

JOLANTA BRZYKCY

Sowiecki dzikus, cuchnący dorsz i Muza – Władysława Chodasiewicza widzenie Petersburga

Soviet savage, stinking cod and Muse – Vladislav Khodasevich's vision of Saint Petersburg

Abstract. The aim of this article is to analyze and interpret Vladislav Khodasevich's poem *Petersburg* (*Петербург*, 1925), in which the poet evokes the image of the city during the war communism period from the distance of emigration. The poet presents the city in many dimensions: as a place of struggle for physical survival in an era of crisis caused by the Russian Civil War; as a space where high culture clashed with the barbarism of Bolshevism; and in an autobiographical key – as a time in which his own creative forces flourished. The cityscape is based on a series of antinomies: past – present, tradition – innovation, spirituality – materiality, *sacrum* – *profanum*, the real world – the surreal world, the culture of old Russia – the primitivism of new times. This allows us to look at the poem simultaneously from several perspectives: historical-literary (cultural life in St. Petersburg during the Civil War), biographical (the poet's stay in the city in the years 1920–1922), intertextual (assignment of the poem to the Petersburg text) and metatextual/self-referential (Khodasevich's aesthetic views).

Keywords: Russian émigré poetry, Saint Petersburg in Russian literature, hometown theme, Petersburg text, civil war in Russia

Jolanta Brzykcy, Nicolaus Copernicus University, Toruń – Poland, tomine@umk.pl, <https://orcid.org/0000-0001-9563-0723>

Pierwsza fala emigracji rosyjskiej (1918–1939), której przedstawicielem był Władysław Chodasiewicz, stanowiła – podobnie jak wiele innych XX-wiecznych ruchów migracyjnych – „zjawisko o charakterze zdecydowanie miejskim” (Ligęza 9). Rosyjscy uchodźcy przynosili się przede wszystkim do dużych miast, ponieważ łatwiej w nich było znaleźć pracę i osiągnąć względną stabilizację życiową. Istotną rolę w wyborze nowego miejsca zamieszkania pełniły także względy kulturalne. Duże miasta, oferując bardziej korzystne warunki do rozwoju kultury niż małe miejscowości, przyciągały zarówno jej twórców, pragnących kontynuować działalność artystyczną, jak i odbiorców, szukających z nią kontaktu. W rezulta-

cie główne ośrodki rosyjskiej diaspory pierwszej fali powstały w największych stolicach Europy Zachodniej, tzn. Berlinie i Paryżu, podczas gdy w mniejszych miastach europejskich (Belgrad, Praga, Ryga, Sofia, Warszawa) oraz dalekowschodnich (Charbin, Szanghaj) uformowały się drugorzędne pod względem intensywności życia kulturalnego skupiska rosyjskich emigrantów. Ta kulturalno-geograficzna niejednorodność „Rosji poza Rosją”, z dość wyraźnie zarysowanym podziałem na centrum i peryferie, była swoistą, przeniesioną w nowe realia, kontynuacją specyfiki życia kulturalnego w Rosji do roku 1917, które rozwijało się głównie w obu rosyjskich stolicach (oraz w kilku innych miastach, np. w Kijowie czy Odessie) i stamtąd docierało do najdalszych zakątków rosyjskiej prowincji (Raev 18).

Miejski charakter rosyjskiej emigracji znalazł wyraz w jej piśmiennictwie. Szeroko rozumiany i realizowany w różnych wariantach artystycznych motyw miasta był stale obecny w lirycznej spuściźnie rosyjskich emigrantów, którzy osiedlali się w najrozmaitszych punktach ziemskiego globu. Jak zauważa polski badacz, „wielkie metropolie i małe miasteczka utworzyły rodzaj sceny, na której rozgrywały się najważniejsze wypadki poszczególnych biografii podporządkowanych zbiorowym dziejom” (Ligęza 9). Niełatwy los wygnańca metaforycznie zamknął w przestrzeni miasta jeden z przedstawicieli pierwszej fali emigrantów, pisząc: „Z miasta do miasta tułamy się bez celu” (cyt. za: Agenosov 13). Spośród utworów rosyjskich emigrantów pierwszej fali podejmujących motywy urbanistyczne wymienić można cykl *Sonetów rzymskich* (*Римские сонеты*, 1924) Wiaczesława Iwanowa, tomik Nikołaja Agniwcewa w całości poświęcony Petersburgowi (*Блистательный Санкт-Петербург*, 1923) czy pojedyncze, nieujęte w cykle bądź odrębne zbiorki, teksty wielu innych poetów emigracyjnych (zob. Małek; Sałajczyk).

Miasto stanowi także dominantę tematyczną emigracyjnej poezji Władysława Chodasiewicza, na którą złożył się przede wszystkim niewielki tomik *Europejska noc* (*Европейская ночь*, 1927), kilkanaście utworów, opublikowanych w rozmaitych czasopismach rosyjskiej diaspory oraz wiersze niewydane za życia poety. W większości z nich pojawia się przestrzeń miejska, ukazywana w różnorodnej perspektywie estetycznej i etycznej. Na wewnętrznym uporządkowaniu motywu urbanistycznego zaważyła biografia Chodasiewicza. Wyjazd z Rosji w 1922 roku i podjęta trzy lata później decyzja o przyjęciu statusu emigranta rozszczepiły ją na dwa nieprzystające do siebie okresy: przeszłość, spędzoną w bezpowrotnie utraczonej ojczyźnie, oraz terażniejszość, która nie tylko niosła ze sobą konieczność odbudowania życia w jego zewnętrznym wymiarze, ale domagała się także przyjęcia określonej postawy wobec dotychczasowych przeżyć i nowej, wygnańczej, rzeczywistości. „Przepełowiony” przez emigrację życiorys Chodasiewicza i uformowane pod jej wpływem postrzeganie świata w rozłamie na ojczyznę i obczyznę znalazły swoje odzwierciedlenie m.in. w motywie miasta, bowiem zasadni-

czą opozycją, dającą się wyodrębnić w jego ramach, jest przeciwstawienie miasta rodzinnego i miasta wygnania, przy czym obraz każdego z nich na przestrzeni lat zostaje inaczej zmodyfikowany. Reprezentatywne pod tym względem są wiersze poety o Moskwie i Wenecji. Mroczny koloryt rodzinnego miasta, charakterystyczny dla wierszy napisanych w latach wojny domowej, zostaje w utworach emigracyjnych rozjaśniony, podporządkowuje się nakazowi wygnańczej tęsknoty (Kormilov). Z kolei perła Adriatyku, jak nazywa się Wenecję, we wczesnych wierszach malowana w romantycznych barwach i skorelowana z wątkami afirmatywnymi, pod wpływem emigracyjnej tułaczki została ukazana w świetle kryzysu cywilizacyjnego i kulturowego Europy (Suhoeva).

W emigracyjnym dorobku twórczym poety pejzaże metropolii zachodnioeuropejskich przeważają nad rosyjskimi. Najczęściej anonimowe, w kilku jedynie wierszach dające się zidentyfikować jako Berlin, Paryż lub Wenecja, „symbolicznie w swej przestrzeni zamykają [...] los wielu miast” (Ligęza 196), urastają do rangi obszaru uniwersalnego i symbolicznego. Chodasiewicz „ponad przestrzenią miejską buduje całą architekturę znaczeń” (Greimas 188), usiłuje poprzez opis miasta rozpoznać nie tylko samego siebie i swoje miejsce w świecie, ale także sam świat. Poeta ukazuje przestrzeń miejską jako nienaturalną, zdeformowaną i absurdalną, upodabniającą się do piekła i labiryntu, naznaczoną rozkładem estetycznym i etycznym. Stanowi ona widomy znak kryzysu XX-wiecznej kultury europejskiej, ale także odzwierciedla tragedię rosyjskich uchodźców, którzy nie mogli odnaleźć się w „diabelskich kwartałach” europejskich miast (zob. Brzykcy 2009).

Obrazy rodzimych metropolii, Moskwy i Petersburga, odnajdujemy w zaledwie dwóch emigracyjnych wierszach Chodasiewicza: *Fotografiach z Sorrento* (*Соррентинские фотографии*, 1925) i *Petersburgu* (*Петербург*, 1925). Tylko w sensie ilościowym ustępują one miejsca wygnańczym metropoliom, odgrywając istotną rolę ideową w całościowym dorobku poety.

Oba utwory zostały napisane w roku stanowiącym dla Chodasiewicza cezurę pomiędzy życiem w Rosji i na wygnaniu. Problemy z przedłużeniem paszportu sowieckiego zmusiły go do podjęcia ostatecznej decyzji o pozostaniu na obczyźnie. Pierwsze trzy lata pobytu w Europie były dla autora *Petersburga* swoistym stanem zawieszenia. Żył on wówczas, dosłownie i w przenośni, na walizkach. Podróżując po krajach europejskich w poszukiwaniu stałego zajęcia i miejsca zamieszkania, śledził rozwój sytuacji politycznej w Rosji i czekał na możliwość powrotu do niej. Poczucie rozdarcia między ojczyzną i obczyzną odcisnęło silne piętno na powstających w tym czasie wierszach, określiło ich problematykę, spektrum i hierarchię poruszanych zagadnień. Na początkowo, nieustabilizowany jeszcze okres emigracji przypadła większa część spośród tych utworów, w których Chodasiewicz powracał myślami do ojczyzny, przywołując ją w rozmaitych

kontekstach. Częścią tego nurtu, stopniowo słabnącego aż do całkowitego wygaśnięcia, są właśnie *Fotografie z Sorrento* i *Petersburg*. Zaprezentowany w nich poetycki wizerunek obu rosyjskich stolic został nakreślony z wyrazistością, jakiej brakuje innym utworom Chodasiewicza o tematyce ojczyźnianej, w których nawiązania do Rosji są słabiej wyeksponowane, przysłonięte przez inną tematykę (*Жив Бог! Умен, а не заумен...*, 1923; *Я родился в Москве...*, 1923; *Перед зеркалом*, 1924; *Дактили*, 1928).

W rezultacie oba wiersze wieńczą tę część emigracyjnej poezji Chodasiewicza, która powstała w pierwszym, trzyletnim okresie jego pobytu na obczyźnie, podsumowują i zamykają mocną kodą wątek ojczyzny. Szczególną funkcję pełni pod tym względem *Petersburg*, otwierający tomik *Europejska noc*. Ulokowany na jego silnej, inicjalnej pozycji, współ z następującymi po nim pejzażami Europy wiersz ten sygnalizuje trajektorię poetyckiej refleksji Chodasiewicza, który, rzuciwszy pożegnalne spojrzenie na ojczyznę, zwraca się ku nowej, emigracyjnej rzeczywistości. Taka optyka wynikała z poglądów estetycznych poety, przekonanego, że twórca winien zawsze „oddychać powietrzem swojego wieku, słyszeć muzykę swoich czasów” (Hodasevič’ 1988: 245)¹, i traktującego powszechną wśród twórców pierwszej fali skłonność do retrospekcji jako niebezpieczną dla dalszego rozwoju literatury emigracyjnej. Z dezaprobatą pisał Chodasiewicz o tych rodakach, którzy „przenieśli swoje biurka z Arbatu do Auteuil, w magiczny sposób nie strąciwszy z nich ani kałamarza, ani żadnego ołówka i zasiedli do pracy jak gdyby nigdy nic” (Hodasevič’ 1991: 469). Widziany w takim kontekście *Petersburg* staje się swoistym epitafium poety dla Rosji i spędzonego w nim życia.

Z uwagi na temat wiersza, umiejscowienie sytuacji lirycznej w nadnewskiej metropolii oraz biograficzny charakter utworu szczególnie dogodną koncepcją dla jego analizy i interpretacji jest, z jednej strony, tekst petersburski Władimira Toporowa, z drugiej – miejsce autobiograficzne Małgorzaty Czermińskiej. Zgodnie z pierwszą, dziś już kanoniczną, tekst petersburski to zintegrowany system tekstów, znaków i wyobrażeń, powstały w określonych ramach czasowych oraz w granicach właściwej danej zbiorowości semiosfery, odznaczający się wysokim stopniem spójności w zakresie kodu, kontekstu i adresata, zrozumiały dla konkretnej populacji i zawierający szczegółowy bagaż znaczeń (Żyłko 2009: 101; Mednis, źródło elektroniczne). Chodasiewiczowski ambiwalentny wizerunek miasta, z uwypuklonymi w nim charakterystykami kulturowymi i klimatycznymi, pozwala wpisać omawiany utwór w korpus tekstu petersburskiego. Z kolei miejsce autobiograficzne polska badaczka definiuje jako takie, które „[z]achowuje swoje konieczne odniesienie do miejsca geograficznego, nie jest jednak kawał-

¹ Tłumaczenie cytatów, o ile nie podano inaczej – J.B.

kiem rzeczywiście, fizycznie istniejącej przestrzeni, ani nawet po prostu zespołem związanych z nią kulturowych znaczeń i wyobrażeń. Wyróżnia się dwiema podstawowymi cechami: ma charakter indywidualny oraz ukształtowane jest głównie w materii utworów literackich [...]” (Czermińska 186).

Urodzony w Moskwie i związany z nią przez niemalże cały rosyjski okres życia Chodasiewicz przeniósł się do Petersburga, przemianowanego już wówczas na Piotrogród, w listopadzie 1920 roku i spędził w nim ostatnie półtora roku przed wyjazdem z kraju. Przeprowadził się nad Newę za namową Maksima Gorkiego, który pomógł schorowanemu koledze po piórze uniknąć powołania do wojska i zaproponował pracę w wydawnictwie *Всемирная литература*. Na kilka tygodni przed przeprowadzką Chodasiewicz pisał w liście do Pawła Szczegolewa: „Różne okoliczności, zarówno codzienne, jak i psychologiczne, wypędzają mnie z Moskwy. Gorki obiecuje mi w Petersburgu wszelkie dobra doczesne, jednak przychylności niebios zapewnić mi nie może, a bez tego ciężko...” (cyt. za: Chłystowski 243–244). Poeta zamieszkał w petersburskim Domu Sztuki (*Дом искусств – Диск*), otwartym, dzięki inicjatywie Gorkiego, w grudniu 1919 roku, na wzór podobnej placówki działającej w Moskwie. W trudnych latach wojny domowej w tym dawnym pałacu kupca Jelisiejewa znalazło schronienie wielu literatów i artystów. Dom Sztuki w szybkim czasie stał się ważnym ośrodkiem życia kulturalnego Petersburga, odbywały się w nim wieczory muzyczne i literackie, wystawy obrazów, odczyty, prelekcje i jubileusze. Przeniesiono do niego seminaria literackie, jakie działały przy wydawnictwie *Всемирная литература*, wydawano także czasopismo „*Дом искусств*” (Chłystowski 216–217).

Półtoraroczny pobyt w Petersburgu był dla poety, jak dla wszystkich ówczesnych petersburżan, okresem codziennej walki o fizyczne przetrwanie w świecie ogarniętym wojną domową. O trudach dnia powszedniego nad Newą poeta pisał po latach w dwóch szkicach wspomnieniowych: *Handel (Торговля, 1937)* i *Dom Sztuki (Диск, 1939)*. Przedstawił w nim m.in. niewyszukane warunki mieszkaniowe, jakie Dom Sztuki oferował przedstawicielom elit intelektualnych (ciasnota, brak prywatności, trudności z ogrzewaniem pokoi), i kłopoty w zaopatrzeniu zmuszające artystów i pisarzy do operatywnego krzątania się wokół spraw bytowych, np. do trudnienia się sprzedażą na czarnym rynku otrzymywanych z przydziału produktów spożywczych. Poza głodem i zimnem Chodasiewicza nękały wówczas także poważne problemy zdrowotne. Wszystkie te wyzwania wywoływały u niego stany depresyjne, doprowadzając do myśli samobójczych („Byłem w strasznym stanie ducha. Chciałem uciekać z Rosji, skończyć ze sobą” [Hodaševič 1989: 390]).

Jakby na przekór osaczającej poetę mrocznej rzeczywistości był to także dla niego okres intensywnej pracy twórczej. Przygotowywał wówczas do druku drugie, poprawione wydanie tomu wierszy *Szlakiem ziarna (Путем зерна)*, co do-

szło do skutku pod koniec 1921 roku. Jednocześnie pracował też nad kolejnym zbiorkiem (*Cieżka lira*), który ujrzał światło dzienne pod koniec następnego, 1922 roku. Poeta brał także czynny udział w życiu kulturalnym miasta, o którym pisał w *Domu Sztuki*:

W sensie administracyjnym Petersburg stał się prowincją. Handel w mieście zamarł, jak wszędzie. Zakłady i fabryki prawie nie działały [...], brać urzędnicza, robotnicza i kupiecka częściowo się rozjechała, częściowo stała się mniej widoczna i słyszalna. Za to życie naukowe, literackie, teatralne, artystyczne wybiło się na powierzchnię z niebywałą wyrazistością. Bolszewicy już starali się nim zawładnąć, ale jeszcze nie umieli tego zrobić i dożywało ono swoich ostatnich dni wolności w prawdziwym twórczym uniesieniu. Głód i zimno nie studziły go, a zapewne nawet je podtrzymywały. [...] puls życia literackiego był zauważalnie przyspieszony. [...] Referaty, wykłady, dyskusje, wieczory poezji i prozy przyciągały tłumy (Hodasevič 2000: 229).

Poeta był stałym uczestnikiem wieczorów literackich odbywających się w Domu Sztuki czy w mieszkaniu Idy Nappelbaum. Warto przede wszystkim wymienić jego wystąpienie na wieczorze poświęconym pamięci Aleksandra Puszkina, mającym miejsce w Domu Literatów w lutym 1921 roku. Wygłosił wówczas mowę pt. *Chwiejny trójnóg* (*Колeblesмый треножник*), która spotkała się z szerokim odzewem ówczesnego środowiska literackiego. Bardzo dużo drukował w czasopiśmie („Беседа”, „Возрождение”, „Воля России”, „Грани”, „Жар-птица”, „Меч”, „Сполохи”, „Эпопея”), gazetach („Голос России”, „Дни”, „Звено”, „Руль”) almanachach i albumach (*Круг, Мосты, На Западе, Орион, Струги, Якорь*). Nie tracił przy tym kontaktów literackich z Moskwą, zostając m.in. członkiem tamtejszej grupy literackiej „Лирический круг”, założonej w grudniu 1921 roku. W jej skład weszli m.in.: Anna Achmatowa, Siergiej Sołowjow, Osip Mandelsztam, Abram Efros, Jurij Wiechowski, a pisano o niej: „Członkowie grupy czują się związani z klasyczną tradycją poezji rosyjskiej, z poetyką plejady puszkiniowskiej” (Chłystowski 288).

Pobyty w Petersburgu zapisał się w biografii Chodasiewicza jako szczególnie trudny pod względem bytowym i niezwykle owocny w sensie artystycznym. Dwudzielność ta jest widoczna w analizowanym wierszu, ponieważ miasto istnieje w nim pod dwiema równoległymi i niezależnymi od siebie, choć związanymi ze sobą postaciami: jako realna przestrzeń fizyczna, umieszczona w konkretnej epoce historycznej (początek drugiej dekady XX wieku) oraz jako metaforyczna sfera twórczości, pozbawiona parametrów spacji i temporalnych:

Напастям жалким и однообразным
Там предавались до потери сил.
Один лишь я полуживым соблазном
Средь озабоченных ходил.
Смотрели на меня – и забывали

Клокочущие чайники свои;
На печках валенки сгорали;
Все слушали стихи мои.

А мне тогда в тьме гробовой, российской,
Являлась вестница в цветах,
И лад открылся музыкальный
Мне в сногшибательных ветрах.

И я безумел от видений,
Когда чрез ледяной канал,
Скользя с обломанных ступеней,
Треску зловонную таскал,

И каждый стих гоня сквозь прозу,
Вывихивая каждую строку,
Привил-таки классическую розу
К советскому дичку (Hodasevič 1989: 155).

Obraz Petersburga w jego historycznym konkretności został zbudowany z elementów uwypuklających brzydotę toczącego się w mieście życia i dojmującą trywialność wypełniających je problemów. Bulgocące czajniki, suszone na piecach walonki, obłupane schody oraz cuchnący dorsz obnażają przygnębiającą prozę codzienności wojennego komunizmu, zarazem układają się w szereg semantyczny o turpistycznej proveniencji.

Wprowadzenie do miejskiej przestrzeni określonych komponentów ze świata przyrody wzmacnia negatywny wydźwięk całego obrazu. Mrok, zwalający z nóg wiatr oraz skuty lodem kanał można potraktować dwojako. W planie dosłownym odzwierciedlają one surowość północnej zimy, w planie metaforycznym tworzą – utrwalały po wielokroć w tekście petersburskim – wizerunek miasta martwego w sensie duchowym, wrogiemu człowiekowi, niszczącego wszelkie przejawy jego aktywności. Ku takiej interpretacji prowadzi także fraza „тьма гробовая, российская”. Rzeczownik, który w języku rosyjskim ma konotacje biblijne (por. początek Księgi Rodzaju: „Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною”), został wyposażony w dwa epitety, z których pierwszy (dosłownie: „trumienny”) nie tylko odzwierciedla wrażenia wizualne, tzn. maksymalny stopień ciemności, całkowity brak światła, ale jest także wyposażony w znaczenie funeralne, a poprzez nie – tanatologiczne, zaś drugi został obdarzony ładunkiem geopolitycznym. Precyzyjnie dobrane trzy leksemy przekształciły się w pojemną semantyczną metaforę koszmaru wojny domowej w Rosji.

Ponad wizerunkiem miasta, zbudowanym z realnych, przedmiotowych i przyrodniczo-atmosferycznych składników, wznosi się przestrzeń sztuki,

w którą, mocą doznawanego olśnienia poetyckiego, przenosi się podmiot liryczny wiersza. Nosi ona cechy cudownej krainy, istniejącej poza realnym czasem i przestrzenią, uosabiającej wieczne piękno i harmonię. Znamionują ją: Muza („zwiastunka w kwiatach”), muzyka, dla oddania której poeta posłużył się staroruską formą rzeczownika „музыка” („музикя – музический”) i bliżej niesprecyzowane widziadła („видения”). Atrybuty tej magicznej sfery, tj. kwiaty i harmonijne dźwięki muzyki („лад музический”) są przeciwstawione surowej, zimowej scenerii miasta.

Dychotomia Petersburga, realnego i zarazem spowitego aurą nadrealności, skostniałego i jednocześnie rozkwitającego, ściśle łączy się z poglądami estetycznymi Chodasiewicza, z tego względu wymagają one bliższego omówienia. W bogatej refleksji teoretycznoliterackiej poety, obejmującej zagadnienia relacji świata pozaliterackiego i artystycznego, związków pomiędzy twórczością i biografią artysty, istoty natchnienia oraz aktu twórczego, zasadniczą rolę odgrywają rozważania o nierozzerwalnej, wręcz organicznej więzi łączącej życie i twórczość artysty oraz o będącym rezultatem owego „stopu” nieustannym przenikaniu się rzeczywistości realnej i świata kreowanego w akcie twórczym. Chodasiewicz wyznawał zasadę, iż poeta jest jednym z wcieleń człowieka, obaj wpisują się w siebie niczym okrąg i wielokąt. Z ich jedności wynika istota twórczości, która polega na przeobrażaniu rzeczywistości ziemskiej, wyrastających z niej wrażeń, przeżyć i doświadczeń, w ich artystyczny odpowiednik. W akcie tym świadomy wysiłek poety zbiega się z działaniem sił wyższych, niezależnych od niego, artysta jest więc kreatorem i prorokiem zarazem, eksperymentatorem i posłańcem. Pojmując sztukę jako wyższy stopień wtajemniczenia na drodze do odkrycia prawdziwego sensu rzeczywistości, Chodasiewicz porównywał także twórcę do „jurodiwego”, szaleńca naznaczonego „palcem Bożym”, który dostąpił nobilitacji, ale przez swoją odmienność jest również poddawany społecznemu ostracyzmowi. Przejawem wyjątkowości artysty jest także niedostępna zwykłemu śmiertelnikom umiejętność balansowania na cienkiej linii oddzielającej świat realny i świat sztuki:

Artysta jest skazany na przebywanie w dwóch światach: w świecie realnym i w świecie sztuki, tworzonej przez siebie. Prawdziwy mistrz zawsze przebywa na tej należącej do obu światów linii, na której stykają się ich powierzchnie. Oderwanie od rzeczywistości, całkowite zanurzenie się w świecie sztuki, gdzie nie ma wzlotów, są jedynie niekończące się upadki, jest szaleństwem. Grozi ono dyletantowi, ale nie zagraża mistrzowi, posiadającemu dar utrzymania się na linii stycznej. Geniusz jest umiarkowaniem, harmonią, wieczną równowagą (Hodasevič 1991: 558).

Petersburg można odczytywać jako liryczne odzwierciedlenie estetycznych zapatrywań Chodasiewicza, nawiązujących do spuścizny romantyzmu i pokrew-

nych symbolizmowi². Rozbiciu miejskiego pejzażu na przestrzeń realną i nadrealną odpowiada kreacja „ja” lirycznego i jego pozycja w świecie przedstawionym utworu. Podmiot został obdarzony właściwą tylko wybrancom zdolnością bilokacji, co Chodasiewicz wyraził w zestawieniu cuchnącej ryby i obezwładniających przywidzeń („я безумел от видений, когда треску зловонную таскал”).

Za sprawą swojej umiejętności podmiot wyraźnie dystansuje się od pozostałych mieszkańców miasta („один лишь я”), sprowadzonych w postromantycznym geście do bezimiennej masy, tłuszczu, pochłoniętej przez żalosne i męczące swoją jednostajnością trudy dnia codziennego („Напастьям жалким и однообразным / Там предавались до потери сил”). Przeżywając chwile ekstatycznego natchnienia, w którym zaciera się granica między geniuszem i szaleństwem („я безумел от видений”), podmiot zarazem odsłania przed zwykłymi śmiertelnikami niedostępny im świat wyższego piękna, uobecniającego się w poezji („все слушали стихи мои”).

Wiersz jest zatem przykładem poetyki immanentnej Chodasiewicza, praktycznym zastosowaniem założeń teoretycznych, formułowanych przez niego jako krytyka literackiego w dziesiątkach artykułów i recenzji. Zgodnie z wyznawanym przez poetę rozumieniem poezji ziściła się w utworze formuła *a realibus ad realiora*: naskórkowe doznania życia w mieście w dobie wojennego komunizmu zostały przetworzone w akcie twórczym w przeżycie estetyczne, zapamiętane miasto zostało przeobrażone w rzeczywistość wyższego rzędu.

Wyznawane przez Chodasiewicza prawo, zgodnie z którym „u podstaw poezji leży wrażenie, to znaczy materiał wydobywany dzięki natchnieniu ze świata rzeczywistego. [...] Innymi słowy u podstaw poezji leży autobiografia poety” (Hodasevič 1991: 189), obliguje nas do spojrzenia na *Petersburg* również w kluczu biografii poety. Utwór jest wszak lirycznym zapisem jego petersburskich miesięcy, trudnych, ale i owocnych artystycznie, co uwidacznia się w tematycznym paralelizmie monologu lirycznego, rozpiętego między rekonstrukcją codzienności wojennego komunizmu i opisem przeżywanego wówczas rozkwitu sił twórczych.

W takim ujęciu szczególnego znaczenia nabiera obraz walonek i cuchnącej ryby, nie będący li tylko przejawem „samowoli wyobraźni” poety (Hodasevič 1991: 189), ale wyrastający z konkretnych faktów życiowych. Ich wiarygodność Chodasiewicz potwierdził w szkicu *Handel*, w którym szczegółowo opisał męczące i czasochłonne starania o nabycie butów przed przeprowadzką do Petersburga oraz sprzedaż otrzymanych w przydziale śledzi, swoim zapachem wywołujących u poety wstręt. Oba epizody, skądinąd świetnie dokumentujące ówczesną rzeczywistość rosyjską (obok poety handlowała Anna Achmatowa), w lapidarnym rysunku Chodasiewicz wprowadził do świata przedstawionego wiersza.

² O estetyce Chodasiewicza szerzej zob. (Brzykcy 2014).

Także finał *Petersburga*, formalnie wyznaczony przez ostatnią zwrotkę, opartą na jednym zdaniu złożonym, jest zakotwiczony w doświadczeniu życiowym poety. Ukazany w nim zabieg szczepienia „sowieckiego krzewu” (w tekście wiersza pojawia się specjalistyczny termin „дичок”, oznaczający podkładkę, czyli jedną z dwóch szczepionych gałęzi) pędem „klasycznej róży” jest metaforą działań popularyzatorskich i edukacyjnych podejmowanych przez Chodasiewicza po przewrocie bolszewickim.

Jak wielu ówczesnych twórców, początkowo zaakceptował on przewrót, chcąc w nim widzieć pierwsze symptomy odnowy duchowej, mającej, jak się spodziewał, zmyć ze społeczeństwa rosyjskiego nalot filisterstwa. Wierzył, że banał i pustkę mieszczańskiego trybu życia, nie do przyjęcia dla niego, można wspólnym wysiłkiem zastąpić uczciwą pracą dla dobra ogólnego. Z przewrotem wiązał także nadzieje na ożywienie literatury, tkwiącej w skostniałych formach i tematach, schlebającej niewybrednym gustom czytelników. Poeta liczył również na to, że działania bolszewików doprowadzą do egalitaryzacji sztuki, dotąd dostępnej jedynie dla uprzywilejowanych warstw społecznych. Chcąc na miarę własnych możliwości przyczynić się do tak istotnego w jego przekonaniu procesu udostępniania prawdziwej sztuki niższym warstwom społecznym, Chodasiewicz – miłośnik i znawca twórczości Aleksandra Puszkina – prowadził wykłady o nim dla słuchaczy moskiewskiego Proletkultu, z podobnymi prelekcjami występował także w Petersburgu (Brzykcy 2019: 30–33).

Próby „zapoznania «szerokich mas» z Puszkinem” (Hodasevič 1991: 390, 392) wspominał po latach w szkicu *Proletkult itp.* (*Пролеткульт и т.п.*, 1937). Końcowa strofa *Petersburga* jest poetycko przetworzonym wspomnieniem tego dydaktycznego doświadczenia, udaremnionego przez interwencjonizm literacki bolszewików. Za sprawą wykorzystanej w nim leksyki poetyckiej obraz ten osiąga „stereoskopową głębię” metafory (Hodasevič 2000: 153). Źródłem jego wieloznaczności jest przede wszystkim rzeczownik „дичок”, który w języku rosyjskim ma nie tylko zastosowanie w dendrologii, ale jest także potocznym określeniem człowieka nieśmiałego, stroniącego od innych, odludka. „Sowiecki krzew” może więc być odczytany również jako „sowiecki dzikus” – synekdocha niewykształconych, prostych robotników i chłopów będących słuchaczami wykładów Chodasiewicza. Podobną figurą stylistyczną staje się „klasyczna róża”, za którą kryje się nie tylko twórczość Puszkina, ale także spuścizna poezji rosyjskiej XVIII i XIX wieku. Jako jej spadkobierca i kontynuator, wierny estetyce rosyjskiej klasyki, poeta podejmował próbę uszlachetnienia młodego szczepu literackiego.

Semantyczna pojemność finałowej sceny zwiększa się dzięki otwierającej ją metaforze „pogoni za wierszem” i „wyłamywania wersów”. Sama w sobie znamienuje akt twórczy, rozumiany jako mozolne pokonywanie oporu materii języ-

ka, dostosowywanie jej („naginanie”) do pożądanego formy poetyckiej³. Wchodząc w interakcję z „sowieckim dzikusiem” i „klasyczną różą”, metafora ta odzwierciedla układ sił literackich w Rosji czasów wojennego komunizmu i stanowisko Chodasiewicza. W starciu tradycyjnej, wysokiej poezji („klasyczna róża”) z poezją proletariacką spod znaku rewolucji („sowiecki krzew”), zideologizowaną, podporządkowaną celom politycznym i pogardzającą prawidłami rzemiosła poetyckiego, Chodasiewicz opowiadał się po stronie odmiany szlachetnej.

Inaczej finał wiersza interpretuje Jurij Mandelsztam, poeta „rosyjskiego Paryża”, pozostający w kręgu inspiracji poezją Chodasiewicza, który w postulowanej przez „ja” liryczne klasycyzacji upatrywał sprzeciw nie wobec poezji spod znaku rewolucji, a wobec symbolistycznej wieloznaczności słowa poetyckiego. Mandelsztam wskazywał na podobieństwo *Petersburga* z wierszem *Жив Бог! Умен, а не заумен...*, w którym Chodasiewicz wyraził istotę własnej *ars poetica*: precyzję i jasność w formułowaniu myśli (zob.: Ângirov, źródło elektroniczne).

Uchwycony w wierszu fenomen miasta, brutalnie niszczonego przez wojenny komunizm, a zarazem uwznioślanego przez kulturę, Chodasiewicz odzwierciedlił także w nieukończonym wierszu:

Иду, вдыхая глубоко
Болот Петровых испаренья,
И мне от голода легко
И весело от вдохновенья (Hodasevič 1989: 289),

upamiętnił go także w szkicu *Dom Sztuki*. Panujący w Petersburgu na początku lat 20. XX wieku klimat szczególnego zainteresowania sztuką i literaturą poeta tłumaczył faktem, że doświadczenia historyczne, jakie stały się udziałem miasta (m.in. upadek przemysłu i handlu, zanik transportu miejskiego, wyludnienie, przeniesienie stolicy do Moskwy), skłoniły mieszkańców do poszukiwania w świecie ogarniętym zawieruchą wartości trwałych, niezbywalnych. Poeta podkreślał także, iż pierwsze symptomy upadku miasta: niszczone kamienice i zabytki architektoniczne, opustoszałe ulice, nie były w stanie pomniejszyć jego piękna i dostojności. Petersburg jawi się w *Domu Sztuki* jako ucieleśnienie ulotnego piękna, umierającego w trywialnej rzeczywistości sowieckiej. Przekonanie Chodasiewicza o magicznym niemalże statusie miasta, któremu, jak żadnemu in-

³ Warto zwrócić uwagę na intertekstualny charakter tego fragmentu *Petersburga*, nawiązujący do utworu Teophile’a Gautiera *Sztuka (L’art)* i jego rosyjskiego przekładu w wykonaniu Nikołaja Gumilowa: „Чеканить, гнуть, бороться, – / И зыбкий сон мечты / Вольётся / В бессмертные черты”. Trzech artystów łączy podobne spojrzenie na twórczość poetycką jako na rzemiosło, którego trzeba się uczyć.

nemu w Rosji, „w nieszczęściu jest do twarzy” (Hodasevič 2000: 228), znalazło m.in. wyraz w konstatacji, że Moskwa w podobnej sytuacji stałaby się miastem żalonym.

Podobne cechy ma Petersburg widziany oczyma Niny Berberowej, przyszłej partnerki życiowej poety, poznanej właśnie nad Newą w 1921 roku:

Lato 1921 roku. W perłowej poświacie białych nocy, w ciszy sennych ulic (dorożek oczywiście nie było, a tramwajów bardzo niewiele) z rzadka, niespiesznie przesuwali się wymizerowani i obdarci przechodnie. Domy popadały w ruinę, ludzie w nocy wynosili z nich drzwi i parkie ty, dzieci o przezroczystych twarzach czekały na przydział ołówków, żeby uczyć się pisania. Frontowe wejścia zabite były deskami [...]. Majestatyczna nędza Petersburga pełna była ciszy i zneruchomienia: całe miasto było wówczas majestatyczne, uśpione i martwe, jak katedra w Chartres albo Akropol (Berberowa 130–133).

Berberowa podkreśla także symboliczny wymiar 1921 roku, w którym wraz ze śmiercią Aleksandra Błoka i Nikołaja Gumilowa kresu dobiegło także istnienie „dawnego” Petersburga i „dawnej” Rosji:

umarł nie tylko Błok, [...] umarło to miasto, [...] kończy się jego osobliwa władza nad ludźmi i nad historią całego narodu, kończy się pewien okres, zamyka się krąg rosyjskich losów, epoka wstrzymuje bieg, ażeby dokonać zwrotu i popędzić ku innym przeznaczeniom (Berberowa 145).

Dana przez Chodasiewicza wizja Petersburga, miasta niezwykle silnie nacechowanego kulturalnie i historycznie (Żyłko 2006: 157), stanowiącego ikonę kultury rosyjskiej, jest subiektywna, a jednocześnie pełna reminiscencji literackich. Wiersz z powodzeniem można potraktować jako przynależny do tekstu petersburskiego, bądź też – jeśli przyjąć za niektórymi badaczami (zob. Szczukin 180; Dolgopolov 158–204) rok 1917 jako jego górną granicę – „postscriptum” do niego. Mieniący się kontrastowymi zestawieniami pejzaż nadnewskiej stolicy plasuje wiersz Chodasiewicza pośród tych utworów literatury rosyjskiej, które odzwierciedlają „[...] nie dającą się sprowadzić do jedności antytetyczność i antynomiczność” miasta (Toporow 51). Z jednej strony Petersburg jest ukazywany jako bezduszny, biurokratyczny, koszarowy, oficjalny, nienaturalnie regularny, abstrakcyjny, nieprzytulny, bezdziejny, nierosyjski (Toporow 268), z drugiej – jako „wielki model estetyczny” dla poetów i malarzy (Szymak-Reiferowa 115), inspirujący ducha i intelekt, będący kwintesencją kultury rosyjskiej.

Petersburg – centrum zła i zbrodni, w którym cierpienie przekroczyło miarę i nieodwracalnie osiadło w świadomości narodowej, Petersburg – otchłań, „inne” królestwo, śmierć, lecz Petersburg jest jednocześnie takim miejscem, gdzie świadomość narodowa i samopoznanie osiągnęły stopień, poza którym odsłoniły się nowe horyzonty życia, miejscem, gdzie kultura rosyjska osiągnęła największe sukcesy (Toporow 51).

Chodasiewiczowski Petersburg spełnia zarazem wymogi literackiego miejsca autobiograficznego, jest bowiem „znaczeniowym, symbolicznym odpowiednikiem autentycznego miejsca geograficznego oraz związanych z nim kulturowych wyobrażeń” (Czermińska 188). Spośród wyodrębnionych przez autorkę tej koncepcji sześciu rodzajów miejsc autobiograficznych (obserwowane, wyobrażone, przesunięte, wybrane, dotknięte i wspomniane) miasto rosyjskiego poety najpełniej mieści się w tej ostatniej kategorii, ściśle łączącej się z sytuacją wygnania (Czermińska 194).

Nadnewska metropolia zajmuje w emigracyjnej poezji Chodasiewicza miejsce peryferyjne, a mimo to, jakby potwierdzając słowa Jurija Łotmana o tym, że właśnie „na peryferii zachodzą najbardziej aktywne znaczeniowe i strukturalne procesy literackie” (Lotman 42), jest to wątek niezwykle nośny emocjonalnie i ideowo.

Bibliografia

- Agenosov, Vladimir Veniaminovič. *Literatura ruskogo zarubež'a (1918–1996)*. Moskwa, Terra, Sport, 1998.
- Ângirov, Rašit. „Živye čerty Hodaseviča: iz otklikov sovremennikov”. *Solnečnoe spletenie*, 5–6, 2003, s. 232–261. Web. 07.03.2008. <http://hodasevich.lit-info.ru/hodasevich/bio/vospominaniya/zhivye-cherty-hodasevicha.htm>.
- Berberowa, Nina. *Podkrešlenia moje: autobiografija*. Przeł. Eugenia Siemaszkiewicz. Warszawa, Noir sur Blanc, 1998.
- Brzykcy, Jolanta. *Ekstaza w świecie umiaru. O systemie estetycznym Władysława Chodasiewicza*. Toruń, Wydawnictwo Naukowe UMK, 2014.
- Brzykcy, Jolanta. „Między „berlińskim piekłem” a „paryskim poddaszem”. Motyw miasta w emigracyjnej poezji Władysława Chodasiewicza”. *Musica Antiqua Europae Orientalis. Acta Slavica XV: Słowiańszczyzna wobec idei i poszukiwań świata zachodniego*. Red. Cezary Nelkowski. Bydgoszcz, Filharmonia Pomorska, 2009, s. 285–298.
- Brzykcy, Jolanta. „Między fascynacją bolszewizmem a zaniechaniem twórczej aktywności jako kazus poety emigracji «pierwszej fali» (na przykładzie biografii Władysława Chodasiewicza)”. *Emigrantologia Słowian*, 5, 2019, s. 29–46.
- Chłystowski, Henryk. „Życie literackie”. *Literatura na Świecie*, 10, 1987, s. 152–289.
- Czermińska, Małgorzata. „Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geo-poetyki”. *Teksty Drugie*, 5, 2011, s. 183–200.
- Dolgopopov, Leonid. *Na rubeže vekov. O ruskoy literatury konca XIX – načala XX veka*. Leningrad, Sovetskij pisatel', 1977.
- Greimas, Algirdas Julien, Edmund Leach. *Rytuał i narracja*. Przeł. Michał Bukowski, Anna Grzegorzczak, Ewa Umińska-Plisenko. Warszawa, PWN, 1989.
- Hodasevič, Vladislav. *Deržavin*. Moskwa, Mysl', 1988.
- Hodasevič, Vladislav. *Koleblemyj trenožnik. Izbrannoe*. Moskwa, Sovetskij pisatel', 1991.
- Hodasevič, Vladislav. *Stihotvoreniâ*. Leningrad, Sovetskij pisatel', 1989.
- Hodasevič, Vladislav. *Tâželaâ lira*. Moskwa, Panorama, 2000.

- Kormilov, Sergej. „Moskva v poezji Vladislava Hodaseviča”. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seria 9. Filologia*, 3, 2011, s. 84–93.
- Ligęza, Wojciech. *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*. Kraków, Baran i Suszczyński, 1998.
- Lotman, Ūrij. „O roli slučajnyh faktorov v literaturnoj èvolûcii”. *Trudy po znakovym sistemam*, 23, 1989, s. 39–48.
- Małek, Eliza. „*Blistatel'nyj Sankt-Peterburg Nikolaâ Agniveva*”. *Wielkie miasto. Czynniki integrujące i dezintegrujące*. T. 2. Red. Dorota Bieńkowska. Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1995, s. 200–208.
- Mednis, Nina. *Sverhteksty v russkoj literature*. Web. 2.08.2022. <http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=8>.
- Raev, Mark. *Rossiâ za rubeżom. Istoriâ kul'tury russkoj èmigracii. 1919–1939*. Moskva, Progress-Akademija, 1994.
- Sałajczyk, Janina. „*Peterburg Georgiâ Ivanova*”. *Okno na Europę. Zagadnienia kulturowej tożsamości Petersburga i jego rola w historii powszechnej*. Red. Franciszek Apanowicz, Zbigniew Opacki. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2006, s. 237–248.
- Suhoeva, Daria. „Venecia v proze V.F. Hodaseviča”. *Sibirskij Filologiceskij Forum*, 1, 2018, s. 35–43.
- Szczukin, Wasilij. „*Den' i noč' v smyslovoj strukture peterburgskogo teksta*”. *Okno na Europę. Zagadnienia kulturowej tożsamości Petersburga i jego rola w historii powszechnej*. Red. Franciszek Apanowicz, Zbigniew Opacki. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2006.
- Szymak-Reiferowa, Jadwiga. „Malarstwo jako przedmiot opisu i refleksji w poezji Giorgija Iwanowa”. *Studia Rossica*, 2, 1994, s. 111–119.
- Toporov, Vladimir. *Mif, ritual, simvol, obraz (Issledovaniâ v oblasti mifopoëtičeskogo)*. *Izbrannoe*. Moskva, Progress-Kul'tura, 1995.
- Toporov, Władimir. *Miasto i mit*. Przeł. Bogusław Żyłko, Gdańsk, Słowo/obraz terytoria, 2000.
- Żyłko, Bogusław. „*Miasto jako przedmiot semiotyki kultury. Uwagi metodologiczne*”. *Okno na Europę. Zagadnienia kulturowej tożsamości Petersburga i jego rola w historii powszechnej*. Red. Franciszek Apanowicz, Zbigniew Opacki. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2006.
- Żyłko, Bogusław. *Semiotyka kultury*. Gdańsk, Słowo/obraz terytoria, 2009.