w świetle dostrzeżonych innych możliwości. Sam człowiek we śnie staje się inną istotą, odkrywa w sobie nowe możliwości”<sup>20</sup>. Marzenia (czy też raczej koszmary) sensne ukazują naturę bohaterów, ich zachowanie, uczucia, lecz także lęki i obawy<sup>21</sup>. Widzenia onejrologiczne<sup>22</sup> jawią się zatem jako swego rodzaju projekcja życia wewnętrznego bohaterów. Tatiana Kasatkina zauważa na przykład, że „sny i wizje Raskolnikowa stanowią swego rodzaju opowieść o jego życiu duchowym, która ujawnia się w związkach snów z epizodami powieści, które dzieją się na jawie”<sup>23</sup>. Zatem dzięki zastosowaniu zasady nadrealizmu czytelnik może obserwować (metaforycznie sygnalizowane za pomocą snu) wewnętrzne rozdarcie bohaterów, walkę, jaką toczą. Wyprzedzając próbę interpretacyjną, można już teraz zauważyć podobną tendencję w Mamlejewowskim *Innym*. W warstwie fabularnej już na samym początku powieści bohater znajduje się w sytuacji niemożliwej do zaistnienia w realnym świecie i chociaż poprzez werystyczny sposób opisywania jego stanu wewnętrznego i postrzegania przez niego otaczającej rzeczywistości czytelnik może odnieść wrażenie, iż fantasmagoryczna podróż pociągiem dzieje się naprawdę<sup>24</sup>, to późniejsze wydarzenia potwierdzają wyważone racjonalne kalkulacje czytelnika (na tym etapie percepcji tekstu nierozszyfrowane). Znalezienie się w sytuacji konfliktowej (z jednej strony, odczuwana każdą komórką ciała podróż oniryczno-demonicznym pociągiem, który z niewiadomych przyczyn zaczyna się zatrzymywać na stacjach o nazwach zaczerpniętych z eschatologii; z drugiej strony – chłodna logika bohatera, z gorliwą stanowczością odrzucająca przekonanie, iż wszystko to może się dzieć naprawdę), staje się katalizatorem zmuszającym Lonię do ana-

<sup>20</sup> M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 225.

<sup>21</sup> Bardziej pogłębione widzenie zjawiska snu odnajdujemy w teologii ikony prawosławnej, zob. P. Florenski, *Ikonostas*, [w:] idem, *Ikonostas i inne szkice*, przeł. Z. Podgórzec, Warszawa 1984, s. 96–110.

<sup>22</sup> *Słownik wyrazów obcych*, red. tomu E. Sobol, wydanie nowe, Warszawa 1995, s. 792.

<sup>23</sup> Т. А. Касаткина, *Воскрешение Лазаря: опыт экзегетического прочтения романа Ф. М. Достоевского „Преступление и наказание”*, „Вопросы литературы” 2003, № 1, s. 179.

<sup>24</sup> Sposób kreowania świata przedstawionego (wykorzystanie toposu katabazy) poniekąd „zmusza” czytelnika, do przyjęcia konwencji zaproponowanej przez Mamlejewo, toteż początkowo odbiorca zostaje niejako oszukany, wierząc, że bohater, niczym Dante, będzie brał udział w wędrówce po zaświatach; kolejne kręgi piekła, w tym wypadku zostaną zastąpione przez kolejne stacje kolejowe, natomiast początkowe zdziwienie, a następnie sprzeciw bohatera w stosunku do panujących wydarzeń, paradoksalnie utwierdzają czytelnika w przekonaniu, iż przyjęta konwencja niewiarogodnych wydarzeń stanowi swoisty chwyt artystyczny, który będzie kontynuowany, aż do końca utworu.

lizej swoich życiowych priorytetów i zastanowienia się nad sobą, dostrzeżenia wartości życia. I chociaż okazuje się, że feralna podróż jest skutkiem śpiączki bohatera, w jaką ten popadł na skutek pobicia przez chuliganów, to reminiscencje tej peregrynacji i jej następstwa będą miały ogromny wpływ na Lonię oraz podejmowane przez niego decyzje. Sama podróż kolejną zaś, stanie się przyczynkiem do rewizji zarówno otaczającego świata, jak i priorytetów etyczno-moralnych. Co więcej, to „fantastyczne” w swej istocie wydarzenie wpłynie na stosunek Loni do świata i uzmysłowi mu, w jakim otępieniu i niewiedzy tkwił. Będzie zatem impulsem do zmian, które rozpoczną się wraz z poznaniem Akima Iwanycza. Strach przed współtowarzyszem podróży, który chce zabrać ze sobą Leonida, skłoni tego ostatniego do głębokich przemyśleń. Bohater zostanie wyrwany z matni codziennych, machinalnych czynności i zmuszony do zastanowienia się nad sensem swojego życia, docenienia jego wartości<sup>25</sup>, skupienia się na duchowej stronie, którą, jak można przypuszczać, do tej pory starał się usilnie ignorować. Początkowo (podjudzany przez swoją żonę) zdaje się on nie zwracać uwagi na *sen w śpiączce* i szukać zemsty na chuliganach, kierując się negatywnymi uczuciami poniżenia, wstydu, zemsty. Z czasem jednak uświadamia sobie, jak bardzo siebie nie zna i strach przed człowiekiem, który paradoksalnie zna go lepiej niż on sam, zmusza Lonię do porzucenia spraw przyziemnych i skupienia się na ocaleniu swego wnętrza. Jak można zauważyć, *sen w Mamlejewowskim Innym* pełni funkcję, która realizuje się także w *metapowieści Dostojewskiego* – stanowi projekcję lęków i obaw bohatera, a także eksponuje jego przeżycia wewnętrzne. Widzenia sensne zmuszają również postaci do rewizji dotychczasowego życia i przewartościowania priorytetów.

Podobną rolę odgrywa również wspomniany wcześniej motyw sobowótora, który jest związany z dualistycznym kreowaniem świata przedstawionego. *Двоемирие*, czy też *dwuświatowość*, jeśli tłumaczyć wyrażenie na zasadzie kalki, stanowi jedną z charakterystycznych cech poetyki autora *Zbrodni i kary*. Jak zauważa Roza Semykina, głównym wyróżnikiem dyskursu Dostojewskiego, określanego w różny sposób (jako realizm „symboliczny” – Sergiusz Bułgakow, „ontologiczny”, „mistyczny” – Wiaczesław Iwanow, „psychologiczny” – Georgij Friedlander, „socio-psychologiczny” – Fiodor Jewnin, Konstantin Tiunkin, „filozoficzno-egzystencjalny” – Igor Winogradow, „chrześcijański” – Nikołaj Zacha-

<sup>25</sup> Fakt, iż ostatecznie bohater zdecydował się odejść z Akimem Iwanyczem nie oznacza bynajmniej, że nie cenił on wartości, jaką posiada życie. Lonia dokonał słusznego (w swojej opinii) wyboru, po dokładnym przeanalizowaniu wszystkich „za i przeciw”. To właśnie znajomość z Akimem Iwanyczem sprawiła, że bohater zaczął *świadomie* odczuwać siebie (poświęcając więcej uwagi warstwie duchowej) i otaczający go świat.



row<sup>26</sup>, „ewangeliczny” – Jurij Iwask, „duchowy” – Michaił Dunajew, Aleksiej Lubomudrow) jest odzwierciedlenie szczególnego sposobu istnienia (bytu) – dualizmu światów, w którym wzajemnie przenikają się sfery realne i transcendentne, socjalne i egzystencjalne<sup>27</sup>. Z owym dualizmem mamy również do czynienia w twórczości Mamlejewu. Wg wspomnianej badaczki przejawiać się on będzie z jednej strony jako żałosne, ubogie życie przyziemnych, wulgarnych, niedorozwiniętych ludzi, a z drugiej – jako charakterystyczne dla tych właśnie ludzi niewytłumaczalne pragnienie innej rzeczywistości – transcendentnego życia<sup>28</sup>. Próba zinterpretowania zakończenia powieści w kluczu poszukiwania przez bohaterów sensu istnienia, pozwoli zatem zauważyć, iż Lonia decyduje się odejść z „przybyszem z zaświatów” ponieważ pragnie czegoś więcej niż dawało mu dotychczasowe życie, pragnie kontaktu z bezkresem metafizyki (*метафизические бездны*), z duchowym kosmosem. Jak już wspomniano, podwójność rzeczywistości w świecie przedstawionym utworów Dostojewskiego jest związana z wprowadzeniem fantastycznego motywu *sobowtóra*, w którym bohaterowie przeglądają się jak w lustrze, jednakże na zasadzie „odbić wypaczonych”<sup>29</sup>. Dzięki takiemu zabiegowi czytelnik może śledzić jak gdyby „rewers” psychiki bohatera. Wykorzystanie danego motywu służy również wyeksponowaniu indywidualnych cech postaci, które paradoksalnie „uwypuklają się” wskutek podkreślania podobieństw. Jak zauważa Bachtin, „w każdym ze swoich sobowtórów bohater się unicestwia (przez zaprzeczenie), po to by się odnowić (tj. wynieść ponad siebie)”<sup>30</sup>. Zastosowanie chwytu artystycznego *sobowtórowości* jest związane więc ze zwróceniem szczególnej uwagi na życie wewnętrzne bohaterów, z głębią poznania ich psychiki. Podobną funkcję wspomniana wyżej kategoria pełni w *Innym*. Alona otrzymuje od Nadienki do przeczytania dziennik, w którym ta „spowiada się” ze swoich najskrytszych pragnień (jednym z nich jest żądza zemsty za samą możliwość (ros. *язвимость*) wyrządzenia jej krzywdy), lęków i obaw (przed nieznanym) dokonuje więc tym samym „przenicowania” swej duszy. Po lekturze „raczej „spowiedzi”<sup>31</sup> niż dziennika”<sup>32</sup>

<sup>26</sup> Zob. В. Н. Захаров, *Христианский реализм в русской литературе (постановка проблемы)*, [w:] źródło elektroniczne: <http://russian-literature.com/ru/publications/petrozavodsk/vn-zaharov-hristianskiy-realizm-v-russkoy-literature-postanovka-problemy> (10.11.2013).

<sup>27</sup> P. С-И. Семькина, op. cit., s. 14.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>29</sup> H. Brzoza, *Fiodora Dostojewskiego „widzenie skłócone”*, „Slavia Orientalis” 1972, nr 3, s. 253.

<sup>30</sup> M. Bachtin, op. cit., s. 195.

<sup>31</sup> Mamlejew stosuje zabieg umieszczenia *tekstu w tekście*, który jest również wyróżnikiem twórczości Dostojewskiego; co więcej, dziennik Nadii nazywa *spowiedzią*, co stanowi oczywistą analogię chociażby do spowiedzi Stawrogina czy Hipolita Terientiewa.

<sup>32</sup> Ю. В. Мамлеев, *Другой*, Щелково 2007, s. 132.

wprost stwierdza: „pani jest moim czarnym sobowtorem”<sup>33</sup>. Konkluzja, do jakiej dochodzi przyjaciółka Wadima, jest zatem rezultatem spojrzenia na siebie z boku, z dystansu. Zaznajomienie z rozterkami wewnętrznymi upiora<sup>34</sup>, jakim jest Nadia, pomaga jej w dotarciu do wszystkich zakamarków swej duszy. Alona jako „biały sobowtór” z samego założenia nie może mieć wiedzy na temat ciemnego aspektu swojej osobowości. Paradoksalnie postać Nadienki, a zwłaszcza jej dziennik, okazują się pomocne w odsłanianiu tego, co zasłonięte, wnoszą zatem „mroczne” światło<sup>35</sup> do nieskażonego, jak mogłoby się wydawać, wizerunku malarki. Postać Zabłudowej będzie więc zwierciadlanym odbiciem artystki, jednakże zdeformowanym, zniekształconym, koszmarnym. Słowa pierwszej są niewyartykułowanymi myślami drugiej. Nadia jest więc sobowtorem Alony, w którym ta przegląda się jak w zwierciadle swej mrocznej duszy (podobnie jak Dostojewowski Iwan Karamazow przegląda się w Smierdiakowie). Pojawienie sobowtóra zmusza zatem bohaterów do odsłonięcia swego prawdziwego oblicza, do zerwania maski codzienność i fałszywej kurtuazji, a w ślad za tym, do samopoznania. Co ciekawe, w kwestii sobowtórowości Alony – Nadienki Mamlejew nie pozostawia przestrzeni niedopowiedzenia: za sprawą użycia kontrastowych słów biały-czarny, wyraźnie wyznaczona zostaje sztywna granica pomiędzy oboma bohaterkami, której można byłoby uniknąć poprzez zastosowanie mniej radykalnych w swym wydźwięku określeń, jak chociażby jasny-ciemny. Uzyskana przez pisarza bipolarna opozycja nazewnictwa (biały-czarny) sprzyja syntetycznemu wysublimowaniu wartości (w procesie rewindykacji) jaką jest samoświadomość (samopoznanie).

Rekapitułując, raz jeszcze podkreślić należy, iż źródło *realizmu metafizycznego* Mamlejewa bierze swój początek w *realizmie fantastycznym* Dostojewskiego. Wspólną „metafizyczną sytuacją” obydwu pisarzy jest człowiek, który dążąc do osiągnięcia duchowego kosmosu, przejawia się

<sup>33</sup> Ibidem, s. 133.

<sup>34</sup> W swoich utworach Mamlejew często korzysta z tego słowa (*упирь*) dla określenia ludzi brutalnych, okrutnych bądź chciwych. Warto jednakże pamiętać, iż *upiór* (*упирь*) był także postacią z mitologii słowiańskiej (pol. *upiór*, *upir*, *wąpierz*, *wampir*), zob. A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Warszawa 2006, s. 255–256; na temat zjawiska wampiryzmu pisze Maria Janion, zob. M. Janion, *Wampir: biografia symboliczna*, Gdańsk 2002. Warto podkreślić, iż mitologiczne znaczenie powyższego słowa, sprzyja wyabstrahowaniu jeszcze jednej wspólnej nici łączącej twórczość autora *Innego* z Dostojewskim – wszak fenomen zjawiska *wampiryzmu* (energetycznego, duchowego) postaci autora *Braci Karamazow*, stanowi szerokie pole dla badań literaturoznawczych.

<sup>35</sup> Świadomie używam tego oksymoronicznego sformułowania, starając się przy tym podkreślić potencjał owego *m r o k u* (na obecnym etapie analizy tekstu – niewyjawiony), którym nacechowana jest postać Zabłudowej.

w szeregu wspólnych typologicznych motywów<sup>36</sup>. Na uwagę zasługuje także próba ‘odsłonięcia’ prawdziwego oblicza<sup>37</sup> człowieka, dotarcia do najgłębszych pokładów jego duszy. W Mamlejewowskim *Innym* widać silną inspirację Dostojewowską psychologizacją pomagającą przedstawić ukryte, tajemnicze procesy zachodzące w głębi świata i człowieka, który w momencie iluminacji w realnym dostrzega jeszcze bardziej rzeczywiste, który osiąga wyższą realność w „symbolach niższego świata” (Bułgakow)<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> Р. С-И. Семькина, op. cit., s. 11.

<sup>37</sup> Tzn. lica – pomocne, w tym kontekście są rosyjskie kategorie *лика* и *личины*, zob. П. А. Флоренский, *Иконостас*, [w:] źródło elektroniczne: [http://azbyka.ru/tserkov/ikona/florensky\\_iconostas\\_06\\_all.shtml](http://azbyka.ru/tserkov/ikona/florensky_iconostas_06_all.shtml) (10.11.2013).

<sup>38</sup> Ibidem, s. 10.