

STUDIA ROSSICA POSNANIENSIA

Adres redakcji

Instytut Filologii Wschodniosłowiańskich UAM
al. Niepodległości 4
61-874 Poznań, Polska
Tel. +48618293576, faks +48618293575
email: studia.rossica.poznan@gmail.com
strona domowa: srp.web.amu.edu.pl
panel redakcyjny: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/strp>

Zespół redakcyjny

Beata Waligórska-Olejniczak (redaktor naczelna), Bożena Hrynkiewicz-Adamskich,
Boris Lanin, Wawrzyniec Popiel-Machnicki, Irina Schulzki, Roman Szubin,
Konrad Rachut (sekretarz)

Recenzenci

Lista recenzentów, opis procedury recenzowania oraz wskazówki dla autorów dostępne są
na stronie internetowej czasopisma: srp.web.amu.edu.pl

Rada naukowa

Stefano Aloe (Uniwersytet w Weronie, Włochy)
Marina Balina (Uniwersytet Illinois Wesleyan, Stany Zjednoczone)
Edyta Bojanowska (Uniwersytet Yale, Stany Zjednoczone)
Claudia Criveller (Uniwersytet Padewski, Włochy)
Seth Graham (Kolegium Uniwersyteckie w Londynie, Wielka Brytania)
Vladimir Klimonov (Uniwersytet Humboldtów w Berlinie, Niemcy)
Tetyana Kosmeda (Doniecki Uniwersytet Narodowy im. Wasyla Stusa, Ukraina)
Elisa Kriza (Uniwersytet Ottona i Fryderyka w Bambergu, Niemcy)
Joanna Mianowska (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Polska)
Natália Muránska (Uniwersytet Konstantyna Filozofa w Nitrze, Słowacja)
Gennadi Obatnin (Uniwersytet Helsiński, Finlandia)
Anna Paszkiewicz (Uniwersytet Wrocławski, Polska)
Audinga Peluritytë-Tikuišienė (Uniwersytet Wileński, Litwa)
Fedor Poljakov (Uniwersytet Wiedeński, Austria)
Michał Sarnowski (Uniwersytet Wrocławski, Polska)
Bazyli Tichoniuk (Uniwersytet Zielonogórski, Polska)
Roman Voitekhovich (Uniwersytet w Tartu, Estonia)
Adrian J. Wanner (Uniwersytet Stanu Pensylwania, Stany Zjednoczone)
Halina Wątróbska (Uniwersytet Gdański, Polska)
Jarosław Wierziński (Uniwersytet Łódzki, Polska)
Alexander Wöll (Uniwersytet Poczdamski, Niemcy)

UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

STUDIA ROSSICA POSNANIENSIA

TOM XLIX, NR 1

Redaktorzy naukowi tomu

SETH GRAHAM

RACHEL MORLEY

BEATA WALIGÓRSKA-OLEJNICZAK



WYDAWNICTWO
NAUKOWE

POZNAŃ 2024

Okładkę projektowała

MARIA DOLNA

*Publikacja sfinansowana przez Instytut Filologii Wschodniosłowiańskich UAM
oraz Wydział Neofilologii UAM*

© Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, 2024



Wersja elektroniczna publikacji jest dostępna
na licencji Creative Commons – Uznanie autorstwa –
Użycie niekomercyjne – Na tych samych warunkach
4.0 Międzynarodowe

Wydano na podstawie maszynopisu gwarantowanego

Redakcja techniczna: MARCIN TYMA

Koordinacja prac wydawniczych: OLGA BRONIKOWSKA

Opracowanie graficzne okładki i łamanie komputerowe: MARCIN TYMA

Wersja pierwotna czasopisma: elektroniczna

Dofinansowano ze środków budżetu państwa w ramach programu Rozwój Czasopism Naukowych
(RCN/SP/0102/2021/1)

ISSN (Online) 2720-703X ISSN (Print) 0081-6884 DOI: 10.14746/strp

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
61-701 POZNAŃ, UL. ALEKSANDRA FREDRY 10
www.press.amu.edu.pl

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wydnauk@amu.edu.pl

Dział sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I. Ark. wyd. 19,25. Ark. druk. 18,00

DRUK I OPRAWA: VOLUMINA.PL SP. Z O.O., SZCZECIN, UL. KS. WITOLDA 7-9

CONTENTS

Introduction	9
Anna Antonova, <i>A landscape of shifting identities amid urban invasion: Tamara Duda's novel "Daughter" through a translation lens</i>	13
Eleonora Shestakova, <i>Yuzovka – Stalino – Donetsk: Politicization of the national question in prose about Donbas by Soviet writers of the 1930s–1980s</i>	29
Kristina Vorontsova, <i>Polish cities as a space of history in Boris Khersonsky's "Family archive"</i>	55
Emily Julia Roche, <i>Building through the flames: Polish-Jewish architects and their networks, 1937–1945</i>	71
Svetlana Pavlenko, <i>The ferris wheel of history. Urban poetics in Aleksei Ivanov's novel "Shadows of the Teutons"</i>	89
Kiun Hwang, <i>Claiming the wall: How memorial plaques reshape urban landscapes in Russia</i>	105
Daria Khrushcheva, <i>Last Addresses: Commemorative plaques as lieux de mémoire and a form of communication</i>	123
Anya Free, <i>Exhibiting the Great Patriotic War in Soviet capitals: Moscow, Kyiv, Minsk</i>	141
Anna Troitskaya, <i>New Local History projects in the unofficial history of the city: The case of St. Petersburg</i>	159
Jolanta Brzykcy, <i>Soviet savage, stinking cod and Muse – Vladislav Khodasevich's vision of Saint Petersburg</i>	177
Andrzej Polak, <i>East or West? Conflict of (hostile) narratives in "Petersburg" by Andrei Bely</i>	191
Audinga Peluritytė-Tikuišienė, <i>Mythical Vilnius in contemporary Lithuanian prose</i>	211
Walentyna Krupowies, <i>The urban space of memory (based on selected works by Herkus Kunčius, Ričardas Gavelis, and Grigory Kanovich)</i>	227
Anna Seidel, <i>Reclaiming the feminine in cities at war: female agency, spatial subversion, and linguistic resistance in women-authored literature</i>	241
Eстера Głuszko-Boczoń, <i>"The city never ends..." The dark face of the city in Herta Müller's prose</i>	259
Claudia Fiorito, <i>Caught in a "mousetrap": An analysis of the relationship of the local population with the Chornobyl Exclusion Zone in film and television productions (1990–2021)</i>	273

SPIS TREŚCI

Introduction	9
Anna Antonova, <i>A landscape of shifting identities amid urban invasion: Tamara Duda's novel "Daughter" through a translation lens</i>	13
Eleonora Shestakova, <i>Юзовка – Сталино – Донецк: политизация национального вопроса в прозе о Донбассе советских писателей 1930–1980-х гг.</i>	29
Kristina Vorontsova, <i>Polish cities as a space of history in Boris Khersonsky's "Family archive"</i>	55
Emily Julia Roche, <i>Building through the flames: Polish-Jewish architects and their networks, 1937–1945</i>	71
Svetlana Pavlenko, <i>Diabelskie koło historii. Poetyki miejskie w powieści Aleksieja Iwanowa „Cienie Teutonów”</i>	89
Kiun Hwang, <i>Claiming the wall: How memorial plaques reshape urban landscapes in Russia</i>	105
Daria Khrushcheva, <i>Последние адреса: мемориальные доски как место памяти и форма коммуникации</i>	123
Anya Free, <i>Exhibiting the Great Patriotic War in Soviet capitals: Moscow, Kyiv, Minsk</i>	141
Anna Troitskaya, <i>Проекты Нового краеведения в неофициальной истории города: опыт Санкт-Петербурга</i>	159
Jolanta Brzykcy, <i>Sowiecki dzikus, cuchnący dorsz i Muza – Władysława Chodasiewicza widzenie Petersburga</i>	177
Andrzej Polak, <i>Wschód czy Zachód? Konflikt (wrogich) narracji w „Petersburgu” Andrieja Bielego</i>	191
Audinga Peluritytė-Tikuišienė, <i>Wilno mityczne we współczesnej prozie litewskiej</i>	211
Walentyna Krupowies, <i>Miejska przestrzeń pamięci (na podstawie wybranych utworów Herkusa Kunčiusa, Ričardasa Gavelisa, Grigorija Kanowicza)</i>	227
Anna Seidel, <i>Reclaiming the feminine in cities at war: female agency, spatial subversion, and linguistic resistance in women-authored literature</i>	241
Estera Głuszko-Boczoń, <i>„Miasto nigdy się nie kończy...”. Mroczne oblicze miasta w prozie Herty Müller</i>	259
Claudia Fiorito, <i>Caught in a “mousetrap”: An analysis of the relationship of the local population with the Chornobyl Exclusion Zone in film and television productions (1990–2021)</i>	273

INTRODUCTION

This special issue of “Studia Rossica Posnaniensia” concentrates on urban experiences of conflict and pinpoints the role of Eastern European cities as sites of power and powerlessness, as spaces where pain is inflicted, contemplated, embodied, expressed or (re)negotiated. The authors situate their analyses in a variety of geographical and temporal contexts and use a range of methodologies, seeking connections between different disciplines, such as literary studies, film studies, linguistics, gender studies, urban studies, memory studies, anthropology, and urban psychology, to name just a few. The issue also offers perspectives on the city space as a battlefield for one’s dignity, rights and identity; it explores the link between the aesthetic and the political, thereby inevitably referring us to Susan Sontag and Nicole Stéphane’s powerful documentary *Waiting for Godot... in Sarajevo* (*En attendant Godot... à Sarajevo*, 1993, France), filmed in the Bosnian capital during the prolonged siege that the city endured between 5 April 1992 and 29 February 1996. Today the film brings to mind the narratives of urbicide and genocide that we are witnessing in Ukrainian cities, and makes us reflect on the new language of conflict present in the visual images and metaphors of contemporary documentary and feature films created by Ukrainian women directors, such as Maryna Er Gorbach, Alina Gorlova, Kateryna Gornostai, Masha Kondakova, Alisa Kovalenko, Iryna Tsilyk and Natalya Vorozhbyt, among others. Many of their films portray people, civilians and soldiers, and especially women, living and fighting in the towns and villages on the frontlines in the Donetsk region of Eastern Ukraine.

Donetsk is a focal point of interest for two of the authors whose work is included in this issue. Anna Antonova’s article analyses Daisy Gibbons’s 2021 translation of Tamara Duda’s novel *Daughter* (*Dotsya*, 2019), a fictionalized retelling of Russia’s 2014 occupation of Donetsk, examining the techniques employed and the choices made by the translator in order to reconstruct the complex interplay of Eastern and Western Ukrainian identities and to convey the internal tensions – fueled by Russian propaganda – that exist in the fragmented city, which is unequivocally presented as a victim of urbicide. Eleonora Shestakova examines

the history of the different names by which this industrial city has been known, demonstrating that they reflect the transformations of imperial politics: Yuzovka – Stalino – Donetsk. In her informative study, the author traces the relationship between Donetsk’s metatext and the city’s changing character, imposed by Soviet ideology.

The focus on Ukrainian culture continues in Kristina Vorontsova’s article, which provides an analysis of Boris Khersonsky’s book of poetry *Family archive* (*Semejnyj arhiv*, 2006). The work of this acclaimed Russian-speaking Ukrainian poet from Odesa tells the tragic history of the 20th century through the author’s family history. Vorontsova examines Khersonsky’s representation of the historical and geographical region of Galicia, associated with Eastern European Jewish heritage and the tragedy of the Holocaust, placing a special accent on Polish cities and towns, prompting the reader to reconstruct the image of Poland with all the connotations and cultural myths evoked by multicultural experience. Emily Julia Roche also considers Jewish experience, presenting the history of Jewish-Polish architects from 1937 to 1945 to demonstrate how architectural networks reacted to the onset of the German occupation in 1939, the changing conditions of the Second World War, and genocide. Drawing on archival documents, the article shows that interpersonal relationships and wartime networks were of great consequence in determining the wartime fates of Jewish architects and in shaping the post-1945 structure of the architectural profession.

The year 1945 is one of the timeframes of the novel which constitutes the focus of attention in Svetlana Pavlenko’s article, namely *Shadows of the Teutons* (*Teni tevtonov*, 2021), by the contemporary Russian writer Aleksei Ivanov. Pavlenko examines the means used to create the urban spaces depicted in the novel and their transformation as a result of armed conflicts, focusing on the urban landscapes of Baltiysk (Pillau) and Malbork (Marienburg). Her analysis explores somatopoetics and thanatopoetics, the auditory and olfactory dimensions of everyday wartime experiences, memoryscapes, Teutonic castles and underground settings.

The significance of memoryscape is also discussed in the articles by Kiun Hwang and Daria Khrushcheva, who both explore the role of memorial plaques in shaping collective memory and historical narratives in Russian cities. Highlighting how these plaques create a sense of historicity, Hwang outlines the controversies surrounding the selection of individuals to be remembered and the aesthetic concerns associated with their design, linking the project with the phenomenon of resistance and the contested nature of public space. Khrushcheva’s analysis interprets the plaques as an attempt to change the perception of certain historical events and an important communicative strategy for different groups of Russian society, enabling the boycotting of imposed narratives of historical and political events. The politics of memory also concerns Anya Free, whose article provides

insight into the role of museums in the Soviet cities of Moscow, Kyiv and Minsk as important propaganda tools during the Second World War. Her article focuses on two types of war-themed projects: trophy exhibitions and the exhibitions and museums that focused on building the historical narratives of the war. She also examines regional differences in the narration of the war, which can be observed in the representation of the Holocaust in the museums of Kyiv and Minsk, as well as the local histories of particular museums after the end of the war.

Three authors – Anna Troitskaya, Jolanta Brzykcy and Andrzej Polak – focus on the problem of representations of St. Petersburg. Troitskaya adopts the methodology of New Local History, in which contemporary urban space is explored with the aim of rediscovering the historical potential of the city. She analyses new approaches to understanding urban space and new memory practices, offering alternative interpretations of the past. Brzykcy offers a reading of Vladislav Khodasevich's poem *Petersburg* (*Peterburg*, 1925), examining the image of the city from several perspectives: cultural, biographical, intertextual and metatextual. Polak, in turn, analyses Andrei Bely's novel *Petersburg* (*Peterburg*, 1913) through the lens of post-colonial theory. He perceives in the text the clash of two hostile narratives – eastern and western – which he suggests is the result of an impulse towards self-colonization, or internal colonization.

Two articles – those by Audinga Peluritytė-Tikuišienė and Walentyna Krupowies – focus on the image of Vilnius in Lithuanian prose. Peluritytė-Tikuišienė chooses texts by two modern writers, Antanas Ramonas (1947–1993) and Ričardas Gavelis (1950–2002), to show how they create contrasting pictures of the same mythical city – divine and demonic, hopeful and hopeless. They serve as a model of the dominant viewpoints on the world, history and the human being as expressed in modern Lithuanian literature. Krupowies examines four novels by three different authors, published between 1989 and 2011: *A Lithuanian in Vilnius* (*Lietuvis Vilniuje*) by Herkus Kunčius, *Vilnius poker* (*Vilniaus Pokeris*) by Ričardas Gavelis, and *The park of forgotten Jews* (*Park zabytykh evreev*) and *Dream about the vanished Jerusalem* (*Son ob ischeznuvshem Ierusalime*), both by Grigory Kanovich, a Lithuanian-Jewish author who writes in Russian. Krupowies demonstrates that in all these works the dominant image of Vilnius depicts the city as a conglomeration of multiple cultural traditions.

Anna Seidel's article turns our attention to literary works by women authors, examining the staging and coding of femininity in texts focused on cities during wartime by Lidiya Ginzburg, Anna Świrszczyńska, Zlata Filipović and Yevgenia Belorusets. Drawing on Judith Butler's reading of Luce Irigaray and Henri Lefebvre's *The production of space*, Seidel argues that these women-authored texts challenge conventional war narratives, demonstrating how they stage their female authorship as an appeal against phallogocentric linguistic, spatial and narrative

structures and articulate the precarity of the feminine within the cities during war. Estera Głuszko-Boczoń identifies the experience of the city, depicted as a space of threat, violence, repression and death, as one of the recurring motifs in Herta Müller's work. Discussing selected works by the Nobel Prize laureate, in which the aesthetics of ugliness acquires an important meaning, the author proves that the cities are models of all cities under the dictatorship of Nicolae Ceaușescu; places of depravity and terror, they became the embodiment of the experience of the whole community of 'the Strangers' in Romania. The closing article, by Claudia Fiorito, offers a comparative analysis of the representation of the relationship between the inhabitants of the city of Pryp'iat'/Pripyat and their homeland in television series and films made in Ukraine, Belarus and Russia between the early 1990s and 2021, as well as in the Anglo-American television series *Chernobyl* (HBO, Sky Atlantic 2019). Themes considered include the development of romantic narratives within the contaminated zone, which often bring the protagonists into conflict with the authorities, the visual representation of radiation, and the depiction of the local institutions' response to the disaster.

We hope that the broad range of fascinating topics explored in this special issue will prove intellectually stimulating and that it will serve as inspiration for future studies on Eastern European urban narratives of conflict.

Seth Graham
Rachel Morley
Beata Waligórska-Olejniczak

Seth Graham, University College London, London – United Kingdom, s.graham@ucl.ac.uk, <https://orcid.org/0000-0001-8146-8681>

Rachel Morley, University College London, London – United Kingdom, rachel.morley@ucl.ac.uk, <https://orcid.org/0000-0003-2920-7358>

Beata Waligórska-Olejniczak, Adam Mickiewicz University, Poznań – Poland, beata.waligorska@amu.edu.pl, <https://orcid.org/0000-0002-0433-9920>

ANNA ANTONOVA

A landscape of shifting identities amid urban invasion: Tamara Duda's novel *Daughter* through a translation lens

Ландшафт меняющихся идентичностей на фоне военного вторжения: роман Тамары Дуды *Доця* сквозь призму перевода

Abstract. In the environment of Russia's ongoing war against Ukraine, literary translation acquires critical significance as a way to get Ukraine's narratives of destruction and urbicide across cultural and political borders. This article will focus on Daisy Gibbons's 2021 translation of Tamara Duda's 2019 novel *Daughter*, set in the Eastern Ukrainian city of Donetsk, to examine the translator's project of reconstructing the complex interplay of Eastern and Western Ukrainian identities embroiled in the narrative of crawling occupation. *Daughter* tells the story of Russia's 2014 invasion of Donetsk, dissecting the city's fragmented identity along cultural and linguistic divides and exploring internal tensions and propaganda-fueled conflicts leading to its eventual downfall. The storyline adopts the female protagonist's insider/outsider perspective, tracing her gradual evolution from an invisible observer to a fearless insurgent fighting for the survival of her unravelling home. The analysis will centre on the translator's approach, which combines textual and paratextual techniques to highlight the processes of division and destruction – with their transformative impact on the urban space – and to enter into a visible dialogue with the narrator/protagonist's voice to amplify and reinforce its distinctly pro-Ukrainian perspective.

Keywords: Russo-Ukrainian war, urbicide, identity conflict, translating project, translator's textual visibility, translator's paratextual visibility

Anna Antonova, University of Alberta, Edmonton – Canada, aantonov@ualberta.ca, <https://orcid.org/0009-0006-6295-0724>

Introduction

On the night of February 25, 2022 – twenty-four hours after the start of Russia's full-scale invasion of Ukraine – the Ukrainian writer Tamara Duda wrote to her Canadian publisher Mosaic Press: “It's getting even worse than we expected. Not sure that we'll be able to get in touch soon. Just take the novel and go

ahead... pray for us and tell the world about Ukraine”. The novel in question was *Daughter*, Duda’s fictionalized retelling of Russia’s 2014 occupation of the city of Donetsk in Eastern Ukraine, and the message conveyed in that late-night email sent from the heavily bombed Kyiv was not simply one of fear or desperation – it was an author’s appeal to use the translated novel as literary warfare against political misinformation and military aggression. Duda’s determination to reach her English-language readers at that critical moment reveals the translation’s resistance potential, realized by aligning the translator’s project with the author’s political message to amplify its ideologically charged narrative. In the environment of Russia’s continuing and relentless military attack, translation of Ukraine’s war-themed literary texts such as Duda’s *Daughter* acquires critical significance as a way to get the nation’s narratives of devastation and urbicide – but also determination and resilience – across cultural and political borders. In this article, I will focus on Daisy Gibbons’s 2021 English translation of *Daughter* (Доця, 2019) to examine the translator’s project and visibility in reconstructing the complex interplay of shifting and divisive Eastern/Western Ukrainian identities embroiled in the chronicle of urban destruction.

Ukrainian war-themed literature (“Veterans’ writing”)

Duda’s *Daughter*, apart from presenting a compelling account of a vibrant city’s dramatic fall – a truly tragic event in Ukraine’s recent history, often seen as a precursor to Russia’s brutal escalation in 2022 – is remarkable as a text representing the emerging genre of Ukrainian war-themed literature, also known as “veterans’ writing”. A significant phenomenon in Ukraine’s literature in recent years, “veterans’ writing” centres on two key themes: processing of the Ukrainian experience of the Russo-Ukrainian war in the post-2014 period and negotiation of Ukrainian identity as separate from and opposed to the Russian ideological perspective. The fact that this (literary as well as real-life) identity clash is unfolding against the backdrop of the continuing military conflict makes the issue of Ukrainian self-identification and self-awareness a particularly pressing one.

Ukrainian researchers Hanna Skorina and Maryna Riabchenko point out that “veterans’ writing” is currently one of the most productive trends in contemporary Ukrainian literature. It comprises over 500 literary texts written after 2014 both in Ukrainian and Russian, including memoirs, diaries, documentary chronicles, thrillers, melodramas, realistic historical novels, poetry, humorous sketches, etc. (Skorina, Riabchenko). The authors of these texts are often first-time/amateur writers who experienced the war directly as combatants or volunteers and are writing from personal experience. Up to 260 texts have been written by current

or former army members alone (Skorina); Iryna Tarku classifies this sub-category as autobiographical “combat prose” that is aimed predominantly at “bearing witness” (Tarku 48). In Duda’s case, her war-time volunteer background and the thematic scope of her work reliably position *Daughter* (her literary debut) within the “veterans’ writing” category in its more fictionalized “non-combat prose” variety (Tarku 48)¹. It should also be noted that “veterans’ writing” demonstrates a significant gender disparity, as approximately 70% of the veterans’ texts have been produced by men (Skorina, Riabchenko). In this respect, *Daughter* offers a unique female perspective on the war as a text both authored and translated by women.

Author, translator, and storyline

Tamara Duda (published in Ukraine under her pen name Horikha Zernia²) is a Ukrainian prose and poetry author and practicing translator who is also known as a political activist. After the war broke out in Eastern Ukraine in 2014, she took a break from her career to work as a frontline volunteer and spent two years on the road in the combat zone supporting the Ukrainian army. *Daughter* was inspired by those experiences and, by the author’s own admission, is largely grounded in real-life events in Donetsk in 2014 and personal testimonies of numerous eyewitnesses and survivors who served as the characters’ prototypes (Horikha Zernia 2021b: 4).

The English version of the book was produced by Daisy Gibbons, an award-winning British translator from Ukrainian and Russian, also known for her translations of Vakhtang Kipiani’s and Oleg Sentsov’s writings. Formerly a Kyiv-based editor for a political think tank and for the Ukrainian publisher Osnovy Publishing, Gibbons is currently working on the coverage of the Russo-Ukrainian war for “The New York Times” and collaborating with the Tompkins Agency for Ukrainian Literature in Translation (Vincent 3). Until recently, she has also been collaborating with the Ukrainian army in an unofficial capacity (Goyette).

The novel itself centres on the Eastern Ukrainian city of Donetsk, the capital of the Donbas region that was occupied by Russian military forces in 2014 and remains under occupation today. The central plotline of the novel – the narrative

¹ Among other “non-combat prose” authors, Tarku lists Serhiy Zhadan, Volodymyr Rafeyenko, Andrey Kurkov, Yevgenia Belorusets, and Sofia Andrukhovych, while “combat” authors include Oleksandr Mamalui, Dmytro Yakornov, Borys Humeniuk, Valeria Burlakova, Roman Zinenko, Valery Ananiev, and Olena Bilozerska (48).

² The Ukrainian version of *Daughter* was published under the author’s pen name (Horikha Zernia), while the English translation used the author’s real name (Duda). The citations hereafter will follow this distinction.

of crawling occupation that transforms the city and its people – is presented from the perspective of a nameless female protagonist positioned as an insider/outsider. The heroine lives in Donetsk and is deeply connected to the place through her family's history, but she grew up in Western Ukraine and therefore is not immediately accepted by the locals as one of "us"; this complex relationship with the city gives her a stronger sense of national (rather than regional) identity and a clarity of vision that most people around her are lacking. Putting the central character – known only as the titular "Daughter" (a common local form of endearment), and later by her nickname "Elf" – in the way of major political and ideological forces of her time, the novel traces her gradual evolution from an invisible newcomer to a talented local artist, savvy entrepreneur, political activist, daring frontline volunteer, and fearless insurgent fighting the occupation regime to protect her newfound home. Most importantly, her insider/outsider perspective foregrounds the Eastern/Western Ukrainian identity clash underlying – and enabling – the occupation narrative.

Identity conflict(s) and the translator's position

The question of "us" vs. "them", understood as a conflict of cultural self-identification and opposing political beliefs between Eastern and Western Ukrainians, is the key dilemma faced by the protagonist herself and by multiple characters around her. It is further complicated, however, by the brutal intrusion of Russian military forces and by Russia's aggressive cultural and political propaganda. Another level of complexity is created by volatile allegiances and positions, as more residents of Donetsk become exposed to or affected by the horrors of the war, and as the roles of victims, survivors, witnesses, perpetrators, and collaborators continue to shift within the city space, making it impossible to navigate. Susan Sontag, in her essay *Regarding the pain of others* on war images and their cultural import, problematizes the distinction between insiders and outsiders, victims and spectators in the context of war-time experiences, claiming that "[n]o «we» should be taken for granted when the subject is looking at other people's pain" (Sontag 7). At the same time, Sontag insists that the looking subjects themselves are never neutral and that even seemingly objective representations of war inevitably "represent the view of *someone*" (31)³. In this respect, Duda's novel offers more than a snapshot of the unfolding war; by combining and artistically processing the author's own lived experiences and the personal testimonies of her characters' prototypes, it reconstructs a landscape of shifting identities in the precarious urban space, while accentuating profound subjectivity of the narra-

³ Author's italics – A.A.

tor/protagonist's voice and attempting to locate its own idea of "we", to build up a like-minded community both within her fictionalized city and outside of the text.

If the novel's author and her alter ego, the narrator/protagonist, can be seen as survivors presenting their account of events they lived through, then – according to Sontag's paradigm – the translator may take the place of a war photographer broadcasting these events to wider audiences. This perspective raises the issue of the translator's non-neutrality – a proposition that has been widely discussed and actively defended by feminist translation scholarship (see Lotbinière-Harwood; Flotow; Simon). Refracting the text through the lens of their personal perception, a translator becomes deeply involved in the framing of the narrative and, therefore, cannot remain a completely objective observer. A translation project inevitably reflects the translator's personal agency and self-positioning, creating the so-called "translator-effect" (Flotow 35). Lotbinière-Harwood, while arguing for the need to recognize the translator's agency, claims that "[l]anguage is never neutral. A voice comes through a body which is situated in time and space. The subject is always speaking from a place. The «I»'s point of view is critical when translating" (Lotbinière-Harwood 94)⁴. Feminist scholars of translation advocate for gender-sensitive, resistant, and interventionist translating practices realized through "wordplay, grammatical dislocations and syntactic subversion" (Flotow 24) as a way to mark the translator's presence in the text, while pushing to reimagine the structures of authorship and the "hierarchy of writing roles" as "mobile and performative" (Simon 13). Lawrence Venuti's (in)visibility theory further addresses the translator's role in a similar vein, criticizing the historically normative expectation of the translator's self-effacement and arguing for "developing innovative translation practices in which their work becomes visible to readers", particularly by means of paratext (Venuti 273).

These theoretical frameworks largely inform Daisy Gibbons's translating position, even though her decision-making is motivated by solidarity rather than resistance. As a literary translator, Gibbons is distinctly and consciously non-neutral: she sees her work as a cultural mission of giving an international voice to Ukrainian authors on their own terms. In a recent interview, she stated that

[h]aving texts that people have been making in Ukraine for other Ukrainians and having that accessible to people who don't speak Ukrainian, is really important [...]. It helps us see that Ukraine has its own culture, language and literature and history that's very separate from Russia's. It can draw sharper lines of this being a colonial war (Goyette).

The translator's task and agency are therefore manifested in her objective to present the Ukrainian perspective on the war to Western English-speaking audiences, to help them make sense of the ethos and implications of the Russo-Ukrainian

⁴ Author's italics – A.A.

conflict and ultimately to raise their political awareness and awaken their sympathy. The fact that this distinctly politicized translating project, which locates the translator's "I" within the Ukrainian collective "we", is undertaken by Gibbons, who, despite her familiarity with Ukraine's cultural context, is still positioned outside of it, makes it even more impactful. In the case of *Daughter*, this approach finds its application in the use of various textual and paratextual techniques, including the translator's treatment of recurrent urban devastation imagery and visual representation of speech, as well as footnoting and prefacing, which allow her to enter into a visible dialogue with the narrator-protagonist's voice to explore identity negotiation as a means of resisting the occupation.

Occupation as urbicide

In terms of the author's and translator's project regarding the 2014 events in Donbas, it is significant that the novel unequivocally presents the occupation of Donetsk as an urbicide, a form of political violence defined by Martin Coward as "the destruction of the built/urban environment" (Coward 2007). In Coward's view, the concept of urbicide is marked with its kinship to genocide and by the same "exterminatory logic" of the aggressor (Coward 2007) – an argument also echoed by Sontag: "[A] cityscape is not made of flesh. Still, sheared-off buildings are almost as eloquent as bodies in the street" (Sontag 8). Urbicide has been widely discussed in the context of the 2022 war escalation, particularly with regard to the fate of Mariupol, another Eastern Ukrainian frontline city that was razed to the ground by Russia's army in the spring of 2022. As Michael Gentile writes, Russia employed there "an urbidical strategy which, after having destroyed much of the city's buildings, now aims at destroying what is left of its social heterogeneity, its soul, and possibly even its name" (Gentile 5). Compared to that purposeful and methodical eradication of the city and its people, discussion of urbicide in the context of the 2014 Donetsk may seem unexpected, as the latter's urban spaces and infrastructure, although severely damaged and disrupted, have largely survived the occupation and remained operational until now. However, a wider examination of the concept clarifies the author's (and the translator's) perspective.

Many scholarly approaches consider urbicide in a broader context that goes beyond destruction of buildings. First and foremost, it can be seen as a manifestation of total war that is targeting civilian population specifically, disrupting their lives and their safety: "The logic of total war that makes the home front the battle front, where there are no innocent bystanders, and where civilians are de facto implicated in the war policies of tyrannical governments, converted cities into military targets. The logic of total war culminates in urbicide" (Mendieta). Fur-

ther, Kanishka Goonewardena and Stefan Kipfer, while tracing the connections between urbicide and “new imperialism”, point out that for the civilian residents of a threatened city this form of violence becomes a profoundly personal attack on their political beliefs, their lifestyle, and any possibility of difference:

[T]here can be little doubt as to what it means to the inhabitants of quite a few battered cities now unwittingly lined up on the wrong side of a bloody “clash of civilizations”: a mockery of their political sovereignty, a brutal destruction of their socio-spatial infrastructures of resistance to the latest manifestations of imperialism, and a cruel militarisation of their everyday life (Goonewardena, Kipfer 23).

Coward concisely defines urbicide as “destruction of heterogeneity through destruction of the buildings” (Coward 2008: 53), where heterogeneity of identities and beliefs associated with urban lifestyle is seen by the aggressor as a potential threat that must be destroyed. In this framework, destruction of infrastructure becomes secondary to the elimination of undesirable thoughts or practices.

A city may be seen as dangerous precisely because of its multiplicity of socially produced cultural/spatial practices and associated values that are continuously evolving and are, therefore, difficult to control. An urbicide, in this respect, may be interpreted as a violent attempt to impose homogeneity by eradicating difference. Anna Seidel, in her study on literary narrations of urbicides, points out that this inherent heterogeneity of urbanism can coexist with the cities’ ability to become “concepts abstracted into symbolic, monolithic ideas, pawns in political or historiographic narratives”, meaning that a city’s destruction or survival may signify victory or defeat of a particular political ideology or value system (Seidel 51). Accordingly, urbicides target not simply an urban space but “a routinized practice that emerges at a specific urban site in relation to historical events, material products, cultural practices, and economic or political figurations” (Seidel 53). Not only the physical fabric of urban buildings comes under fire, but an entire intertwined system of practices, beliefs, symbols, and identities is pushed to the brink of extinction – perhaps to a greater extent than the space itself. In the context of a violent aggression, forceful disruption of these interconnected meanings may be perceived by the residents as the death of the city itself – even if the familiar buildings are still standing.

Translator’s techniques: Urbicide imagery

This is how the narrator/protagonist of *Daughter* sees the unfolding Russian occupation of Donetsk. In her eyes, takeover of the city by the Russian military signifies its imminent and unavoidable demise, even in the absence of apparent

physical destruction. The turning point in this realization for the main character comes after a peaceful protest by pro-Ukrainian city residents turns into a brutal slaughter of unarmed activists; blood spilled in the central square of Donetsk becomes a fatal wound to the city itself. The fact that Donetsk seemingly remains oblivious to the tragedy means that an irrevocable change has already taken place without being processed or consciously registered – the city must be dead or dying and does not even know it:

Донецьк лежав перед нами, як величезний неповороткий звір. Йому щойно впорснули отруту прямо у спинний мозок, і тіло звіра вже відмирає. Зовсім скоро він не зможе поворухнутися, і тільки бачитиме, як дрібніший, але більш вправний хижак шматує його плоть. Попереду чекає довга агонія, але захмеліла голова не вловлює тривожних сигналів від периферійної нервової системи. У голови поки що все добре (Horikha Zernia 2021a: 67).

Here, the author's graphic animalistic imagery underscores the city's lack of control over its fate and the inevitability of the ongoing transformation – but also the local residents' inability to process what is going on around them or to face unbearable visions of the future⁵. Gibbons, in her translation, reframes the metaphor through multiple repetitions of the pronoun “it”:

Donetsk lay before us, like a great, inert beast that had just had a shot of poison injected right into its spinal cord. Its body was already dying. Soon it would be unable to move, and would only be able to watch as it gets gobbled up by a smaller, but nimbler predator. A long period of agony awaits it, and its peripheral nervous system has raised the alarm, but its groggy head has not yet got the message. In its head, everything is still ok (Duda 71).

The translator's insistent use of the neuter pronoun when referring to the city, in combination with precise biological and medical terms describing the process of poisoning, emphasizes animalism and embodiment of the city's imagery, associated with lack of reflection and agency in this helpless, liminal state. Rearranged sentence structures in this translated passage accentuate the idea of a threat (doubled here as the “alarm” and “message”), thus foregrounding the growing disconnect between mind and body, inside and outside, and highlighting the violent, destructive nature of the ongoing transformation. Both the Ukrainian text and the translated version – perhaps to an even greater extent – clearly describe the unfolding crisis as a brutal act of killing.

The motifs of helplessness and loss of control reoccur at various points in the novel to address the city's dramatic decline. Typically, they are manifested either

⁵ This apparent denial is contrasted with the heroine's almost mystical visions in the next scene where she glimpses the tragic future fates of the unsuspecting people around her.

in animalistic metaphors or in the imagery of natural disasters beyond any human control, such as the eye of a storm (Horikha Zernia 2021a: 75; Duda 82) or cracking ice (Horikha Zernia 2021a: 255; Duda 279). Implicit here is perilous instability of the once familiar environment and the impossibility to prevent or resist the danger. The fact that up to a certain point the threat remains hidden does not make it any less deadly: “Це як радіація. Ти її не бачиш, не відчуваєш на смак, тільки в повітрі витає прозоре, і тобі краще випити йоду або тікати, доки не пізно” (Horikha Zernia 2021a: 8). The translation, once again, underscores the unknowability and persistence of danger with the repetitive use of pronouns: “It is like radiation. You cannot see it; you cannot smell or taste it; it floats, transparent in the air; and you would do well to either drink iodine, or run away before it is too late” (Duda 6). In both textual versions, the metaphor of occupation as radioactivity evokes potent associations with the legacy of Chernobyl and brings up images of a decay that is impossible to counteract.

Towards the end of the story, this invisible danger becomes all too real, as the protagonist is taking a final look at the neighbourhood she is preparing to leave: “Район не просто помирав, він розчинявся як пісок у воді, зникав із мапи буд-тя цілими вулицями. Тут усе руйнувалося, ніби будинки були великими китовими тушами, котрі винесло на берег на поталу сонцю та стерв’ятникам” (Horikha Zernia 2021a: 277). The animalistic metaphor introduced at the beginning comes full circle, revealing the fate of the occupied city: “The district hadn’t merely died: it had dissipated like sand in water, with whole streets disappearing off the map. Everything here was in ruins. The buildings were huge whale carcasses left on the beach to ruin by the sun and by vultures” (Duda 301). Gibbons, in her translation, changes the verbal forms, shifting the focus from an ongoing process of disintegration to its outcome, and accentuates the motifs of abandonment (“left”) and destruction (the repetition of “ruin(s)”); these translating decisions foreground the overwhelming sense of spatial erasure. What is being erased here is not so much the city itself as the local people’s belief in the continuity of life, which in their minds is linked to certain everyday routines, spatial orders, and cultural or political practices. Here, the recurring imagery of threatening natural disasters and helpless dying animals signifies urbicide understood as the destruction of meanings attached to a place – and people’s freedom to determine these meanings on their own.

Translator’s techniques: Linguistic divisions

Most importantly, in the case of Donetsk, this urbicidal attack is meant to eradicate pro-Ukrainian loyalties and any potential for Ukrainian resistance in the already heavily Russified city. Even divided by political and linguistic allegiances

after decades-long exposure to Russia's propaganda, Donetsk can only be forced into complete submission if a uniform pro-Russian identity can be successfully imposed on it – and this destruction of cultural and political heterogeneity is exactly what the occupation is trying to achieve. Therefore, linguistic divisions – meaning both the choice between speaking Russian or Ukrainian and the ability to switch codes – becomes crucial for establishing one's identity and offering resistance under the occupation regime.

Throughout the text, the complex identity conflict that the central character finds herself caught up in finds a visual linguistic manifestation. The narrator/protagonist is a rare Ukrainian speaker in a predominantly Russian-speaking city that views Western Ukrainians with suspicion. The heroine's language marks her as an outsider in the Russian-dominated urban space. The novel itself flips this situation by narrating the story entirely in Ukrainian, with Russian inclusions used to represent the speech of Donbas locals, particularly to emphasize their hostile, prejudiced, and narrow-minded views or to reflect the main character's mimicry attempts when she becomes engaged in resistance efforts. True belonging becomes possible for the protagonist only when she starts working with a like-minded group of colleagues. When some of them, initially marked as Russian speakers, start switching to Ukrainian, this shift indicates a turning point in the central character's journey of finding acceptance and her community. Therefore, linguistic code-switching acquires a double role: it is key to disguising a part of one's identity, a tool of sabotage and espionage – and, at the same time, it is a form of “translating of self” and identity-building. Both interpretations are consistently underscored by the translator's speech representation technique.

While the source text seamlessly integrates the two languages, underlining their mutual intelligibility despite the apparent linguistic divide, the translation has to convey embedded linguistic differences with the means of one language. To signal these instances of code-switching in the English text (where they would otherwise remain invisible), the translator resorts to consistent italicization of the Russian text. This decision visualizes the underlying differences between Russian and Ukrainian speakers for the target text readers, foregrounding the characters' divisions along the lines of cultural self-identification and ideological/political beliefs. One scene in particular, where the main character talks to her elderly neighbour, illustrates this conflict of identities:

- Дєточка, так что жє, когда ваши придут, нас расстреляют?
- Я витріщилася на Валентину Степанівну так, ніби в неї виросла друга голова.
- Хто це „наші”? Ви про що взагалі?
- Ваши бендеры.
- І я не знайшлася, що відповісти (Horikha Zernia 2021a: 49).

“My child, so what then, when are your lot going to come kill us?”

I goggled at Valentyna Stepanivna as if she had grown a second head.

“Who is «our lot» then? Who are you talking about?”

“Your Benderies”.

I did not know what to say to her (Duda 51).

Here, the elderly woman has been brainwashed by Russian propaganda to think of Western Ukrainians as enemies, and the lack of understanding results from opposing political beliefs rather than two different languages. But language here is the means of revealing the conflict and the impossibility of communication. In this case, visual demarcation between the two languages through typographic means is used in the translation to “other” the Russian language and its speakers, thus indicating the translator’s self-positioning in the clash of the two worldviews.

The longer the occupation lasts and the further propaganda reaches, the less possible communication becomes, up to the point where the heroine refuses to resort to any language at all:

Я взагалі зустрічаючись зі знайомими мугикала, як німа. „Ой, доця, как дела, как бабушка? Как настроение?” – „Ааооу”. – „Та не говори, у нас то же самое. Не уезжаете?” – „Угм”. – „Ну ничего, даст Бог, спасут нас от этих бандер. Отобьемся”. – „Ага” (Horikha Zernia 2021a: 77).

In general, when I ran into acquaintances, I would mumble like I was a mute.

“Oh, daughter; how are you, how’s your grandma? How are you feeling?”

“Ah, hm”.

“You don’t say, for us it’s just the same. Are you going to leave?”

“Mhm”.

“Well, never mind, God willing, we’ll be saved from these Banderites, we’ll fight them off”.

“Aha” (Duda 84).

In episodes like this, where the presence of Russian in the source text becomes overwhelming and the narrator/protagonist’s Ukrainian voice is practically silenced, the translator’s visual representation technique signals for the target-text readers how Russian language and narratives start pervading people’s minds and conversations, effectively ruling out any possibility of dissent. For the protagonist, continuing to speak Ukrainian and maintaining her true identity not only involves a risk of exposing herself as a dissenter and an enemy, but also becomes a form of protest against the ongoing occupation.

In this protest and in her loyalty, however, she is not alone. In a key episode focusing on the divisions and tensions between Eastern and Western Ukrainian identities, exacerbated by the continuing presence of the Russian military in the city, the main character’s friend Tetiana reveals another side to this opposition – one that portrays Ukraine as a desirable dream and flips the insider/outsider dynamic:

Ми тут завжди були ніби і при Україні, а ніби в чужі вікна заглядаємо. От у вас що там водиться? Кутя, колядки, вертеп, так? І вишиванки, і мова, і традиції... А в нас це все як зелений виноград – і хочеться, і колеться. Якби хтось той самий вертеп зробив, його б заклювали. Ми завжди думали, що це не для нас. [...] Хохли ми були, не українці, от і все, що могли собі дозволити (Horikha Zernia 2021a: 135–36).

Here, it's always been like we're part of Ukraine, and at other times it's like we're looking through the window from the outside at what you're doing over there. There's the *kutia* Christmas puddings, Christmas carols, *vertep* puppet shows. *Vyshyvanka* shirts, the Ukrainian language and traditions... It's sour grapes, it's like we want it all, but also find it all hard to swallow. If someone here tried to start a *vertep* show here, he'd be laughed out of town. We've always thought that all this Ukrainian stuff just isn't for us. [...] We're *khokhols*, not Ukrainians, that's all we're allowed to call ourselves (Duda 146).

Here, the same italicization technique is used in combination with explication to highlight the concepts characteristic of Ukrainian culture, positing them simultaneously as something external to the character's experience and something desirable that she is willing to embrace – the same way she embraces the pejorative *khokhols* used by Russians to talk about Ukrainians; when appropriated by (Eastern) Ukrainians themselves, it signifies their desire to negotiate their identity as separate from that of the Russians. It is significant that at this point in the story Tetiana is already speaking Ukrainian; when asked about how the ongoing occupation of Donbas changed the locals' self-identification, she says: “Зараз? Зараз я думаю, що нам треба вижити й од русні відбитися. А там уже нас Україна прийме такими, як є, ми їй усякі пригодимося, і глухі, і німі, і безпам'ятні. Повивчасмо ми ваші колядки, нікуди вони не дінуться” (Horikha Zernia 2021a: 136) / “Now? I feel that we need to survive and fight off these Russians. Then Ukraine will accept us for what we are; we'll come in handy for her then, deaf, dumb, and with no memory. Then we'll learn your carols, they're not going anywhere” (Duda 147). The negotiation of Donbas' regional identity, which started with Eastern and Western Ukrainians pitted against each other, is resolved here with a stark opposition between locals and “these Russians”, and with the locals' commitment to embrace the desirable Ukrainian identity, if not yet full acceptance of it.

In a later episode, the novel zeroes in on an even more significant instant of linguistic code-switching that offers an unexpected resolution to the identity dilemma. One evening, the protagonist, exhausted by the continuing danger and devastation around her, comes out into the courtyard and starts humming a Ukrainian song to herself – and is unexpectedly joined by her neighbours, emerging from the basement bomb shelter and from their half-destroyed apartments. Without questions or comments, they join in the singing, and it turns out that they knew the lyrics to all the landmark Ukrainian songs all along:

Ми співали і співали, без упину. Звідки я знала слова? А вони звідки знали? „В саду гуляла”, і „Галю”, і „Чом ти не прийшов”, і „Червону руту”, і „Гуцулку Ксеню”... До нас підходили сусіди, здається, тут зібралися всі жителі; ніхто не поспішав до укриття, боялися поворухнутися. Я не бачила облич у темряві, я тільки чула, як у мене течуть сльози по щоках і тремтить голос, і так само тремтіли й обривалися голоси в моїх сусідок (Horikha Zernia 2021a: 254–55).

We sang and sang some more, without stopping. How did I know all the words—the others too? We sang the folk songs and Ukrainian classics: “She Walked through the Garden”, “Halya”, “Wherefore Did My Love Leave Me?”, and “Chervona Ruta”, and “The Hutsul Girl Xenia”... More neighbours joined us – the whole block, it felt. No-one hurried down to the shelter: no-one dared move. I did not see people’s faces in the dark, I only felt the tears run down my cheeks and the trembling of my voice, and the same trembling and cracking in the voices of my neighbours (Duda 279).

Here, the complex identity negotiation of the Donbas locals uncovers their profound Ukrainian roots and their deep-seated (if not quite conscious or explicit) self-identification with Ukrainian language and culture that years of propaganda and Russification politics could not completely erase. The text’s seamless integration of the Ukrainian song titles, where some translations lean towards transliteration combined with minimal added explications, signifies acceptance without othering: these people, the author and the translator suggest, are more Ukrainian than they themselves realized. Tragically, this realization only comes when the Russian occupation regime is already in full swing.

Translator’s techniques: Paratexts

The translator’s paratextual presence reflects the same complex, continuously evolving approach to the representation of Donbas’ urban identity. As the translated text provides comments on culturally specific Ukrainian concepts or personalia in the footnotes, these paratextual intrusions reveal an attempt to address complexities of the national discourse and identity-building – and express the translator’s distinct pro-Ukrainian stance, rather than a neutral position. For the most part, such footnotes deal with stereotypes, ethnic or local slurs, and propagandistic clichés. For instance, the explanation of the local slur “Benderies/Banderites”, which is used to designate Western Ukrainians, ironically deconstructs the concept’s etymology and reveals its absurdity by labelling it a “misnomer” and a fear-mongering tactic:

There is a town called Bendery in Transnistria, the breakaway state internationally recognised as Moldovan that borders Western Ukraine. Here, however, *Bendery* is a misnomer for the controversial far-right politician and freedom fighter, Stepan Bandera (1909–1959), who was one

of the leaders of the Ukrainian national movement in Western Ukraine. The figure of Bandera has become something of a bogeyman in the national discourse, especially after the escalation of events in 2014 (Duda 52).

Similarly, when addressing the ethnic slur “khokhol/khokhly”, the translator chooses to focus on the Ukrainians’ appropriation of it as a form of identity-building: “*Khokhol* is a word often used by Russians as an ethnic slur for Ukrainians; alternatively, many Ukrainians call themselves *khokhly* as a form of ethnic self-identification, to differentiate themselves from Russians” (Duda 136); this approach mirrors the characters’ own treatment of the concept in the text.

Further, the translator’s political self-positioning is clearly manifested in the paratextual comments on Russia’s post-World War II annexation of Western Ukraine and the cultural legacy of Ukraine’s historic national movement (Duda 90), as well as the definition of Russia’s “*ikh tam niets*” as “Russian-backed paramilitaries based on Ukrainian soil” (Duda 164). As the concept first originated in connection with Russia’s annexation of Crimea in the spring of 2014, the mention of “Ukrainian soil” in this context makes it a distinctly political statement that unequivocally asserts the Ukrainian identity of the annexed and Russified Crimea, and, by extension, Donetsk itself. In all these instances, paratextual spaces reveal the translator’s own process of identity negotiation – a process that ultimately aligns the translator’s position with that of the author and the narrator/protagonist.

These footnoting decisions are mirrored by the translator’s prefacing approach, as seen in the *Author’s note* at the beginning of the book. In the original Ukrainian edition, this one-page paratext contains acknowledgments where the author explains that the story is based on real events, names the real prototypes of her characters, and expresses her appreciation for her publisher’s and collaborators’ input. In the translated version, this note is significantly shortened, and its title is changed to *A note on reading this book* – a change that further distances this paratextual element from the author herself. The author’s acknowledgements are shorter and less specific than in the source text, and the author is referred to in the third person – “she” as compared to “we/us” in Ukrainian. The second paragraph (absent in the Ukrainian text) introduces personal testimonials provided by the real-life prototypes of the protagonist and other characters – five stories in total that conclude the book and were translated specifically for the English-language edition but were never included in the Ukrainian version (Duda 312–347). Finally, the note ends with a powerful statement on the novel’s significance:

Daughter is a testament to the Russian invasion of Ukraine and a eulogy to the people the war has taken. For this reason, the author felt a translation into English was necessary, in part to raise awareness among an Anglophone readership. You are advised to bear the above commentary in mind as you read on (Duda 3).

This statement – which was not part of the Ukrainian text – clearly expresses the editorial team’s political and ideological self-positioning and explains the author’s (and, implicitly, the translator’s and publisher’s) motivation behind the translation project. Although this paratextual element is not openly identified as translator-authored, in combination with other translating decisions – both textual and paratextual – it reads as the translator’s creative declaration of intent.

Conclusion

As my analysis demonstrates, complex representation of the Eastern/Western Ukrainian identity clash and its entanglement in the workings of Russian propaganda and urban occupation pervade both the author’s own writing and the translator’s creative project, occurring simultaneously at the textual and paratextual levels in the translated novel. The translator’s choices bring to the foreground the urbicidal nature of the unfolding city takeover by hostile military forces, while accentuating linguistic differences and code-switching both as a form of identity negotiation and the means of resistance. Apart from the textual intrusions, the translator continues to explore the complexities of national identity-building in the accompanying paratexts. Most importantly, in addressing all these complexities, the translator’s project invariably aims at clarifying and reinforcing the author’s distinctly Ukrainian perspective on the ongoing war and the nation’s continuing fight for survival, which – particularly today – is in itself a most profound and significant expression of cross-cultural solidarity.

References

- Coward, Martin. “Urbicide Reconsidered”. *Theory and Event*, 10 (2), 2007. Web. 10.12.2023. <https://doi.org/10.1353/tae.2007.0056>.
- Coward, Martin. *Urbicide: The politics of urban destruction*. London–New York, Routledge, 2008.
- Duda, Tamara. *Daughter*. Trans. by Daisy Gibbons. Kyiv, Bilka Publishing, 2021.
- Flotow, Luise von. *Translation and gender: Translating in the ‘era of feminism’*. Ottawa, University of Ottawa Press, 1997.
- Gentile, Michael. “Pax McDonaldica before the storm: From geopolitical fault-line to urbicide in Mariupol, Ukraine”. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 28 (3), 2023, pp. 1–6. Web. 10.12.2023. <https://doi.org/10.1111/tran.12576>.
- Goonewardena, Kanishka, Stefan Kipfer. “Postcolonial urbicide: New imperialism, global cities and the damned of the Earth”. *New Formations*, 59, 2006, pp. 23–33.
- Goyette, Jared. “Literary translator Daisy Gibbons explains why cultural work is vital for Ukraine now”. *Chytomo*, 11 August, 2023. Web. 10.12.2023. <https://chytomo.com/en/literary-translator-daisy-gibbons-explains-why-cultural-work-is-vital-for-ukraine-now/>.

- Horikha Zernia, Tamara. *Docâ*. Kyiv, Bilka, 2021a.
- Horikha Zernia, Tamara. "Vid avtora". *Docâ*. Kyiv, Bilka, 2021b, pp. 4–5.
- Lotbinière-Harwood, Susanne de. "The body bilingual". *Re-belle et infidèle: la traduction comme pratique de réécriture au féminin / The body bilingual: Translation as a re-writing in the feminine*. Montreal, Éditions du Remue-ménage / Women's P, 1991, pp. 89–168.
- Mendieta, Eduardo. "The literature of urbicide: Friedrich, Nossack, Sebald, and Vonnegut". *Theory and Event*, 10 (2), 2007. Web. 10.12.2023. <https://doi.org/10.1353/tae.2007.0068>.
- Seidel, Anna. "How to narrate urbicides? Lidija Ginzburg's and Miron Białoszewski's portrayals of urban destruction". *University of Bucharest Review*, 12 (1), 2022, pp. 51–65.
- Simon, Sherry. *Gender in translation: Cultural identity and the politics of transmission*. London, Routledge, 1996.
- Skorina, Hanna. *Knigi pro vijnu*. Facebook, 30 September, 2022. Web. 10.12.2023. <https://m.facebook.com/groups/warbookua/permalink/5804636302901547/>.
- Skorina, Hanna, Maryna Riabchenko. "Veterans'ka literatura – ce pravda pro vijnu ta možlivist' podivitisâ na svoê žittâ pid inšim kutom". *Armia Inform*, 11 January, 2020. Web. 10.12.2023. <https://armyinform.com.ua/2020/01/11/ganna-skorina-ta-maryna-ryabchenko-veteranska-literatura-cze-pravda-pro-vijnu-ta-mozhlyvist-podyvytysya-na-svoje-zhyttypid-inshym-kutom/>.
- Sontag, Susan. *Regarding the pain of others*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003.
- "Tamara Duda. *Daughter*". *Mosaic Press*. Web. 10.12.2023. https://mosaicpress.ca/products/daughter-ebook-author-calls-her-novel-a-part-of-ukrainian-war-effort?_pos=1&_sid=b0105c4e9&_ss=r.
- Tarku, Iryna. "Family frames of the Russo-Ukrainian war in contemporary Ukrainian literature". *Australian & New Zealand Journal of European Studies*, 14 (4), 2022, pp. 47–58.
- Venuti, Lawrence. *The translator's invisibility: A history of translation*. London, Routledge, 1995.
- Vincent, Shelby. "A conversation with Ukrainian translators Kate Tsurkan and Daisy Gibbons on translating and creating amid the Russian invasion". *Translation Review*, 114 (1), 2022, pp. 1–10. Web. 10.12.2023. <https://doi.org/10.1080/07374836.2022.2125755>.

ELEONORA SHESTAKOVA

**Юзовка – Сталино – Донецк:
политизация национального вопроса в прозе
о Донбассе советских писателей 1930–1980-х гг.**

**Yuzovka – Stalino – Donetsk:
Politicization of the national question in prose about Donbas
by Soviet writers of the 1930s–1980s**

Abstract. Donetsk is a young industrial city. This is captured in the history of its naming, reflective of the transformations of the politics of the two empires: Yuzovka – Stalino – Donetsk. There are few fictional works devoted to Donetsk in Soviet literature. It is local, regional literature, created by natives of the region from the 1930s to the 1980s. Donetsk’s art-journalistic metatext was formed along with the city transforming itself from a worker’s settlement into the capital of industrial Donbass. After October 1917 the city and metatext of Donetsk consistently “did not remember”, “did not see” its origins – Yuzovka – but was concentrated on the Soviet present of the region. The historically conditioned multinational of Yuzovka, under the pressure of Soviet policy and ideology, was transformed into an internationality based on the dominance of the Soviet (essentially Russian) man and his local kind: the Donbasovets. The aspirations to level out the national diversity of the region, to obscure the role of people with Ukrainian roots, and to replace it with the politicised internationalization in the fabric of the works have found their semantic and ideological limit. This limit intensified when the depersonalisation of national-cultural features of the city, region was artificially imposed and it manifested in speech, everyday realities, and the memorial culture of the common people.

Keywords: Soviet prose, journalism, metatext of Donetsk, politics, ideology, memorial culture

Eleonora Shestakova, Independent Scholar, Donetsk – Ukraine, shestakovanora2016@gmail.com,
<https://orcid.org/0000-0003-2000-9208>

*С любовью и признательностью посвящается Глуценко
Леониду Константиновичу и Нине Савельевне, урожден-
ной Корниловой, моим бабушке и дедушке, жизнь и судь-
ба которых неразрывно связаны с Донецком.*

Введение

Донецк, начиная с рубежа 2013–2014 гг., один из самых печально известных городов мира. Несмотря на то, что он с конца XIX и в течение всего XX вв. был символом стремительного удачного индустриального роста окраин Российской империи, а затем одного из ключевых промышленных регионов СССР, с 10-х гг. XXI в. Донецк превратился в знак геополитической катастрофы. С ним и происходящими в нем событиями сопряжено зарождение, формирование, развитие процессов „ползучей” аннексии, вслед за тем оккупации РФ восточных регионов Украины и – с февраля 2022 г. – многомесячных жестоких боев, тотальных разрушений городов-спутников Донецка.

С культурно-исторической памятью города и всего региона Донбасса планомерно играли, создавая через массмедиа специфическую социальную мифологию (Šestakova 2018; Šestakova 2022). Молодой, основанный в 1869 г. в виде небольших рабочих поселков, быстро разросшийся, с несколькими центральными улицами, множеством „красивых зданий характерного для той эпохи архитектурного стиля” (*Ūzovskoe Obšestvennoe Sobranie*, электронный ресурс) и получивший статус города летом 1917 г., в новейшей истории Донецк неоднократно оказывался на перекрестке геополитических трансформаций и катаклизмов. Это четко запечатлено в истории его именовании, отражающих пертурбации в политике двух империй: Юзовка – Сталино – Донецк.

Ключевые тезисы, которыми настойчиво и длительное время РФ пытается обосновать оккупацию, полномасштабную войну против Украины и другие деструктивные геополитические шаги, – это якобы историческое воссоединение русских земель, к которым относится и Донбасс; общность, единство истории, культуры; защита русскоязычного населения региона. Для того чтобы, во-первых, понять неправомочность подобного рода заявлений и шагов РФ; во-вторых, прояснить основные методы, принципы, тенденции, задачи идеологизации, политизации национального вопроса в СССР (государство – мифоидеологема для РФ), его стремления к специфической интернационализации крупного индустриального региона, необходимо проанализировать в современных культурных, социальных, исторических условиях литературу об этом регионе.

Донецку – городу в степях, основанному капиталистом Джоном Юзом, посвящено сравнительно немного художественных произведений. Все они относятся к так называемой *малой, региональной* словесности и созданы уроженцами Донецка и его городов-спутников в 30–80-х гг. XX в. Это прежде всего проза и публицистика Леонида Жарикова, Бориса Горбатова, Павла Байдебуря, Ивана Костыри, Анатолия Кравченко и других профессио-

нальных донецких писателей, журналистов, а также воспоминания местных жителей, вошедшие в сборники очерков 1960–1980-х годов.

Жариков (1911–1985), Горбатов (1908–1954), Байдебур (1901–1985) – известные и за пределами Донбасса писатели, публицисты, культурные деятели, которые в 1920-х гг. приняли идеологию советской власти. Они начинали как рабочие на шахтах, заводах Юзовки, рабкоры, журналисты местных изданий. Байдебур писал на двух языках – русском и украинском, почти всю жизнь провел на Донбассе, возглавлял Донецкую организацию союза писателей Украины. Жариков и Горбатов в 1930-х гг. переехали работать в Москву. Жариков перед тем, окончив „краткосрочные педагогические курсы”,

учительствовал в Днепропетровской области, участвовал в сельскохозяйственной коммуне, учился на театральном рабфаке в театральном институте имени Лысенко в Киеве. Некоторое время работал в театре, был репортером вечерней газеты, служил в армии пограничником. [...] Учился в Литературном институте имени Горького [...] (Žařikov 2).

Горбатов, сделав карьеру в Москве, „без сожаления оставил руководящую работу”, вернулся домой, „став секретарем донбассовского иллюстрированного двухнедельника «Забой»” (Dičenskov 6). Михаил Диченсков в предисловии к роману *Донбасс* так определил и основные вехи той эпохи, максимально насыщенной геополитическими, общественными словами, трансформациями, и суть характера знаменитого земляка:

Красноармеец горнострелкового полка, разъездной корреспондент „Правды”, доброволец-зимовщик на полярном острове, участник освободительного похода на Западную Белоруссию, военный корреспондент в боях с белофиннами и на фронтах Великой Отечественной войны, представитель советской прессы во дворце правосудия в Нюрнберге, в жилищах бедняков в Японии, на Филиппинах, в резиденции японского императора, один из руководителей Союза советских писателей и прежде всего, всегда и везде – пламенный патриот, писатель, публицист (Dičenskov 7).

Жариков, Горбатов, Байдебур – авторы повестей, романов, лауреаты престижных в СССР премий, наград. Многие их произведения, публицистика региональных журналистов входили в списки литературы для внеклассного чтения в школах, в первую очередь востока Украины, образуя фон и фонд знаний, коллективной, культурной, социальной памяти, устойчивые наборы идеологием для нескольких поколений Донбасса. В Донецке есть улицы, носящие их имена. Личности писателей, их произведения, региональная публицистика, в 1960–1980-х гг. вызывавшие интерес у критиков, литературоведов (Brykin, Galin, Ionov, Karpova, Kolesnikova, Dičenskov), после распада

СССР отошли на социальные маргиналии. Образы, идеи, мифоидеологемы Донца, созданные ими, работают до сих пор. В XXI веке внимание к ним активизировалось трижды: в 1990-х гг. после установления Независимости Украины (Olifirenko, Roman'ko), после революций 2004 и 2013 годов. Для университетской профессуры, разделенной в 2014 г., выбравшей сторону геополитического фронта, возвращение к творчеству донецких писателей советской эпохи – возможность переосмыслить в ретроспективной системе координат ценности, основы, принципы мировидения Донбасса (Kirillova, Roman'ko).

Однако исследователи не касались важного, в первую очередь в ситуации революций, оккупации и войны, комплекса вопросов о взаимосвязи индустриальной, урбанистической культуры и национальной политики в творчестве донецких писателей, публицистов 1930–1980-х гг., что обуславливает общую актуальность статьи. Частный аспект актуальности определяют факторы, связанные с историей города.

Городское пространство Донца с конца XIX в. быстро формировалось из рабочих поселков, выросших вокруг шахт, заводов, живущих самостоятельной, почти обособленной жизнью, что отображено в прозе о Донбассе. Художественно-публицистический текст города создавался почти одновременно с самим городом. Но и те, кто его выстраивал, сами становились текстом городского пространства, давая улицам свои имена. Это писатели и знаменитые в советскую эпоху ударники труда, общественные деятели – Алексей Стаханов, Никита Изотов, Евдокия Королёва, которые естественно становились героями журналистских, публицистических материалов, литературными персонажами, художественно-документальными образами и мифоидеологемами. Но после 1917-го и до 1990-х гг. город последовательно стирал, „не помнил”, „не видел” своего истока – Юзовки, был сконцентрирован на своем советском настоящем, что свойственно политике СССР. Донецк и литература о нем, будучи молодыми, создаваемыми в границах урбанизма, быстро, естественно включились в создание, сохранение того, что Кристиан Майер, Алейда Ассман называют мемориальной культурой, сосредоточенной на одной группе, производящей сегрегацию в угоду „мемориальной индустрии” (Assman 154). В результате чего мемориальная культура „использует память в рамках политики идентичности” и с помощью ее производит политическую, идеологическую, социальную сепарации, ставящие „под угрозу национальную консолидацию” (Assman 154). Что такое национальная консолидация в условиях СССР и индустриального, развивающегося молодого города, каковы ее принципы, задачи – это вопрос, ответ на который в художественно-публицистической словесности о Донце.

Материал исследования

Внимание сосредоточено на *Повести о суровом друге* (1936, 1950) Жарикова, романе *Донбасс* (1951) Горбатова, сборниках воспоминаний *Дорогами Европы* (1975) и фольклора *Шахтерские сказы* (1987), в которых биография Донецка, биография авторов, „биография героев неразрывно переплетаются с биографией страны” (Dičenskov 11). *Повесть о суровом друге*, „в основе которой лежат воспоминания пережитого, впечатления детства” (Žaričkov 2), – это первая, посвященная Ленинскому комсомолу, автобиографическая книга Жарикова о жизни Юзовки с 1910-х гг. до боев с армией Деникина в 1920-х гг. *Донбасс* – это тоже во многом автобиографическое произведение. Оно повествует о 1930-х гг., „индустриальном прорыве” региона. По замыслу Горбатова *Донбасс* должен был стать дилогией, и вторую книгу он „предполагал посвятить событиям предвоенной жизни, войны и восстановления” (Gorbatov 364). Из задуманного успел написать первую главу *Прощание*: рассказ о том, „как из шахты, за ненадобностью, поднимают последних лошадей и как с ними прощаются переходящие на другую работу коногонны” (Gorbatov 364). *Донбасс* – это во многом новаторский для начала 1950-х гг. сплав собственно художественного и публицистического начал, предварение концепции новой авторской активности в произведении (Bernštejn). Сборники очерков воспоминаний, шахтерского фольклора основаны на сочетании обостренно личностного, эмоционально окрашенного начала, я рассказчиков и внимания к фактам, деталям жизни Донбасса. Такой выбор материала позволил проследить задачи, взаимосвязи идеологического, политического, социально-повседневного, урбанистического, художественного начал в словесности, посвященной молодому индустриальному городу и становящейся, копящей, переосмысляющей вместе с ним память о социальных катаклизмах, сопряженных с Донбассом.

Философско-методологическая основа исследования

За столь малое историческое время город, прошлое которого обозримо и не уходит вглубь веков, пережил и накопил столько исторически важных, политически, идеологически и даже обыденно насыщенных разнородными ситуациями, смыслами, эмоциями событий, что невозможно не задаться вопросом о том, как организована, существует и чем поддерживается в нем общественная солидарность. Это тот вопрос, который испанский философ Хосе Ортега-и-Гассет поставил в 1921 г. в работе *Бесхребетная Испания*, размышляя о природе и сущности взаимосвязи государственно-

го, регионального, корпоративного, классового и национального сознания. Для Юзовки, трудно, но быстро ставшей Сталино, а затем Донецком, этот комплекс проблем тоже крайне актуален вследствие того, что ориентирован на провокационный вопрос о солидарности людей, объединенных системой факторов, которые в городах с долгой историей, складывались естественно, постепенно, во взаимодействии с другими не менее важными факторами. В молодом, изначально индустриальном городе, основанном на своеобразном добровольном „вавилонском смешении” людей, такого рода процессы и накопление памяти невозможны. Как невозможно и преодоление неизбежно возникающей лабиринтообразной взаимосвязи государственного, классового, национального, народного, регионального начал:

Все этнические сообщества, прежде чем войти в государство, существовали отдельно. [...] Наоборот, классы и профессиональные группы изначально представляют собой части целого. Первые так или иначе могут вернуться к независимости. Вторые никогда не жили и не смогут жить сами по себе. [...] Нация живет нормальной жизнью, когда каждая из групп понимает, она – только часть общества. [...] национальное сосуществование не статическая, а динамическая реальность. [...] Объединение наций всегда связано с каким-то важным предприятием, с замыслом, требующим всеобщего участия и способным воодушевить людей (Ortega-i-Gasset 302, 303).

В выбранных для исследования произведениях эти моменты как раз наиболее очевидны: писатели, публицисты, фокусируя внимание на общественно-политических моментах жизни трудового региона, на повседневности его различных политических, социоментальных классов, групп, касались национальных проблем, не делая их центральными, но и не стремясь скрыть ключевую партийную задачу – формирование советского человека. Внимание писателей, публицистов, простых людей, опубликовавших свои воспоминания, специально или естественно, невольно обращено к тому, как, вследствие чего и ради чего житель Юзовки – Сталино – Донецка становится гражданином, „покидает узкий мир своих забот и чутко вслушивается в то, что происходит в большом мире” (Ortega-i-Gasset 303). Классовое, групповое, прежде всего воплощенное в сознании буржуазии, шахтеров, металлургов, революционеров, и национальное, изначально многообразное, начала в молодом промышленном городе не только встречаются, сталкиваются с собственными проблемами, противоречиями. Они взаимодействуют не так, как в урбанистической культуре, основанной, знающей, помнящей, учитывающей постепенное многовековое становление мононационального культурного, исторического, социального опыта или насильственного заселения региона многонациональными общностями (Lacson; Bebbington; Ballantyne; Chung-to; Minor). В выбранной для анализа литературе отчетли-

во прослеживается иное. Город, который зародился, формировался в периоды общественных катаклизмов из рабочих поселков, слабо соотносящихся с центром, все же создал, сохранил свою „социальную эластичность”: „способность передавать импульсы от одной части к другой” и условие живучести „всякого здорового общества” (Ortega-i-Gasset 304).

Большая и малая история, архитектура, культурное сознание, народная, коллективная, социальная память Донецка не только улавливались и отображались в художественной литературе, публицистике, посвященной ему, что традиционно. Они появлялись одновременно и со становлением города, и со словесностью о нем, и формировались этой словесностью. Она выполняла традиционные художественно-эстетические, общественно-идеологические функции и реализовала задачи творца индивидуальности города, основ мировидения, мировосприятия донетчан как историко-культурного, ментального единства. Это обуславливает один из парадоксов и создания, и исследования метатекста Донецка в советской прозе. Для гуманитаристики, занимающейся вопросами урбанизма (Dukov; Stepanova; Steinberg; „Review: The Urban Landscape”; „Landscape Journal”; van der Borg, Russo; Rugkhan; *Cities in Film*; Latham, Brown; Myers; *The Implementation of the UNESCO*; Eldridge; Keshtkaran; Smith; Iovene, Picerni; Soule; *Rethinking the Urban Landscape; Journeys through Welsh literary landscapes*), методологически важны вопросы, сформулированные одним из пионеров этого направления Николаем Анциферовым. Он предлагал фокусироваться на „трактовке города как особой исторической индивидуальности”; „отображении городских ландшафтов [...] как частей единого целого, определившего монументальный облик города”; „методах ознакомления писателя с городом и его творческой лаборатории”; „власти города над сознанием и поступками персонажей урбанистической художественной литературы”; „осмыслении исторического пути города” (Anciferov 12). Если для городов с долгой историей и мемориальной культурой такая методология действенна, то для Донецка обнаруживает ряд проблем, сопряженных и с частой сменой политических режимов, и вопросом соотношения индивидуального, национального, классового, группового, регионального, городского сознаний у человека-труженика, погруженного в беспрестанные общественные катаклизмы.

Цели и задачи статьи обусловлены и материалом, и проблемами литературоведения, занимающегося региональной словесностью, урбанизмом и мемориальной культурой: через основные произведения, с помощью которых длительное время формировалось мировидение, мировосприятие жителей Донбасса, прояснить следующие ключевые моменты. Во-первых, какие и почему урбанистические особенности Юзовки – Сталино – Донецка акцентировались в прозе 1930–1980-х годов. Во-вторых, какие и как

социально-политические, историко-идеологические аспекты образа города Юзовка – Сталино – Донецк формировались и продвигались в художественных текстах литературы и взаимосвязанных с ними кинофильмах. Речь идет о знаковых для Донбасса и идеологии СССР картинах. *Большая жизнь* (1939, 1946): фильм в двух частях, Киевская киностудия, режиссеры Леонид Луков, Борис Каневский, сценарий Павла Нилина. Песня из этого кинофильма *Снят курганы темные* (стихи Бориса Ласкина, музыка Никиты Богословского) – визитная карточка Донецка. *Донецкие шахтеры* (1950): киностудия имени Максима Горького, режиссер Леонид Луков, сценарий Бориса Горбатова, Владимира Алексеева. *Непокорённые* (1945): Киевская киностудия, режиссер Марк Донской, сценарист Борис Горбатов. *Счастье Никифора Бубнова* (1983): киностудия имени Довженко, по мотивам повести Бориса Горбатова *Прощание*, режиссёр Роллан Сергиенко. В-третьих, вследствие каких исторических факторов, как трансформировались акценты национального вопроса, что, почему было его константными составляющими. В-четвертых, каковы взаимоотношения между идеологическими, политическими, социально-культурными реалиями, отражавшими, создававшими в метатексте *Донецк – столица промышленного Донбасса* образ человека-труженика и настроения многонационального региона.

„Донбасс во всей своей красе и силе”: урбанистическая власть города или региона?

Один из очевидных, хотя неосмысленных парадоксов метатекста Донецка – отсутствие общего, панорамного образа, видения города и сосредоточенность писателей либо на изображении безлико-однотипных рабочих поселков, либо на Донбассе как промышленном, социально-культурном монолите.

Так, *Повесть о суровом друге* начинается с описания Юзовки, в котором сошлись три типичных точки зрения – обездоленного человека Российской империи, искавшего лучшей жизни; капиталиста, жаждавшего получить выгоду; повествователя, стремящегося соединить и осмыслить воспоминания своего детства с позиции новой эпохи:

Анисим Иванович пришел на берег Кальмиуса, когда англичанин Юз строил там свой металлургический завод. [...] Так безродный юноша, пастух из глухой курской деревни, стал углекопом. В заводе, рядом с шахтой, строились доменные печи. Тут же находилось кладбище: свежие могилы, а на них кресты, сделанные торопливой рукой. Сюда сваливали обрезки железа, по могилам бродили козы. За кладбищем Юз сколотил низкие тесовые бараки с нарами в два этажа. В этих бараках, прозванных балаганами, вповалку, как на станции, жили мужчины и женщины, дети и старики (Žarikov 7–8).

Разрастание Юзовки, связанное с индустриальным расширением и притоком рабочей силы, это не принципиальное изменение города, становление его как единства, а продолжение безысходности жизни рабочего, его безучастности ко всему, что в системе и реализма, и соцреализма изображается Жариковым:

Позже, когда по крутому берегу Кальмиуса потянулись кривые ряды землянок, Анисим Иванович женился и тоже смастерил себе хибарку – низкую, сырую. Пробил в стене оконце на уровне земли, такое маленькое, что если кто-нибудь заглядывал в него, в землянке становилось темно (Žarikov 8).

Это константные социальные проблемы, характерные для осмысления пролетариата и урбанизма эпохи капитализма XIX в.: рабочие поселки – наглядное антагонистическое противостояние классов, идеологических миров, обязывающее автора и его героев к ценностному выбору позиции видения и изображения общества. В такой системе ландшафт Юзовки не предполагает монументальности, ориентации на человека-созидателя, будущее строящегося города, национально-государственное, локально-региональное единство его жителей. Мировоззренческий выбор позиции отражает и „*власть места* над сознанием и поступками обитателей” (курсив автора – Э.Ш.) (Anciferov 16). Но это власть не города, а безликих рабочих поселков. Юзовка бараков – безнадежное место, „вечно” заполнено „заводским дымом”, „чадом самодельных плиток, запахом гниющих отбросов”, но окруженное сильной красотой природы: „А на сотни верст вокруг – свежая степь, полная музыки и цветов” (Žarikov 8). Юзовка – мир границ: маленькое, искаженное властью капитализма жизненное пространство рабочего поселка в силу объективных обстоятельств само отгораживается стеной безучастности от большого, вольного мира природы. Они живут, не замечая друг друга, и только маленькие дети, которые еще не отданы на работы в шахты, на заводы, могут видеть, ощущать и понимать безотносительную свободу и красоту донецкой степи:

Трава была мягкая и теплая. Пахло цветами. Легкий ветерок приносил сюда горьковатый дым завода. Он смешивался с медовым запахом желтой сурепы и бледнорозовых граммофончиков. [...] Хорошо лежать в степи и смотреть, как по голубому небу кочуют облака! (Žarikov 19).

Юзовка – это еще и естественные границы массы поселков, наполненных нищенской жизнью рабочих, дымящими заводскими трубами, шахтными терриконами, и благополучия лавочников, буржуазии, капиталистов, живущих „в городе”. В „городе”, который Жариковым ни разу не именуется,

в отличие от постоянно вспоминаемых исторически достоверных названий рудничных поселков (Пастуховский рудник, Нахаловка, Собачевка, Шанхай), есть тротуары, площади, большие, чистые дома со светлыми квартирами. Однажды Ленька, от имени которого ведется повествование, нечаянно попал в такой дом „в городе”. Сошедшиеся во взгляде героя три границы мира Юзовки: политэкономическая, природная и урбанистическая – позволили ему, еще обладающему детской непосредственностью, но уже приобретшему жизненный опыт рабочего поселка, уловить сущность контрастного социального мира Юзовки и свои смутные, но естественные желания уютной жизни: „В комнате пахло лучше, чем в степи весной. [...] «Неужели так живут люди?» – думал я, и мне вспоминалась моя сырая хата, где в одном углу жили мыши, а в другом серая земляная лягушка” (Žarikov 101).

Аналогичное осмысление Юзовки реализуется в *Донбассе* Горбатова и в фильме *Донецкие шахтеры*. Песня *На шахте Крутая Мария* (музыка Тихона Хренникова, Евгения Долматовского) о гибели шахтеров в забое до 1917 г., звучащая в начале киноповествования, – визуализация социально-политических контрастов Юзовки, корреспондирует с ее образом, созданным Жариковым. Сценаристы фильма, среди которых и автор *Донбасса*, соединили в одном эпизоде ключевые, идеологически наполненные образы Юзовки: изувеченный шарманщик – бывший шахтер, безысходность жизни рабочих поселков при капитализме и обездоленное детство. Такое разграничение дореволюционной жизни рабочих и новой эпохи неуклонно акцентировается. В *Донбассе* и *Донецких шахтерах* взгляд сосредоточен и на прошлом угнетаемого пролетариата Юзовки, когда „город” больших светлых домов капиталистов „не видится”, „не существует”, даже мельком, под политически маркированным углом зрения, как у Жарикова, и на счастливым настоящим безымянного города. Принципы умолчания, минус-присутствия домов Юзовки, в которых располагались банки, магазины, квартиры промышленников, чиновников, – идеологическое обоснование революции, гражданской войны, руководящей роли партии и Сталина.

Вполне понятны художественно-идеологические основы такого видения и изображения старого/нового мира Юзовки. Однако чрезмерная сосредоточенность на проблемах одного класса (пролетариата) – это путь к противоестественной жизни общества. Нельзя пролетариату, как любой группе, классу, пренебрегать ключевым социально-культурным принципом: понимать, „поддерживать общественную связь”, „осязать давление других общественных групп”, „считаться с другими классами и слоями”, „словом, уважать других”, „если не прощать, то учитывать” (Ortega-i-Gasset 304). Это, по мнению философа, залог единства, жизнеспособности сильной нации, общества и государства. Сходную идею обоснуют Кристиан Майер и Алеяда

Ассман, рассуждающие о принципах, основах и угрозах для консолидации нации и общества мемориальной культурой:

Односторонняя сосредоточенность на негативных моментах прошлого обычно сочетается с привилегированным положением жертв, когда их страдания воспринимаются как ценное достояние и важный символический капитал (Assman 154).

В метатексте Донецка из системы социального, государственного мироустройства изъято понятие нации, представление о национальном подменено/заменено классовой жизнью. Авторами выписаны поэтические образы-шаблоны для формирования идеологом социальной мифологии промышленного Донбасса и его единственного героя – труженика, руководимого партией. Пролетариат, жертва угнетения, интернационален по природе, политическим целям и задачам, согласно постулатам марксизма-ленинизма, а потому его победа в революции должна репрезентироваться обилием радости, праздников, сопровождаемых соответствующими эмоциями и образами быта. Оппозиция образов старого/нового мира складывалась в метатексте Донецка как мифоидеологема всеобъемлюще счастливой жизни. Это приводило к недостаткам в художественном аспекте произведений, что, например, отмечено в *Заключении Художественного совета Министерства кинематографии СССР по фильму „Донецкие шахтеры”* (Doneckie šahtëry, электронный ресурс). Через асимметрию художественного/идеологического „проговаривались” политические задачи по созданию образа Юзовки – Сталино – Донецка, сопряженные и с прославлением жизни после 1917 г., и со стремлением маргинализировать город, переместив центр внимания на регион и его интернационального героя.

У Горбатова, в *Донецких шахтерах*, как и Жарикова, город не именуется, хотя достоверно называются шахты, поселки. Один раз, когда надо показать преимущество советского образа жизни для региона, активизируется игра именами города: „Ну, как там город Сталино? Живет? [...] Не узнаешь ты Юзовку, дядя Онисим! Уже не Юзовка – столица!” (Gorbatov 215). Если позицию Жарикова можно понять, учитывая взгляды советской политики на упоминания старых названий, то с фильмом и романом Горбатова дело сложнее. В *Донецких шахтерах* и *Донбассе* взгляд повествователя прикован, ограничен жизнью шахты, поселка, по-прежнему типичными – природным и урбанистическим – пейзажами. Единственное отличие от повести Жарикова то, что общим планом даются улицы с уютными домиками, утопающими в цветах, зелени деревьев, парк, куда ходят после работы, в выходные, по праздникам, базар, небольшой вокзал, заросшие травой балки, ведущие к другим шахтам, бескрайняя степь. Хотя в фильме и романе, в отличие от

повести, есть и панорама, но не Сталино, а Донбасса. В фильме это дается сквозь взгляд старых шахтеров, молодых инженеров, восстановивших родной для них регион после 1945 г. В романе акцент смещен. Донбасс впервые представлен сквозь чужой, эмоционально насыщенный взгляд юношей, „мобилизованных комсомолом” на „прорыв” (Gorbatov 26). Молодежь из Сумской, Харьковской, Полтавской областей, не зная, „где это Донбасс?” (Gorbatov 26), удивилась, взглянув в окно:

Ничего не изменилось. Та же польняная степь, те же тополя, те же хатки-мазанки... [...] Не может быть это Донбасс. Но проводник подтвердил: Донбасс [...] к вечеру тревожно запылали стекла. [...] Нет, это не пожар и не закат. Так впервые явился ребятам Донбасс во всей своей красе и силе: грохоте и пламени, в тучах черного густого дыма над тушительными башнями, в багровых отсветах доменных плавов, с огнями, загадочно мерцающими на шлаковых отвалах; с горьким запахом угля и едко-сладким – тушеного кокса [...] (Gorbatov 44).

Но постепенно активизируется позиция автора, выраженная публицистически ярко, плакатно с двумя ключевыми целями: прославление новой жизни старого промышленного региона и его нового героя – интернационального человека эпохи свободного созидательно-счастливого труда. Горбатов подчеркивает, что ребята, родившиеся, выросшие в Харькове, Сумах, Полтаве, Кременчуге, Чибиряках, вначале не заметили разницы между своей малой родиной и той землей, где только предстояло „здесь нам работать... И жить” (Gorbatov 43–44). В романе это будет поддерживаться вниманием к деревьям, цветам, обильно растущим в садах шахтерских ухоженных домиков, которые будут такими, как и на Полтавщине, к запахам трав в степи. Так закладывается, закрепляется Донбасс – это урбанистический монолит, состоящий не столько из центрального индустриального города и городов-спутников, сколько из рабочих однотипных поселков: одинаково угнетаемых до 1917 г. и счастливо, хотя и трудно, преобразившихся после победы Октября. Таков и его герой: монолитный интернациональный труженик, сам выстраивающий свой мир и общество.

Этот парадокс можно объяснить объективной причиной. Даже после 1917 г. урбанистический пейзаж не очень изменился: шахты, заводы остались от прежних хозяев, и только жизнь рабочих стала постепенно меняться в лучшую бытовую сторону. В 1930-х гг. город уже осудил, предав забвению свое краткое имперско-капиталистическое прошлое, включая архитектуру, что подчеркивается авторами и героями. Но города, в его современном понимании, еще не было. Новый человек новой эпохи был и ощущал себя хозяином, хотя в старых урбанистических ландшафтах, которые принципиально изменили свою политэкономическую, идеологическую, бытовую природу.

В связи с этим новому герою политически, идеологически становится неудобно и тесно в границах становящегося советского города: грандиозность эпохи и декларируемых ею целей требует и грандиозность пространства для их решений, а потому взгляд фокусируется на двух жизненных пространствах. Малое: работающие заводы, шахты, поселки, иногда носящие старые имена (Крутая Мария, Пастуховский рудник, Ольга), люди, уже живущие интересами своего производства и повседневности. Большое: Донбасс – наглядная, осязаемая, понятная часть советского мира с центром в Москве.

„Материк українськості донбаського краю”: метаморфозы советского человека и живой души Донбасса

Все авторы создавали для Юзовки двойную политическую систему координат: поселок, построенный английскими, бельгийскими капиталистами, и окраина Российской империи, куда стекались потоки обнищавших крестьян, беглых людей. Это изначально предполагало смешение народов, наций и естественную интернационализацию, на чем сосредоточено идеологическое внимание писателей.

В *Повести о суровом друге* такая исторически-объективная, „наивная” интернационализация пропущена не только через детский, по своей природе, взгляд, не замечающий, не знающий такого рода границ и различий („дети не любят границ” [Žarikov 8]), но и через чрезмерное внимание детского взгляда к друзьям. Ленька, будучи рупором автора, не случайно, а специально каждый раз так называет своих приятелей, чтобы читателю был понятен интернациональный характер их компании и безразличие к этому детей: Васька, рыжий Илюха, жадный отец которого „работал банщиком” (Žarikov 32), Сенька-колбасник (сын лавочника, фабриканта Цыбули), Алеша Пупок (нищий с поселка „Шанхай”), „одноногий чернолицый гречонок Уча”, Витька Доктор (Žarikov 22), Абдулка Цыган, „большегубый, коренастый татарчонок” (Žarikov 33), его сестра Тонька, их отец дядя Гусейн (Žarikov 24), Пашка Огонь с Пастуховского рудника рядом с шахтой „Италия” (Žarikov 41, 42, 53), рабочий Сиротка, бедный сапожник еврей Мося и еврей Бродский, носящий „на пальцах бриллианты” (Žarikov 26), „хозяин шахты фон Графф”, базарная „торговка Муратиха” (Žarikov 219), „лавка Мурата” (Žarikov 22).

В *Донбассе* наоборот подчеркивается география мест, из которых до 1917 г. и в эпоху „прорыва” был пролетариат. Это крестьяне, пастухи, беглые, бродяги из Курской, Орловской, Брянской областей России; цыгане; белорусы, которые в голодные годы целыми деревнями шли на шахту к своему знаменитому и доброму земляку Дядку Глебу Игнатовичу – любителю „вышитых

витебским крестиком сорочек” из „Городковского района” (Gorbatov 229). Но такая акцентировка у Горбатова, в отличие от Жарикова, означает не интерес к нациям и их национальным родинам, а принципиальное преодоление и сознательное отречение человека от своей национальности во имя Донбасса. Если в 1910–1920-х гг. важно было подчеркнуть интернациональную и политическую общность региона, каждого его поселка, как условие того, что „в городе идет революция, и не какая-нибудь, а настоящая рабочая революция” (Žarikov 157), то в 1930-е гг. задача стала сложнее. Революция, гражданская война утрачивали статус живых факторов, сплачивающих новый мир, людей. Необходим был новый сильный *хребет*, если использовать образ Ортеги-и-Гассет. Для многонационального промышленного региона, люди которого помнили свои малые родины, традиции, в периоды политических катаклизмов поддерживали классовую солидарность, нужна новая по природе консолидация, подобие „социальной эластичности”. Она „умножает жизнь человека на жизнь людей, общности, безмерно обогащая ее”, в результате чего „ни одно усилие не пропадает даром, нация копит энергию, набирает мощь”, народ „способен набрать исторический потенциал”, „успешно решать сложные и большие задачи” (Ortega-i-Gasset 304). В *Донбассе* предлагается такого рода новая модель интернационального *хребта*.

Один из главных героев романа мастер-забойщик Прокоп Максимович Лесняк на первом, идейно важном в структуре повествования, воскресном обеде своей родне и ребятам из Чибиряков, „полтавским” (Gorbatov 91), объясняет сущность и задачи нового, внационального, человека-труженика, чья родная земля теперь – Донбасс. Горбатов создает показательную ситуацию, которую будет повторять несколько раз, включая и главу *Прощание*, по мотивам которой Киевской киностудией снят кинофильм *Счастье Никифора Бубнова*: обостренное внимание к своим национальным корням, малой родине в момент сознательного проведения жестко-однозначной границы во имя признания своего нового социально-индивидуального бытия. В фильме, съемки которого проходили в Донецке на территории микрорайона шахты Петровская и с привлечением в качестве массовки простых жителей поселка, этот момент немного затушеван вниманием к лицам людей, индустриальному ландшафту. В романе Лесняк – „потомственный шахтер-забойщик” (Gorbatov 90), как его отец и дед, сам отец дочери-шахтерки, произносит дидактическую по политическим задачам застольную речь:

Он [дед героя – Э.Ш.] сюда пришел – тут голая степь была, волки бегали... [...] прадед твой, Даша, берет свой корень из крестьян Орловской губернии Мценского уезда... Но ту родословную я не считаю! [...] То – крестьянство, то – другой счет! [...] Мы хоть не аристократы, а свой корень помним, мы этой степи жизнь дали – наша фамилия! Вот как! (Gorbatov 90–91).

Такой одновременно сильно осязаемый мир границ классов, наций и их разрыв, отречение от своих национальных корней углубляется еще символическим образом родной матери Лесняка, которую „почтительно” „все тут на шахте” именуют „названной”, „шахтерской матерью” (Gorbatov 86). Это своеобразное, сильное, через возвышенность материнства, освящение нового – промышленного – мира и его героев.

Далее от я автора публицистически прямо утверждается: „По-моему, именно в эти тридцатые годы уже стал явственно обозначаться характер нового человека на земле – советского человека, строителя социализма” (Gorbatov 86) – и предлагается мифоидеологема нового, по политическим задачам, национально-государственного человека:

[...] все, что было драгоценного в русском характере, расцвело невиданно щедро и урожайно, а что было чуждого – от рабского прошлого, от идиотизма подневольной жизни, от власти кабака и тьмы – стало, шелушась, отлетать и пропадать, как стручья со здорового тела. И уже родились новые, советские чувства, и первым из них – чувство хозяина. Чувство хозяина! Слово вся родина была теперь как один общий, мой и наш, дом [...] просторный, светлый и радостный и, главное, до слез родной и дорогой (Gorbatov 161–162).

Между советским и русским человеком ставится, декларативно закрепляется знак равенства. Таких публицистических вкраплений по роману много. Они осуществляют главную задачу: нивелирование национального самосознания, подчинение многообразия социальных групп, национальностей двуединой доминирующей общности – формально советскому, по природе русскому, трудящемуся человеку. Это приводит к новому типу асимметрии, по Майеру и Ассман: советский, т.е. русский, человек провозглашается хозяином нового мира со всеми вытекающими социально-культурными, идеологическими, политэкономическими последствиями, проблемами. Во внутреннем мире произведений это продуцирует доминирование политико-идеологического начала над художественно-эстетическим, ориентацию на клише, формирование положительного образа вненационального (читай *русского*) человека. Национальное самосознание, если оно не русское, то фактор, мешающий развитию новой личности.

Показателен еще один аспект такой национальной асимметрии. Украинскость у Жарикова и Горбатова представлена сниженным образом или маркирована умолчанием. В *Повести о суровом друге* первые два явно отрицательные образы – это „рыжий мастер-бельгиец” (Žarikov 7) на заводе Юза и лавочник с украинской фамилией Цыбуля, разнообразными комическими средствами демонстрирующий принадлежность к русским. Если его образ еще и можно воспринять в гротескной тональности, созданной для высме-

ивания жадности лавочника, то следующие моменты доказывают, что украинская культура, идеи национальной, государственной независимости осуждались.

Исторически известна ситуация борьбы Украины в 1918–1921 гг. за независимость. У Жарикова она представлена в советской трактовке. Поселки Юзовки ожидают „секретного человека” из Москвы: он „будет поднимать” их „против германцев, которые наступают на нас, чтобы свергнуть советскую власть и поставить гетмана Скоропадского” (Žarikov 193). Когда „немцы и германцы” захватывают Юзовку, то первый, увиденный детьми германец, изображен в национальной одежде казаков: „в синем жупане и шароварах, заправленных в сапоги. На голове шапка из серых смушек” (Žarikov 199). Говорит он с детьми грубо и „отчетливо по-украински” (Žarikov 200). Украинцы называются пренебрежительно германцами, исторически верное название украинских воинов искажается и отождествляется с иностранными войсками:

Скоро на нашу улицу сбежались в украинских жупанах германцы, которые, оказывается, назывались еще гайдамаками. Немцы прикрикивали на них, а те вытягивались перед немцами и говорили: „Слушаю! Что прикажете?” (Žarikov 1955: 204).

В объяснениях непонятных слов, переводах и пояснениях украинских слов, реалий, примечаниях от автора, которыми обильно снабжен текст повести, Жариков так трактует гайдамаков: „солдат контрреволюционных отрядов во время оккупации Украины немцами в гражданскую войну” (Žarikov 204).

Если подобного рода политически, идеологически маркированное изображение и толкование исторических реалий, событий объясняются требованиями советской государственной доктрины, то следующие моменты однозначно свидетельствуют о целенаправленном унижении украинской национальности. Так, в эпизоде, когда Ленька с матерью ходят менять вещи по окрестным селам на продукты, первый встреченный ими зажиточный мельник – украинец все с той же фамилией Цыбуля: „Наверное, родич городскому Цыбуле” (Žarikov 114). Его портрет – явно украинского в быту человека – уничижителен: „из хаты вышел толстый дядька в белой свитке и в серой смушковой шапке. У него были тонкие черные усы, висящие до самого подбородка, как у запорожских казаков на картинках” (Žarikov 114). Он жаден и бессмысленно, от природной злобности, унижает мать Леньки. Такой образ мельника читается в трех контекстах: невозможность отрицания факта преобладания украинцев на Донбассе, что прикрывалось стремлением к их унижению; борьба с зажиточным крестьянством (кулачеством), обернувшаяся голодомором; нивелирование традиций украинского казачества во избежание роста национально-государственного самосознания.

Но даже бедняки-украинцы, образы которых есть в повести, изображаются размыто по отношению к их национальности (дед Карпо, бабка Христя, слепой бандурист). Крестьяне в селах, издавна окружающих Юзовку, носят украинскую традиционную одежду и имена, разговаривают на украинском языке, как и их предки, пахут землю „на волах”, ничем не отличаются от нищего пролетариата: „Сами на пана работаем. Попробуйте у пана, а у селян нема хлеба” (Žaričkov 123). Слепой бандурист, ходящий по селам, рудникам, поет шахтерские и революционные песни, в которых героями выступают царь Николай, Керенский, Ленин. Он слагает их сам, как в прежние времена думы, поднимая рабочих на революцию. Поет бандурист и *Zanovim* (*Завещание, Завет*) (1845) Тараса Шевченко – символа украинской культуры, но исполняет его на русском языке, что было принципиально невозможно. Это идеологический и политический анахронизм: в 1920-х гг. *Zanovim* еще не был переведен на русский язык и, что естественно с учетом языка общения в селах, рудниках и образа бандуриста, исполнялся на украинском языке. Жариков, объясняя, что такое бандура („украинский народный многострунный музыкальный инструмент” [Žaričkov 89]), указывает и автора песни: „Отрывки из стихотворения Шевченко «Завещание» (перевод А. Твардовского)” (Žaričkov 89), но не приводит год перевода: 1939. Более того, он вкладывает в уста Леньки сравнение украинского бандуриста с русским: „бедняк с гуслиями”, „ходит и ищет царя” (Žaričkov 89).

В *Повести о суровом друге* есть украинское начало – от слов, реалий, ситуаций, объясненных в примечаниях с идеологической окраской, до утверждения, что Юзовка, Донбасс – это Украина. Герои поясняют для себя: гетман „все равно, что царь, только не в Петрограде, а здесь, на Украине!” (Žaričkov 198); „война с немцами идет по всей Украине. Под Харьковом бьются с немцами наши донбассовцы” (Žaričkov 207). Но то украинское, что противостояло идеям Октября, воспринималось и трактовалось не как история, а как политика, идеология, признавалось однозначно враждебным, поддерживаемым иностранными врагами, целенаправленно риторически искажалось, высмеивалось:

Еще не умерла Украина
От Киева до Берлина,
Гайдамаки еще не сдались
Дейчланд, дейчланд, юбер аллес! (Žaričkov 209).

Украине, борющейся за независимость, Жариков противопоставил, подчеркнув это единожды употребленным в тексте литературным украинским языком, пролетарско-крестьянскую Украину: „Дядя Митя прибывал красный лозунг: «Хай живе радянська влада!»”, внизу сделав перевод: „Да здравствует советская власть” (Žaričkov 226).

Аналогичные тенденции характерны и для фильмов о регионе. В *Донбассе* нивелирование украинцев происходит жестче. Горбатов уже не мог, в отличие от Жарикова, противопоставлять в политической системе координат две Украины – буржуазную и пролетарски-селянскую, а потому прибега к манипулированию национальным вопросом. Используя тот же, что и с именованьем города, прием минус-присутствия, Горбатов называет много наций живущих, работающих на Донбассе, кроме украинцев. Украина упоминается дважды. После партийного собрания, на котором рабочие осудили действия парторга, пытавшегося дискредитировать показушными результатами суть стахановского метода, „в район прибыла комиссия обкома партии и с ней инструктор ЦК КП (б) У” (Gorbatov 357). В аббревиатуре буква У обозначает статус комиссии: из Киева – столицы Украины, в республиканском подчинении которого и был Донбасс.

Но Горбатов не только продвигает в качестве ценностного центра Москву, что предсказуемо в СССР, но и применяет фигуру символического отделения Донбасса от Украины. Роман начинается с описания городка на реке Псел, большинство комсомольцев которого приехали поднимать промышленность Донбасса. Полтавщина – край „чумацкого шляха”, „Тополевый край, Украина” (Gorbatov 43), который пропадает из упоминаний на Донбассе. Главные герои же родились и выросли в Чибиряках, ходят в вышиванках, по приезде в общежитие на стену повесили „рушник с алыми петухами – мать вышила на дорогу – и почувствовал, что устроился” (Gorbatov 45). Братченко, „русый хлопчик из Кобеляк” (Gorbatov 46) на Полтавщине, приносит и застилает полы в комнате общежития пахучими травами, делая так, как это заведено у них дома по украинскому обычаю. Светличный – комсорг из Харькова, с явно говорящей украинской фамилией, которого за деятельный характер и в новом коллективе „мобилизованных на прорыв” выбрали комсоргом, тоже существует вне национальной идентичности. Его образ должен был выиграть идейно-политическое противостояние с украинским Харьковом, за которым закрепились имя и слава *первой украинской столицы*, города творческой интеллигенции, получившей впоследствии определение *Расстрелянное возрождение*. В речи приезжих, обживающихся на руднике, и старых шахтеров, жителей рабочих поселков много, как и в повести, украинских слов: *хлопцы, дивчины, шинок, тополи, мальвы, дивись*. Но они не названы украинцами в противовес русским, белорусам, цыганам, которым посвящены несколько образов и развернутых, с признаками национальной характеристики, сюжетных ситуаций. Перечисляя национальности, образующие донбассовцев, Горбатов не упоминает украинцев, хотя главные молодые герои его романа – выходцы из исконных украинских земель, носители украинской культуры:

Ведь коренных, прирожденных добассовцев здесь не так-то уж много... Народ все больше курский, орловский, смоленский, гомельский, татары, мордва... А проживет здесь человек три-четыре года и считает себя коренным донбассовцем. И гордится этим. Да как гордится! (Gorbatov 310).

Но в романе, для сохранения фактической и художественной достоверности, есть знаки украинской культуры. Это не только слова, но и присказки, прибаутки, сравнения из украинского фольклора, народно-бытовой жизни, свойственные разным персонажам: „Петро, а, Петро! Ты чув? Щось продают. Может, нужно?“ (Gorbatov 173); „Что ж мы стоим тут, як дурни на свадьбе?“ (Gorbatov 178); „Вы слухайте...“ (Gorbatov 213); „Да каких же пор будем вола вертеть?“ (Gorbatov 226); „Ух, и задам же я им перцу“ (Gorbatov 244); „Рятуйте его, добрые люди, окончательнo парень с глузду съехал от великой радости“ (Gorbatov 266); „ей нравилось, как он ест: смачно, шумно, с аппетитом“ (Gorbatov 293). Особо необходимо обратить внимание на следующий момент. Если в украинском литературном языке звательный падеж должен звучать как „Петре“, то употребление формы „Петро“ в жизни – это несоблюдение норм языковой, речевой культуры. Особенности внутреннего мира художественного произведения изначально предполагают свои нормы и закономерности. Так, в художественном произведении, к тому же о жителях Донецка, редко говорящих правильно на литературных языках, форма „Петро“ – это семантически, художественно, идеологически объемное явление. Это одновременно традиционный показатель художественной правды, соответствия речевым особенностям и реалиям жителей региона; явный суржик, свидетельствующий о естественном смешении нескольких национальных языков и нечуткости к их различиям, „неправильностям“ обыкновенного человека; идеологема, отсылающая к сильному, неистребимому украинскому началу в жизни, повседневности Донбасса. Грамматическая ошибка, искажение во внутреннем мире произведения норм русского литературного языка и обращение не „Петр“, а „Петро“ – это проявление, пусть и через языковую погрешность, важности украинской идентичности. Суржик и его фиксация в тексте о Донецке, пусть через неправильное, но все же употребление явно украинского, выраженного в форме звательного падежа, отсутствующего в русском языке, через обращение в бытовом разговоре становится политически маркированным фактором, инкорпорированным в художественную ткань произведения. Несмотря на стремления Горбатова урвать, отождествить *советское – русское – донецкое, донбассовское*, украинскость пробивается, благодаря силе таланта писателя. Таких примеров достаточно и в других анализируемых текстах.

Не менее показательнo и то, что у Горбатова описание природно-урбанистического пейзажа донбасской ночи, беленьких шахтерских хаток начи-

нается и все пронизано легко прочитываемыми даже на ритмико-стилистическом уровне аллюзиями со знаменитым гоголевским пассажем *Знаете ли вы украинскую ночь?* из повести *Майская ночь, или Утопленница* (*Вечера на хуторе близ Диканьки*). У Горбатова перепев звучит так: „Хороша рудничная ночь в Донбассе в начале сентября: мягкая, теплая, добрая!” (Gorbatov 294–295). Украинскость прорывается в повествовании, характеризуя систему персонажей, поэтику пейзажа, но отсутствует в горизонте Горбатова-публициста, пропагандиста, провозглашающего идеологически окрашенные тезисы, в том числе и о политике интернационализации.

Казалось бы, что такая планомерная целенаправленная политика должна привести к рождению нового советского человека и его локальной разновидности – донбассовец. Но в шахтерском фольклоре, воспоминаниях фронтовиков, записанных и выпущенных к 30-летию Победы во Второй мировой (Великой Отечественной в советской историографии) войне, есть украинскость. Как отметил в 2006 г. в книге *Жива душа Донбасівського краю* украинский публичный интеллектуал, представитель научной элиты профессор Анатолий Погрибный, „материк українськості східних областей України був надто великим, [...] щоб можна було його швидко проковтнути”¹ (Pogribnij 25).

В *Шахтерских сказах* много, как у Жарикова, Горбатова, украинских слов, словоформ, реалий: *паны, хлопцы, дивчата, дивчинка-голубка, хата, чумаки, чумацкие обозы, казацкие могилы в степях, арба, пекло, сполохи, побалакать, обдурить, надурити, розбишака, лютый, лют, трошки, кривда, нету, нема, ихний, по-ихнему*. Шахтеры на *тормозок* берут кусок сала (*Šahterskie skazy* 60–70). Образы животных, восходящие к волшебным, социальным сказкам, тоже имеют украинские корни. В сказе *Конь Тарас и его железный брат* (*Šahterskie skazy* 28–34) коногон дал украинское имя верному коню, изображенному в украинской поэтической традиции, отличной от русской (Ėrštejn). Встречается украинское знаковое слово *моторный* (*Про Жадея*) (*Šahterskie skazy* 71–75), отсылающее к характеристике человека – быстрый, удачливый и к первой строке *Энеиды* украинского писателя с Полтавщины, зачинателя новейшей украинской литературы Ивана Котляревского: „Еней був парубок моторний” (Kotlârevskij). Простые люди, рассказывающие легенды и были о Донбассе, называют украинские фамилии, имена Петр Мовчан, Остап Верига, Омелько Чорнуха (*Šahterskie skazy* 76–83), звательные (*кличні* по-украински) формы обращения: „Не так, Петро!”

¹ Мой перевод с украинского языка на русский: „Материк украинскости восточных областей Украины был слишком большим, чтобы можно было его быстро проглотить”.

(*Šahterskie skazy* 84–88). В *Первом терриконе* действие разворачивается среди старых донецких шахт, степи, в которой „выпасались тысячи отар овец”, где жили и через которую „в Крым и на Дон ходили чумацкие обозы за солью и рыбой” (*Šahterskie skazy* 76, 77).

Аналогичные тенденции характерны и для образно-стилистической картины *Дорогами Европы*. Хотя в 1960–1980-х гг. политика превращения Донбасса в промышленный и культурно-урбанистический монолит, основанный на цельном региональном самосознании, призванном заменить/подменить национальное, дала определенные результаты. Там, где рядом с итальянцами, словаками, болгарами, французами, поляками надо поставить аналогичное национальное определение для солдат армии СССР, неизменно возникают три дефиниции: *советский*, *русский человек* и *донбассовец*. Авторы сборника характеризуют себя и земляков так: „В полку вместе с ним служило много донбассовцев, и называл он их не земляками, а родичами” (Akul’sin 275).

Однако донбасские журналисты простые жители, вспоминая то, как они в 1944–1945 гг. освобождали европейские страны от немецкого фашизма, осмысливают и проговаривают это во многом украинскими словами, делая акцент на своей родной, украинской, культуре. Слово *хлопцы* – это одно из константных для всех рассказчиков, как и осознание себя донбассовцами, а Донбасса – украинским. Несмотря на то, что мифоидеологема *советский человек* закрепилась в идеологическом и социально-политическом языке того времени, авторы стараются подчеркнуть роль национально сознательного человека, для которого важна украинская культура, история Донбасса. Делается это с помощью своеобразного, отчасти наивного, но сильного параллелизма, который служит основой и проводником „социальной эластичности” (Ortega-i-Gasset), чтобы на фоне советского (русского) человека не потерялся, не забылся украинец.

Донбасс – это любимая малая родина, у которой достаточно сильна украинская душа. Например, Дмитрий Филиппович Акульшин – автор очерка *Балканское направление* не только употребляет слово *хлопцы*, но и историческими фактами, параллелями, упоминаниями географических названий акцентирует внимание на самостоятельной и сильной роли украинской культуры в ситуации давления советского. Перед форсированием Дуная приводит обращение сапера-земляка к чужой реке: „Не сердись, Дунай Иванович, мы тебе привет от Волги и Днестра принесли” (Akul’sin 26). На замечание однополчанина, что Дунай много раз видел „русское войско”, следует исторически точный, идеологически и национально выверенный ответ автора, объединяющий 1944–1975 гг.:

Выход на Дунай, освобождение Измаила воскрешали в памяти воинов страницы славной истории, вписанные суворовскими чудо-богатырями, участниками похода на Балканы в 1877–1878 годах, освобождавшими румынский и болгарский народы от турецкого владычества. А кто-то вспомнил, как еще в конце XVI века здесь гуляли запорожцы под бунчуками Наливайко и Лободы, освобождая из турецкой неволи казаков и девушек-полюнянок (Akul'shin 26–27).

Такого „наивного параллелизма”, проявляющего важность для обыкновенного донбассовца национального самосознания себя украинцем, в сборнике много. В ретроспективной системе оценивания и трагического прошлого, и мирного настоящего, стремление отстоять свою национальную идентичность оказывается принципиальным.

В прозе, публицистике 1960–1980-х гг. уже „видится” и называется Донецк как полноправная столица индустриального Донбасса. Своеобразный гимн Донецку – сказ Леонида Жарикова *Шахтерские розы*. Писатель, во многом сотворивший метатекст Донецка, собрал в сказе ключевые мифоидеологемы, создавшие образ города и человека нового типа, облек их в форму лирически проникновенного и идеологически насыщенного рассказа:

Бывал ли ты в нашей красивой шахтерской столице Донецке? Там теперь уже не тысяча жителей, как это было в старой Юзовке, а за миллион перевалило. [...] На всех улицах и площадях увидишь розы. [...] Миллион жителей – миллион роз. И в этом наша гордость и наша светлая память рабочим, погибшим на полях сражений первой русской Революции (*Šahterskie skazy* 51).

Несмотря на сильное публицистически-пропагандистское начало в произведениях о Донецке и стремление представить город как монолит металлургов, шахтеров, для которых классовое, социальное сознание выше национального, *живая украинская душа Донбасского края* (Rogribnij) неизменна в метатексте города. В очерке *Командир „Катюш”* Федор Слободчиков, спустя десятилетия, помнит, уважает погибших, живых бойцов своей многонациональной бригады, и, главное, то, как на привалах „от нашей кухни в воздухе смачно запахло украинским борщом с наваром и гречневой кашей, заправленной салом, свежим выпеченным хлебом...” (Akul'shin 239).

Выводы

Художественно-публицистический метатекст Донецка создавался вместе с городом, выраставшим из рабочих поселков в столицу промышленного региона. Ориентируясь на политические задачи СССР, авторы сделали центром внимания не город, а регион. Естественная, обусловленная исто-

рическими факторами многонациональность Юзовки, под давлением политики и идеологии советской власти, превращалась в интернациональность, основанную на доминировании советского (по сути русского) человека и его локальной разновидности: донбассовец. Однако, следуя правде жизни, Жариков, Горбатов, авторы кинофильмов, публицистических произведений не смогли избежать в текстах украинской культуры и идентичности. Донецк в прозе советских писателей 30–80-х гг. XX в. – город-труженик, его житель – патриот Донбасса. Донбасс – индустриальный и культурный монолит, крепко связанный с „большой страной” – СССР. Но Донецк хранил, ценил память о своей идентичности: шахты, заводы, окруженные степным простором, селами. Здесь живут люди, осознающие себя и донбассовцами, и не утрачивающие связи с национальной культурой, утверждают, вопреки официальной идеологии, политизации, ощущение важности национальной идентификации. Стремления нивелировать национальное многообразие региона, затушевать роль людей с украинскими корнями, подменить/заменить политизированной интернационализацией в ткани художественно-публицистических произведений обнаруживали свой смысловой и идеологический предел. Он активизировался, когда искусственно хотели навязать обезличивание национально-культурных особенностей города, региона, проявлялся в речи, бытовых реалиях, мемориальной культуре обыкновенного человека.

Библиография

- Akul'sin, Dmitriy, red. *Dorogami Evropy. Sbornik očerkov i vospominanij*. Doneck, Donbass, 1975.
- Anciferov, Aleksandr. *Problemy urbanizma v russkoj hudožestvennoj literature. Opyt postroeniâ obraza – Peterburga Dostoevskogo – na osnove analiza literaturnyh tradicij*. Moskva, IMLI RAN, 2009.
- Assman, Alejda. *Novoe nedovol'stvo memorial'noj kul'turoj*. Per. Boris Hlebnikov. Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2016.
- Ballantyne, Darcy. *Poetics of the contemporary Black Canadian city: Charting the history of Black urban space in fiction and poetry by Black Canadian writers*. A dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. York University, Toronto, 2018. Web. 01.05.2023. https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/35826/Ballantyne_Darcy_PY_2018_Ph.d.pdf?sequence=2&isAllowed=y.
- Bebbington, Anthony et al. *Governing extractive industries: Politics, histories*, 2018. Web. 01.05.2023. https://www.researchgate.net/publication/330313898_Governing_extractive_industries_Politics_histories_ideas.
- Bebbington, Denise Humphreys, Celina Grisi Huber. *Political settlements, natural resource extraction, and inclusion in Bolivia*, 2017. Web. 01.05.2023. <https://www.effective-states.org/working-paper-77/>.
- Bernštejn, Inna. „Avtor, geroj, mir”. *Voprosy literatury*, 10, 1981, s. 82–123.

- Borg van der, Jan, Antonio Paolo Russo. *The impacts of culture on the economic development of cities*. European Institute for Comparative Urban Research, Erasmus University Rotterdam, 2005. Web. 01.05.2023. <https://www.wien.gv.at/mcu/fdb/pdf/intern-vergleichsstudie-ci-959-ma27.pdf>.
- Brykin, Nikolaj. „Recenziâ na knigu Leonida Źarikova: Sud’ba Iluši Barabanova”. *Zvezda*, 4, 1968, s. 217–218.
- Chung-to, AU. „Contesting space in semi-colonial Shanghai: The relationship between Shanghai’s modernist poetry and the city”. *Asian Studies*, 1 (2), 2013, s. 107–123. Web. 01.05.2023. <https://journals.uni-lj.si/as/article/view/761>.
- Cities in film: Architecture, urban space and the moving image. An International Interdisciplinary Conference, University of Liverpool, 26-28th March 2008. Conference Proceedings*. Web. 01.05.2023. https://www.liverpool.ac.uk/media/livacuk/architecture/images-research/cityin-film/downloads/Cities_in_Film_2008_Proceedings.pdf.
- Darian-Smith, Kate, Liz Gunner, Sarah Nuttall, eds. *Text, theory, space. Land, literature and history in South Africa and Australia*. London, New York, Routledge, 1996. Web. 01.05.2023. https://www.sahistory.org.za/sites/default/files/archive-files/kate_darian-smith_liz_gunner_sarah_nuttall_textbook4you.pdf.
- Dičenskov, Mihail. „Vremâ velikih sveršenij”. Boris Gorbatov. *Donbass*. Doneck, Donbass, 1984, s. 5–12.
- Dukov, Evgenij, red. *Gorod razvlečenij. Nablûdeniâ. Analizy. Sûžety*. Sankt-Peterburg, Dmitrij Bulanin, 2007.
- Eldridge, Pippa. *The poetics of sprawl: Literary and filmic engagements with American suburbia, 1990–2017*. Thesis for the degree of Doctor of Philosophy. University of London, 2019. Web.01.05.2023. <https://eprints.bbk.ac.uk/id/eprint/40418/>.
- Ėpštejn, Mihail. „Priroda, mir, tajnik vselennoj...”: *Sistema pejzažnyh obrazov v russkoj poëzii*. Moskva, Vyššaâ škola, 1990.
- Galín, Boris. *Boris Gorbatov: čerty literaturnogo portreta*. Moskva, Znanie, 1964.
- Gorbatov, Boris. *Donbass*. Doneck, Donbass, 1984.
- Ionov, Aleksej. *Boris Gorbatov. Očerki žizni i tvorčestva. Vospominaniâ*. Moskva, Stalinskoe oblastnoe izdatel’stvo, 1956.
- Iovene, Paola, Federico Picerni. „Chinese workers’ literature in the 20th and 21st centuries”. *Oxford Research Encyclopedias. Literature*. 2022. Web. 01.05.2023. <https://oxfordre.com/literature/display/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-1260?rsk=9780190201098-e-1260?rskey=h-9HTns&result=9>.
- Journeys through Welsh literary landscapes*. Web. 01.05.2023. <https://www.visitwales.com/things-do/culture/welsh-poets-authors-welsh-artists>.
- Karpova, Valentina. *Čuvstvo vremeni. Očerki tvorčestva B. Gorbatova*. Moskva, Hudožestvennaâ literatura, 1964.
- Keshtkaran, Reza. „Urban landscape: A review of key concepts and main purposes”. *International Journal of Development and Sustainability*, 8 (2), 2019, s. 141–168. Web. 01.05.2023. <https://isdsnet.com/ijds-v8n2-06.pdf>.
- Kirillova, Tat’âna, Valerij Roman’ko. „Osobennosti «Pisem k tovarišu» Borisa Gorbatova”. *Aktual’ni pitannâ sučasnoï nauki i osviti. Materiali Vseukraïns’koï naukovo-praktičnoï konferencii (m. Slov’âns’k, 22–24 kvitnâ 2014 r.)*, 6, 2014, s. 173–177.
- Kiškan’, Roman. „Ūzovskoe Obšestvennoe Sobranie”. *Govorit Doneck*, 19.07.2016. Web.01.05.2023. <https://fromdonetsk.net/yuzovskoe-obshchestvennoe-sobranie.html>.

- Kolesnikova, Galina. „Na perednem krae vremeni”. *Voprosy literatury*, 6, 1965, s. 192–193.
- Kotlárëvs’kij, ĭvan Petrovič. *Eneida*. Kiïv, Dnipro, 1970.
- Lacson, Edmund R. *Text and transformation: Refiguring identity in postcolonial Phillipines*. Master’s Thesis. University of San Francisco, 2004. Web. 01.05.2023. <https://repository.usfca.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2351&context=thes>.
- Latham, Zoe, Robert Brown. *Shenzhen’s urban villages. Dialogic cultural landscapes and resilient rituals*, 2018. Web. 01.05.2023. <https://socio.hu/index.php/so/article/view/770>.
- Leventhal, Fred M. „Review: The Urban Landscape”. *The Journal of Interdisciplinary History*, 6 (3), 1976, s. 485–493. Web. 01.05.2023. <https://www.jstor.org/stable/202667>.
- Minor, Michael. *Decolonizing through poetry in the indigenous prairie context*. A dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. University of Manitoba, 2016. Web. 01.05.2023. https://mspace.lib.umanitoba.ca/bitstream/handle/1993/31713/Minor_Michael.pdf?sequence=1.
- Myers, Garth Andrew. *Seven themes in African urban dynamics*. Nordiska Afrikainstitutet, Uppsala, 2010. Web. 01.05.2023. <https://www.files.ethz.ch/isn/123513/50.pdf>.
- „Nepokorennij: k 100-letiu so dnâ roždeniâ Borisa Gorbatova”. *Naši izdaniâ*. 08.09.2015. Web. 01.05.2023. <https://lib-lg.com/resursy-biblioteki/nashi-izdaniya/119-nepokorennij-k-100-letiyu-so-dnya-rozhdeniya-borisa-gorbatova>.
- Olifirenko, Vadim. „Duma ĭ pišnâ. Posibnik-hrestomatîâ z literaturi riðnogo kraû”. *Donbas*, 5, 1993, s. 59–63.
- Ortega-i-Gasset, Hose. *Vosstanie mass. Sbornik*. Per. A.M. Geleskul, Moskva, OOO „Izdatel’stvo AST”, 2001.
- Pogribnij, Anatolij. *Živa duša Donbasivs’kogo kraû*. Kiïv, Dnipro, 2006.
- Roman’ko, Valerij. *Literatura riðnogo kraû*. Donec’k, 1995.
- „Roundtable. Rethinking the urban landscape”. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 81 (3), 2022, s. 268–298. Web. 01.05.2023. <https://online.ucpress.edu/jsah/article-abstract/81/3/268/192224/Rethinking-the-Urban-Landscape?redirectedFrom=fulltext>.
- Rugkhapan, Napong Tao. *Narratives in urban theory*, 2014. Web. 01.05.2023. https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/120397/Rugkhapan_NarrativesInUrbanTheory.pdf?sequence=1.
- Smith, Nick R. „Spatial poetics under authoritarianism: Graffiti and the contestation of urban redevelopment in contemporary China”. *Antipode*, 52 (2), 2020. Web. 01.05.2023. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/anti.12607>.
- Soule, Jacob. „Planetary urbanization and contemporary fiction”. *Oxford Research Encyclopedias. Literature*. Web. 01.05.2023. <https://oxfordre.com/literature/display/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-1382?rsk=CVmUgG&result=33>.
- Steinberg, Mark D. „The urban landscape in workers imagination”. *Russian History*, 23, (1/4), s. 47–65, 1996. Web. 01.05.2023. <https://www.jstor.org/stable/24660917>.
- Stepanova, Anna. *Poëtologîâ Faustovskoj kul’tury. „Zakat Evropy” Osvâl’da Špenglera i literaturnyj process 1920–1930-h gg.* Dnepropetrovsk, Dnepropetrovskij universitet im. Al’freda Nobelâ, 2013.
- Šahterskie skazy: *Skazy, legendy*. Doneck, Donbass, 1987.
- Šestakova, Eleonora. „Elementi absurdu âk zasobigri z kul’turnoû pam’âtû v masovij komunikacii Donbasu: vesna – lito 2014 roku”. *Visnik L’vivs’kogo universitetu. Serîâ: Žurnalistika*, 43, 2018, s. 89–100.
- Šestakova, Eleonora. „Memorial’naâ kul’tura i massmedia Donecka: mart–avgust 2014 goda”. *W kregu prasy dawnej i współczesnej, wybrane problemy*. T. 1. Red. Jolanta Kowal, Magdalena

Patro-Kucab, Paulina Podolska. Rzeszów, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2021, s. 202–225.

The implementation of the UNESCO historic urban landscape recommendation. Proceedings of the International Expert Meeting, Shanghai, China, 26-28 March 2018. Web. 01.05.2023. <https://whc.unesco.org/uploads/news/documents/news-1953-1.pdf>.

Žarikov, Leonid. *Povest' o surovom druge.* Moskva, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Detskoj literatury Ministerstva Prosvešeniâ RSFSR, 1955.

KRISTINA VORONTSOVA

Polish cities as a space of history in Boris Khersonsky's *Family archive*

Польские города как пространство истории в *Семейном архиве* Бориса Херсонского

Abstract. This article is focused on the so-called urban texts related to Poland with a special emphasis on the historical and geographical region of Galicia, which covers the territories of Red Ruthenia in Ukraine and Lesser Poland, and on their historical connotations as presented in Boris Khersonsky's book of poetry *Family archive* (2006). Khersonsky is a Russian-speaking Ukrainian poet from Odesa, who has been awarded prestigious prizes for his literary work both in Ukraine and abroad. *Family archive* can be described as a sort of novel in verse about the tragic history of the 20th century told through the family history of the author himself. The main goal of this article is to analyze the specific spatial structure of the book in the context of geopoetics and places of memory with a special accent on Polish cities and towns. This territory is the quintessential locus of historical events connected to Eastern European Jewish heritage and the tragedy of the Holocaust. This paper seeks to reconstruct the image of Poland with all the connotations and cultural myths associated with its multicultural experience.

Keywords: Boris Khersonsky, urban space, Galicia, Vilnius, Jewry

Kristina Vorontsova, Jagiellonian University, Kraków – Poland, kristina.vorontsova@uj.edu.pl,
<https://orcid.org/0000-0001-9230-1043>

Introduction

Boris Khersonsky (born in Chernivtsi in 1950) – together with his wife Ludmila Khersonskaya – is considered a key figure of modern Russian-language Ukrainian poetry and is highly regarded by critics and readers in his motherland and abroad. It is worth mentioning that he is a third-generation doctor; he studied medicine in Ivano-Frankivsk and Odesa and worked as a psychologist and psychiatrist at the Odesa regional psychiatric hospital. His education and experience, rather traditional for men of letters in different countries, seems to have had a long-term impact on his whole body of writing, his poetics, and his

sets of motifs. During the Soviet period, Khersonsky was not allowed to publish his poetry and distributed it through Samizdat and abroad; he also published in the émigré press as a journalist. Since the collapse of the Soviet Union the author has published seventeen books in Russian and more recently in Ukrainian. Khersonsky enjoys the recognition of local and foreign literary communities: he was the poet laureate of the Kyiv Laurels Poetry Festival (2008) and the recipient of a Scholarship from the Joseph Brodsky Memorial Fellowship Fund (2008) and the Jury Special Prize at the Literaris Festival for East European Literature (2010). Khersonsky is constantly compared by critics (see Rodnânskaâ 2007; Salomatin 2010; Abdullaev 2010; Sandler 2014) and translators (Livshin) not only to Joseph Brodsky, but also to Oleg Chukhontsev, Timur Kibirov, and Alexei Tsvetkov, among others.

After the beginning of Russian military aggression in the Donetsk and Lugansk regions and the notorious annexation of the Crimean Peninsula in 2014, and especially after the beginning of the full-scale invasion of Ukraine in 2022, his Facebook page has become a collection of anti-war and anti-imperialistic texts. Currently he and his wife live in Europe because of the war. The Khersonsky family are invited to poetry performances and discussions (especially those in the context of the currently controversial first language of their poetry). Khersonsky's texts have been extensively translated into English, French, German, Italian, etc.

Although he is an Orthodox Russian-speaking poet with Jewish origins from Ukraine, Khersonsky constantly experiences the influence of his complicated and tragic cultural heritage on his creative work. He himself seems to be a veritable "crossroad of cultures", since he intentionally situates his poems in the same problematic and semiotically rich spaces. Odesa is a prominent example of such an urban space, where cultural layers overlap each other, and history is said to be an integral part of these chronotopes. Recent events have enriched the poet's old texts with new connotations and, thanks to the poetics of postmodernism, triggered new interpretations of them in the context of postcolonial discourse. The notion of Jewish memory (Stier 2009; Hahn 2020) seems to play a leading role as a reference point for the unclear identity of Khersonsky's lyrical subjects and current unstable historical period.

The main goal of this article is to analyze the urban space of cities that are Polish or assumed to be historically Polish in Russian-language cultures in the poetic work *Family archive* (2006) in the context of the historical conflicts of the 20th century. I seek to reveal Khersonsky's poetical strategies when representing historical (common) and family (private) time in Vilnius, Galician cities and towns, and other places. It makes sense to use the tools of Imaginative Geography here, especially in the context of spatial perspectives on genocide and mass violence

which Jewry dealt with (see Tyner 2012) and a space of trauma. Furthermore, the impact of the images of Poland created by previous literary traditions, both Soviet official and underground Samizdat, will be considered.

***Family archive* as an example of “non-fiction poetry”**

The book *Family archive* was published in Russian in 2003 in Odesa and in 2006 in Moscow, and immediately drew the attention of critics. Interestingly, opinions varied from extremely positive to accusations that the book was an egregiously secondary collection lacking in originality (Salomatin 2010). Nevertheless, *Family archive*, which depicts the sunken Atlantis of Eastern European Jewry, became a milestone in Khersonsky's work and triggered heated debate around the problem of its genre. For instance, some researchers claim that it is a real novel in verse: “If a multifaceted narrative about people in history – or rather, under its wheel – is called a novel, then what we have is undoubtedly a novel. The action takes place throughout the 20th century” (Štypel' 2004). And even epic elements were found in this Jewish family narrative (Gubajlovskij 2007; Rodnânskaâ 2007; Kostûkov 2013), so that scholars describe this text as “a national epic woven from many, many distinctly individual stories” (Kostûkov 2006), as a “post-history” built on the principle of subjective montage, where years are intentionally shuffled like cards in a deck (Rodnânskaâ 2007). The poems in the book, both rhymed and in free verse, consist of biographies of the poet's close and distant relatives, recreated from photographs, letters, diaries, oral traditions, official documents, and some phrases and images that have remained in his childhood memory, brief prayers, and the “Auction of Judaica” cycle that interrupts narrative chapters. All the parts are rather unemotional, even when speaking about the most terrible disasters of the 20th century, so that it seems logical to compare Khersonsky's tone to “the Old Testament tradition and medical history” (Štypel' 2004) at the same time, poems-investigations, poems-reconstructions, non-fiction poems. In the context of Memory Studies, *Family archive* could be interpreted as a brilliant example of restorative nostalgia, which deals with attempts of transhistorical reconstructions of a lost home (Boym 41, 49, 50), or a lost family eliminated by Time and “traumatogenic social changes” (Szompka 158). Furthermore, scholars often question the role of such archives in representing the past, highlighting that there is no opportunity to remain objective when relying only on family customs, photographs, letters, postcards, diaries, objects, random notes without adding any fictive details (Lugarić 226) as it was done by Khersonsky's lyrical subject. Documents can be triggers for mechanisms of memory – individual or collective – and interpretation, but nothing more.

It is remarkable that most scholars analyzing *Family archive* focus on Jewish motifs only in the context of history without considering the very specific spatial structure of the book, despite the fact that even the titles of the chapters position the stories not only in time, but also in space: *Odesa, 1913. A game of cards; Kremenets, July 1914 – Vilna, August 1939; Odesa, 1915–1938. Utterances; Belt-sy, 1940 – Lviv, 1993; Odesa, 1984 – Kolyma, 1940; Sekuriani, 1930 – Jerusalem, 1990*, etc. Mapping episodes from his family chronicle, the author makes them, on the one hand, more plausible, documentary-style, and, on the other hand, he simultaneously uses a virtually rich literary tradition connected to different urban texts. The whole geography of the book consists of cities from Brooklyn to Jerusalem, includes the GULAG camps and territories which used to exist like Bessarabia and Galicia. Such a scheme connects the places where Jews end up as they are scattered across Ukraine, western Russia, Eastern Europe, and beyond – to Israel, America – thus repeating the paths of the Jewish diaspora of the 20th century (Sandler 2014). I will attempt to analyze the semiotics of the represented cities and towns with a special emphasis on Poland (Poland not only in real geographical borders) which used to be space of Eastern European Jewish culture before the 20th century's catastrophes.

A brief overview of Khersonsky's strategies in urban space

It is easy to note that Khersonsky does not depict urban space in detail. While speaking of people, he is not interested in city sights, famous spots or so called "signatures" associated with specific cities and towns, and semiotically being responsible for what Kevin Lynch called visibility or imaginability, "that quality in a physical object which gives it a high probability of evoking a strong image in any given observer. It is that shape, color, or arrangement which facilitates the making of vividly identified, powerfully structured, highly useful mental images of the environment" (Lynch 9). In the case of *Family archive* readers do not have anything like that. Only sometimes the author mentions meaningful places like Bona Mountain with the ruins of a castle in Kremenets, where Nekhama and Rachel throw coins into a well in 1910, or a Jewish technical school in Odesa, where "Solomon and Nadya/teach separate subjects in Yiddish to teens" (Khersonsky 1996) in 1932. All these spots cannot help readers to build up the images of the cities they are situated in, but they are needed as specific "anchors" to pin characters on the map of Eastern Europe, the most unstable territory of the 20th century.

Furthermore, in some sense geographical localities in Khersonsky's texts become the anthropological space which is reconstructed semiotically around people's stories. As one scholar claims, "Khersonsky says the following: these peo-

ple *existed* because they *were* such-and-such, and something *happened* to them” (Štypel’ 2004). This strategy is used, for example, in his collection *Marble sheet* (2009) about Italy. As a poet of the 21st century, Khersonsky does not feel a necessity to describe Rome, Venice, Florence, the space of which has been extensively represented in Russian-language literature for more than 300 years. The poet is focused on Russian people and their unhappy lives, and sunny stunning eternal Italian cities in this context play a role of a contrast between the beauty and existential crises of characters.

In *Family archive* urban spaces neither define characters nor trigger their actions. All mentioned towns and cities are real places connected for the author with members of his family but – and this is rather important, in my opinion, – they make sense only in the form of the chronotope with a strong bond with time, or with the notion of “an experience of time” coined by Paul Ricoeur (Ricoeur 100). All events that had happened to Jewry in Khersonsky’s book, according to the poet’s conception, happened only because the longevity of their lives overlapped with depicted periods. In this sense Time prevails over Space in *Family archive*, History prevails over Geography, and specific cities become an integral part of the global space of Eastern Europe and – wider – the space of sunken Atlantis of Eastern European Jewry where things survived longer than people. The poet writes the chronicle of something ephemeral and vanishing, existing only in old photos and memories, so that he avoids portraying everything which is more long-lasting like cities. And, for sure, *Family archive* belongs to “tales about time” (Mendilow 16).

Polish (Jewish) text of Soviet culture: One tradition to follow

It goes without saying that Poland during the second half of the 20th century played for people from the USSR a specific role of quasi-West and a mediator between the Soviet Union and European culture with all its treasures, books, songs, films, and mass-market goods. It was a period of obsession with everything Polish: from cosmetics and fashion magazines to impregnable beauties and characters from Wajda’s films. Eventually, this craze (both in official and dissident underground culture) was reflected in literature after 1945 and almost totally disappeared after the collapse of the USSR.

But there was another semiotic layer which developed simultaneously with the Polish text of Soviet culture – a Polish Jewish text created by men of letters with Jewish (or – very rarely – without) origins like Boris Slutsky who had personal connections to the tragedy of the Holocaust and for whom Poland had become a mortal space where the Nazis organized the most terrible and notorious con-

centration death camps: Auschwitz¹, Treblinka, Majdanek. There are many pieces of poetry written during the Soviet period which are attributed not to Poland but mostly to the Jewish global context in mentioned toponyms. In these urban texts history (milestone events) was assigned by specific spaces and places, which is why they were separated from the geoculture of Poland semiotically. Geography in this case is absorbed by History.

This part of Polish martyrology, which is Jewish, in fact, had a very specific set of images, motives and mythologemes in Soviet culture that were different from the classical semantic field “Poland as a cemetery”. But while overlapping, they enriched each other. For instance, images of fire, ashes, smoke relevant to the topic of the Warsaw uprising and the Warsaw Ghetto (see Vorontsova 2020: 63–85) in poems about the Holocaust became symbols of innocent victims burnt in the ovens of concentration camps. Auschwitz crematorias’ ironically “sweet” smoke is a key image in poems by Boris Slutsky and Genrikh Sapgir, who wrote not only about individual tragedies but also about the whole Jewish lifestyle destroyed across Eastern Europe. Poland after the Holocaust in this context became a territory that retained traces of the Jewish past without a Jewish present, and Soviet poetry reflected this process rather objectively.

So, it is worth analyzing which parts of this semiotic structure of Polish geoculture were absorbed from the previous poetic tradition by Boris Khersonsky in his book *Family archive*, the whole composition of which is built up around different urban spaces. Some of them are Polish or supposed to be Polish in Russian-language cultures despite the geopolitical situation.

Poland with unstable borders

Traditionally in Russian-speaking literature there is an image of Poland which has all the features of liminal territories: between Eastern and Western civilizations, between the USSR and European culture, between the mythopoetical worlds of dead and alive, etc. (see Woroncowa 2015; Vorontsova 2019, 2020). It goes without saying that such a space must have had a set of stereotypical characteristics that could be transferred from one text to another without basic changes. In case of Poland, it is, undoubtedly, instability and semiotic uncertainty of its physical borders. It is understandable and formed under pressure of historical events, especially the partitions of Poland which resulted in the elimination of the country for 123 years.

¹ In Russian-speaking cultures the Polish toponym Oświęcim is more commonplace.

In *Family archive*, Boris Khersonsky follows the real paths of his relatives who lived in the former Polish territories or reclaimed ones after the Polish-Soviet War, but it seems obvious that old patterns have a long-term impact on his creative work. Moreover, most of the settings in the book are among those with the most complicated history in the 20th century, becoming during a very short period a part of Austro-Hungary, Poland, Ukraine, Moldova, Romania, and the USSR. This instability and unclear status are highlighted by dates provided by the author.

For instance, the chapter *Sayings: Bessarabia, Galicia, 1913–1939* depicts a brilliant example of the theological disputes among rabbis about the image of the Family Tree growing underground, which could be interpreted as a metaphor of the flipped over World Tree and – simultaneously – as a symbol of Jews who are everywhere and nowhere without physical roots. Interestingly, except for the title there is only one toponym – Sinai – mentioned in the contexts of the fruitless search for Jewish origins and the lack of a physical land to which they might have belonged until they vanished. Taking the unclear status of Bessarabia and Galicia into account, dates play a specific role here. No peculiar city or town is mentioned, but the reader can make some conclusions based on the years in the title. It was a period when, for example, Galicia, a region populated by Poles and Jews in the cities and Ukrainians in rural areas, was a part of the Austro-Hungarian Empire and, after its collapse, in 1918 joined the West Ukrainian People's Republic and in 1919 became a part of Poland with different legal statuses until 1939 when it was occupied by the Soviet Union. It is common knowledge that Jews made up nearly 12% of the Galician population before the Second World War (Hołub 2013).

In other words, Khersonsky uses space and time to depict the last years of Eastern European Jews in this territory when it was still possible to discuss philosophy and the Torah, and not as a part of escapism. But in the finale of *Sayings: Bessarabia, Galicia, 1913–1939* the four rabbis speak of pain and death, and the omniscient narrator speaks of oblivion, which are associated with the Holocaust. So this chapter could be treated as a foresight of wise men who know Jewish history well. And in this context unstable space becomes the most suitable setting for the unrooted culture.

Galicia is mentioned once more as a symbol of a vanished past of old Jewish clans in the chapter *Kremenets, 1942; Odesa, 1973*. The unnamed character, who migrated to the USA just before the Second World War, became a famous mathematician. In some sense he is a part of the unrooted Jewry, the eternal nomad, and the distance between him and his family lies in the fourth dimension, which is Time. Interestingly, Galicia here – together with Transnistria/Trans-Dnieper Governorate which existed from 1941 till 1944 – became not an image of space but of history and memory:

They became anonymous dust
 mixed into the soil
 of Galicia and Trans-Dnieper;
 he became a renowned scientist,
 a fellow of numerous institutes,
 the organizer of an annual seminar
 which bore his name²
 (Khersonsky 1996).

Galicia as a specific region in the history of Eastern European Jews will be mentioned several times in special chapters with the same title, *Judaica auction*, that will be analyzed further below.

Another example of Khersonsky's strategy to represent an unstable culture through unstable geography can be found in the chapter *Kremenets: July, 1914; Vilna: August, 1939*, about Moses the publisher. Here dates help readers to position family narration at the same time and space limits. Until 1917 Kremenets was part of the Russian Empire after the Third Partition of Poland, and then it passed from hand to hand 7 times, but in 1921 the town returned to Poland as a part of Volhynian Voivodship and was populated mostly by Ukrainians and Jews, so that the line about "police coming to the house of the rich Jew" (Khersonsky 1996) in verses about Moses is very plausible. Kremenets during the depicted period was so strongly associated with Poland, despite the real national composition of the population, that in September 1939 the Polish government was located there until the Soviet invasion.

The main character of this chapter is a printer who takes part in the underground activity of socialists, although he does not even pay attention to what is exactly said in the leaflets he creates. But they illustrate the multicultural population of Kremenets in the period of Russian Empire perfectly:

it was tedious-advocating close solidarity
 between Russian, Polish and Jewish workers
 for the sake of whatever³
 (Khersonsky 1996).

Moses is said to be a beholder of history, who is not interested in it, not an active participant. He will be somewhere far from the events until he too will be caught up in the wave of the Holocaust catastrophe. The consequences of police

² "Они стали анонимным прахом в земле Галиции и Транснистрии, а он – знаменитым ученым, членом многочисленных академий, организатором ежегодного семинара, носившего его имя" (Hersonskij).

³ "Текст потрясающе скучен. / Речь идет о тесном союзе русских, польских / и еврейских рабочих во имя чего-то" (Hersonskij).

coming is exile to another multicultural “Polish-Jewish” city, Vilnius, which is supposed to be one of the most literature-genetic cities of this part of Europe (see Brio 2008, Krupoves 2013): “Father, on his return, had to take drastic action / the son is exiled to Vilna, to his uncle the publisher” (Khersonsky 1996)⁴.

As Valentina Brio notices, the coexistence of several cultures in Vilnius (Vilno) over several centuries – Polish, Lithuanian, Jewish, Belarusian, Ukrainian, Russian, Karaim, and Tatar – has made this city a unique and distinctive phenomenon (Brio 2008). But why is it possible to position the city in the artistic space of Poland? Traditionally, in different cultures it is associated with names of prominent Polish men of letters, from Adam Mickiewicz to Czesław Miłosz (Krupoves 2014). And in *Family archive* Khersonsky follows previous literary tradition when it comes to the process of portraying Vilnius as a multicultural and multilingual space with historical conflicts. Even the name of the city in the poetry book is given as Vilna, a form adopted in the Polish-Lithuanian Commonwealth and in the Second Polish Republic. Moreover, Vilna is still used in Hebrew. During the period described Vilnius also passed from hand to hand several times but in 1922 it was annexed by Poland and became the capital of the Wilno Voivodeship and was the fifth largest city in Poland until it was seized by the Soviets in 1939, after the Molotov-Ribbentrop Pact. About these events Moses has his own opinion:

He thought the Soviet invasion was good luck.
For some reason he believed the Bolsheviks
were a Jewish regime which would
straighten the brains of Polish anti-Semites⁵
(Khersonsky 1996).

These lines reflect real tension between the nations that populated the city and made it a space full of conflicts and antisemitism. Polish authorities in Wilno subjected Lithuanians to denationalization and had strong antisemitic moods against the large Jewish community (see Melzer 2003). Khersonsky depicts history through Moses's point of view with all his hopes and mistakes. And it is an attempt of reconstruction of his thoughts.

It is remarkable that Vilnius, the most textogenic city from the whole map of the book, is described several times in different periods. The main character of the chapter observes it through the window, and is in love with Shula. His emotions and sexual tension enrich the landscape of gothic Old Town:

⁴ “Отец, вернувшись, / принимает крутые меры: сын ссылается в Вильну / к дяде-издателю” (Hersonskij).

⁵ “Вторжение Советов показалось ему удачей: / он почему-то считал большевизм еврейским режимом, / который вправит мозги антисемитам-полякам” (Hersonskij 2006).

He looks
 out the window at the gothic roofs, but sees
 simultaneously the marvelous sunset city and
 the chiaroscuro play in the folds and hollows
 of her voluptuous body⁶
 (Khersonsky 1996).

Another description of urban space of Vilnius reminds us of a street photo of Moses and his wife, whom he had abused mentally and sexually for many years:

A couple walks along a noisy Vilna street.
 He is much older, but still carries himself well.
 Both wear macintoshes in current fashion.
 He wears a beret, she, a round hat with a veil.
 * * * * *
 Everything has vanished, even more irretrievable than usual⁷
 (Khersonsky 1996).

A “noisy Vilna street” seems the only stable thing here: fashion changes, everything vanishes, people die. And the reader does not know anything about Moses and Shula after the Second World War begins, it looks like an open ending, but the historical background and knowledge about the Holocaust suggest only a tragic denouement. History equalizes the abuser and his victim. In this context it is worth noting that the described photo is said to be, on the one hand, an example of ekphrasis, and, on the other, an example of the domestication of public space, while family could be treated as a place itself (see Nye 74–95). A dysfunctional family lives in a city with a lot of ethnic conflicts, which fits the pattern very well.

In the chapter *Lviv, 1936. A nightdream*, Lviv, a former capital of Galicia, which was during the interwar period the third-most populous city in Poland, is depicted very roughly – only in the title – and has some Habsburg Empire heritage of Sigmund Freud’s psychoanalysis. Lviv during its Polish period (it will appear again as part of the USSR and sovereign Ukraine but in more down-to-earth terms) is devoid of even fuzzy descriptions, so it is logical that this urban space seems to be placed in the oneiristic sphere, which as a dream of Josef is to be deciphered by “famous doctor Bloomberg”.

⁶ “Он делает вид, что не смотрит, вернее, что смотрит в окно, на островерхие крыши, но ухитряется видеть одновременно прекрасный город, закат и веселое тело с игрою складок, ложинок и светотени” (Hersonskij).

⁷ “Двое идут по шумной улице Вильны. / Он гораздо старше, но держится превосходно. / Оба в длинных плащах-макинтош по тогдашней моде, / на нем – берет, а на ней – круглая шляпка с вуалью / Все исчезло еще безвозвратнее, чем обычно” (Hersonskij).

The Polish past of all analyzed cities in *Family archive* becomes a metaphor for something that happened and never came back, like the whole culture of disappeared Jewry of Eastern Europe. All stories connected to these urban spaces are not documentary at all; they only pretend to be non-fiction. Khersonsky reconstructs the thoughts of his characters, their dreams, their inner intentions, and simultaneously demonstrates that accuracy in this question is not important. History will happen to all of them.

Galicia in the *Judaica auction* chapters

There are six chapters with the same title, *Judaica auction*, in *Family archive*. As Stefanie Sandler claims, the main idea of the whole book is that people disappear, while things remain. Thus, a terrifying equivalence of people and things in the history of the 20th century is opened. But Khersonsky does not delve into the horrifying details of disposing of people as if they were unnecessary things; rather, he tries to humanize these things that have survived people once again. In the *Judaica auction* poems, the poet focuses on the items exhibited there; mostly these are ritual objects (a Torah pointer, a Hanukkah menorah, a spice box (besamim), etc.), and the future owners still must restore their function as carriers of sacred meanings lost in the desacralizing 20th century (Sandler 2014). That is why the scholar emphasizes the significance of these poems in the structure of *Family archive*. According to Sandler, *Family archive* is organized around several repeating titles or poetic genres that create a sense of ritual. Repetition here functions as a structural and lexical trope (Sandler 2014).

But there are also negative opinions about the *Judaica auction* chapters, claiming that they do not fit the inner structure of the book. Comparing the stories about people and those about things, for instance, Abdullaev notes that the sacred objects appear more faded than human destinies. Moreover, the role of the meaningful refrains is in disharmony with the very picture of the world in *Family archive*, which is devoid of cyclicity, repetitiveness; each event in it is unique, irreversible, and irreparable (Abdullaev 2008). It is difficult to accept this point of view entirely because different repetitive motifs or even genres obviously help the author portray at least something stable in this unstable, blurry, vanishing world. As one critic says: "They serve as a metaphysical cement that binds together the fraying fabric of existence" (Galina 2007).

By the way, these poems constantly arouse the interest of scholars but, to the best of my knowledge, only Maria Galina has paid attention to the potential connection between urban space and the *Judaica auction* chapters, calling this collage of sacral objects "the references to the material culture of the Jewish shtetl"

(Galina 2007), *miasteczko* in Polish. It goes without saying that the author does not need to specify the name of the shtetl: speaking of his own family, he speaks about all the Jews from any shtetl in Eastern Europe. But most of the objects are from Galicia, and it is mentioned.

The chapter from this cycle *Judaica auction lot 1. Hanukkiah. Bronze. 19th century. Poland* is very accurate when it comes to Time and Space, but it is worth mentioning that in the 19th century there was no such country due to the three Partitions. Poland in this passage is opposed to Galicia, which is remarkable:

Hanukkiah. Bronze casting.
Nineteenth century. Poland.
Or Galicia. The being
of metal is more uniform, but lasts
longer than our lives. Apparently, materiality
gloomily grows into eternity⁸
(Hersonskij)⁹.

In other words, Poland in this context becomes intangible (in contrast to the objects) and transcendental, as a country which continues its existence only in patriotic hearts. The author also might have been hinting that he meant the Kingdom of Poland belonged to the Russian Empire. The reader can interpret toponyms semantically as widely as possible. And later it is repeated in the chapter *Judaica auction lot 3. yad (Torah pointer). Silver. Early 20th century. Poland*, which mentions no images of space at all except Poland. In my opinion, it could be treated as an indistinct outline and collective image of the whole of Eastern Europe. The geoculture of Poland collects all the features of any other countries in the region but has a set of stable connotations in Russian-language history.

However, images of Poland and images of Galicia are sometimes mixed up in *Judaica auction*. In the chapter *Judaica auction lot 5. Keter Torah (Torah crown). Silver. 20th century. Galicia*, despite the specific toponym and not very specific date (in the 20th century Galicia had different statuses and belonged to different states including the Second Polish Republic), artifacts of the Russian Empire are mentioned:

Money is dirt, but in its own way, it also pleases the eye –
a dozen or so golden, curly, royal beards
on the new minted rubles that Witte put into circulation¹⁰
(Hersonskij).

⁸ “Ханукия. Бронза, литье. / Десятнадцатый век. Польша. / Или Галиция. Бытие / металла однообразней, но дольше / наших жизней. Похоже, вещь / угрюмо перерастает в вечность” (Hersonskij).

⁹ All the translations from *Judaica auction* chapters in the paper are made by the author – K.V.

¹⁰ “Деньги – грязь, но по-своему тоже радуют глаз, / десяток-другой золотых кучерявых царских бород / на червонцах новой чеканки, что Витте ввел в обиход” (Hersonskij).

Sergei Witte's currency reform took place in Russia in 1895–1897 and because of this reference Galicia in *Family archive* looks like a place of collective Jewish memory from all the diaspora's settlements, where the experience of one Jewish family becomes the universal Jewish experience. Galicia from the 21st-century perspective of the author and the reader is a "territory-ghost", an "archeological layer" which exists only in old diaries and photos. Thereby it becomes a suitable receptacle for dead people from Khersonsky's book, and, moreover, it reveals its nature of heterotopia described as a Jewish cemetery:

The scroll (or roll?) is hidden in a precious cover,
sealed with two crowns as a sign that the letters are dead.
Aleph, bet – like small stones in the Galician soil,
between the roots of withered August grass¹¹
(Hersonskij).

Aleph and bet are the two first letters of the Hebrew alphabet that are "dead" according to the quote above, and at that very moment they are compared to "small stones" which refers to Jewish commemoration tradition when the visitor puts stones on the tomb of his friend, relative or some respected man. These stones in the Galician cemeteries could symbolize eternity and belonging to the history of the nation.

The last time Galicia is mentioned is in the chapter *Judaica auction lot 6. Mezuzah. Silver, black. Early 20th century. Galicia*. Sandler makes an interesting remark about this poem that could be applied to other texts from the cycle: when tangible objects of Jewish heritage are sold, memories are recreated (Sandler 2014), which is why all the toponyms mentioned there used to exist as memories or exist as memories now. These objects trigger mechanisms of memory and construct space in the book. Galicia is said to be a place of the tragic past for Jewish culture. Even the lot itself suggests this interpretation: a mezuzah is a piece of parchment inscribed with religious texts and placed in a decorative case, typically affixed to the doorframe of a Jewish household. The fact that the mezuzah is sold during the auction means that the house, where it had been situated before, is destroyed. It correlates with the following lines:

This is an auction of Judaica, just an auction
of Judaica. Do you hear the groans
of souls that returned to the ruins of their homes,

¹¹ "Свиток (или рулон?) скрыт в драгоценном чехле, / скрепленном двумя венцами в знак того, что буквы мертвы. / Алеф, бет – как мелкие камешки в галицийской земле, / между корнями пожухлой августовской травы" (Hersonskij).

discovering the loss of everything,
including themselves¹²
(Hersonskij).

There is no description of the Jewish shtetl again because of any necessity: there are only traces of Jews after the 20th century and the epic image of Galicia is created by Khersonsky precisely because of the lack of specific addresses: every reader can picture the urban space of any typical Jewish town from the lines above. And like any Jewish Galician shtetl it has a cemetery:

Life, despite everything
and anything, because the gates of Jewish cemeteries
are adorned with the inscription “Bet Chaim” –
which means “The House of Life”. Who else
can come up with something like that?
It’s amusing, isn’t it?¹³
(Hersonskij)

The image of a cemetery has been associated in Russian-language cultures with Poland for many decades, and the Warsaw Ghetto Uprising and the Holocaust have fixed this perception. In Khersonsky’s text it has nothing in common with Poland and even the manner of speaking on this heterotopia differs a lot. Jews celebrate “Chaim”, life, especially face to face with death. And in that very moment the poet stands out from other men of letters with Jewish origins who wrote about this aspect of Polish history in the USSR.

Conclusions

To summarize, Boris Khersonsky’s *Family archive* has a unique spatial structure that weaves a lyrical narrative through various urban spaces associated with the vanished and displaced Eastern European Jewry of the 20th century. The cities, towns, and territories connected to Poland are presented as a continuation of previous Soviet traditions of portraying Polish artistic space as liminal structures or heterotopias. These spaces represent a strange border between past and present, dead and alive, and history and current times. Galicia, in particular, serves as a place of memory that no longer exists in reality but only in archives, making it

¹² “Это – аукцион иудаики, просто аукцион / иудаики. Слышишь стон / душ, вернувшихся на пепелище-жилище, / обнаружив пропажу всего, / в том числе и самих себя...” (Hersonskij).

¹³ “Жизнь – несмотря ни на что, / ни на ничто, поскольку врата еврейских кладбищ / бывают украшены надписью “Бет-Хаим” – / то есть “Обиталище жизни”. Ну кто же еще / может придумать такое, – забавно, / не правда ли?” (Hersonskij).

the most suitable space for telling the long story of a disappeared culture, people, and lifestyle.

This analysis has focused on cities and regions historically linked to Poland, including Kremenets, Vilna, and Lviv, with Khersonsky's poems providing stability in an otherwise vague and uncertain world. Through the use of repetitive motifs and genres, the author creates a metaphysical cement that binds together the fraying fabric of existence. However, the topic of urban spaces referring to history and forming peculiar chronotopes is not exhaustive, as Odesa, Kyiv, and Bessarabia remain beyond the scope of this article.

The investigation of Khersonsky's *Family archive* could also be extended to the material of the so-called "Romanian text" of Russian-language cultures, which is less obvious and popular than the Polish one. Interestingly, both artistic spaces play the same role of a disappeared territory in the book, but analyzing different cultural myths connected to each region could yield new insights.

References

- Abdullaev, Evgenij. "Paradoks Hersonskogo, ili «Narisovat' čelovečka». Boris Hersonskij". *Voprosy literatury*, 6, 2010. Web. 04.05.2023. <https://voplit.ru/article/paradoks-hersonskogo-ili-narisovat-chelovechka-boris-hersonskij/>.
- Abdullaev, Evgenij. "Volâ k pamâti". *Družba Narodov*, 2, 2008. Web. 04.05.2023. <https://magazines.gorky.media/druzhiba/2008/2/volya-k-pamyati.html>.
- Boym, Svetlana. *The future of nostalgia*. New York, Basic Books, 2001.
- Brio, Valentina. *Poëziâ i poëtika goroda. Wilno–ווילנע–Vilnius*. Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2008.
- Galina, Mariâ. "Utverždenie prošlogo". *Znamâ*, 11, 2007. Web. 04.05.2023. http://www.litkarta.ru/dossier/galina-khersonsky/dossier_1497/.
- Gubajlovskij, Vladimir. "Kniznaâ polka Vladimira Gubajlovskogo". *Novyj mir*, 7, 2008. Web. 04.05.2023. https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2008/7/knizhnaya-polka-vladimira-gubajlovskogo-4.html.
- Gubajlovskij, Vladimir. "Svet otsutstviâ". *Novyj Mir*, 12, 2007. Web. 04.05.2023. http://www.litkarta.ru/dossier/gubayl-kherson/dossier_1497/.
- Hahn, Hannah. *They left it all behind: Trauma, loss, and memory among Eastern European Jewish immigrants and their children*. Lanham, Rowman & Littlefield, 2020.
- Hersonskij, Boris. *Semejnyj archiv*. Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2006. Web. 04.05.2023. <http://www.vavilon.ru/texts/khersonsky1-1.html>.
- Hołub, Beata. "Studium historyczno-geograficzne narodowości w Galicji Wschodniej w świetle spisów ludności w latach 1890–1910". *Annales Universitatis Mariae Curie-Sklodowska*, 2, 2013, pp. 15–40.
- Khersonsky, Boris. *Family archive*. Transl. Ruth Kreuzer, Dale Hobson, 1996. Web. 04.05.2023. <https://www.dalehobson.org/khersonsky/archive.html>.
- Kostůkov, Leonid. "S soboj i bez sebâ". *Arion*, 4, 2006. Web. 04.05.2023. <https://magazines.gorky.media/arion/2006/4/s-soboj-i-bez-sebya.html>.

- Kostúkov, Leonid. "Súžet v poézii". *Arion*, 1, 2013. Web. 04.05.2023. <https://magazines.gorky.media/arion/2013/1/syuzhet-v-poezii.html>.
- Krupoves, Valentina. "Dwugłos o Wilnie. Miasto Miłosza i Venclovy". *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, 2/67, 2013, pp. 53–59.
- Krupoves, Valentina. "Wędrówki i przechadzki po Wilnie dwudziestolecia międzywojennego". *Przełqd Humanistyczny*, 6/58, 2014, pp. 125–137.
- Livshin, Olga. *From the translator*. Web. 04.05.2023. <https://www.wordsforwar.com/boris-khersonsky-bio>.
- Mendilow, Adam A. *Time and the novel*. Amherst, Humanities Press, 1972.
- Nye, David E. "Family as place: Family photograph albums and the domestication of public and private space". *Picturing place. Photography and the geographical imagination*. Eds. Joan Schwartz, James Ryan. Milton Perk, Routledge, 2003, pp. 74–95.
- Lugarić Vukas, Danijela. "Op'ánenie sovet'skim prošlym v sovremennom rus'skom romane: ot restavrácii do refleksii, ot total'nosti do ruin". *Slavističeskij sbornik*, 103, 2023, pp. 215–229.
- Lynch, Kevin. *The image of the city*. Cambridge–London, MIT Press, 1990.
- Melzer, Emanuel. "Emigration versus emigrationism: Zionism in Poland and the territorialist projects of the Polish authorities, 1936–1939". *Contested memories: Poles and Jews during the Holocaust and its aftermath*. Ed. Joshua D. Zimmerman. New Brunswick, Rutgers University Press, 2003, pp. 19–31.
- Ricoeur, Paul. *Time and narrative*. Vol. 2. Chicago–London, The University of Chicago Press, 1984.
- Rodnánskaá, Irina. „Nikakoe lekarstvo ne otmenâet bolezni". *Arion*, 4, 2007. Web. 04.05.2023. <https://magazines.gorky.media/arion/2007/4/nikakoe-lekarstvo-ne-otmenyaet-bolezni.html>.
- Salomatin, Aleksej. "Èffekt prisut'stvii, ili Politika vmesto poëtiki". *Arion*, 4, 2010. Web. 04.05.2023. <https://magazines.gorky.media/arion/2010/4/effekt-prisutstviya-ili-politika-vmesto-poetiki.html>.
- Sandler, Stefani. "Poëty i poëziâ v diaspore: o «marginal'nom evrejstve»". *NLO*, 3, 2014. Web. 04.05.2023. <https://magazines.gorky.media/nlo/2014/3/poety-i-poeziya-v-diaspore-o-marginalnom-evrejstve.html>.
- Stier, Oren Baruch. *Committed to memory: Cultural mediations of the Holocaust*. Boston, University of Massachusetts Press, 2009.
- Sztompka, Piotr. "The Trauma of social change. A case of postcommunist societies". *Cultural trauma and collective identity*. Eds. Alexander Jeffrey et al. Berkeley–London, University of California Press, 2004, pp. 155–195.
- Štypel', Arkadij. "Roman v stihah ili povest' v pis'mah". Boris Hersonskij, *Semejnyj arhiv*. Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2006. Web. 04.05.2023. <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/6/recz-na-kn-pokrovskij-a-kot-spb-2002-pokrovskij-a-begemot-spb-2004-pokrovskij-a-lyudi-lodki-more-spb-2004-hersonskij-boris-semejnyj-arhiv-stihotvoreniya-Odesa-2003-gornung-lev-upavsh.html>.
- Tyner, James A. *Genocide and the geographical imagination of life and death in Germany, China, and Cambodia might be of use to the author*. Lanham, Rowman & Littlefield, 2012.
- Vorontsova, Kristina. "My svâzany, polâki, davno odnoj sud'boú...": *Pol'skij tekst russkoj kul'tury v poëzii vtoroj poloviny XX veka (1945–1991 gg.)*. Siedlce, Wydawnictwo Naukowe UPH w Siedlcach, 2020.
- Vorontsova, Kristina. "Poland as a great borderland in the post-Soviet world: Poetical point of view". *Colloquia Humanistica*, 8, 2019, pp. 139–150.
- Woroncowa, Kristina. "Wizja kultury europejskiej w wierszu Jeleny Szwarc Pływanie". *Źródła Humanistyki Europejskiej*, 8, 2015, pp. 91–101.

EMILY JULIA ROCHE

Building through the flames: Polish-Jewish architects and their networks, 1937–1945

Строить через огонь. Польско-еврейские архитекторы и их
профессиональные сети, 1937–1945 г.

Abstract. Before 1939, Jewish architects were active members of their profession, participating in domestic and international architectural networks and contributing to the built environment of Polish cities. From the mid-1930s, however, intensifying antisemitism and far-right political forces pressured architectural networks to exclude Jews from professional unions. The start of the Second World War and the German occupation in 1939 strained professional architectural networks but led to the formation of underground workshops, cooperatives, and other groups, whose connections extended from Warsaw through the camps and ghettos of occupied Poland. This article presents the history of Jewish-Polish architects from 1937 to 1945. Demonstrating how architectural networks reacted to changing conditions of war, occupation, and genocide, it emphasizes architectural networks as sites of political engagement, ranging from prewar antisemitic attacks on Jews and their removal from the Society of Polish Architects (SARP) to underground architectural networks that hid Jews and allowed them to work. Although the fate of Jewish architects depended largely on their relationships with their professional networks, they also actively decided how to utilize those networks to resist the Nazis and to ensure their survival. This research shows that interpersonal relationships and wartime networks were consequential in determining the wartime fates of Jewish architects and also shaped the profession's post-war structure.

Keywords: Holocaust, Warsaw, architecture, urban planning, genocide

Emily Julia Roche, Brown University, Providence, Rhode Island – United States, emily_roche@brown.edu, <https://orcid.org/0000-0001-8418-0261>

Introduction

On July 3, 1950, historian Anna Kubiak (née Chana Wajs) conducted the first in a series of interviews at the Jewish Historical Institute in Warsaw, Poland's capital city. The institute was then – as today – housed at 3/5 Tłomackie Street, the only building on that street to survive the complete destruction of the Warsaw Ghetto. By 1950, much of the vast sea of ruins had been removed, but traces

of the violent destruction of Warsaw's Jews and their neighbourhood remained visible in the burned floor of the institute's headquarters and in the absence of Jewish life in the surrounding areas, which had been the heart of the Jewish community in Warsaw before 1939. The lingering architectural evidence of genocide would likely not have escaped the notice of Kubiak's interlocutors, who were architects: From July to October 1950, Kubiak interviewed over 40 Polish architects and their family members. Kubiak's interlocutors recalled colleagues, students, teachers, friends, and family members who had been murdered. Their testimonies speak to the depth of the loss to Poland's architectural community that the Holocaust left in its wake.

Kubiak died in 1959, at the age of 51, without having written a full study based on the interviews that she conducted. Although these interviews represent only one step in a research process that was never completed, they are among the most important sources of information regarding not only the wartime fates of Jewish architects, but also the larger impact of the Holocaust on the Polish architectural profession. Recent studies (Chomańska; Tarnowska; Uchowicz; Kohlrausch; Skolimowski; Perlińska-Kobierzyńska) have made great progress in integrating the biographies of Warsaw's architects into the broader history of the Second World War, although the specificities of the experience of Jewish architects have yet to be explored in depth. In this article, I recount the history of Warsaw's Jewish architects from 1937 to 1945, drawing upon Kubiak's interviews, as well as a variety of first-person archival sources and scholarly works, to present a more complete picture of how Polish-Jewish architects experienced the years of WWII and the Holocaust. My goal in presenting this history is twofold: First, I seek to emphasize the contributions of Jewish architects to the Polish architectural tradition – contributions which did not cease either in the face of Polish nationalists' attempts to remove Jews from the profession or during the systematic murder of Jews during the German occupation – and to provide a basis for more research into the lives and works of this important group. My second aim is to emphasize the importance of professional networks in writing histories of genocide. As I demonstrate, the position of Jewish architects within professional architectural networks shaped both their prewar and their wartime experiences.

The Society of Polish Architects: 1937

During the interwar period, Jewish architects and students of architecture were integral members of their professional communities in Poland. Alongside their non-Jewish colleagues, they worked as educators in universities across the country, represented Poland in international architectural organizations, and con-

tributed significantly to the growth of Polish cities. Among the most prominent Polish-Jewish architects of the interwar period were Helena and Szymon Syrkus, who were well-known for their affiliation with avant-garde modernist groups in Poland and abroad¹. Other Jewish architects, such as Roman and Grzegorz Sigalin, Henryk Blum, Lucjan Korngold, and Jerzy Gelbard, were recognized for their varied contributions to the architecture of Warsaw. Jewish architects were also among the most active members in interwar architectural networks: Maksymilian Goldberg, who was internationally recognized for his modern designs, was one of the co-founders of the Society of Polish Architects, or SARP (Stowarzyszenie Architektów Polskich, known as SAP until 1934), while Szymon Syrkus was the organization's Vice President until 1937.

Antisemitic discrimination and violence, never absent from Polish public life, reached a new intensity in the 1930s, as support for nationalist parties such as the Camp of National Unity (Obóz Zjednoczenia Narodowego, OZN) and the National Radical Movement (Ruch Narodowo-Radykalny, ONR, also known as Falanga) increased among Polish voters². This shift was highly visible in academic workplaces, particularly after the presence of ghetto benches (*getta lawkowe*) for Jewish students and strict quota limitations on Jewish university enrolment became more widespread in the mid-1930s. In March 1937, the Main Board of SARP published an open letter condemning antisemitic repressions at the Department of Architecture at the Warsaw University of Technology³. That same month, the Board of the Warsaw branch of SARP published a statement of support for the Main Board in SARP's newsletter, condemning the "barbaric antisemitic incidents, which are being systematically provoked by organized factions", and arguing for swift action against the perpetrators (SARP Newsletter, No. 3, March 1937 8–9). The June/July 1937 newsletter reveals significant backlash to the Main Board's letter in support of Jewish students, and on May 29, a vote of no confidence was taken against the board members: 22 architects voted for removal, four

¹ In Poland, noteworthy modernist working groups included Blok and Praesens, which had their years of peak productivity in the 1920s. Praesens, a collective of modernist artists and architects, operated from 1926 to 1930. The most important international modernist network, however, was CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne, International Congresses of Modern Architecture), which existed from 1928 to 1959.

² Joanna Beata Michlic has argued that the ethno-nationalist platform of the National Democratic (ND) party was one of the main forces driving the increase in antisemitic attacks in the 1930s as the party's popular support increased throughout the decade. By the mid-1930s, she argues, the majority of political elites advocated for the complete removal of Jews from Poland through mass emigration (Michlic 105).

³ At that time, the Main Board members included Romuald Miller, Roman Piotrkowski, Anetolia Piotrkowska, Teodor Puławski, Jerzy Gomóliński, Gustaw Trzciniński, Adam Paprocki, and Szymon Syrkus.

voted in support of the Board, and one abstained (SARP Newsletter, No. 6/7, June/July 1937 6). Thus, the Main Board members were removed from their positions and replaced by a new cohort, who would not oppose further restriction of the organization's Jews.

In May 1937, the new board members introduced a so-called 'Aryan paragraph' (paragraf aryjski) to the society's regulations, a measure that would remove Jewish members from SARP and thus severely limit their ability to work in Poland as architects. SARP members voted overwhelmingly to introduce the Aryan paragraph, with 105 members voting in support, 52 against, and 13 choosing to abstain. SARP officially introduced the Aryan paragraph in June 1938, forcing Jewish members out of the organization and establishing a committee to review members of partial Jewish descent. On June 26, 1939, the SARP Board approved a measure that would deny membership of the organization to all architects of Jewish descent, with the exception of those who obtained special permission from the SARP Admissions Committee (SARP Newsletter, No. 6, June 1939 1). It is unclear whether any Jewish architects were granted this permission, but the newsletter indicates that 56 Jewish architects were stripped of their membership of SARP on July 1, 1939 (SARP Newsletter, No. 6, June 1939 1).

For many Jewish architects, this was the moment when they realized that their careers could not continue in their homeland. By 1939, Helena and Szymon Syrkus were already actively planning their emigration, as evidenced in letters written to fellow architects and colleagues. In a 1939 letter to Dutch architect Cornelis van Eesteren and his wife Frieda Fluck, Helena Syrkus noted that "under normal circumstances" her and her husband's work "would be supported by the state, but in our case, we are dealing with something very different", a clear allusion to the impact of antisemitic and nationalist political forces on their work (cited after: Kędziołek, Uchowicz, Wirkus 57). In another letter from early 1939, this time to Walter Gropius and Sigfried Giedion, Syrkus expressed the couple's plans for emigration more directly, noting that "external and internal circumstances as well as our personal situation force us to look for a country where we could continue our work" (cited after: Kędziołek, Uchowicz, Wirkus 77)⁴. As these letters demonstrate, the removal from SARP resulted in significant loss of work opportunities for Jewish architects, and the threat of further antisemitic repression stifled the possibility of advancement for many of the country's most prolific architects.

The removal of Jews from SARP was widely discussed in the Polish press, drawing significant attention even at a time when restrictions on Jews in profes-

⁴ Cornelis van Eesteren (1897–1988), a Dutch architect of the modern movement. Walter Gropius (1893–1969), a German architect best known for founding the Bauhaus school of design. Sigfried Giedion (1888–1968), a Swiss historian and architectural critic.

sional organizations were increasingly common. At least eight Polish-language newspapers published articles describing one event from the proceedings, namely the protest of Zygmunt Balicki, an architect who was thrown out of a meeting after loudly decrying the removal of Jews from the organization⁵. On this incident, the Jewish daily “Nasz Przegląd” (Our Review) observed that the “Jew haters” (*Żydożercy*) in SARP voted to have Balicki removed because “it is not pleasant to hear the voice of your conscience” (*Aryan paragraph in the Union of Polish Electricians and Architects* 12). The L’viv-based Zionist newspaper “Chwila” (Moment) praised Balicki’s rebuttal, shouted as he was removed from the meeting room, that the situation in SARP made him ashamed to be Polish (“rumieniec wstydu mnie oblewa, jako Polaka”) (*I blush with shame at being Polish* 1). Not only the Jewish press took an interest in the events: The far-right newspaper “ABC – Nowiny Codzienne” (ABC – Daily News) ran six articles dedicated to the SARP proceedings between April 16 and May 27, 1937. The events of 1937 served to embolden antisemitic attacks on Jewish architects and their work in the right-wing press. An article published in “ABC” in September 1937 – shockingly racist even for a newspaper whose content primarily featured antisemitic attacks – bemoaned the very presence of Jews in the profession. The author of the article described Jewish architects (“Lucjan Korngold, Gelbard and Sigalin, Helena and Szymon Syrkus, Seidenbeutel”) as “people whose main racial characteristic is the lack of artistic sense”, who “simply do not function well in three dimensions” (Stokowski 7). Such abuse demonstrates how the escalation of antisemitic attacks on Jews impacted Jewish architects in the late 1930s.

Antisemitic commentary pervaded professional discourse within SARP as well. A statement made by a Warsaw architect named Władysław Pieńkowski at a May 1937 SARP meeting demonstrates the racism that shaped discourse among Polish architects: “Although the culture of every nation is its own property, in Poland the harmful emphasis on a foreign culture has been increasingly prevalent [...]. We should hurry to limit Jewish influences, because the Jewish ethics and psyche are foreign to us [...]. It is the protection of the borders of the Polish soul in our culture” (*IV Annual General Meeting of SARP Delegates* 13). Pieńkowski’s claim that Jewish contributions to Polish culture were “foreign” (*obca*) and “harmful” (*szkodliwy*) reflects a line of thinking clearly rooted in extremist national and antisemitic political currents, which had been gaining support in Poland since

⁵ Zygmunt Balicki (1888–1959), a Polish architect who was involved in the cooperative movement, not to be confused with the nationalist theorist of the same name (1858–1916). Among the non-Jewish members who left the meeting in solidarity were Zaslav Malicki, Michał Kostanecki, Teodor Puławski, and Roman Piotrowski. Other non-Jewish architects, including Zygmunt Balicki and Bohdan Lachert, lost their jobs due to their opposition to the introduction of antisemitic and nationalist policies in SARP and at the Warsaw University of Technology.

the 19th century and reached a new intensity in the 1930s. Stanisław Jankowski, a student of architecture, wrote an article featuring false and provocative claims, clearly inspired by antisemitic political rhetoric, such as “the fact that a whole range of sectors in the building industry are concentrated in Jewish hands should be considered abnormal and highly dangerous from the perspective of a healthy economy” (Jankowski 12). Such language demonstrates how Polish architects employed the rhetoric of the antisemitic far-right in professional publications and discourse.

When Polish architects voted to remove Jews from SARP, they were participating in furthering the goals of the ethno-nationalist political factions who sought to remove Jews from Poland (Michlic 106–107). The legacy of these attacks did not disappear after Germany invaded Poland in September 1939. After the outbreak of the war, Jews had limited options: Some Jewish architects made it out of Poland, such as Lucjan Korngold, who reached Brazil in 1940, and Józef Sigalin and Edmund Goldzamt, who spent the war in the Soviet Union⁶. Others, including Helena and Szymon Syrkus, failed to secure visas and were unable to leave Poland before the outbreak of war. Against all odds, many architects who remained in Poland were able to continue their work and mobilize to fight for their survival and the survival of their friends and families. The next section of this article focuses on the experiences of Jewish architects who spent some or most of the war years in Warsaw, the city that writer Kazimierz Brandys referred to as “the capital of that war” (Gutman xiii). Like Jews of all professions, these architects faced impossible choices that impacted their chance of survival on a day-to-day basis.

Architects in the Warsaw underground

One of the major centers of wartime architectural activity was the Social Building Enterprise (Społeczne Przedsiębiorstwo Budowlane, SPB). The SPB, which had been founded in 1928, became “a magnet that drew architects, urban planners, economists, and sociologists [...]. [T]he strength of that magnet was proportionately inverse to one’s level of employment” (Syrkus 230). Helena Syrkus remembered the SPB as “one of the few places where hopes were raised not only for material safety – for obtaining a legal work identification card, called *Ausweis* at the time – but also for pursuing creative work” (Syrkus 230). Magda-

⁶ Lucjan Korngold (1897–1963), a Polish-Jewish architect most associated with the modern movement. Józef Sigalin (1909–1983), a Jewish-Polish architect who was the Chief Architect of Warsaw from 1951 to 1956 and an influential figure in the postwar reconstruction of Warsaw. Edmund Goldzamt (1921–1990), a Polish-Jewish architect and architectural theorist.

lena Matysek-Imielińska argues that the work of the SPB and its biggest clients resulted in the “employment of the largest number of intellectuals and young people involved – during the war – in politics or the Polish underground resistance movement” (Matysek-Imielińska 263). Indeed, the SPB functioned simultaneously as an architectural workshop and as the hub of a rapidly forming underground network, where workers were guaranteed both safety from being rounded up for forced labor and the ability to produce architectural plans and designs that rooted them firmly in an aspirational postwar future. Before 1939, the SPB employed just four workers with engineering qualifications; by the beginning of 1942, that number had risen to 15 engineers who worked alongside the dozens of other employees (*Notes from the S.P.B. Supervisory Board Meeting III–185: 84, 4*)⁷. The growth of the SPB did not result in a significant increase in architectural output, but it did ensure the safety of more and more members of the architectural and urban planning communities.

Within the SPB, the Architectural-Urban Workshop (Pracownia Architektoniczno-Urbanistyczna, PAU) was a center of particular importance. The PAU was the most expansive architectural workshop operating in occupied Warsaw and the one that most directly supported the continuity of architectural networks from the prewar to the postwar periods, through its focus on the construction of social housing. This continuity can be observed through the networks of wartime support which often emerged from prewar support systems formed to resist the antisemitism and ethno-nationalism that threatened Jewish architects before 1939; the memories of the expulsion of Jews from SARP and the dehumanizing nature of the accompanying discourse would have still been fresh in the minds of Jewish architects, and in 1940 the stakes were much higher. Many of the architects who protested the loudest against SARP’s removal of Jews in 1937 were among the most active participants in PAU from 1940. This group included non-Jews such as Bohdan Lachert (whose villa in Saska Kępa also served as a hiding place for Jewish colleagues), Roman Piotrowski, and Zygmunt Balicki. Helena Syrkus later referred to Balicki – whose angry protest against SARP’s exclusion of Jews had been a topic of interest in the press – as Szymon Syrkus’s “closest co-worker from the SPB” (Syrkus 230).

Polish architects who denounced antisemitism before the war were far more likely to be active in underground rescue networks than their colleagues who attacked Jews in SARP and elsewhere. During the war, the latter group was more likely to participate in national Polish resistance movements or continue their

⁷ I thank Anita Chodkowska for sending scans of this file, as well as many other documents, from Stanisław Tołwiński’s archive.

work in private architectural studios⁸. Architects who harmed or betrayed their Jewish colleagues during the war did not often write about their deeds at great length, but there are traces of evidence that allude to the scale of this activity. Such an example can be found in the records of the SARP Verification Committee (*Komisja Werifikacyjna*), a group that was assembled in 1946 to pass judgement on architects accused of collaborating with the Germans during the occupation. Although the commission's goal was not to enact retribution against Holocaust perpetrators – indeed, the commission's omission of such crimes constitutes a significant oversight – the details of other cases reflect acts of wartime violence against Jews. In one case, a certain Jan Stefanowicz was found guilty of charges that included pilfering furniture from synagogues and the Warsaw Ghetto to refurbish and sell them for profit; Ludwik Fischer, the notorious wartime governor of Warsaw who oversaw the genocide of the region's Jews, was allegedly one of the accused's clients (*SARP Verification Committee*, Protocol 40, April 22, 1948). The committee ultimately found that Stefanowicz's wartime actions "had the character of inappropriate relations with the occupier", and Stefanowicz was deprived of membership privileges for one year as punishment (*SARP Verification Committee*, Statement from May 2, 1948). The leniency of Stefanowicz's sentence implies an attitude of permissiveness regarding wartime crimes against Polish Jews on the part of the postwar SARP authorities⁹.

⁸ Stanisław Jankowski, the 26-year-old student who published an antisemitic commentary in the SARP newsletter in 1937, is widely known in Poland today for his wartime career in the Polish Home Army (*Armia Krajowa*, AK) and his postwar career as an architect. Stanisław Pieńkowski, one of the most forceful advocates of the 'Aryan paragraph' in SARP, appears to have continued his architectural work in the Tarnów region during the war. Juliusz Żórawski, a modernist architect and another proponent of the removal of Jews from SARP, defended his doctoral thesis at the underground Department of Architecture at the Warsaw University of Technology in 1943 and spent the remainder of the war working in Zakopane. Adolf Szyszko-Bohusz, a renowned Polish architect who advocated for SARP's wholesale takeover by the antisemitic OZN party in 1937, spent the war working in a German architectural studio in Kraków. For this work, Szyszko-Bohusz was investigated by the postwar SARP committee but was ultimately not formally sanctioned for his wartime actions.

⁹ The leaders of SARP in 1946 were, of course, not the same architects who authored and instigated the 'Aryan paragraph' in 1937. The first official postwar congress of SARP took place in Lublin on November 5, 1944; the attendees included many prewar SARP members, including Bohdan Lachert, Lech Niemojewski, Michał Kaczorowski, Julian Sadłowski, and Władysław Czerny. The appointment of Bohdan Lachert as the organization's first provisional postwar vice president in November 1944 demonstrated a symbolic return to the leadership who had presided over the organization before the vote of no confidence that had paved way for the introduction of antisemitic restrictions in the spring of 1937, although the lack of major efforts to investigate and punish prewar or wartime crimes against Jews reflects the resistance towards punishing Polish Holocaust perpetrators that pervaded postwar Polish society.

For those involved in PAU, the threat of arrest and deportation to Nazi camps was ever present. On October 30, 1942, Szymon Syrkus was arrested by the Gestapo, along with Jakub Bajurski, a worker at the Warsaw Housing Cooperative (Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa, WSM), and Jarosław Ładosz, a teen-aged WSM resident¹⁰. According to Bajurski, only he and Syrkus were on the list of people to be arrested, and Ładosz – who occasionally hid in the Syrkus’s apartment to avoid arrest – was simply in the wrong place at the wrong time (Bajurski 23). All three were taken to the Pawiak prison. In addition to describing the harrowing conditions at Pawiak – where prisoners slept crowded together on a damp concrete floor and were subject to frequent beatings and brutal interrogations – Bajurski wrote of the furtive moments of camaraderie among arrestees from the WSM or other underground circles, who met in corridors or in the communal bathroom to “express our wishes for the fall of Hitlerism, a free homeland and our own freedom” (Bajurski 27). This group included not only Ładosz and Syrkus, who were arrested together with Bajurski, but also Aleksander ‘Juliusz’ Rydygier, a communist activist whose WSM apartment became the site of secret meetings, and communist activists by the names of Jerzy Ciesarski and Rotman. Dozens of activists and workers from the WSM passed through cells in Pawiak in 1941 and 1942, and Bajurski’s testimony provides one of the most complete accounts of those connections, transplanted into the brutal environment of the notorious prison. Around three weeks after their arrest, on November 21, 1942, Bajurski, Ładosz, and Syrkus were deported to Auschwitz in a transport of 84 prisoners. Syrkus, who received the prisoner number 77165, was registered in the camp as a Polish political prisoner (Schutzhäftling) and not as a Jewish prisoner, indicating that the Gestapo was unaware of his background (Lawin 16). This fact made a significant difference to Syrkus’s treatment in the camp and almost certainly saved his life¹¹.

Examining the postwar testimonies of Syrkus’s fellow inmates provides rare insight into his experience in the camps. While at Auschwitz, Syrkus was employed in the horticultural division (gärtnerische Anlagen) of the Construction Office, where he worked as a draftsman (Abzug den polnischen Häftlingen). At Auschwitz, Syrkus was able to forge connections with other architects, the most important of which was his friendship with Ludwik Lawin, a landscape architect who had been in the camp since 1940. In a post-war testimony, Lawin described

¹⁰ The Warsaw Housing Cooperative is located in Warsaw’s Żoliborz neighborhood. Helena and Szymon Syrkus were among the architects who were most active in designing the cooperative’s residential buildings and were members of its social community.

¹¹ It is unclear how the Gestapo officers who arrested Syrkus did not uncover his Jewish identity. Ludwik Lawin suggests that the Gestapo simply did not check because the charges against him were not very serious, adding that “Syrkus neither hid his identity nor drew attention to it. Maybe that’s why the Hitlerlites never investigated it” (Lawin 16).

Syrkus as “a progressive Pole of Jewish background” from “an old land-owning family of the Jewish intelligentsia” whom “life had not prepared at all for the conditions in the Auschwitz camp” (Lawin 16)¹². Lawin claimed that Syrkus “came under [Lawin’s] care” after Syrkus sought him out to ask about the fate of a mutual acquaintance, a technician who had been a prisoner in the camp but was shot before Syrkus’s arrival (Lawin 16). Noticing that Syrkus was “close to death because he worked so intensively, in the Kiesgrube [gravel pit] among other places”, Lawin requested that Syrkus be transferred to the Construction Office, where the two worked together for the remainder of their time in the camp (Lawin 17).

Syrkus’s employment in the camp Construction Office granted him a special status that permitted him to send and receive mail; between January 17, 1943, and July 30, 1944, he sent 34 letters from Auschwitz to Warsaw. As Martin Kohlrausch has observed, the letters – which were subjected to rigorous censorship and review by the German camp authorities – primarily discussed concepts of architectural and urban planning, alongside expressions of gratitude for letters and packages from Warsaw (Kohlrausch 254). In the second letter Syrkus wrote after arriving at Auschwitz, he expressed to his wife a wish that she could keep “continuing our professional work in the building cooperative [...]. Time is fleeting. You are an energetic woman, and you will focus on the work and not our fate” (Szymon Syrkus to Helena Syrkus, January 24, 1943). Syrkus’s letters echo the wartime ethos of his architectural milieu, which prioritized construction work in spite of great personal risk. In addition to a focus on architectural work – kept vague with the censors, who reviewed all incoming and outgoing mail, in mind – Syrkus’s letters also reveal the profound connections that remained between the architect interred in Auschwitz and his colleagues, still working underground in Warsaw. “How are the young architects, my students Jacek [Nowicki] and Michał [Przerwa-Tetmajer]?” Syrkus asked in a letter several months after his arrest (Szymon Syrkus to Helena Syrkus, May 30, 1943). Unsurprisingly, the letters also reveal the close relationship between Syrkus and his wife, Helena. In one letter, Syrkus describes his internal life (inneres Gedankenleben) as “an intimate form of constantly being with you”, invoking the garden at their home in Serock and writing that he “would be adding a white honeysuckle bloom to the pink and red ones on the lawn in front of the barn because, like you with your white hair, it is always young and beautiful and blooms ceaselessly” (Szymon Syrkus to Helena Syrkus, July 9, 1944). Although Syrkus emphasizes the central importance of the architectural work, his letters also demonstrate the importance of personal relationships to the successful completion of that work.

¹² I thank Dr. Wojciech Płosa for sending me scans of this document.

Correspondence from after the war also reflects a belief in the transformative power of architecture and architectural networks, particularly – or even especially – in times of war and genocide. Janusz Zarzycki expressed such convictions in a letter written to Helena Syrkus on her eightieth birthday in May 1980:

At that time, you [Helena and Szymon Syrkus] managed to do something really unlikely in PAU. In the middle of a city terrorized by the occupier, among people going through inhuman suffering, constantly under threat, you gathered a group of architects, sociologists, economists, and natural scientists, who – under your direction – began a task that seemed absurd. Then, in 1941, '42, '43, when everything was collapsing into ruins, when the probability of survival was vanishingly small, they participated in the creation of a program of Polish urban planning for the postwar period and worked on projects for the reconstruction and new construction of Warsaw [...]. Your work, your consequential line of development through Praesens, CIAM, through PAU, to the active design work in the construction of the new Warsaw [...] is a beautiful page in the history of the development of Polish cooperative thought and, indeed, socialist Polish urban studies (Zarzycki 1980).

The importance of the wartime work of PAU is twofold, based not only on the architectural work that took place in the grounds of the workshop during the occupation, but also on its ability to preserve (and even strengthen) the relationships that were crucial to the successful functioning of the architectural underground. These two documents additionally demonstrate how the goals of urban planning and architecture were inextricable from the cultivation of these personal relationships, which in many cases far outlasted the brutal years of the occupation.

The Warsaw Ghetto

Not far from the drawing boards of PAU was the brick-wall border of the Warsaw Ghetto: The ghetto was close to the workshop in a physical sense, as its northern boundary was only about 2.5 km (1.5 miles) away from the PAU workshop. For many members of the workshop, the ghetto was also close in a personal sense, as many had family members and all had friends and colleagues who were incarcerated within the ghetto's walls: Among the family members were Helena Syrkus's sisters, Anna and Marta, their families, and her mother, Stella; Szymon Syrkus's parents, Moszek and Idesa, and his sister, Stefania; and Wolf Folman's father, his mother, Rozalia, and siblings, Marek and Ewa¹³. Folman himself was

¹³ This information has been gathered from a variety of sources, including post-war surveys completed by the Syrkuses regarding the wartime fate of their immediate relatives. See Archiwum Akt Nowych (AAN): 2/2521/0/1/5894, AAN: 842/0/10.10/4/649. Information about the family of Wolf Folman comes from the post-war testimony of his mother Rozalia: ŻIH: 301/1085.

incarcerated in the ghetto until he managed to escape in 1941; Szymon Syrkus arranged identification papers and work for him at SPB upon his return to Żoliborz.

Architectural solutions were part of the resistance to the Nazis that Polish architects and their colleagues developed during the occupation. Among the most surprising of these plans was the idea to purchase and maintain a house for Jewish residents of the Warsaw Housing Cooperative in the Warsaw Ghetto, developed after Jewish residents were informed of the mandate to relocate to the ghetto in 1940. Documents from the archive of Stanisław Tołwiński reveal that the WSM board had hoped to purchase a house at 61 Dzielna Street, towards the ghetto's northern boundary (Siwiński). The building was to house between 50 and 55 Jewish families and provide them not only with shelter, but also with a cooperative community; as one Jewish diarist recalled, the house was to be "a model of social, sanitary, and self-help management" and "a beacon of light [...] in the Jewish district" (*Anonymous diary* 499). To rent the building, 8,000 zlotys were to be paid quarterly to a certain Mr. Sobański, while around 6,000 zlotys were required quarterly for other costs, including water, electricity, coal, taxes, and a cleaning service.

The existence of this idea demonstrates the thinking of the WSM board, which sought to maintain a community among Jewish WSM members even when they would not be able to be physically present in their Żoliborz apartments. Such a plan reveals the transcendence of the modernist idea, which was rooted in the cooperative architecture of the houses at Żoliborz and Rakowiec but could apparently be transposed elsewhere in an emergency. The spirit of the architecture was embodied in the community as much as the social lives of the community were to be transformed by the architecture of their homes. The plan to create a Jewish WSM colony in the Warsaw Ghetto never materialized, likely due to the prohibitive costs of maintaining the house and the impossibility of establishing cooperative conditions inside the ghetto. The existence of this plan demonstrates how even well-meaning Poles underestimated the genocidal intent of the Nazi regime's policies towards Jews and, subsequently, the danger faced by their Jewish neighbours and colleagues. The example of the proposed WSM settlement in the Warsaw Ghetto should therefore be understood as evidence of the widespread wartime mobilization of cooperative and architectural networks as channels of mutual aid for family, friends, colleagues, and neighbours, even when that mobilization was not able to prevent genocide.

On November 15, 1940, over 400,000 Jews were forced into the Warsaw Ghetto, including many Jewish architects. This group included Wolf Folman, who would escape the ghetto in 1941 and begin work at PAU shortly after. Maksymilian Goldberg, a prominent modernist who, we recall, was among the founders of SARP, also went into the ghetto in 1940, supposedly to reduce the risk to his

non-Jewish wife Alicja and their son Piotr¹⁴. The last entry in Goldberg’s notebook epitomizes the sudden fracture that the forced relocation into the ghetto created in the lives of Warsaw’s Jews: “I took no notes on further conclusions for reasons out of my control. 1940” (Goldberg MA: IIIb.539). Glimpses of the wartime stories of these architects can be found in the testimonies or diaries of other inhabitants of the Warsaw Ghetto who crossed their paths. One such source is the memoir of teenage diarist Mary Berg, who took lessons in architectural planning and drawing with Goldberg. On February 15, 1941, Berg wrote that “geometry and history of architecture are taught by Engineer Goldberg, who built the most modern government buildings in Warsaw” and was “particularly popular with the students” (Berg 42). Berg described a particularly memorable incident in Goldberg’s classroom:

They [German soldiers] march in insolently with a firm tread. A deathlike silence prevails in the room. Engineer Goldberg, our teacher, who has an excellent knowledge of German, greets the visitors. He answers all their questions and shows them the best drawings. The Germans are not interested in the illustrations, nor in the architectural blueprints; they devote most of their attention to the technical drawings, upon which they dwell at length and which they criticize in detail (Berg 50).

In her interview with Anna Kubiak, Goldberg’s wife Alicja Godlewska similarly affirmed that Goldberg “in the ghetto, in a remarkably difficult atmosphere, [...] taught young Jews architectural principles and how to speak and write well in Polish [...]. Maksymilian preserved within himself an artist and a human being” (Alicja Godlewska, interview with Anna Kubiak). Bohdan Lachert described Goldberg as “one of the most remarkable architects” with “a phenomenal memory” and “a subtle [...] intelligence” (Bohdan Lachert, interview with Anna Kubiak). These sources speak to Goldberg’s popularity as a teacher, his role in the education of young architects, and his attempts to preserve a sense of community and dignity for his students.

The wartime experiences of other architects can similarly be reconstructed by examining testimonies from the Warsaw Ghetto. Jerzy Berliner was an architect whose diverse body of prewar work included not only modernist housing, but also extensive sketches of the Great Synagogue of Vilnius, co-authored with Roman Sigalin (Seligman 2–3). While in the ghetto, Berliner worked as a teacher in the Building School at the Society for the Promotion of Craft. According to Ludwik Hirszfeld, a microbiologist who was involved in vaccination campaigns and health outreach in the ghetto, Berliner was the “soul” of the school and his work

¹⁴ This sentiment is expressed in Alicja Godlewska’s interview with Anna Kubiak (Jewish Historical Institute: S/350/1).

demonstrated that, in the ghetto, there were Jews “who, even faced with death, were able not only to dream about beauty, but also to design it” (Hirszfeld 251). Information about Jerzy Gelbard, another Warsaw architect, was shared by his wife, Izabela ‘Czajka’ Stachowicz, a socialite and actress who survived the war. After fleeing from the ghetto in 1940, Gelbard and Stachowicz found shelter at a blacksmith’s home in the village of Glinianki. In January 1943, Gelbard decided to return to Warsaw to help a friend and her daughter find a safe hiding place. Stachowicz recounted how Gelbard was arrested by the Gestapo after the woman and her daughter were arrested and confessed to being Jewish; although Gelbard was not identified as Jewish, he was accused of carrying false papers and hiding Jews (Stachowicz 129)¹⁵. After around nine months in the notorious Pawiak prison, Gelbard was sent to Majdanek, where he was murdered before the end of the war. In her interview with Anna Kubiak, Helena Syrkus described Gelbard as a “tragic figure” who was “baptized as a student” and ultimately “died in Majdanek: Denounced” (Helena Syrkus, interview with Anna Kubiak). Stachowicz described Gelbard as a “sensitive” person for whom “there existed only beauty, and nothing else” (Stachowicz 128).

The biography of Wolf Folman – the architecture student who escaped the ghetto in 1941 and found work at PAU – can also be illuminated more clearly through these sources. Folman was frequently mentioned in Kubiak’s interviews, including by Helena Syrkus, who described him as a “luminous figure”, and architect Jehuda Szlafszejn, who remembered his former classmate as “a modest, quiet worker” (Helena Syrkus, interview with Anna Kubiak; Jehuda Szlafszejn [Ostrzewski], interview with Anna Kubiak). In a postwar testimony given to the Jewish Historical Institute, Folman’s mother, Rozalia Folman, recounted how Wolf, the eldest of her three children, managed to secure Aryan papers for herself and her eighteen-year-old daughter Ewa (Chawa) in August 1942, thereby enabling them to leave the ghetto and go into hiding. Ewa, the only one of the three Folman children to survive the war, became involved in the Jewish resistance through the Halutz youth group and was arrested and sent to Auschwitz in December 1942. Marek Folman, the middle son, joined a Jewish partisan group in January 1943 and was killed after being betrayed by a Polish collaborator in Częstochowa in August 1943¹⁶. Like his brother, architect Wolf Folman was also

¹⁵ Stachowicz added that the Gestapo likely identified that Gelbard’s papers were false because they were the papers of an executed prison worker whom the Gestapo recognized. She also explained that Gelbard was not recognized as Jewish because he was not circumcised.

¹⁶ Yitzhak Zuckerman, a commander of the Warsaw Ghetto Uprising who worked with Marek Folman from early 1943, recounted that he had originally heard that Folman had been arrested and shot by the Germans at the Częstochowa train station while on a mission. Zuckerman only later

killed while fighting in a partisan unit, which he joined in the spring of 1943 after leaving his position at PAU.

Conclusions

In this article, I have shown that architects and their professional networks were active in both enacting and mitigating state policy in interwar and wartime Warsaw. In 1937, a faction of architects within the Society of Polish Architects, or SARP, organized to remove the association's Jewish members, dramatically restricting Jewish architects' ability to work in Poland. Among the Jewish architects affected by this incident were Maksymilian Goldberg, one of the founders of SARP and a former member of the advisory board of the organization's Warsaw branch; Szymon Syrkus, who was at the time the Vice President of SARP; and Helena Syrkus, whose involvement with international architectural circles established Poland on the modernist map. After 1945, architect Władysław Czerny connected the injustice of the removal of Jews from SARP to the later persecution of Jews during the Holocaust, describing Goldberg as "an outstanding intellectual with beautiful, humane convictions", whose murder in Treblinka was rendered "even sadder and more infuriating by the fact that even before the war, he was being harassed by our own national falangists" (Czerny 36)¹⁷. As Czerny correctly observed, prewar Polish antisemitism shaped the fate of Polish Jews before, during, and after the Holocaust. Examining the history of architectural networks and societies illuminates meaningful continuities in the biographies of Jewish architects, even during a period characterized by the ruptures of war and genocide.

This article also demonstrates that biographical studies that focus on professional identity have the potential to reveal new dimensions of social and cultural histories of genocide. In 1950, when dozens of Warsaw's eminent architects and their families travelled to the Jewish Historical Society on the ruins of Tłomackie Street to share their memories of their murdered Jewish colleagues, their shared remembrances shed light on the lives and achievements of a group that contributed much to the development of Polish architecture, even as policies of Polish ethno-nationalism and Nazi genocide threatened their careers and lives. In spite of the great risks involved, architects continued to work on ambitious plans for their cities in underground workshops during the occupation. The largest of these

learned that Folman had been arrested and killed by German agents after his group was betrayed by a Polish double agent posing as a communist (Zuckerman 406).

¹⁷ The term "falangists" refers to members of the Falanga group, a subset of the ONR party that advocated for totalitarian Catholic rule and the forced removal of Poland's Jews.

workshops, and the only one dedicated primarily to residential construction, was the Architectural-Urban Planning Workshop (Pracownia Architektoniczno-Urbanistyczna, PAU). At PAU, Jewish architects such as Wolf Folman and Helena and Szymon Syrkus were able to continue work that would become foundational to the reconstruction of Warsaw after 1945. The workshop's proximity to the Warsaw Ghetto further emphasized the high stakes of the work taking place at PAU, and particularly for the workshop's Jewish workers, who faced near certain death if they were discovered.

In these ways, the history of Polish-Jewish architects from 1937 to 1945 outlined in this article demonstrates the potential of using professional societies and networks as a basis for studying biographical continuity during times of genocide and war. In shedding light on understudied elements of that history, this article may provide a basis for further research into the important lives and works of Poland's Jewish builders.

References

- “IV Annual General Meeting of SARP delegates on May 30, 1937”. *Komunikat SARP*, 6/7 (June), 1937.
- “Abzug den polnischen Häftlingen” [Withdrawal of Polish prisoners], Memorandum 21694/43/ER/L to Commandant Rudolf Höss. January 20, 1943. Accessed via the collections of the United States Holocaust Memorial Museum (USHMM), RG-11.001M.03.
- “Anonymous diary”. *Ringelblum Archive*. Vol. 1, September, 1940.
- “Aryan paragraph in the Union of Polish Electricians and Architects”. *Nasz Przegląd*, 154, R. 15 (May 27), 1937.
- Bajurski, Jakub. *Testimony*, April 7, 1962. Originally from the collections of the State Auschwitz Museum, Oświęcim, Poland. Microfilm 2404, Tome 14, 71114/133. Accessed via USHMM, RG-15.117M/004.
- Berg, Mary. *The Diary of Mary Berg: Growing up in the Warsaw Ghetto*. Oxford, Oneworld, 2006.
- Chomątowska, Beata. *Lachert i Szanajca. Architekci awangardy*. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2014.
- Czerny, Władysław. „Stowarzyszenie Architektów Polskich”. *Fragmenty stuletniej historii. 1899–1999: relacje, wspomnienia, refleksje w stulecie Organizacji Warszawskich Architektów*. Warszawa, Oddział Warszawski SARP, 2000.
- Folman, Rozalia. *Testimony*. ŻIH (Żydowski Instytut Historyczny): 301/1085.
- Godlewska, Alicja. *Interview with Anna Kubiak*. July 10, 1950. ŻIH: S/350/1.
- Goldberg, Maksymilian. *Notatki z lektury*. MA: IIIb.539.
- Gutman, Israel. *The Jews of Warsaw 1939–1945: Ghetto, underground, revolt*. Bloomington, Indiana University Press, 1989.
- Hirszfeld, Ludwik. *Historia jednego życia*. Warszawa, Czytelnik, 1946.
- Jankowski, Stanisław. “Polish Professional Society”. *Komunikat SARP*, 11 (November), 1938.
- Kędziołek Aleksandra, Katarzyna Uchowicz, Maja Wirkus. *CIAM Archipelago: The letters of Helena Syrkus*. Warszawa, Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, 2019.

- Kohlrausch, Martin. *Brokers of modernity: East Central Europe and the rise of the modernist architects, 1910–1950*. Leuven, Leuven University Press, 2019.
- Komunikat SARP No. 3, March 1937.
- Lachert, Bohdan. *Interview with Anna Kubiak*. July 24, 1950. ŻIH: S/350/1.
- Lawin, Ludwik. *Testimony, given to Jadwiga Kulasza*. November 16, 1983. State Archive Auschwitz-Birkenau Museum in Oświęcim [Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu (APMA-B)]. *Oświadczenia*, t. 114, pp. 128–158a, Ośw. / Lawin/2634, nr inw.168216.
- Matysek-Imielińska, Magdalena. *Warsaw Housing Cooperative: City in action*. Trans. by Monika Fryszkowska. Cham, Springer Nature Switzerland, 2020.
- “Meeting of the SARP Warsaw branch: The tamed mayhem of the Jewish friends”. *ABC – Nowiny Codzienne*, 164 (May 26), 1937.
- Michlic, Joanna Beata. *Poland’s threatening other: The image of the Jew from 1880 to the present*. Lincoln, University of Nebraska Press, 2006.
- Notes from the S.P.B. Supervisory Board Meeting [Posiedzenie Rady Nadzorczej SPB]*. January 31, 1942. AST: PAN (Archiwum Stanisława Tołwińskiego, Polska Akademia Nauk). III-185: 84.
- Ostrzewski (Jehuda Szlafsztajn). *Interview with Anna Kubiak*. July 3, 1950. ŻIH: S/350/1.
- Perlińska-Kobierzyńska, Ewa. “Warsaw’s architectural community during the 1939–1944 German Occupation”. *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung*. Trans. by Anna Micińska. February, 2022.
- SARP Verification Committee, Protocol 40*. April 22, 1948. AAN (Archiwum Akt Nowych): 2/2674/3.
- SARP Verification Committee, Statement*. May 2, 1948. AAN: 2/2674/3.
- Seligman, Jon. “Between Yerushalayim DeLita and Jerusalem – The memorial inscription from the Bimah of the Great Synagogue of Vilna”. *Arts*, 9 (2), 46, 2020. <https://doi.org/10.3390/arts9020046>.
- Siwiński, Bronisław. *Letter to the WSM Board*. November 9, 1940. AST: PAN. III-185: 64.
- Skalimowski, Andrzej. *Sigalin: Towarzysz odbudowy*. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2019.
- Sprawa Hermana Fielda. Teczka agenta informatora ps. Sarnecki – Helena Syrkus. Prokuratura Generalna w Warszawie. AAN: 2/842/0/10.10/4/649.
- Stachowicz, Izabela. *Ocalił mnie kowal*. Warszawa, Czytelnik, 1956.
- Stokowski, Jerzy (alias of Jerzy Szeptycki). “The epoch of Szymon Syrkus: The issue of Polishness in Warsaw architecture”. *ABC – Nowiny Codzienne*, 290 (September 12), 1937.
- Syrkus, Helena. *Interview with Anna Kubiak*. July 3, 1950. ŻIH: S/350/1.
- Syrkus, Helena. *Ku idei osiedla społecznego*. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1976.
- Syrkus, Szymon. *Auschwitz concentration camp. Letter to Helena Syrkus*. January 24, 1943. MA (Muzeum Architektury we Wrocławiu): IIIb-598/2.
- Syrkus, Szymon. *Auschwitz concentration camp. Letter to Helena Syrkus*. May 30, 1943. MA: IIIb-598/7.
- Syrkus, Szymon. *Letter to Helena Syrkus*. July 9, 1944. MA: IIIb-573/33.
- Syrkus, Szymon Piotr. *Ministerstwo Edukacji Narodowej w Warszawie*. AAN: 2/2521/0/1/5894.
- Tarnowska, Magdalena. *Artyści żydowscy w Warszawie 1939–1945*. Warszawa, Wydawnictwo DiG, 2015.
- Uchowicz, Katarzyna. “Reading Muranów. Memory of a place / memory of an architect. Commentary on the postwar work of Bohdan Lachert”. *RIHA Journal*, Special Issue: *Contemporary Art and Memory*. December 31, 2014.
- Zarzycki, Janusz. *Letter to Helena Syrkus*. May 14, 1980. MA: IIIb: 590/3.
- Zuckerman, Yitzhak. *A surplus of memory: A chronicle of the Warsaw Ghetto Uprising*. Trans. by Barbara Harshav. Berkeley, University of California Press, 1993.

SVETLANA PAVLENKO

Diabelskie koło historii. Poetyki miejskie w powieści Aleksieja Iwanowa *Cienie Teutonów*

The ferris wheel of history. Urban poetics in Aleksei Ivanov's novel *Shadows of the Teutons*

Abstract. *Shadows of the Teutons*, a novel by the contemporary Russian writer Aleksei Ivanov, was published in 2021. The story unfolds across two different time periods. Some events take place in 1457 during the siege of Marienburg, the capital of the Teutonic Order's State, and the Polish-Teutonic conflict serves as a starting point for the depiction of later battles, in 1945, within the former East Prussia, now known as the Kaliningrad Oblast. This article examines the means used to create the urban spaces depicted in the novel and their transformation as a result of armed conflicts. It focuses on the urban landscapes of Baltiysk (Pillau) and Malbork (Marienburg), which exhibit a complex identity and strong interconnections at various levels of the narrative structure. The analysis explores somatopoetics and thanatopoetics, two categories the author employs to describe places, as well as the auditory and olfactory dimensions of everyday wartime experiences, memoryscapes, Teutonic castles and underground settings such as cellars, bunkers, catacombs, secret passages and tunnels.

Keywords: Teutonic Knights, World War II, Kaliningrad Oblast, Malbork, Alexei Ivanov, urban text
Svetlana Pavlenko, University of Gdańsk, Gdańsk – Poland, svetlana.pavlenko@ug.edu.pl, <https://orcid.org/0000-0002-7443-2856>

Historia obwodu kaliningradzkiego jest stosunkowo niedługa, bowiem od momentu przyłączenia tego terytorium do ZSRR w 1946 roku i przemianowania miasta Königsberg na cześć działacza bolszewickiego Michaiła Kalinina minęło 77 lat. Po deportacji ludności niemieckiej (1947–1951) i napływie nowych mieszkańców dziedzictwo kulturowe Prus Wschodnich zostało skazane na *damnatio memoriae*. Władze radzieckie bezzwłocznie postanowiły zmienić architektoniczne oblicze zdobytych miast w duchu socjalistycznym, przy czym – jak wskazuje Walerij Galcow – „znaczenie historyczne lub też artystyczne obiektów nie było w ogóle brane pod uwagę. W rezultacie zniszczono zabytki architektury XIV–XVI w., a zostawiono niektóre budynki z początku XX wieku” (Galcow 217). Równocześnie działał aparat propagandy komunistycznej, w obrębie

którego kultura i sztuka miały zamienić się w skuteczne narzędzie manipulacji zbiorową świadomością, jednak tak się nie stało. „Калининградский текст советского периода вроде бы сложился, но он существовал только на уровне идеологии, не затронув уровень социальной психологии, что сделало его крайне неустойчивым образованием, внешним по отношению к культуре, неукорененным в ней” (Gavrilina 2011: 80). Polityka wymazania śladów niemieckiej przeszłości regionu nie doszła do skutku.

Pierwsze świadectwa, że poniemieckość już na stałe będzie wpisana w mit tujszej przestrzeni przyniosła literatura. W 1964 roku powstał wiersz Iosifa Brodskiego *Einem alten Architekten in Rom*, w którym poeta utrwalił swoje wrażenia z pobytu w obwodzie kaliningradzkim¹:

Дождь шиплет камни, листья, край волны.
 Дразня язык, бормочет речка смутно,
 чьи рыбки навсегда оглушены,
 с перил моста взирают вниз, как будто
 заброшены сюда взрывной волной
 (хоть сам прилив не оставлял отметки).
 Блестит кольчугой голавель стальной.
 Деревья что-то шепчут по-немецки (Brodskij, źródło elektroniczne).

Uderzające w tym utworze są liczne przywołania niemieckości zburzonej architektury i śladów dawnych mieszkańców. Takie podejście do poniemieckiego pejzażu jest niespotykane w oficjalnej literaturze radzieckiej. Motywy, na których opierał się obraz miasta i okolic w tekstach Brodskiego, były wykorzystywane przez późniejszych twórców związanych z Kaliningradem. Larisa Gawrilina uważa Iosifa Aleksandrowicza za prekursora tekstu kaliningradzkiego (zob. Gavrilina 2010).

Podobnie jak tekst petersburski literatury rosyjskiej, tekst kaliningradzki podlega procesom semiotyzacji i charakteryzuje się takimi cechami, jak: krańcowość przestrzenna², antynomiczność (swój – obcy, niemiecki – rosyjski, przedwojenny – powojenny i in.), palimpsestowość, widmowość, sposób werbalnego kodowania („kaliningradzki” słownik). Ważnym elementem definiującym tożsamość regionu stała się II wojna światowa, która wprowadziła stały podział na stary i nowy świat oraz jest obecnie często punktem wyjścia w nadbałtyckich narra-

¹ Brodski miał okazję poznać Bałtyjsk i Kaliningrad w 1963 i 1968 roku. Poza wierszem *Einem alten Architekten in Rom* obraz regionu pojawia się w poetyckich tekstach *Открытие из города К.* i *Отрывок*.

² Petersburg, Kaliningrad, Bałtyjsk i Gdańsk, posługując się terminologią Jurija Łotmana, można nazwać miastami ekscentrycznymi (położonymi nad morzem), ich graniczność (geograficzna i kulturowa) wysuwa na plan pierwszy antynomię natura – kultura oraz decyduje o obecności wątków apokaliptycznych w narracjach miejskich (zob. Łotman 293).

cjach miejskich (Kaliningrad, Bałtyjsk, Gdańsk, Szczecin). Kaliningradzki tekst kultury rosyjskiej do tej pory nosi znamiona nowości, ponieważ dopiero upadek ZSRR otworzył możliwość kreowania i odkrywania lokalnej tożsamości.

Obwód kaliningradzki zaczyna też intrygować Rosjan, którzy nie mają z tym miejscem związków rodzinnych. Przykładem jest przedostatnia powieść Aleksieja Iwanowa *Cienie Teutonów* (*Тени тевтонов*, 2021). W 2019 roku autor miał okazję po raz pierwszy poznać Kaliningrad i Bałtyjsk oraz zagłębić się w ich „niemiecką” historię, później odbył podróż samochodem do Polski, w czasie której zwiedził Malbork, Gdańsk i inne miasta związane z dziejami rycerzy Najświętszej Marii Panny (zob. Belánina, źródło elektroniczne). Właśnie wtedy narodził się zamysł nowego utworu łączącego w sobie elementy realizmu i fantastyki.

Akcja powieści rozgrywa się w dwóch płaszczyznach czasowych: część wydarzeń ma miejsce w 1457 roku podczas oblężenia stolicy Państwa zakonu krzyżackiego – miasta Marienburg³. Konflikt polsko-krzyżacki stanowi tu niezbędne tło i punkt wyjścia dla późniejszych walk toczących się w 1945 roku na terenie dawnych Prus Wschodnich (wkroczenie Armii Czerwonej do Pillau). Iwanow odchodzi od przyjętej w ZSRR i w dużej mierze we współczesnej Rosji tradycji ukazania II wojny światowej jako Wielkiej Wojny Ojczyźnianej (tragedii wyłącznie rosyjskiego narodu), wpisując tę katastrofę w ogólnoeuropejski kontekst i odsłaniając jej miejsce w pamięci historycznej innych narodów. Pisarz podkreśla, że

[...] нынешняя молодежь – жители более обширного мира и пространства, нежели были мы в Советском Союзе в их возрасте. Для них Великая Отечественная – это уже часть Второй мировой войны. То, что для нас – наша национальная трагедия, для них – общечеловеческая драма. И я писал „Тени тевтонов”, исходя из их восприятия, а это, на мой взгляд, очень важная художественная задача. Возможно, она еще и не осмыслена обществом, во всяком случае культурой точно... Великая Отечественная уходит в прошлое, мы раскрываем свои границы, нам нужно пересматривать отношение к войне. Не итоги и прочие важные вещи, а просто формировать более целостное представление об этой части нашей истории (Svetlova, źródło elektroniczne).

Centralnymi bohaterami powieści są nie tylko Rosjanie, ale również Niemcy i Polacy, co pozwala na uzyskanie efektu polifonii. Autor uważa, że obwód kaliningradzki jest kluczem do integracji dziejów Rosji i Europy, natomiast głównym łącznikiem powinny stać się nie wojny, a nowa rzeczywistość powstała w wyniku akceptacji Innego i włączenie we własną historię cudzego dziedzictwa kulturowego (zob. Lomykina, źródło elektroniczne).

Celem artykułu jest zbadanie sposobów kreowania przestrzeni miejskiej ukazanej w *Cieniach Teutonów* i jej transformacji w wyniku konfliktów zbrojnych.

³ Dalej w tekście będę używać polskiej nazwy Malbork.

Fizyczna mapa powieści obejmuje wiele miejsc o różnym znaczeniu i ładunku symbolicznym, dlatego skupię swoją uwagę na dwóch najważniejszych, z punktu widzenia wymowy ideowej dzieła, miastach: Pillau (Bałtyjsku) i Malborku. Charakteryzują się one złożoną tożsamością oraz są ściśle powiązane na różnych płaszczyznach.

Miasta te łączy przede wszystkim postać jednego z głównych bohaterów powieści – Wincentego Klichowskiego – polskiego historyka z Gdańska i byłego więźnia obozu Stutthof. Wyróżnia się on konspiracyjnym sposobem myślenia, bowiem za pomocą teorii spiskowej tłumaczy sobie dzieje narodów. Klichowski wierzy, iż jego przodek Kajetan zawarł pakt z diabłem (u Iwanowa – z Bafometem), żeby zemścić się na Krzyżakach za śmierć ojca⁴. W zamian za zagładę Zakonu Krzyżackiego zobowiązuje się zwrócić swojemu „protektorowi” magiczny miecz *liguet* ukryty w malborskim zamku. Kajetanowi nie udało się spełnić obietnicy, dlatego, zdaniem Wincentego, męska linia jego rodu została przeklęta i skazana na wygaśnięcie. Klichowski jest przekonany, że odnalezienie *liguetu* (znajdującego się tym razem w Piławie) rozerwie diabelskie koło historii polegające na ciągłym powtórzeniu wydarzeń, w tym również katastrof wojennych. Iwanow określił swój utwór jako „powieść antykonspiracyjną”:

Он [Klichowski – S.P.] знает, как события сложились в XV веке и в XX веке, ищет подобия, аналогии и начинает объяснять поступки людей не собственной волей этих людей, а тем, что когда-то в XV веке эти действия были совершены и сейчас они отражаются, повторяются. То есть он живет по принципу, что мы не только можем повторить, но мы и повторили. И когда он начинает объяснять и проектировать дальнейшие события через вот это повторение и воспроизводство того, что было 500 лет назад, он создает абсолютно дегуманистическую ситуацию (Lapteva, źródło elektroniczne).

Podobny sposób myślenia o historii (współbrzmiający z obecnie popularnym w Rosji hasłem „możemy powtórzyć!”) prowadzi do katastrofy i śmierci niewinnych ludzi. Łącząc teraźniejszość z przeszłością, a dokładniej zastępując jedno drugim, Klichowski tworzy system sobowtórow zszycujących dwie rzeczywistości: Kajetan – Wincenty, Ludwig von Erlichshausen – Erich Koch, Reto von Tiendorf – Gregor Lüders, Żenia Łudannaja – Ulryk Czerwonka i in. Malbork i Pillau, w mniemaniu bohatera, stanowią lustrzane odbicia, niemające żadnej wartości: „К чёрту Пиллау. К чёрту Берлин. К чёрту Дрезден, Гамбург, Франкфурт, Кёнигсберг и Кёльн. Пусть немцы на своей шкуре испытают то, что испытали поляки. Пусть города Германии станут такими же, какой стала Варшава осенью сорок четвертого” (Ivanov 3).

⁴ Motyw wallenrodyzmu odgrywa w tekście nie mniej istotną rolę niż motyw faustyczny.

Pejzaże miejskie są podobne do siebie nie tylko ze względu na topografię, ale również z punktu widzenia użytego dla ich deskrypcji spacji języka wojny. Porównajmy dwa fragmenty ukazujące Pillau i Malbork w 1945 roku po sowieckich bombardowaniach:

Пиллау строили три столетия, а разрушили за неделю. Артиллерия, авиация и уличные бои превратили город в свалку дырявых и пустых коробок, полусыпанных щебнем, битым кирпичом и черепицей. Балтийский ветер сдул дым пожаров и тучи пыли, и мёртвый город лежал на полуострове, вывернув внутренности, во всём очевидном ужасе недавнего штурма. Над руинами торчала красно-белая башня маяка – маяк не тронули, потому что он служил ориентиром для русских бомбардировщиков. [...] На площади у памятника курфюрсту беззвучно разевали рты старинные гвинейские пушки – они словно выли, вызывая к небу: „Пиллау-у! Пиллау-у!...” (Ivanov 3).

На развороте газеты Клиховский наконец увидел страшную фотографию Мариенбурга. Закопчённые стены и башни, все в дырах и выбоинах, словно скорчились от огня – так на средневековых кострах в корчах обугливались еретики. Газетный снимок беззвучно вопил. Уродливые очертания обгорелых руин, будто диаграммы излучений, запечатали в себе всплески той ярости, с которой русские штурмовали древнюю твердыню. Верхний ярус Высокого замка был съеден обстрелом. От бургфрида остался обломанный клык. Вместо алтаря в соборе чернел огромный провал – разверстая полость грудной клетки (Ivanov 244).

Z jednej strony, opisując zniszczone miasta, autor posługuje się kategoriami somatopoetyki⁵, czyli zarysowuje świat przedstawiony za pomocą metafory ciała (zdeformowanego lub martwego) oraz kreuje przestrzenie zmysłowe zakładające odbiór sensoryczny (pomimo wizualnych krajobrazów wojny w powieści są mocno wyeksponowane krajobrazy audialne i zapachowe). Obraz miasta trupa sygnalizuje zerwanie ciągłości historyczno-kulturowej miejsca, które na pewien czas staje się nie-miejscem, dopóki nie zostanie przywrócona jego tożsamość lub nadana nowa (w przypadku Pillau – rosyjska, a Malborka – polska). Z drugiej strony, poprzez nawarstwienie elementów związanych ze śmiercią (np. ciągle przewijający się w tekście motyw zwłok w różnych wariacjach) wchodzimy w obszar tanatopoetyki⁶.

⁵ Somatopoetykę pojmuję w ślad za Anną Łebkowską jako „zasady i sposoby uobecnienia się kategorii cielesności w dyskursach kulturowych, zwłaszcza w literaturze, jako relacje między językiem i ciałem, między ciałem a literaturą” (Łebkowska 13).

⁶ Terminem tanatopoetyka posłużył się po raz pierwszy literaturoznawca Aage A. Hansen-Löve w artykule *Mandel'scham's Thanatopoetics* (1993), ale nie sformułował jego precyzyjnej definicji. Trafnie uczynił to natomiast Roman Krasilnikow, według którego tanatopoetyka to „дисциплина, изучающая способы репрезентации танатологической семантики, построения танатологических текстов или их фрагментов, влияние темы смерти на формальный строй произведения. С другой стороны, как и в случае с просто „поэтикой”, этот термин может обозначать совокупность данных способов, т. е. объект изучения в соответствующем исследовании” (Krasil'nikov 85).

Warto zaznaczyć, że pojęcie umierania oznacza tu zarówno kres fizycznego istnienia, jak i moralne zwyrodnienie ludzkości. Wojna odczłowiecza – widać to na przykładzie Klichowskiego, członków Werwolfu, rosyjskich żołnierzy i innych postaci. Materialnym urzeczywistnieniem przestrogi *memento mori* staje się w powieści obraz ruin. Konflikty zbrojne przekształcają przestrzeń m.in. względem osi góra – dół, nadając szczególne znaczenie figurze podziemia. Katarzyna Szalewska pisze: „Miasto zapada się pod ziemię, z mapy znikają symbole odnoszące się do demografii, ekonomii czy transportu, pozostaje fizyczne odwzorowanie puste przestrzeni” (Szalewska 136). Powojenne gruzowiska i pustki są miejscami traumatycznymi, natomiast nie mniej ważna jest ich funkcja memoraetywna – bycie nośnikami pamięci w przestrzeni miejskiej.

Wracając do wątku somatyzacji rzeczywistości, należy podkreślić, że animizacji podlega również technika wojskowa jako niezbędny składnik pejzażu militarnego: „На верфях Шихау огромными дохлыми рыбинами лежали брошенные подводные лодки” (Ivanov 63–64); „Толстые спаренные стволы дальнотойных морских орудий мёртво смотрели куда-то вкось над беспокойным взморьем, будто этой многобашенной батарее свернули все её смертоносные головы” (Ivanov 285); „«Панцер» полз навстречу бойцам, будто исполинское насекомое” (Ivanov 355). Warto przytoczyć jeszcze jeden cytat z książki, który obrazuje zniszczenie Balgi w czasach II wojny światowej:

Над замком клубились сизые тучи, а небо превратилось в багровое зарево. В тучах летели железные птицы. Они роняли железные яйца, и те взрывались, выдирая куски земли размером с дом. Залив кипел, в волнах мелькали чудовищные железные рыбы. По взрытой земле ползли огромные железные скорпионы, изрыгающие пламя. С надсадным воем в стены замка друг за другом били молнии, их метали тысячи длинных пушек „шарфметцен” – „метких девок”. Бальга осатанело пылала со всех сторон; в дыму оседали, разваливаясь, бургфрид и данцкер, стены и башни, форбург и барбакан (Ivanov 316).

W wizji przyszłości unaocznionej Kajetanowi przez diabła podczas ich spotkania w XV wieku pojawiają się typowe dla okresu II wojny światowej pojazdy i rodzaje uzbrojenia. Te futurystyczne sceny opisane są tak, jak mogły jawić się ludziom średniowiecza, dostępnymi im słowami i przy użyciu możliwych skojarzeń. Język współczesnej wojny zostaje całkowicie zastąpiony uniwersalnymi metaforami zwierzęcymi. Świat ten wydaje się tym samym bardziej pierwotny, ale zarazem zrozumiały.

Wojny epoki industrialnej pozostawiają więcej śladów niż w dawnych czasach – okopy, bunkry, wraki na lądzie i morzu, pola minowe. Powstają wskutek tego swego rodzaju hybrydyczne przestrzenie, w których jeszcze długo po zakończeniu konfliktu doświadcza się jego materialnej obecności. Mają one wpływ na kształtowanie się pamięci i postpamięci, mogą stać się tematem utworów literac-

kich – tak działa się np. w literaturze polskiej poświęconej Gdańskowi (twórczość Stefana Chwina i Pawła Huellego) czy w prozie Günтера Grassa (*Kot i mysz*).

Do przestrzeni hybrydycznych zaliczyć można przede wszystkim pobojowiska, które ze względu na obecność nieopogrzebanych ciał stanowią wymieszanie materii organicznej i nieorganicznej:

Кирха была выстроена в виде креста. Обойдя здание, Клиховский увидел, что правое крыло трансепта превращено в руины, а над чёрными обломками косо торчит сгоревший хвост бомбардировщика. Лестницу, ведущую в подвал, Клиховский нашёл в нартексе, заваленном сломанной мебелью. В подвале застоялся трупный смрад. Взрыв авиационного боекомплекта разрушил здесь своды и перемешал с кирпичами куски человеческих тел (Ivanov 160).

Semantyka pobojowiska jest zdominowana przez doświadczenie rozkładu, budzi jednocześnie skojarzenia z cmentarzem i śmietniskiem. Pejzaż naturalny Pillau współgra z krajobrazem urbanistycznym, stanowi obszar dotknięty plagą II wojny światowej: „Слева в темноте широко распростёрлась Шведская цитадель, расплюснутая обстрелом и бомбёжками. Над цитаделью висела ярко-белая луна с отколотым краем, будто луну задели очередью из крупнокалиберного пулемёта” (Ivanov 53). Broń i militaria odgrywają kluczową rolę nie tylko w deskrypcjach miasta opartych na wizualności, ale również determinują audialną i olfaktoryczną przestrzeń wojennej codzienności. Pillau 1945 roku pachnie spalenizną, napalmem i zwłokami. Z kolei audiosfera miejska jest wypełniona z jednej strony różnymi odgłosami techniki wojskowej, z drugiej zaś – ciszą wskazującą na stałą nieobecność części mieszkańców z powodu ich śmierci, ucieczki lub przymusowej migracji. Elżbieta Rybicka słusznie zauważa, że

[I]teracka geografia audytywna nie ogranicza się jednak tylko do krajobrazów dźwiękowych, przedmiotem jej badań mogą być także inne zjawiska – obecność i rola muzyki w określonych przestrzeniach oraz ich transpozycja do tekstów literackich. Tożsamość danych miejsc kształtują bowiem także specyficzne dla nich rodzaje muzyki lub nawet piosenki, które coraz częściej grają rolę wizytówek, zwłaszcza w przypadku wielkich miast (Rybicka 253–254).

Lejtmotywnym powieści *Cienie Teutonów* jest słynna niemiecka piosenka okresu II wojny światowej *Lili Marleen*⁷, znana przede wszystkim w wykonaniu Marlene Dietrich. Ten utwór muzyczny opowiadający historię miłosną żołnierza i jego dziewczyny cieszył się popularnością po obu stronach frontu. W tekście Iwanowa piosenka *Lili Marleen* występuje jako znak dźwiękowy łączący dwie przestrzenie. W Pillau ów utwór pojawia się w związku z wątkiem romansowym rosyjskiego wojskowego Władimira Nieczajewa i miejscowej Niemki Helgi Lüders. Bohate-

⁷ Autorem tekstu jest niemiecki poeta i żołnierz I wojny światowej Hans Leip (1893–1983).

rowie utożsamiają się z postaciami piosenki oraz częściowo powtarzają ich los. Zgodnie z koncepcją autora Władimir i Helga wyznają prawdziwe wartości – swobodę i miłość, dla których nie ma miejsca w panującym systemie aksjologicznym opartym na ciągłym odtwarzaniu przeszłości, igraniu ludzkim życiem i przemocy. W realnym i onirycznym Gdańsku piosenki *Lili Marleen* niejednokrotnie słucha Klichowski podczas spotkania z Bafometem. Powtarzający się utwór muzyczny podkreśla sposób odbioru rzeczywistości przez bohatera, przekonanego, że historia (w tym jego prywatna) zatacza koło. Co więcej, powieść kończy fragment z *Lili Marleen* przywołujący obraz Władimira i Helgi – w gruncie rzeczy daremnych ofiar Klichowskiego.

W czasie wojny przestrzeń miejska przechodzi wiele transformacji, staje się szczególnie podatna na zmiany dotyczące funkcjonalności jej obiektów. Przykładowo pasażerski statek „Gustloff” zaczął pełnić funkcję pływającego szpitala, a następnie bazy floty podwodnej (zob. Ivanov 119). Opisuując losy krzyżackich zamków, Iwanow podkreśla, że Malbork przed wojną przekształcił się w nazistowski ośrodek szkoleniowy, skąd później zabierano niemieckich rekrutów na front. Z kolei Rosjanie, zdobywając Pillau, próbują dostosować przestrzenie publiczne do swoich potrzeb militarnych (np. hotel Złota Kotwica zastępuje komendantura) oraz bez skrupułów wkraczają na tereny prywatne, zajmują mieszkania niegdyś należące do Niemców, biorą trofea. Według przeciętnego żołnierza czy radzieckiego dowódcy zdobywany teren podlegał natychmiastowemu zagrabieniu i uznaniu za swoją własność.

Wykreowany przez Iwanowa bohater Władimir doświadcza tej przestrzeni w inny, osobisty sposób. Jego dziadek przed rewolucją pracował jako wykładowca w Saksonii, gdzie ożenił się z Niemką. Rodzina zamieszkała w Leningradzie, w którym później przyszedł na świat i spędził młode lata Nieczajew. Przestrzeni miejskich doznajemy poprzez swoje pierwsze doświadczenia, wrażliwość lat dziecińczych. Taką pierwotną przestrzenią było dla niego miasto nad Newą i to ona rzutuje na odbiór niemieckiej Piławy: „У те-тебя красивый город... Как мой Ленинград, только маленький...” (Ivanov 276). Architektoniczne podobieństwa między Pillau i Leningradem nie są przypadkowe. Piotr I, wznosząc twierdzę Pietropawłowską na Wyspie Zajęcej, wzorował się na piławskiej cytadeli, zbudowanej przez Szwedów w XVII wieku. Tym samym dla Nieczajewa jako mieszkańca Leningradu pejzaż Pillau nie jest obcy. Za sprawą powiązań rodzinnych bliska mu jest też niemiecka kultura, będąca częścią jego tożsamości. Jeśli Klichowski uważa Niemców (i Rosjan) za narzędzia w rękach diabła („mięso armatnie” sił wyższych), niosące ze sobą tylko zagładę i zniewolenie, to Władimir dostrzega w nich przede wszystkim ludzi, którzy wybrali niewłaściwą drogę i już zapłacili za to bardzo wysoką cenę, a teraz czeka na nich długa rekonwalescencja po chorobie, jaką jest faszyzm. Nieczajew jest w stanie pokochać niemiecką dziewczynę, ponieważ nie widzi w niej wroga.

Z obrazem Helgi wiąże się figura przedwojennego Pillau – letniej i słonecznej miejscowości, w której cechą dystynktywną krajobrazu urbanistycznego są kołyszące się na morskich wodach białe parostatki. Miasto tętniło życiem i przyciągało turystów swoimi restauracjami, cukierniami, parkami, promenadami oraz zwyczajami kulturowymi: „Знаешь, у курсантов Школы подводников был особый патруль, его называли «Ловцы шляп». Если какой турист здесь, в парке, перепьёт так, что роняет шляпу в тарелку, эти патрульные брали его под руки и вели на пристань, иначе бедолага может пропустить обратный пароход в Кёнигсберг...” (Ivanov 279). Mamy tu do czynienia z deskrypcją pejzażu memorialno-nostalgicznego. Podobne opisy pojawiają się w powieści również w przypadku innych miast, np. Gdańsk przed 1939 rokiem, przechowywanego w pamięci Klichowskiego. Wspomnienia tego typu pozwalają bohaterom zachować własną tożsamość w sytuacji utraty miejsca na skutek działań wojennych.

Co ciekawe, zdaniem Helgi, śmierć Pillau nastąpiła przed wkroczeniem Armii Czerwonej i obciąża sumienie samych Niemców, zdemoralizowanych nazistowską propagandą:

Заметённый снегом Пиллау заполнили толпы отчаявшихся беженцев. По утрам на тротуарах чернели трупы тех, кто замёрз в ночную стужу. Голодные люди просили хлеба. Окна были крест-накрест заклеены полосками бумаги, а дома размалёваны лозунгами: „Стены разрушаются, сердца – никогда!”, „Один выстрел – один русский!”. Кое-где на фонарных столбах тихо раскачивались повешенные; на груди у них – порой рядом с боевыми наградами – белели таблички с надписью: „Я дезертир!”. Газеты публиковали списки казнённых за малодушие. Не умолкая, орал репродукторы. Блокляйтеры каждый день собирали жителей своих кварталов, рассказывали о скорой победе, обучали поливать большевиков из окон кипятком и заставляли кричать: „Зиг хайль!”. Каждый день на променаде солдаты расстреливали мародёров, насильников и военнопленных (Ivanov 287).

Kiedy Rosjanie przybyli do Pillau, to miasto przywitało ich chaotycznymi stosami porzuconych rzeczy i trupów mieszkańców. Niektórzy Niemcy, ogarnięci panicznym strachem przed bolszewikami, woleli popełnić samobójstwo niż dostać się do niewoli.

W strukturze tekstu miejskiego przedstawionego w powieści *Cienie Teutonów* ważną rolę odgrywają zamki krzyżackie oraz podziemia (piwnice, bunkry, katakumby, tajemne przejścia, podziemne tunele). Rycerze Zakonu Najświętszej Marii Panny Domu Niemieckiego zaczęli podbijać Prusy w XIII wieku, nowe ziemie zastąpiły im z czasem utraconą Palestynę. Na ujarzmionych terenach Krzyżacy wznosili murowane zamki, zaznaczając tym samym granice nowych posiadłości: Marienwerder, Elbing, Balga, Königsberg i inne. Iwanow, opierając się na licznych źródłach historycznych, precyzyjnie naświetla dzieje zakonu niemieckiego w Prusach, pokazując na wielu przykładach, że sedno jego istnienia stanowiła bardziej wojna niż reli-

gijność. Drugi okres podbojów krzyżackich wiąże się z próbami opanowania Żmudzi, a następnie zajęciem Pomorza Gdańskiego. Ekspansywna polityka Krzyżaków była w czasach hitlerowskich chętnie przywoływana – Zakon pozostawał bowiem militarną organizacją działającą na obrzeżach zachodniego świata i wyrósł z ideologii krucjat. Te elementy jego historii mogły być wykorzystywane w propagandzie III Rzeszy, pozwalały przedstawiać SS i Wehrmacht jako spadkobierców teutońskich rycerzy. Iwanow eksponuje ten wątek w swojej książce: „Однако тевтонцам не повезло. Именно их нацисты провозгласили своими предтечами. Безродные нацисты вызвали тени тевтонцев из небытия, желая врати в глубину истории, желая стать венцом эволюции. Они рассчитывали переиграть судьбу Ордена заново. А получилось – повторить” (Ivanov 245).

Pisarz poświęca wiele uwagi opisom zamków Malbork i Lochstädt, które Alona Truszkina, odczytując powieść za pomocą kodu gotyckiego, nazywa „głównymi łącznikami chronotopów” (por. Truškina 312). Malbork został założony przez mistrza Konrada von Feuchtwangena w drugiej połowie XIII wieku, w 1309 roku ośrodek miejski nad Nogatem uzyskał status stolicy Zakonu Krzyżackiego. Marian Biskup i Gerard Labuda podkreślają, że

Malbork stał się z czasem miejscem zbiorczym dla wszelkich wypraw krzyżowców z zachodniej Europy, którzy tutaj byli przyjmowani okazale przez władze krzyżackie. Stąd też ruszali na wyprawy przeciwko Litwie. Z tego też punktu widzenia Malbork stawał się uosobieniem wielkości i atrakcyjności państwa zakonnego w całej Europie (Biskup, Labuda 273).

Iwanowa natomiast interesuje oblężenie Malborka w czasach przegranej przez Krzyżaków wojny trzynastoletniej (1457), które doprowadziło do powstania Prus Królewskich i Prus Książęcych, a także przeniesienia stolicy Zakonu do miasta Königsberg. Ma to szczególne znaczenie w dziejach Polski: „Краковский каноник Ян Длугош рассматривал тевтонскую твердыню и понимал, что Польша победит Орден лишь тогда, когда изгонит рыцарей из Мальборка – немецкого Мариенбурга” (Ivanov 87).

Malbork zostaje ukazany w tekście zarówno w swoim architektonicznym, jak i symbolicznym przebraniu. Zamki krzyżackie miały charakterystyczny zakonno-militarny kształt, o czym niejednokrotnie wzmiankuje autor, opisując konstrukcję budowli:

Длинные сочленения замка Мальборк растянулись по правому берегу Ногата, будто исполнинская, разобранный на части машина вроде катапульты. Геометрия стен и башен была промерена линейкой и циркулем с немецкой точностью: плоскости и ровные дуги; цилиндры, кубы, трапеции и конусы – ни одного прихотливого изгиба или вольной завитушки. [...] Своей неподвижной и мертвенной правильностью замок словно спорил с живым трепетом божьего творения (Ivanov 89).

W powyższym opisie została wysunięta na pierwszy plan nienaturalna regularność i gigantyczność budynku, które kojarzą się ze sztucznością i brakiem witalności. Poza tym można wymienić wiele innych wyznaczników znanych czytelnikowi z powieści gotyckich: mroczność, mistyczność, chłód, wiatr, etc. Zamek określa się mianem potwora i arki (zob. Ivanov 95, 127), emanuje on bowiem siłą i kojarzy się Krzyżakom z ocaleniem. Istotną rolę w opisach Malborka odgrywa – jeśli posłużyć się terminologią Władimira Toporowa – substrat sfery duchowokulturalnej (Toporow 266), czyli legendy, podania i przepowiednie związane z zamkiem np. o tajemnym tunelu, koniach komtura Henryka von Plauena lub figurze Matki Boskiej – obrończyni tego miejsca.

Malbork XV wieku stanowi przykład typowego *locus horridus*, o czym świadczy obecność w jego przestrzeni miecza diabła (*nota bene* traktowanego jako relikwia i mimo zakazu nieraz używanego przez Krzyżaków) i istot nadnaturalnych – sukuba, anastifontów⁸ oraz zjawy polskiej księżnej zamurowanej żywcem w jednej z wież. Szalewska pisze, że „(po)nowoczesne widma mają charakter chronotopiczny, a ich pojawienie się zwiastują anomalie czasowo-przestrzenne”, z kolei nawiedzane przez nie miejsca ukazują się jako „przestrzenie obciążone winą” (Szalewska 243). Idąc tym tropem, można zinterpretować tytuł powieści. Zdobycie Malborka przez Polaków nie zatarło śladów krzyżackiej przeszłości, przez kolejne stulecia jej obraz wyłania się w postaci cieni Teutonów, przenikających w głąb średniowiecznej architektury. Roztaczają one wokół siebie złowieszczą aurę, mogą opętać współczesnych (przypadek Gregora Lüdersa), którzy zaczynają się identyfikować z Krzyżakami, zostają wciągnięci w zakłętą krąg czasu. Czas ten nie biegnie naprzód, ale poddany jest cyklowi ciągłego powrotu.

Niemiecki Malbork pograżył się w grzechu i zbrodni, jego cnota została utracona, a same miasto nieuchronnie zbliża się ku kresowi. Przy czym głównymi winowajcami takiego stanu rzeczy byli Krzyżacy, walczący siłami wojsk najemnych, które następnie wydały zamek Polakom. Iwanow, interpretując dzieje Zakonu, dodatkowo wprowadza wątki fantastyczne, tłumacząc sukces szturm Polaków zdradą jednego z rycerzy niemieckich (chodzi o wymyśloną postać Reto von Tiendorfa), natomiast ucieczka mistrza Ludwiga von Erlichshausena do Balgi nie udałaby się, gdyby nie magia liguetu.

Należy podkreślić, że po opuszczeniu Malborka przez Krzyżaków zamek przeistoczył się w ruinę, dopiero w XIX wieku uwidoczniły się drobne zmiany w architektonicznym obliczu miejsca, jednak nie przyczyniły się one do jego odrodzenia: „В XIX веке через Ногат перекинули новый мост, и Нижний двор

⁸ Postacie wymyślone przez Iwanowa to swoisty odpowiednik zombie: „Если вонзить Лигуэт в сердце человеку, то человек умрёт и станет анастифонтом. Он исполнит любой приказ того, кто владеет священным мечом” (Ivanov 176).

пересекла железная дорога; когда-то призрачные кони Грюнвальда по ночам проносились по рву и влетали в Лихновскую башню, а теперь по их пути круглосуточно катились поезда, и башню окутывал дым паровозов. Замок погибал в обыденности” (Ivanov 212). Rekonstrukcja zamku zaczęła się dopiero w 1882 roku dzięki niemieckiemu inżynierowi Conradowi Steinbrechtowi, który poświęcił odbudowie średniowiecznego pomnika 40 lat, po czym w 1922 roku przekazał swoje przedsięwzięcie Bernhardowi Schmidowi. W rezultacie naziści mieli do dyspozycji właściwie skończoną budowlę, którą niczym Krzyżacy stracili w 1945 roku.

Opisy zamków Zakonu niszczone przez Armię Czerwoną zawierają te same elementy: uszkodzenia po ostrzałach, gruzowiska, śmieci, pustki, trupi zapach, ciszę. Pod kątem poetyki przestrzeni i słownika miejskiego szczególnie są do siebie zbliżone Malbork i Lochstädt. Ponadto łączą je realne figury historyczne występujące w powieści, np. mistrz Heinrich von Plauen. Oba miejsca są związane z ideą władzy, gdyż Lochstädt w XX wieku był jedną z rezydencji gauleitera Ericha Kocha. Zarówno Malbork, jak i Lochstädt mają swoich strażników pamięci historycznej i tajemnicy podziemi zamkowych, są nimi odpowiednio: Hubert Rottenbachski i Gregor Lüders. I wreszcie w opisach analizowanych przestrzeni spotęgowana została semantyka „dołu”.

Iwanow wykorzystuje w swoich deskrypcjach Malborka popularną legendę o tajemnym podziemnym tunelu. Motyw ten często pojawia się w wiązanych ze średniowiecznymi twierdzami podaniach. Nie inaczej jest w *Cieniach Teutonów*. W fabule powieści tajemne przejście próbują wykorzystać zarówno oblegający zamek Polacy, jak i Krzyżacy, którzy używają go jako drogi ucieczki. Mroczny tunel staje się tu jednocześnie miejscem ocalenia i zbrodni, ponieważ Ludwиг von Erlichshausen, ratując swoje życie, zabija liguetem braci zakonnych.

Bardziej interesujący jest jednak motyw piławskich podziemi. U Iwanowa czytamy:

Под Пиллау – другой город. Рыцарские подземелья. Подвалы Шведской цитадели. В конце прошлого века соорудили форты Восточный и Штиле. И сколько всего понастроили нацисты... Система береговых батарей, дренаж, резервуары для горючего, бомбоубежища, хранилища, цеха завода „Шихау”, бункеры штабов и тайники гауляйтера... По слухам, немцы даже проложили тоннель под проливом Зеетиф от цитадели до форта Западный в Нойтифе (Ivanov 28).

Szalewska podkreśla, że figura podziemnego miasta funkcjonuje w literaturze dwójako: „w narracjach o wojnie, jako element ówczesnej mapy miejskiej i praktyk chodzenia [...], i w obrazach miast nawiedzonych przez traumy z przeszłości” (Szalewska 231). W *Cieniach Teutonów* mamy do czynienia z pierwszym wariantem. Miejskie piwnice, bunkier położony pod zamkiem Lochstädt i sys-

tem tuneli podziemnych stają się dla Klichowskiego, niemieckich wojskowych i ochotników domem tymczasowym oraz schronieniem przed Armią Czerwoną. Należy zaznaczyć, że piławskie katakumby w powieści Iwanowa mają niewiele wspólnego z rzeczywistością. Jak twierdzi sam pisarz, „катакомбы Пиллау – вымысел, однако он опирается на убеждения и расчеты местных диггеров. Немцы реально построили огромные подземелья, но сейчас входы в них замурованы, потому что находятся на территории объектов Балтфлота” (Lomykina, źródło elektroniczne). Ponadto, istniejące w Bałtyjsku przestrzenie podziemne rodem z poprzednich epok mają wyłącznie utylitarno-militarny charakter. Jakkolwiek w narracjach miejskich (dotyczy to także Kaliningradu) motyw rozbudowanego podziemnego *polis* ciągle powraca.

W ciągu pięciu lat konfliktu zbrojnego Niemcy zbudowali w Pillau dwa kompleksy wojskowe – „ZIF” i „HAST” – połączone koleją podziemną. Po zakończeniu szturm miasta wojna niejako przenosi się pod ziemię i toczy się na terenie tych obiektów. Najstraszniejsze walki rozgrywają się właśnie w katakumbach, ponieważ zwycięstwo tu zależy jedynie od poniesionych strat i posiadania miotaczy ognia – jedynej broni, która sprawdza się w tych warunkach. Członkowie Werwolfu, ukrywający się przez kilka tygodni w tunelach Pillau, mają przewagę nad Rosjanami, oswoił bowiem tę przestrzeń i nauczyli się w niej sprawnie poruszać.

Figura podziemia w powieści pozostaje w ścisłym związku z takimi pojęciami, jak przeszłość, pamięć, śmierć, mogiła, krypta, świat pozagrobowy oraz jest charakterystycznym elementem dla tanatopoetyki miejskiej. Przepelnione trupami i fetorem piwnice uosabiają traumatyczną historię XX wieku, zaś przebywanie bohaterów w tych miejscach wskrzesza bolesne wspomnienia o koszmarach wojny. Konstrukcja podziemnego Pillau ma kształt nieskończonego labiryntu, w którego ciemnościach zanika fizyczny czas: „[...] под землёй не существует времени. Здесь вечность. Здесь мир мёртвых, ибо живым человек бывает лишь на краткий срок, а мёртвым – уже навсегда” (Ivanov 361). W wykreowanym przez pisarza alternatywnym świecie mieszkańcy stopniowo tracą zmysły, a zarazem i ludzkie oblicze, przeistaczając się w ożywione trupy, innymi słowami, upodobniają się do anastifontów: „Катакомбы постепенно превращали его в безумца, глаза у Зигги мертвенно белели в сумраке разрушенной кирхи. А у одержимых не так уж и много желаний: убить кого-нибудь, или убить себя, или перед чем-нибудь преклониться” (Ivanov 318).

W tym miejscu wypada się zatrzymać na liguecie jako elemencie integrującym różne przestrzenie i warstwy czasu. Magiczny miecz najczęściej był używany bądź przechowywany w podziemnych tunelach zamków lub kryptach. W XVII wieku komendant Pillau Pierre de la Cave odnalazł relikwię Krzyżaków w zamurowanym grobowcu znajdującym się w podziemiach zamku Balga. Odkrycie tajemnicy liguetu negatywnie wpłynęło na bohatera, przyczyniło się bowiem do

rozwoju obsesji na punkcie śmierci i doprowadziło do morderstw dokonanych w ramach eksperymentu. Szczególnie ciekawy wydaje się tu jednak wątek przestrzenny. De la Cave w piławskiej cytadeli buduje własną tajemną kryptę na wzór tej, którą zobaczył w Baldze. Przy czym to odwzorowanie ma wymiar rytualny. Ostatnim schronieniem miecza stały się katakumby Pillau: „Отныне Лигуэт замурован в подземельях нацистов, как он был замурован в склепе замка Бальга” (Ivanov 375). Według Klichowskiego oznacza to, że historia znowu zatoczyła diabelskie koło, a on przegrał walkę z losem. W *Cieniach Teutonów* nie ma zwycięzców, ponieważ każda wojna to krok wstecz, więc hasło „możemy powtórzyć” staje się tu synonimem regresu mentalnego i kulturowego.

Podsumowując, powieść Iwanowa stanowi ciekawy przykład nie tak częstego w rosyjskiej literaturze zakotwiczenia w historii średniowiecznej Europy. Malborski zamek i piławska twierdza odcisnęły piętno na wyobraźni pisarza. Iwanow stworzył opowieść, która wprowadza do literatury rosyjskiej nowe wątki – jak chociażby pogłębienie wizerunku Krzyżaków, który znany jest Rosjanom przede wszystkim z filmu *Aleksander Newski* czy (już znacznie rzadziej) z powieści *Krzyżacy* Henryka Sienkiewicza. Autor wzmocnił także nurt regionalnych zainteresowań poniemiecką przeszłością obwodu kaliningradzkiego i wpisał swoje dzieło w „tekst kaliningradzki”. Staje się on (tekst) coraz bardziej oryginalny na tle historii Rosji, szczególnie w trudnych czasach, kiedy centralnie sterowana kultura, za sprawą skręcającego w stronę Azji nacjonalizmu, odwraca się od dziedzictwa europejskiego.

Artystyczna wartość utworu *Cienie Teutonów* obejmuje nie tylko płaszczyznę tematyczną i ideową dzieła, ale dotyczy również konstrukcji czasoprzestrzeni świata przedstawionego. Autor zestawia ze sobą różne epoki (wiek XV i XX) oraz miejsca (Malbork – Pillau, Malbork – Lochstädt i in.), odsłaniając mechanizmy i niszczycielską moc konfliktów zbrojnych. Zawarte w powieści urbanistyczne krajobrazy wojenne i powojenne stają się sobie bliskie dzięki konceptualizacji w ich deskrypcjach kategorii cielesności i śmierci. W tym sensie narzędzia somato- i tanatopoetyki okazują się niezwykle ważne. Ponadto, pejzaże miejskie Iwanowa niosą ze sobą swoiste wrażenia sensoryczne (wizualne, dźwiękowe, węchowe), dookreślające tożsamość terytorium. W rezultacie działań wojennych powstają przestrzenie hybrydyczne oraz kształtują się krajobrazy memorialno-nostalgiczne, którym pisarz poświęca sporo uwagi. Wśród licznych obiektów spacji ukazanych w utworze warto wyodrębnić zamki i podziemia występujące w roli schronu, *locus horridus*, miejsc obarczonych winą, mających charakter tanatologiczny. Powieść zawiera także elementy poetyki onirycznej (uwidacznia się to np. w opisach Gdańska), jednak omówienie tego zagadnienia wymagałoby odrębnego studium.

Bibliografia

- Belâlina, Alina. „*Kak ahmul v vašu istoriû*”: *Aleksej Ivanov predstavil novyj roman v Kaliningrade*. Web. 01.06.2023. <https://www.newkaliningrad.ru/afisha/other/publications/23910432-kak-akhnul-v-vashu-istoriyu-aleksey-ivanov-predstavil-novyy-roman-v-kaliningrade.html>.
- Biskup, Marian, Gerard Labuda. *Dzieje zakonu krzyżackiego w Prusach. Gospodarka – Społeczeństwo – Państwo – Ideologia*. Gdańsk, Wydawnictwo Morskie, 1986.
- Brodskij, Iosif. *Einem alten Architekten in Rom*. Web. 01.06.2023. <https://brodskiy.su/einem-alten-architekten-in-rom>.
- Galcow, Walerij. „Obwód kaliningradzki w latach 1945–1991: społeczeństwo, gospodarka, kultura”. Przeł. Agnieszka Nogaj. *Komunikaty Mazursko-Warmińskie*, 2, 1996, s. 201–223.
- Gawrilina, Larisa. „Kaliningradzkij tekst kak metatekst kul'tury”. *Kantovskij sbornik*, 3, 2010. Web. 01.06.2023. <https://cyberleninka.ru/article/n/kaliningradskiy-tekst-kak-metatekst-kul'tury>.
- Gawrilina, Larisa. „Kaliningradzkij tekst v semiotičeskom prostranstve kul'tury”. *Vestnik Baltijskogo federal'nogo universiteta im. I. Kanta. Seria: Gumanitarnye i obšestvennye nauki*, 6, 2011, s. 75–83.
- Ivanov, Aleksej. *Teni tevtonov*. Moskva, Ripol klassik, 2021.
- Krasil'nikov, Roman. „Tanatopoëtika v svete idej M.M. Bahtina”. *Meždunarodnyj žurnal issledovanij kul'tury*, 1 (22), 2016, s. 83–88.
- Lapteva, Kseniâ. *Aleksej Ivanov: „Â otnošu sebâ k buržuaznym pisatelâm*”. Web. 13.06.2023. <https://ufa.mk.ru/culture/2023/04/02/aleksey-ivanov-ya-otnošu-sebya-k-buržuaznym-pisatelyam.html>.
- Lomykina, Natal'â. „*V sovetskoe vremâ ne poošrâlsâ interes k real'nomu rycarstvu*”: *pisatel' Aleksej Ivanov – o svoem novom romane „Teni tevtonov*”. Web. 13.06.2023. <https://www.forbes.ru/forbeslife/418513-v-sovetskoe-vremya-ne-pooshchryalsya-interes-k-realnomu-rycarstvu-pisatel-aleksey>.
- Łebkowska, Anna. „Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki”. *Teksty Drugie*, 4, 2011, s. 11–27.
- Łotman, Jurij. *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*. Przeł. Bogusław Żyłko. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2008.
- Rybicka, Elżbieta. *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków, Universitas, 2014.
- Svetlova, Angelina. *Pisatel' Aleksej Ivanov: v real'noj žizni my načinaem žit' po zakonom interneta*. Web. 01.06.2023. <https://www.belta.by/beltaplus/view/pisatel-aleksey-ivanov-v-realnoj-zhizni-my-nachinaem-zhit-po-zakonom-interneta-486152-2022/>.
- Szalewska, Katarzyna. *Urbanalia – miasto i jego teksty*. Gdańsk, Fundacja Terytoria Książki, 2017.
- Toporow, Władimir. „Petersburg i tekst petersburski literatury rosyjskiej. Wprowadzenie do tematu”. Przeł. Bogusław Żyłko. *Pamiętnik Literacki*, 82/2, 1991, s. 247–273.
- Truškina, Alena. „Gotičeskij kod v romane A. Ivanova «Teni tevtonov»”. *Nacional'no-kul'turnye kody mirovoj literatury v kontekste audiovizual'nyh praktik iskusstva*. Red. Tat'âna Šarypina, Mariâ Men'šikova. Niżnij Novgorod, Izdatel' A.V. Šepinskij, 2022, s. 309–316. Web. 20.06.2023. <https://elibrary.ru/item.asp?id=50774570>.

KIUN HWANG

Claiming the wall: How memorial plaques reshape urban landscapes in Russia

Стены памяти и протеста: Как мемориальные доски преобразуют городские ландшафты в России

Abstract. This article explores the significance of memorial plaques in Russian cities as sites of history, memory and aesthetics that create a new sensorium of the urban sphere. The plaques, affixed to historic buildings, serve as tangible markers that commemorate significant events and figures from the past. Taking the case of the historic center of St. Petersburg, the article examines how these plaques create a sense of historicity and contribute to the formation of a shared cultural background within the urban sphere. The plaques evolve from simple inscriptions to more elaborate and visually appealing designs. It also highlights the controversies surrounding the selection of individuals to be materialized and remembered and the aesthetic concerns raised by some residents. Meanwhile, the two contemporary projects challenge traditional commemorative practices and their aesthetics: Last Address, which commemorates victims of political repression through individualized plaques, and the Gandhi artist group's street art interventions. These projects offer alternative approaches to memorialization and engage in dialogue with existing monuments and plaques. These micro-interventions show grassroots resistance within memorializing practices and aesthetics. The article emphasizes the contested nature of public space and the role of memorial plaques in shaping collective memory and historical narratives in Russian cities.

Keywords: memorial plaques, memory, history, street art, urban intervention, critical fabulation, contested site, Last Address, Memorial

Kiun Hwang, Hanyang University, Seoul – Republic of Korea, kiunhwang@hanyang.ac.kr, <https://orcid.org/0000-0002-3655-9565>

Introduction

Walls have always been sites contested for their utility in socio-political and artistic practices, as individuals and communities compete for the right to claim these surfaces as platforms for the deliberate arrangement of historical narratives and memories. Since ancient times they have been readily accessible surfaces for

a wide public in towns and cities. They serve not only as boundaries between interior and exterior spaces, but also constitute flat-surface media for inscriptions, signs and drawings. Inscriptions of various kinds mark the city, ranging from official municipal signs to graffiti. Among them, memorial plaques, dedicated to historic figures and events, made of lasting materials like bronze and stone, evoke a historical aura in the urban sphere, conveying a specific sensorium of the city to the community through the materialized form of memory and history.

The plaques on historic buildings are site-specific memories: affixed to the wall, they are evidence of the lingering presence of the past, letting the mute building speak. In form and content, the plaques resemble cemetery plaques, but functionally they diverge. Cemetery plaques commemorate the vanity of human beings by referencing the bodies under gravestones, bodies that have already turned into soil and gravestones covered with vegetation that attests to the flow of time. By contrast, the plaques affirm the long empirical existence of the site and the buildings: the plaques reinforce the material authenticity of the city fabric. Inscriptions and walls together replace the now non-existent bodies that once occupied the place; they enhance an intimate bond between abstract historic figures and contemporary human beings. In this sense, they not only increase the informational density of the physical space, but also augment shared sentiments and high pride among the community. In this vein, plaques contribute to the creation of a specific sensible world signaling the presence of urban narratives.

The plaques can present as *lieux de mémoire*, a concept developed by French historian Pierre Nora. As sites where memory resides, *lieux de mémoire* are associated with a sense of rupture with the past and a rift in memory, leading to the emergence of sites that embody “a residual sense of continuity” (Nora 1). Nora takes memory and history as oppositional terms: while memory is “life, always embodied in living societies and as such in permanent evolution, subject to the dialectic of remembering and forgetting, unconscious of the distortions to which it is subject, vulnerable in various ways to appropriation and manipulation, and capable of lying dormant for long periods only to be suddenly reawakened”, history is “the reconstruction, always problematic and incomplete” (Nora 3); *Lieux de mémoire* are created by the “interaction between memory and history” and most importantly, “a will to remember” (Nora 14). The plaques that reside in everyday space, anchored in concrete buildings in a rapid-changing society, function as a reminder of the past, investing them with a historic aura; they are “the commemorative practices that offset the losses of time, telling stories that such plaques literally inscribe upon the cityscape” (Buckler 53).

This article explores the intricate relationship shared by urban spaces, memory, and artistic expression. In doing so, it delves into the multifaceted role that memorial plaques assume as tangible markers of time. These plaques are revealed

not only as preservers of the past but also as active shapers of the city's narrative. Simultaneously, they affirm the contested nature of urban space and history, often manipulated by prevailing power structures and social controls. Through an examination of contemporary urban interventions in a dialogue with the tradition, the paper raises a question not only the act of memorialization but also the very process of telling history within the urban sphere.

Whom to memorialize on the wall: Walls as contested sites

In Russia, memorial plaques first appeared in the 1700s, but gained widespread popularity in the Soviet years¹. They are easily spotted in the old city centers, in particular the historic center of St. Petersburg where many historic buildings remained undemolished: in some cases, one whole façade is filled with plaques from different periods of time. The old plaques feature minimal information to define the space located behind the wall, such as “in this house, January 29, 1837, Aleksandr Sergeevich Pushkin died” or “Petr Il’ich Tchaikovsky was born in 25 April 1840 in Votkinsk in Viatskii Governorate and died in this house 25 October 1893”. Such simple inscriptions require cultural background, shared by the community, for readers to fill in the omitted information of who Pushkin or Tchaikovsky is. This shared cultural understanding fosters a sense of community among residents, turning the sites of plaques into not only historic locations but also repositories of local connections, functioning as *lieux de mémoire*.

While old plaques report simple information, relatively new plaques are inscribed with verbal and pictorial descriptions: The plaques constructed in the post-Soviet decades are dedicated to diverse figures in various fields from throughout Russo-Soviet history, as well as figures who are not typically included in the shared cultural background. Therefore, they differ in their contents and length; the text supplements the non-existent cultural background for viewers: the sentences have become longer and the information has become denser in order to introduce the widely unknown figure. They frequently use epithets, such as “great” or “brilliant,” and more details to portray the dedicatee. At the same time, many of these plaques are liberated from conventional rectangular frames and include bas-reliefs of portraits, profiles, and decorative details that can help viewers to grasp to whom the plaque is dedicated

¹ The first plaques in Russia date back to the second half of the eighteenth century, documenting the flood: some of them can be found in the Peter and Paul Fortress, St. Petersburg, which were established in 1752, 1777, and 1788. For the history and transformation of memorial plaques, see Besedina and Burkova. Also, the city of St. Petersburg has an online encyclopedia that catalogs the authorized plaques, arranged in an alphabetical order: www.encspb.ru/object/2805516545?d-v=2853872336&lc=ru.

(Figure 1). Sometimes they seem to compete with one another in regard to their aesthetic qualities, rather than the historical importance of what they depict. In this vein, instead of serving as informative signs of history or commemorative sites for community bonds, the plaques that are dedicated to figures outside of shared consciousness function as aesthetic objects; their commemorative functions are limited to the small group of people who knew the figures in their lifetimes.



Figure 1. Commemorative plaques with decorative details (right: plaque dedicated to painter Samokhvalov; left: plaque dedicated to the ballerina Ulanova)

Contemporary plaques do not always perform their aesthetic function well. Some plaques are regarded as a kind of visual intrusion, marring the urban atmosphere with their poor aesthetics or their illegal status, as in the case of a plaque dedicated to the chair of the general directorate for the Construction of the Western Regions Glukhovskii, which appeared in 2006 (Dima, electronic source): the plaque contains his bas-relief, talking to the phone in a typical Soviet officer's pose. Not only was it ugly, and not only was his status as a chairman of a local organization that nobody acknowledges unworthy of commemoration, but his plaque was installed in violation of the 2005 municipal law in St. Petersburg².

² See *Postanovlenie Pravitel'stva Sankt-Peterburga ot 17.01.2005 No. 2 "O Memorial'nykh doskakh v Sankt-Peterburge"* at <https://docs.cntd.ru/document/8405108>.

Only authorized names are allowed to be fixed on the wall. The law enacted in 2005 restricts not only the list of appropriate historic figures to dedicate plaques to, but also the sites themselves. They are allowed only on those historic buildings that maintain their visual and physical features from the historical period. In this sense, like any other memorials in the public space, the plaques explicitly demonstrate how the city authorities define and display city history.

Though the government authorizes names and sites, that does not imply that the public space of walls is devoid of contestation. The proliferation of plaques often results in diverse historic figures from diverse periods of time coexisting on the same surfaces, thereby creating intersecting ideologies and interpretations of history. The commemoration practices are subject to not only legal control but also the common sentiments of the community; unsuitable inscriptions in terms of sentiment and aesthetics are kept at bay through the shared values and preferences of the community. The clash of different opinions among individuals and communities becomes apparent in these practices of control.

For instance, commemoration of the turbulent years, such as the Civil War and the Stalinist purges, historical judgment remained controversial, intensifying in the 2010s. The plaques for figures like Admiral Kolchak, who served in the White Army during the Civil War, Karl Mannerheim, who was associated with the Leningrad Siege during WWII, and even Stalin himself, exemplify these conflicts. Kolchak's plaque, initiated by the historical center Beloe Delo, faced opposition from activists of the Russian Socialist Movement, resulting in the installation of an alternative plaque labeling him a "military criminal and hangman" (Vol'tskaâ, electronic source). While Kolchak's plaque initially received legal permission, a court later ordered its removal, recognizing him as a perpetrator of political repression. On the other hand, the memorial to Mannerheim generated controversy across various groups, irrespective of their ideological stances. Mannerheim's involvement in the Leningrad Siege during WWII, fighting alongside Nazi Germany, led to its dismantling and relocation to a museum after facing frequent vandalism, despite then-Minister of Culture Medinsky's attempt to justify it as a memorial to a WWI hero and a means to reconcile societal divisions („Medinskij nazval Mannergejma...”, electronic source)³.

The ever-expanding list of historically eclectic plaques evokes worries regarding the appropriation of historical walls by specific institutions and authorities who are attempting to impose particular interpretations of history and memories upon the urban landscape. It also raises concerns about the city center potentially turning into a cemetery adorned with the names of both well-known and less-

³ Allegedly, it was a friendly gesture to Finland, initiated by a top official.

er-known deceased figures. Meanwhile, two contemporary projects, Last Address, an (inter)national project spanning Russian and post-Soviet cities, and “Here Simply Lived a Person” by the Gandhi artist group in St. Petersburg, challenge the very concept of such commemorative practices and imposing history. These projects are anti-monumental in terms of their subjects, forms, and meanings: they are involved in dialogic relations to the traditional plaques introduced in the beginning of the article⁴.

Memorial for individuals: Last address

In 2015, in collaboration with Memorial, Russian journalist Sergey Parkhomenko introduced the Last Address project, anti-monumental plaques dedicated to victims of Soviet repression⁵. These plaques shed light on the uncomfortable past of political purges and their victims who were shot or perished in gulags under the Soviet authoritarian regime, predominantly during the Stalinist years.

Human rights organizations, including Memorial, have endeavored to establish official monuments dedicated to the commemoration and mourning of the victims, exemplified by the Solovetsky Stones that Memorial has been installing

⁴ Anti-monuments or counter-monuments challenge and subvert the established conventions of traditional monuments, including their subjects, forms, locations, visitor experiences, and significances. This implies the potential for a wide spectrum of anti-monuments. They primarily evolved as attempts to create an appropriate model for memorials dedicated to victims, particularly those of the Holocaust, as a critical response to fascistic monuments: the most well-known examples include Esther Shalevgerz’s Hamburg Monument against Fascism and Maya Lin’s Vietnam Veterans Memorial. These two memorials evoke distinct viewer experiences. For instance, Hamburg’s twelve-meter-tall pillar, initially a canvas for memorial graffiti, was gradually lowered into the ground until it disappeared. This act of self-destruction symbolizes a challenge to the concept of monumentality and raises doubts about enduring remembrance. On the other hand, the Vietnam Veterans Memorial consists of a black marble wall formed in a “v” shape on the ground like a scar. The wall, where the names of fallen veterans are inscribed chronologically, invites individuals to observe their own reflections as they walk along the memorial. This combination poses questions about contested memories about the tragic war and its violence.

⁵ The Memorial organization is an international human rights organization that was founded in Russia and was also a co-recipient of the Nobel Peace Prize in 2022. Playing a substantial role in revealing and publicizing the political repression in the Soviet years, the organization has maintained a database of over 2.6 million victims. This greatly helped the Last Address project in verifying victims. Furthermore, it has been actively involved in advocating for the rights of migrants from non-Russian ethnic backgrounds, including the Roma community, as well as supporting activists who oppose the Putin government. Due to its critical stance towards the current government, the organization faced a setback in 2022 when a Russian court ordered its closure under the country’s controversial foreign agent legislation.

in several cities since 1989, including Moscow⁶. Initially, the Putin government merely exhibited reluctance to commemorate these political victims. However, in the late 2010s, with the rise of conservatism and nationalism, it adopted a more assertive stance against these commemorative practices. Despite these challenges, the persistent efforts of human rights organizations culminated in the creation of the Wall of Grief, the first national monument erected in 2017⁷.

Yet the individual names of victims were never acknowledged; that was considered information data to be looked up in a long list of archival documents. They were memorialized only collectively and anonymously. In contrast to the anonymity of the two monuments, the Last Address plaques take a centrifugal approach by individually dedicating each plaque to a victim, thereby reinstating their names and bios on the wall.

According to Parkhomenko's interview, this project drew inspiration from Gunter Demnig's Stolpersteine or "Stumbling Stones", which are concrete cubes with brass plates commemorating victims of National Socialism, especially the Holocaust⁸. Unlike this German project that places markers on the streets, the prevailing weather conditions and extensive construction activities in major Russian cities led to the decision to relocate the new commemorative signs onto walls. Rather than the prison or concentration camp, where memorials have been commonly erected in Russia, these memorial plaques indicate the private place where victims originally belonged to⁹. They are installed on the building where they lived before their arrests, mostly at the request of victims' relatives; but not only victims, but also neighbors or local residents who want to commemorate the trag-

⁶ The Memorial website provides the information on the attempts to create the monument since 1987. See project.memo.ru/.

⁷ Wall of Grief is the first monument, authorized by the presidential decree, and is partially funded by the Moscow government. President Putin attended the opening ceremony. While some civic organizations received it as an achievement that placed a mark on the city of Moscow, many criticized the government for hypocrisy in the official move, viewing it as a disguise for political repression by reducing it to something that occurred merely in the past and not during Putin's presidency (MacFarquhar; Vološina). In contrast, the Solovetsky Stones were installed by the civic organization Memorial: Solovetsky Stone in Moscow was installed in 1989, which is followed by Arkhangelsk one in 1992 and St. Petersburg one in 2002.

⁸ For detailed understanding of the explanation of the initiative of the Last Address project, read Parkhomenko's interview in Batalina, *Sergej Parhomenko: "Poslednij adres". Vremâ sobirat' kamni* and "*Poslednij adres*": *komu nužna pamât' o neizvestnyh žertvah represij?*. In addition, regarding *Stolpersteine*, this German project has been extensively examined in numerous scholarly publications across the fields of memory studies, philosophy, cultural studies, and urban studies. For publication in English, see Östman, Harjas, and Gould and Silverman.

⁹ In Uta Franke's interview with Demnig, the artist explained that the Stolpersteine project "operate centrifugally" to the victims' places of everyday lives and allows victims to "get its name back" (Demnig 9, 13).

edy that happened in that space. Each victim receives one memorial: a 10 x 17 cm plaque, designed by the Russian architect Aleksandr Brodsky (Figure 2). It contains simple biographical information, beginning with “here lived”, followed by the individual’s name, profession, date of birth, arrest, death, and rehabilitation.

In this sense, the Last Address project engages in dialogue with traditional plaques, creating an aesthetical and narrative continuity in the urban sphere. While differentiated by their size and material, these small plaques mime the narrative and aesthetics of the traditional plaques, in terms of subjects, site specificity, and meanings. The plaques do not depersonalize victims as faceless and nameless figures: they are no longer an anonymous collective represented by a large memorial or museum display. They bring their names out of the archive or database into the urban sphere by adapting the traditional urban aesthetics to mourning practices. The project initiative holds particular significance as it serves to commemorate political victims and brings their existence to the forefront of the urban sphere, paralleling the recognition bestowed upon authority figures for their notable achievements and acknowledgement by other authorities.

Therefore, it creates a different visitor experience and thus, alternative historical sensorium. The material evidence of the past not only shows the omnipresence of victims in the physical space, but also signifies the ethical burden on residents and society. Owing to their diminutive size, the alternative plaques avoid the legal processes imposed on traditional memorial plaques. Instead, functioning as informational signs, they require approval from residents or owners of buildings. Also, these plaques are affixed to the walls located within the zones of semi-private and semi-public spaces, such as courtyards or beneath the arches, effectively creating a memorial space bridging the realms of public and private. Consequently, residents cannot overlook their presence, although these plaques bear the individual names and memories that often remain absent from mainstream historical narratives. The Last Address creates an alternative memory map and reshapes the city’s local history on its fabric, transforming these sites into *lieux de mémoire*. The project’s significance lies in the act of installation and preservation itself, serving as a unifying force that forges connections between the past and the present, as emphasized by Parkhomenko in his interview. Its broader mission aims at creating a sense of “community” among local residents, activists, and the individuals from the past who perished without traces (*Sergej Parhomenko: “Poslednij adres”. Vremâ sobirat’ kamni*, electronic source).

However, passers-by without specific connections to the sites of these plaques may not have similar responses when reading them. For some, the Last Address plaques may appear as mere names within the index of a historical document. In contrast, the plaques dedicated to figures like Tchaikovsky and Pushkin can evoke stronger emotional connections since most people are familiar with their works or

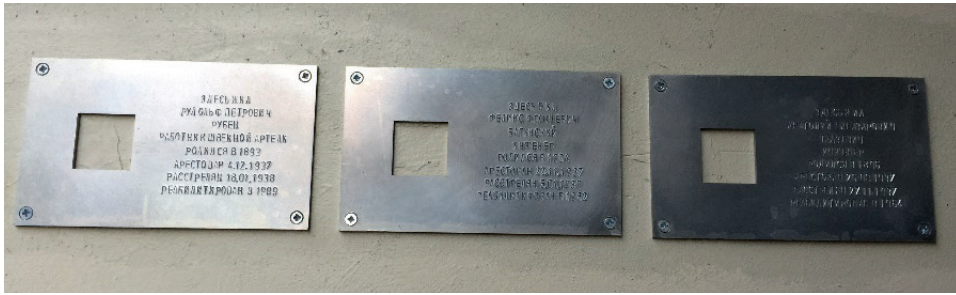


Figure 2. Last address plaques dedicated to the victims of the political repression

biographical details, readily available through media and educational institutions. This discrepancy in emotional response underlines how the urban environment reflects voices of the authorities in determining how history is interpreted and who is memorialized.

The urban landscape seeks to transform into a text, historical narrative, with everyday walls serving as easily accessible canvases adorned with numerous biographies – some leaving enduring materialized memories while others fade without names. It does not mean that the city needs to encapsulate the entirety of history, listing all the names of the deceased on the wall. But the Last Address project endeavors to exhibit the past which is erased, silenced, and forgotten by returning their names and marking where they once lived. This endeavor includes addressing the violence imposed by authorities through the selection and representation of memories and history within public space. The alternative plaques help construct stories from the ruins of the past, offering a more comprehensive view of an unrecoverable past. In this sense, the project disrupts the hierarchy of urban memories and challenges the existing power structure that determines whose names are displayed on walls, representing a new form of anti-monumental memorialization and counter-historical practice.

Acknowledging the impossibility of restoring a complete picture of history, these plaques provide mere traces. They feature a vacant square, originally intended for photographs, now evoking imaginations of specific individuals associated with the profession that occupied the site. The gaps in information, unmarked on the plaques, invite readers and passers-by to paint a fuller picture of the urban history. Unlike Pushkin and Tchaikovsky, whose omitted details can be easily filled in due to their shared cultural background, here, the omitted information relies on imagination and empathy to complete the narrative.

The Last Address project is an attempt to negotiate the past from the present, not only fighting against widespread indifference to and amnesia of the dark past in contemporary society, but also bringing mourning practices to everyday space

and a broader audience as *lieux de mémoire*. The plaques affect the mental mapping of local history by attesting to the simple fact that not only well-known great figures but also ordinary people, including victims, inhabited the same space. They reveal the dark past and present alternative history, separate from books and documents. Their intrusion in everyday space disrupts the specific, historical sensorium of the urban sphere created by the authorities and change people's sentiments toward their local history.

Imaging the ordinary people: Gandhi

The street art project conducted by the former activist group Gandhi, based in St. Petersburg, introduces another layer of urban narratives through the creation of fake plaques. Street art is an "assertion, a competition, for visibility; urban public space is always a competition for power by managing the power of visibility" (Irvine 249). It operates independently of official validation or legalization, and is increasingly recognized as both an art genre and a form of activism challenging urban policies and capitalism. Street art, encompassing graffiti and cultural jamming (like adding slogans to billboards and altering advertising to subvert their intended messages), highlights the power dynamics and meanings entrenched within the urban environment. Artists attempt to de-naturalize the taken-for-granted landscapes that people use on a daily basis, asking us to be aware of the power relations that work through this mundane space (Cresswell 1996). Their work encourages spectators to engage with a place's identity, history, and memory in novel and transformative ways.

Street art plays a particularly significant role in Russia, where societal control and conservatism witnessed a notable surge throughout the 2010s, culminating in the invasion of Ukraine in 2022, and an environment where "art interventions had replaced the public political sphere" (Jonson 159). Russian performance art as a form of protest drew substantial media coverage and scholarly attention in the Western world¹⁰. For instance, in 2010 the protest group Voina famously painted a giant phallus on the surface of the Liteinyi drawbridge, which leads to the headquarters of the FSB building in St. Petersburg. Additionally, the rock performance known as "Punk Prayer", staged inside the Christ the Savior Cathedral by Pussy Riot, a group that evolved from Voina, caused a sensational scandal on the eve of Putin's third-term election in February 2012.

¹⁰ See for the Russian radical art movement in the 2000s and early 2010s: Johnson, Dziewanska et al.

In contrast to these performance's that created shocking visual intrusions and following scandals, Gandhi was a group that engaged in micro-urban interventions in the middle of 2010s. The group was named after Mahatma Gandhi and took a position of non-violent resistance through art in the street. Beginning with simple images of animals, the group then produced a series of migrant women in their national costumes and a series of "women in the streets", which make a socially-oriented message about racism and misogyny. Street art pieces, such as "Not a Shame", "I Will Be Soon Wiped Out, What About You?" and "Women in Work" expose the fragile situation of women, fighting against sexism, misogyny and racism. "Not a Shame" portrays a woman's sanitary pad with a red inscription: "Not a Shame". "I Will Be Soon Wiped Out, What About You?" presents a naked woman smoking a cigarette, engaging passers-by in a provocative dialogue: her conversation symbolizes the precarious nature of graffiti, destined to be erased, much like the fragile social status of women. Lastly, "Women in Work" adorns a passageway column, featuring a migrant woman in a white hijab cleaning the road. This image highlights an often-overlooked labor force that is destined to fade away, paralleling the impermanence of street art.

Furthermore, the group collaborated with the project *Nochlezhka*, an organization to give aid to the homeless, to put up hundreds of plaques made of cardboard. This initiative aimed to expose the harsh reality of poverty in the second largest city in Russia while also raising funds for the homeless, a goal that was successfully achieved. They used specifically cardboard for the plaques since it is one of the most significant materials for the survival of the homeless (Figure 3).

The project "Here Simply Lived a Person" took place in May 2014 as a collaboration with Anna Nazarova from the Dlinavolny group, involving the installation of temporary plywood plaques as an urban intervention. These plaques were installed overnight throughout the historic center. Each plaque featured information about ordinary individuals or anti-heroes who could easily be found in any neighborhood. Their problems and situations resonated with many passers-by in the city, ranging from simple anecdotes to social commentaries on local and national issues. Each plaque reads:

In this house in 2004, Ivan Semenov came to visit Olga Chikineva and accidentally broke a sink in the bathroom (Muchnoi pereulok 3).

In this house in 2009, the Korzhikov and Zakharzhevskii couples rented an apartment. Then, they quarreled over the missing yogurt in the refrigerator and left (Pushkinskaia 7).

In this house in 2009 lived Ksenia Dimina. She often woke up late to work, because she loved to read online forums at night. In 2013, she moved to Grazhdanka, closer to the office (Prospect Bakunin 15–17).

In this house from 2000 to 2003 the son of FSB officer, Andrei Vasil'evich Chebakov, came to visit his girlfriend, discussing the possibility of moving to Moscow and photos of Kirsten

Dunst. But at the end of 2003, the girlfriend got married and stop inviting friends (Lomonosov 20).

In this house on 12 September 2007 happened the conception of Gul'nara Akhmetovna Shak-enova, who, however, never lived [here], because she left for Kazakhstan while in the mother's womb (Apraksin pereulok 9).

In this house from 1999 to 2004 Vladislav Andreevich Sergienko, PR director of the firm „El-lada”, rented the apartment, staying in the house only at nights, and all the time was dedicated to work. In the beginning of 2004, he met a girl Natal'ia and moved in with her (7-aia Kras-noarmeiskaia 19).

In this house in 2006 from June to December lived a musician from the group ‘White Bim’, Valera Subbotin and Tania Buzina, who could not get along with the owner because of noise and smoking, and moved to the Narvskoi region (Rubinshtein 21).

In this house from 1974 to 2009 lived Aleksandra Stepanovna Beleinik, accountant and garden-er, but having retired, moved to her son in Tolyatti to babysit the grandchildren (Pisareva 5).

In this house from 2008 to 2010 lived and worked copywriter Valentina Sergeevna Koshkina, but, after making a decision to end loneliness, she found a husband online and moved to Toron-to (9-aia Sovetskaia 22).

In this house lived Ivan Borodin since 2003. In 2010, he inherited an apartment in Moscow and went to live in India, Thailand and China (Bol'shoi Kazachii pereulok 11).

In this house from 2001 to 2005 Natal'ia and Aleksandr Suvorovs rented a room. But, after giving a birth to a daughter Mariia, they had to look for a separate apartment, which does not exist in the center (Gorokhovaia 50).

At the second entrance of this house in March 2007, Vasilii Ivanovich Kabakov confessed his love, but was rejected and drank cognac all night, spending all the remaining money until pay-day (Kolomenskaia 9).

The fake plaques parody the contents and forms of classic plaques, reappropriating their rhetoric of “Here Lived”. In continuation of their artworks on the marginalized, such as women and migrants, these works expose ordinary people with petty or too-common problems and thus unrecognized in the urban sphere. These artworks reveal that the city is not solely inhabited by historical figures but also by contemporary anti-heroes. Importantly, the biographies of these anti-heroes remain incomplete within the text: the inscriptions on the plaque do not mean these anti-heroes' temporalities are completed. The city can be viewed as a novel in progress, as a “genre-in-the-making”, with each plaque representing an open-ended narrative (Bakhtin 50). This is different from traditional plaques, which are more epic in nature, whose form is already completed. The fake plaques reflect the never-completed text, ever-incomplete narrative of the urban history.

In this vein, this street art invokes Sadiya Hartman's notion of “critical fab-ulation” to elucidate the transformative power of imagination in shaping a more comprehensive understanding of history. Much like Hartman's concept, Gandhi's artistic interventions embody the act of reimagining and reconfiguring historical narratives, crafting counter-histories that transcend the limitations of archival records and the restricted perspectives of archives. Hartman's argument, as illumi-nated by her example of Venus, an enslaved woman reduced to mere commodity



Figure 3. Cardboard plaque for Nozhlezhka project

or lifeless figure in archival documents, exposes the inherent inadequacy of historical archives and factual evidence in capturing the nuanced lives of marginalized individuals. “Critical fabulation”, as she proposes, allows us to transcend these limitations by crafting stories that elude the grasp of limited viewpoints and sparse records¹¹. In a parallel manner, Gandhi’s street art seeks to depict the lives of the unrecognized and the forgotten, challenging the power dynamics that have marginalized, silenced, and erased their stories.

But Gandhi’s artistic endeavor does not aim to claim the status of history itself, as Hartman emphasizes that counter-histories cannot simply “install themselves as a history”. Instead, much like “critical fabulation”, it aspires to paint a fuller picture of the city’s narrative tapestry, one that includes the everyday moments and individuals who are often overlooked and dismissed. In this pursuit, it not only disrupts the established hierarchy of memorials but also prompts a reevalu-

¹¹ While acknowledging the transformative potential of imagination in shaping a more comprehensive understanding of history, it is crucial to clarify that the intention here is not to equate the experiences of enslaved girls in the Atlantic trade with those of ordinary people in the 21st century, whose voices simply go unrecorded and unrecognized as part of marginalized narratives. Such a comparison risks oversimplifying the deeply troubling history of slavery and perpetrating a form of narrative violence. Instead, the emphasis lies on highlighting the methodology employed to describe aspects of history that remain absent from official historical records.

ation of memorialization practices. Through these fictitious yet imaginative narratives, spectators are invited to engage in the act of painting a more complete portrait of the city, one that transcends the confines of traditional historical accounts.

However, it is worth noting that these plywood plaques engage with fleeting narratives, akin to fictitious memories, destined to fade away much like the plywood plaques themselves. Similar to many other forms of street art, the plywood plaques embrace ephemerality, rendering them vulnerable compared to more enduring forms like graffiti or paintings, which require repainting. The project had a short life-expectancy in the public sphere. For instance, one plaque dedicated to a musician, located on Rubinshtein Street, one of the city's busiest streets, filled with fancy restaurants and bars, disappeared and was nowhere to be found immediately after its nocturnal installation. In contrast, another plaque commemorating the son of the FSB officer inside the courtyard at Lomonosov Street was the last to disappear, surviving until 2015.

Above all, as the artists articulated in Facebook commentaries on the project, viewers could not tell whether these anecdotes were real or fake. They talk about common problems, but are impossible to verify based only on the texts. How much faith, then, could viewers put in inscribed texts of the authorized plaques, which have become collective memories in materialized, durable form in public space? Viewers are left to grapple with the authenticity of the anecdotes presented on the plaques, prompting them to question the essence of memorialization in public spaces. The uncertainty surrounding the veracity of these narratives disrupts the conventional understanding of commemoration, emphasizing that not all stories are easily categorized as historical fact or fiction. This sense of ambiguity adds another layer to the project's mission of challenging established power dynamics in the city's narrative.

In a city where power, order, and rebellion constantly vie for dominance, the alternative plywood projects orchestrated by Gandhi emerge as powerful disruptors of established narratives and aesthetics. As Tim Cresswell aptly noted, the street is a battleground "as a site and sign of domination and order" and "as a site and sign of unrest, rebellion and disorder" (Cresswell 2006: 262). Gandhi's work becomes a catalyst for critical reflection, challenging the hegemonic forces that seek to control public spaces and the collective memory they represent. Through the removal of the conventional and revered aura that is commonly attributed to traditional approaches of inscription and remembrance on wall, this project questions the authority and reliability of authorized plaques, compelling viewers to scrutinize how collective memory is constructed in materialized and durable forms in public space.

This initiative represents a distinctive facet of urban art and grassroots resistance, resounding in the socio-political climate of the 2010s in Russia. As they

disrupt prevailing narratives and lay bare the contested nature of public space, these small yet impactful interventions acquire even greater significance and demand our remembrance. Though this project may be a fleeting moment in the urban fabric of Russia, it serves as a poignant reminder of the enduring power embedded in alternative narratives and artistic interventions. In the urban landscapes, where the limits of acceptable expression may change, the documentation and analysis of such projects become vital in preserving and understanding the complexities of urban conflict and artistic resistance for the future.

Conclusion

Various narratives unfold in the urban sphere, including memories of a dark past that were censored from sanitized history and are now slipping into amnesia. The plaques serve as tangible markers of these narratives, contributing to the formation of a shared cultural background within the urban sphere. Simultaneously, they expose epistemological conflicts inherent in public space and unresolved ideological feuds due to the socio-political situation in post-Soviet Russia. While exploring the evolution of these plaques and the controversies surrounding their selection and aesthetics, the paper mainly deals with the two projects: the Last Address plaques unsettle urban traditions and hierarchies of memory by inscribing silenced and forgotten history into the urban sphere, emphasizing the traditional purpose and meaning of memorials. On the other hand, Gandhi's plaques intend to raise questions about the practices of memorialization and the act of writing history within the urban sphere.

Considering the current socio-political circumstances, characterized by tightened societal control after the 2022 invasion of Ukraine, the significance of micro-interventions like these plaque installations may be overshadowed. In 2015, the Gandhi group altered their Facebook page name to Gadina (“viper, jerk, riff-raff”), signifying a shift away from non-violence due to the heightened socio-political tensions that followed the annexation of Crimea in 2014, tensions which persisted through the late 2010s. Nevertheless, as of 2023, when the group's page is no longer accessible, it remains crucial to remember that these peaceful urban conflicts and dynamics once thrived in Russian cities, serving as enduring reminders of the diverse voices and narratives.

A resurgence of such interventions was observed, taking on a more assertive stance as control over urban narratives tightened, accompanied by an increase in the denial of political victims and opposition to micro-commemoration. Cardboard, an even more temporary material than plywood, emerged as symbols of grassroots resistance. On December 11th, 2023, the Telegram

channel of Memorial posted photos of cardboard plaques (Obšestvo Memorial, electronic source). Anonymous activists in St. Petersburg installed several cardboard copies of the Last Address plaques, which had been removed from the wall following complaints submitted on the portal ‘Our St. Petersburg’. This portal allows citizens to voice complaints anonymously online and has recently seen an influx of such complaints demanding the removal of plaques, many of which are subsequently removed by communal workers. Similar incidents had occurred in September, and in response, activists created temporary cardboard versions that occupied the spaces until local residents reinstated the original plaques. These temporary cardboard replicas embody grassroots resistance and serve as poignant reminders of urban narratives denied by those controlling the narratives.

These interventions, seemingly insignificant in the face of historical events, reflect the power of grassroots initiatives and the potential for alternative approaches to memorialization, with Last Address continuing its performance to this day. While the present circumstances may limit the impact of such micro-interventions, they serve as a reminder that the urban landscape has the potential to bear witness to diverse histories and acts of resistance. Engagement with and documentation of such projects allow for the exploration of the intricate relationship between urban conflict, memory, and artistic expression in ever-changing social and political landscapes.

References

- Bakhtin, Mikhail M. *The dialogic imagination: Four essays by M.M. Bakhtin*. Ed. Michael Holquist, trans. by Caryl Emerson, Michael Holquist. Austin, University of Texas Press, 1981.
- Batalina, Ūliã. *Sergej Parhomenko*. “Žizn' v neznanii – èto žizn' nepolnocennaã”. Web. 03.08.2023. <https://www.newsco.ru/articles/nk-2204851.html>.
- Besedina, Elena, Tat'ãna Burkova. “«V ètom zdanii žil i rabotal», memorial'nye doski kak obraz istoričeskoj pamãti”. *Trudy istoričeskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo universiteta*, 25, 2013, pp. 45–67.
- Buckler, Julie A. “*The city's memory: Texts of preservation and loss in imperial St. Petersburg*”. *Preserving Petersburg: History, memory, nostalgia*. Eds. Helena Goscilo, Stephen M. Norris. Bloomington–Indianapolis, Indiana University Press, 2008.
- Cresswell, Tim. *In place/out of place: Geography, ideology, and transgression*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- Cresswell, Tim. “*Night discourse: Producing/consuming meaning on the street*”. *Images of the street: Planning, identity and control in public space*. Ed. Nicholas R. Fyfe. New York, Routledge, 2006, pp. 261–271.

- Demnig, Gunter. "Am treffendsten läßt sich meine Berufsbezeichnung mit Bildhauer umschreiben, Uta Franke im Interview mit Gunter Demnig". *Stolpersteine für die von den Nazis ermordeten ehemaligen Nachbarn aus Friedrichshain und Kreuzberg: Dokumentation, Texte und Materialien zu einer im öffentlichen Raum*. Ed. Bettina Eisbrenner. Berlin, Vice-Versa-Verlag, 2002, pp. 9–24.
- Dima. „Re: Novye pamâtniki i dekorativnaâ skul’ptura v Sankt-Peterburge v 2012 godu”. *Begušij gorod*. Web. 12.05.2023. <https://www.runcity.org/forum/index.php?topic=24800.msg265466#msg265466>.
- Dziewanska, Marta, Ekaterina Degot, Ilya Budraitskis, eds. *Post-Soviet? Art, politics & society in Russian at the turn of the decade. Book no. 7*, Warsaw, Museum of Modern Art, 2013.
- Gould, Mary R., Rachel E. Silverman. "Stumbling upon History: Collective Memory and the Urban Landscape". *GeoJournal*, 67, 2013, pp. 791–801.
- Griswold, Charles L. "The Vietnam Veterans Memorial and the Washington mall: Philosophical thoughts on political iconography". *Art and the public sphere*. Ed. W.J.T. Mitchell. Chicago, The University of Chicago Press, 1992, pp. 79–112.
- Harjas, Kirsten. "Stumbling stones. Holocaust memorials, national identity and democratic inclusion in Berlin". *German Politics and Society*, 23, 2005, pp. 138–151.
- Irvine, Martin. "The work on the street: street art and visual culture". *The handbook of visual culture*. Eds. Barry Sandywell, Ian Heywood. London, Bloomsbury Publishing, 2012, pp. 235–278.
- Jonson, Lena. „Dissent in art”. Lena Jonson. *Art and protest in Putin’s Russia*. New York, Routledge, 2015, pp. 130–164.
- MacFarquhar, Neil. "Critics scoff as Kremlin erects monument to the repressed". *The New York Times*. Web. 12.05.2023. www.nytimes.com/2017/10/30/world/europe/russia-soviet-repression-monument.html.
- „Medinskij nazval Mannergejma «geroem» i požalovalsâ na «marginalov»”. *Regnum.ru*. Web. 18.04.2024. <https://docs.cntd.ru/document/8405108>.
- Memorial. Web. 12.05.2023. project.memo.ru/.
- Nočležki. *Vot bolee polnyj perepost Nočležki*. Web. 12.05.2023. www.facebook.com/Homeless.ru/photos/pcb.1215190975162762/1215190388496154/?type=3&theater.
- Nora, Pierre. "General introduction: Between memory and history". *Realms of memory: Conflicts and divisions*. Eds. Pierre Nora, Lawrence D. Kritzman, trans. by Arthur Goldhammer. New York, Columbia University Press, 1996, pp. 1–21.
- Obšestvo Memorial. *Upravlâušaa kompaniâ v Sankt-Peterburge otkazala donosčiku v demontaže tabliček Poslednego adresa*. Web. 13.12.2023. <https://t.me/toposmemoru/5227>.
- Obšestvo Memorial. *V Peterburge iz-za donosov prodolžat’ snimat’ tablički Poslednego adresa – a mestnye žiteli prodolža*. Web. 13.12.2023. <https://t.me/toposmemoru/5290>.
- Östman, Lars. *The Stolpersteine and commemoration of life, death, and government*. Frankfurt, Peter Lang, 2018.
- Ponosov, Igor. "Rebirth of Russian street art during the protest movement". *Nuart Journal*. Web. 12.05.2023. nuartjournal.com/igor-ponosov/.
- "Poslednij adres": komu nužna pamât’ o neizvestnyh žertvah repressij?. Web. 03.08.2023. https://www.poslednyadres.ru/articles/echo_komu_nuzhna_pamyat.htm.
- Postanovlenie Pravitel’stva Sankt-Peterburga ot 17.01.2005 No. 2 "O Memorial’nykh doskakh v Sankt-Peterburge". Web. 12.05.2023. <https://docs.cntd.ru/document/8405108>.
- Sergej Parhomenko: "Poslednij adres". *Vremâ sobirat’ kamni*. Web. 03.08.2023. <http://pmem.ru/2953.html>.

- Vološina, Viktoriâ. “Ubivalo lüdej gosudarstvo, i pamâtnik dolžno stavit’ gosudarstvo”. *Gazeta.ru*. Web. 12.05.2023. www.gazeta.ru/comments/2017/10/26_a_10958624.shtml?updated.
- Vol’tskaâ, Tat’âna. “V Peterburge poâvilas’ «al’ternativnaâ doska» Kolčaku”. *Radio Svoboda*. Web. 12.05.2023. www.svoboda.org/a/28069365.html.
- Vol’tskaâ, Tat’âna. “V Sankt-Peterburge osporili demontaž memorial’noj doski Kolčaku”. *Radio Svoboda*. Web. 12.05.2023. www.svoboda.org/a/28646653.html.
- Young, James E. “The counter-monument: Memory against itself in Germany today”. *Art and the public sphere*. Ed. W.J.T. Mitchell. Chicago, The University of Chicago Press, 1992, pp. 49–78.

DARIA KHRUSHCHEVA

Последние адреса: мемориальные доски как место памяти и форма коммуникации

Last Addresses: Commemorative plaques as *lieux de mémoire* and a form of communication

Abstract. Memorial plaques are one of the most common forms of commemorative practices. Organically fitting into the geographical and socio-cultural landscape and having several functions, memorial plaques not only become a kind of marker of a “site of memory” (*lieu de mémoire*), play an important role in preserving names, transmitting historical memory, but also contribute to the construction and consolidation in the mass consciousness of ideologically verified representations of historical political events. Various “initiatives from below” and projects of independent activists (for example, the “Last Address” (“Poslednij adres”) project with memorial tablets to victims of state terror or the anonymous “questions about repressions” action discussed in this article) become vivid examples of how today’s Russian civil society reacts to a unilateral submission historical facts by power structures. The organizers of such actions become new actors in the politics of memory. They seek not only to expand the space of specific “places of memory” – memorial plaques and their contents – but also to change the perception of certain historical events and attitudes towards them. On the example of memorial plaques as a form of commemoration, the article examines the communicative strategies of different groups of memory subjects in modern Russia.

Keywords: collective memory, lieu de mémoire, commemorative plaque, Russia, political repression

Daria Khrushcheva, Ruhr University, Bochum – Germany, Daria.Khrushcheva@ruhr-uni-bochum.de, <https://orcid.org/0000-0003-1150-2332>

29 октября 2020 года, накануне дня памяти жертв политических репрессий, в Москве под более чем десятком мемориальных досок, установленных в честь великих деятелей советского периода, были нанесены надписи, в которых задавался вопрос, что с этими людьми случилось во времена Большого террора. „А что с ним случилось в 1934?” – надпись под табличкой поэту Осипу Мандельштаму. „А что в 1937? Переехал?” – вопрос под мемориальной доской на доме, где жил болгарский революционер Роман Аврамов. „А куда в 39-м уехал?” – вопрос о судьбе режиссера Всеволода Мейерхольда.

Мемориальные доски относятся к самым распространенным формам коммеморативных практик. Органично вписываясь в географический и социокультурный ландшафт и обладая целым рядом функций, мемориальные доски не только становятся своеобразным маркером „места памяти”, играют важную роль в сохранении имен, передаче исторической памяти, но и способствуют конструированию и закреплению в массовом сознании идеологически выверенных репрезентаций историко-политических событий.

Акция с „вопросами о репрессиях” стала одним из ярких примеров того, как российское гражданское общество реагировало в тот момент на одностороннюю подачу исторических фактов властными структурами. Организаторы подобных акций становятся новыми акторами политики памяти. Они стремятся не только расширить пространство конкретных „мест памяти” – мемориальных досок и их содержания, но и изменить восприятие определенных исторических событий, отношение к ним.

В качестве другого примера сохранения памяти и „преодоления ошибок прошлого” можно назвать проект „Последний адрес”, стартовавший в 2014 году и получивший распространение на всей территории России и за ее пределами, например, в Грузии, Молдавии, Украине, Чехии. Размещая на фасадах домов небольшие знаки, активисты проекта увековечивают память о простых людях – невинных жертвах государственного террора.

На примере мемориальных досок как формы коммеморации статья рассматривает коммуникативные стратегии разных групп субъектов памяти в современной России: механизмы закрепления в памятных знаках исторического мифа и способы сохранения и трансляции „альтернативной” исторической памяти и исторической правды.

Мемориальные доски как форма коммеморации и их функции

Повседневная жизнь, общественные пространства, окружающая нас среда наполнены образами памяти. Термин „место памяти” (*les lieux de mémoire*) ввел в употребление в начале 1980-х годов французский историк Пьер Нора (Nora 17). К „местам памяти” исследователь относил музеи, монументы, храмы, кладбища, архивы, трактаты, протоколы, коллекции, праздники, годовщины и многое другое – все то, что так или иначе может быть формой коммеморации или способом, с помощью которого в обществе закрепляется, сохраняется и передается память о прошлом. Нора говорит о том, что „память порождается той социальной группой, которую она спланирует” (Nora 20). Свою концепцию „мест памяти” Нора основывал, помимо прочего, на утверждении французского социолога Мориса Хальбвакса о том, что

„существует столько же памятей, сколько и социальных групп” (Nora 20). Нора вслед за Хальбваксом разделял мнение, что „память по своей природе множественна и неделима, коллективна и индивидуальна” (Nora 20).

Морис Хальбвакс рассматривает коллективную память как „историческую память группы, дающую ориентиры индивидуальному сознанию”, он также отмечает роль исторической памяти как фактора обретения групповой идентичности (Hal'bvaks, электронный ресурс). В своей концепции коллективной памяти Хальбвакс опирался на совокупность понятий: „коллективные воспоминания”, „коллективная история”, „образы прошлого” (Hal'bvaks, электронный ресурс). В его представлении исторические события отбираются, классифицируются и хранятся, исходя из интересов и задач определенной части общества:

В национальном сознании эти события оставили глубокий след не только потому, что они изменили общественные институты, но и потому, что связанная с ними традиция по-прежнему весьма жива в той или иной части группы (Hal'bvaks, электронный ресурс).

Нора называет различные формы сохранения памяти „коммеморативной бдительностью”: „Места памяти рождаются и живут благодаря чувству, что спонтанной памяти нет, а значит – нужно создавать архивы, нужно отмечать годовщины, организовывать празднования, [...] потому что такие операции не являются естественными” (Nora 26). Вслед за Хальбваксом Нора утверждает, что для сохранения память должна переживаться коллективно: „когда память больше не находится повсюду, она исчезает” (Nora 34). Отталкиваясь от этого, можно рассматривать городскую среду с ее различными каналами коммуникации как оптимальное, доступное большому количеству групп социокультурное пространство. Мемориальные доски, памятные таблички и знаки могут служить одним из таких каналов коммуникации: они „образуют «места памяти», наделяя городскую среду специфическими культурными и семантическими смыслами” (Besedina, Burkova 2014: 150).

Кроме того, мемориальные доски можно отнести к одной из самых доступных форм увековечения памяти. По классификации Пьера Нора одним из отличительных признаков мемориальных досок как „мест памяти” является их „точная локализация” (Nora 47): устанавливаемые на фасадах домов или внутри помещений, они фиксируют связь конкретного объекта с историческими событиями или выдающимися личностями. Это „наиболее щадящий механизм фиксации памяти в городском пространстве” (Varannikova 172): мемориальные доски не требуют большого количества свободного места, они относительно просты в исполнении, сравнительно экономичны, а также позволяют пусть и бегло, но самостоятельно ознакомиться с историей незнакомого города, его знаменитыми жителями или важными событиями. С точки

зрения классификации, традиционные мемориальные доски можно разделить на несколько типов: персонифицированные/именные (посвященные одному выдающемуся человеку или группе лиц); событийные (связывающие архитектурный объект или местность с определенными историческими событиями); знаки, дающие историческую справку о происхождении названия прилегающей улицы, проспекта, сквера; знаки, посвященные памятникам истории архитектуры, дающие историческую справку о здании или другом элементе городской инфраструктуры, на котором они расположены.

Российские исследователи культуры и политики памяти Елена Беседина и Татьяна Буркова выделяют несколько основных функций памятных досок: историко-мемориальную, художественно-эстетическую и информационно-коммуникативную (Besedina, Burkova 2014: 157). Историко-мемориальная функция выражается, прежде всего, в сохранении исторической памяти, в репрезентации исторических событий и персонажей. Уникальность этих знаков памяти заключается в том, что выражается формулой „только здесь, и нигде более”: „с их помощью память о событии или человеке оказывается навсегда и неразрывно связанной с определенным местом, к которому данный исторический факт или персонаж имел прямое и непосредственное отношение” (Besedina, Burkova 2019: 179). При этом Беседина и Буркова подчеркивают особый смысл мемориальных досок как „знаков памяти для формирования идентичности, закрепления в массовом сознании исторических мифов” (Besedina, Burkova 2019: 185). Похожим образом характеризует этот вид памятника и российский исследователь Елена Быкова:

Мемориальные доски представляют собой краткую летопись истории страны, поэтому являются по своему функциональному назначению идеологически нагруженными памятниками архитектуры, которым всегда и во все времена придавалась особая функция идеологического воздействия (Быкова 28).

Беседина и Буркова называют мемориальные доски „самой массовой на сегодняшний день формой монументального искусства в городе”. Они указывают на то, что эти примеры коммеморации имеют свои законы прочтения, выразительности, эмоционального воздействия на зрителя (Besedina, Burkova 2014: 158). В этом заключается их художественно-эстетическая функция. Создаваемые, как правило, скульпторами и архитекторами, мемориальные доски помимо прочего несут в себе эстетическое значение: форма доски, ее размещение на фасаде, визуальная выразительность, общий рисунок текста и дополнительных элементов (например, портретного изображения, барельефа, подставки для цветов и проч.) играют важную роль в композиционном решении, привлечении внимания и, как следствие, сохранении в памяти зрителя содержащейся в ней конкретной исторической информации.

Третья, информационно-коммуникативная функция мемориальных досок основывается на первых двух и заключается в вербальном и визуальном воздействии на зрителя. Прежде всего, информация на мемориальных досках – это текст. Он ограничен размером доски, величиной букв, художественным оформлением. Чтобы коммуникация проходила успешно, текст должен быть лаконичным, емким, но при этом информативным. Исследователи Андрей Полетаев и Ирина Савельева указывают на то, что исторические объекты, размещенные в определенном пространстве, „игравшие столь важную роль в организации индивидуальной памяти, воздействуют и на формирование социальных представлений о прошлом”. Эти объекты, а иногда и само пространство, „наделяются специфическими культурными смыслами, семиотицируются” (Savel’eva, Poletaev 11). Как следствие, мемориальные объекты и пространство в целом становятся „местами памяти”, которые музеефицируются и ритуализируются. Однако, говоря о „семиотизации” мемориальных досок и об их информационно-коммуникативной функции, нужно принимать во внимание, что эта функция обладает некоторым „временным потенциалом”, который может влиять на восприятие и интерпретацию содержимого памятника вследствие смены эпох и изменения исторической конъюнктуры (Besedina, Burkova 2014: 161).

Как писал Пьер Нора, „места памяти – это наш момент национальной истории” (Nora 48). Начиная с постперестроечных лет, в России можно было наблюдать, с одной стороны, значительную активизацию самой практики установки мемориальных досок (довольно популярной и в советское время) за счет включения в городское пространство памятных знаков, посвященных людям или событиям, которые ранее не отражались в официальном дискурсе. С другой стороны, речь идет о появлении примерно с 2010-х годов новых субъектов политики памяти – активных представителей гражданского общества, неправительственных организаций и многочисленных „инициатив снизу”.

Среди „сценариев памяти”, реализуемых сегодняшними акторами – будь то государственные структуры или общественные группы, или организации, – немалое место занимает „работа над прошлым”, которая предполагает, в том числе, открытие для общества запрещенных ранее тем (Besedina, Burkova 2019: 183).

Вопросы о репрессиях

30 октября в России традиционно отмечается День памяти жертв политических репрессий¹. В 2020 году накануне этого памятного дня в Москве

¹ День памяти жертв политических репрессий 30 октября официально отмечается в России с 1991 года. С середины 1970-х годов советские политзаключенные ежегодно отмечали

анонимные активисты провели акцию: под более чем десятком мемориальных досок, установленных в честь выдающихся деятелей советского периода, они задали вопросы о судьбе этих людей во времена Большого террора. Болгарский революционер Роман Аврамов, советский академик Валентин Глушко, артист и руководитель Большого драматического театра Алексей Дикий, актер Георгий Жженов, венгерский революционер Бела Кун, поэт Осип Мандельштам, режиссер Всеволод Мейерхольд, артист Соломон Михоэлс, врач Павел Обросов, физиолог Василий Парин, ученый-геолог Борис Полюнов, капитан сборной СССР по футболу Николай Старостин, богослов Павел Флоренский, конструктор Алексей Чаромский и другие – на мемориальных досках нет упоминаний о том, что эти люди были репрессированы.

В дальнейшем будет приведено несколько более подробных примеров, иллюстрирующих форму и суть акции. Для анализа было выбрано несколько использованных в акции мемориальных досок, критериями этого выбора стали сами доски (их внешний вид и содержание: большой/скудный объем информации о человеке, подбор специфических фактов биографии, идеологическая составляющая), а также надписи активистов, которые были по-разному сформулированы в каждом конкретном случае (в виде утверждения или вопросов: закрытого, открытого, риторического).

Мемориальная доска поэту Осипу Мандельштаму по адресу Тверской бульвар, дом 25, была установлена в 1991 году (скульптор – Дмитрий Шаховской). Надпись на доске: „Поэт Осип Эмильевич Мандельштам жил в этом доме в 1922–1923 и в 1932–1933 годах”. Формально эта именная мемориальная доска информирует о связи конкретного человека с конкретным адресом проживания, она не стремится дать дополнительную информацию ни о его судьбе, ни о его литературной деятельности (не упоминает литературных заслуг, написанных здесь произведений и проч.). Однако активисты проекта задают вопрос „А что с ним случилось в 1934?” (рис. 1), меняя тем самым смысловую и коммуникативную структуру данного „места памяти”. Ответа на этот вопрос не дается, то есть зритель приглашается к активной коммуни-

этот день голодовкой против бесчеловечного обращения в тюрьмах и лагерях. С 1987 года День политзаключенного отмечался демонстрациями, проходившими в Москве и других городах СССР. С 2007 года в Москве по инициативе общества „Мемориал” проводится акция „Возвращение имен”: у мемориала „Соловецкий камень” на Лубянской площади участники мероприятия по очереди зачитывают имена людей, расстрелянных в 1937–1938 годах (*Vôzvráščenie imen*, электронный ресурс). В других городах России акция также регулярно проводится у мемориалов репрессированным и мест массовых захоронений. Во время пандемии коронавируса и после начала войны в Украине акции проводились в интерактивном формате с подключением участников из разных стран и регионов (*30 oktâbrâ – Den' pamâti žertv političeskikh repressij*, электронный ресурс).

кации, ему предлагается самостоятельно узнать, что же все-таки случилось с Мандельштамом в 1934 году².

Стоит отметить, что доска поэту из черного гранита выполнена в форме стилизованной полуфигуры человека. Исследователь Наталья Конрадова в своей статье *Suche nach der Form. Gulag-Denkmäler in Rußland* (2007) указывает на то, что такая форма – абрис фигуры человека, углубление или выем в виде темного силуэта, крест, созданный из человеческих фигур или теней – характерна для памятников жертв политических репрессий³. Конрадова пишет:

Эффект от такой визуальной выразительности возможен благодаря различным ассоциациям, в которых основным значением является „отсутствие“. Она также символизирует фотографии жертв, вырезанные в семейных альбомах, – если на групповом фото был человек, ставший впоследствии жертвой репрессии, его часто замазывали или просто-напросто вырезали на фото, чтобы при обыске не попасть под статью „враги народа“ (Konradova 428, перевод – Д.Х.).

То есть по отношению к жертве репрессий такое изображение на памятнике выражает как физическое отсутствие человека, так и его „визуальное исчезновение“. В случае с Мандельштамом „исчезновение“ касалось также запрета на публикации, отсутствия упоминаний имени в печати, библиографиях, словарях и т.д. На этом примере можно увидеть, как авторы самого памятника, а также активисты проекта используют различные смысловые системы и информационные слои, расширяющие исторический контекст выбранного „места памяти“.

В ходе акции вопрос о новом местоположении человека сопровождал и мемориальную доску врачу-патологоанатому и директору Института скорой помощи им. Склифосовского Павлу Обросову, установленную в 1983

² В 1934 году Осип Мандельштам был арестован по доносу за чтение антисталинского стихотворения. Обыски и арест происходили по другому московскому адресу поэта: Нащокинский переулок (ул. Фурманова), дом 5. Отбыв арест, вскоре Мандельштам был вторично арестован НКВД и сослан на Дальний Восток, где скоропостижно скончался от болезни и был погребен в братской могиле в 1938 году (место захоронения до сих пор неизвестно). Реабилитирован посмертно „за отсутствием состава преступления“: по делу 1938 года – в 1956 году, по делу 1934 года – в 1987 году (Mugav'eva, электронный ресурс).

³ В качестве примера Наталья Конрадова приводит Памятник жертвам политических репрессий на месте расстрела и захоронения в пос. Селифонтово Ярославской обл. (скульптор – Сергей Новиков, 1994 г.) и памятник „Не вернувшимся...“ на мемориальном кладбище пос. Абезь Республики Коми (скульптор – Ионас Юодишюс, 1990 г.). К подобному типу памятников можно отнести и созданный в Сургуте Памятник жертвам политических репрессий (по эскизу Нодара Чагалидзе, 2017 г.) и установленный в Москве памятник „Стена скорби“ (скульпторы – Георгий и Андрей Франгуляны, 2017 г.). См. *Památníki žertvam političeskich represij na territorii byvshego SSSR*, электронный ресурс.

году по адресу Абрикосовский переулок, дом 1 (скульпторы: Олег Комов и Владимир Обросов-Серов). Доска выполнена из бронзы, с барельефом и надписью: „Здесь с 1927 года по 1937 год работал активный участник революционного движения, член КПСС с 1902 года, видный деятель советской медицины и здравоохранения профессор Павел Николаевич Обросов”. Вопрос под табличкой звучит: „А что в 1937-м переехал?” (рис. 2)⁴. Стоит обратить внимание, что в отличие от мемориала Мандельштаму памятная доска Обросову содержит гораздо больше биографической информации, она не просто указывает на его местожительство, но перечисляет заслуги: „активный участник революционного движения”, „член КПСС с 1902 года”, „видный деятель советской медицины”, „профессор”. С одной стороны, это может быть связано с тем, что имя врача Павла Обросова не так известно в широких кругах и цель таблички – рассказать как можно больше об этом выдающемся человеке. С другой стороны, выполненная в 1983 году табличка вполне соответствует „традиции” советских мемориалов: портрет героя для наглядности, перечисление его заслуг, указание на важность его деятельности для государства. Как и в примере с Мандельштамом, здесь авторы вопроса указывают на пропущенный в тексте мемориальной доски факт государственной репрессии, не называя ее напрямую, но приглашая публику к диалогу. Совпадение даты проживания Обросова по этому адресу и даты его ареста усиливает эффект, воздействует на эмоциональном уровне: 1937 год становится определенной временной границей, тем самым этому „месту памяти” задается иное значение – здесь произошло что-то тревожное, что-то судьбоносное.

Мемориальную доску Беле Куну, деятелю венгерского и международного коммунистического движения, сопровождает большее количество вопросов: „А что случилось в 1936? Арестовали? Расстреляли? Кто? За что?” (рис. 3). Эта доска, расположенная по адресу ул. Воздвиженка, дом 1, выполнена из темно-красного гранита (1986 год, архитектор: Сергей Смирнов), текст заполняет всю площадь памятника: „В этом здании в 1924–1936 годах работал видный деятель венгерского и международного рабочего движения один из основателей компартии Венгрии и руководителей Венгерской советской республики 1919 года Бела Кун”. На табличке нет ни упоминания ареста и расстрела венгерского политика, ни информации о его преступной деятельности на посту председателя Крымского ревкома в 1920 году, когда он

⁴ Обросова арестовали в 1937 году, он был обвинен в провокаторской деятельности, в 1938 году приговорен Военной коллегией Верховного суда СССР к расстрелу. Он был расстрелян 15 марта 1938 года на полигоне „Коммунарка” (сегодня на месте расстрельного полигона мемориальное кладбище). Реабилитирован в 1955 году („*Pavel Obrosov*”. *Martirolog rassrelânyh v Moskve i Moskovskoj oblasti*, электронный ресурс).

был одним из организаторов массовых казней⁵. Формулируя вопросы о судьбе Куна, активисты как бы дают подсказку: да, его арестовали и расстреляли, но кто и за что, это зрителю предлагается выяснить самостоятельно, как и прочие подробности деятельности этого политика, который, по сути, сам стал жертвой насаждаемого им режима.

Последний пример – мемориальная доска академику Борису Польшину. Доска из белого мрамора в тонкой бронзовой раме и с накладным бронзовым портретным барельефом расположена на здании Почвенного института по адресу Пыжевский переулок, дом 7 (дата создания и автор не установлены). Информация под портретом гласит: „В этом институте работал с 1927 по 1952 г. выдающийся ученый академик Борис Борисович Польшин”. Надпись активистов уточняет некоторые факты биографии ученого-геолога: „А с 1937 по 1939 был на Лубянке и в Крестах. Почему? Зачем?” (рис. 4). Действительно, в мае 1937 года директор Почвенного института Польшин был арестован по делу о шпионаже и контрреволюционной деятельности. Обвинения Польшин не признал, выдержал допросы и пытки, в 1939 году был освобожден за прекращением дела, восстановлен в Академии наук СССР и продолжил научную работу, буквально вернувшись в это здание („*Polynov Boris Borisovič*”. *Biografika*, электронный ресурс). В своих вопросах активисты используют метоним „Лубянка” (для собирательного обозначения органов государственной безопасности СССР, происходящее от местонахождения здания службы госбезопасности на Лубянской площади в Москве) и название ленинградской тюрьмы „Кресты”, исходя из того, что эти названия будут понятны потенциальному зрителю, укажут на контекст сообщения, вызовут интерес и заставят его включиться в коммуникацию.

В своем сообщении для Радио Свобода анонимные активисты так объяснили смысл акции:

Сначала государство убивает. Потом оно вешает доску, где рассказывает, какой вы великий человек. Величие требует мрамора и гранита, об убийстве пишут на стенах домов мелом и углем. [...] в канун дня памяти жертв политического террора [...] по всему городу появились вопросы, указывающие на пропущенный в текстах [мемориальных досок – Д.Х.] факт государственной репрессии (*Aktivisty „zadali voprosy”*, электронный ресурс).

Поскольку практически вся коммеморативная деятельность в Российской Федерации, в том числе процедуры установки мемориальных досок,

⁵ Бела Кун был обвинен в „руководстве контрреволюционной террористической организацией в Коминтерне” и расстрелян в 1938 году в „Коммунарке”. Посмертно реабилитирован в 1955 году („*Bela Kun*”. *Martirolog rasstrelannyh v Moskve i Moskovskoj oblasti*, электронный ресурс).

регулируется на законодательном – федеральном или региональном – уровне, такие гражданские инициативы, как акция с „вопросами о репрессиях” становятся яркими примерами реакции российского гражданского общества конца 2020 годов на „многолетнее выстраивание исторических мифов властными структурами” (Besedina, Burkova 2018: 4). Стоит обратить внимание, что почти все использованные в проекте мемориальные доски были установлены в период после 1955 года и до 1991 года. То есть эти „места памяти” появлялись по прошествии нескольких „волн” реабилитации жертв политических репрессий, но писать о „статусе” жертвы сталинского террора на мемориалах выдающихся деятелей государство не спешило. Стремясь расширить коммуникативную структуру конкретных „мест памяти”, представители гражданского общества стремятся изменить подачу и восприятие определенных – трагических – событий в истории страны, отношение к ним и тем самым становятся новыми акторами политики памяти.

Последний адрес

Другим примером сохранения памяти и „преодоления ошибок прошлого” может стать общественная инициатива „Последний адрес”. Проект стартовал в Москве в 2014 году, постепенно он получил распространение на всей территории России и за ее пределами – знаки „Последнего адреса” установлены в разных городах Грузии, Молдавии, Украины, Чехии, Германии. Его основной принцип сформулирован самими авторами: „увековечение памяти наших соотечественников, ставших жертвами политических репрессий и государственного произвола в годы Советской власти” (*Memorial'nyj proekt „Poslednij adres”*, электронный ресурс)⁶. Проект заключается в размещении персональных мемориальных знаков единого образца на фасадах домов, ставших последними прижизненными адресами жертв политических репрессий на протяжении всего времени существования тоталитарного режима в СССР – начиная с октября 1917 года. Инициаторы проекта подчеркивают, что таблички „Последнего адреса” – это не мемориальные доски, а информационные знаки:

⁶ Как пишут сами авторы проекта, „Последний адрес” развивает идеи немецкого мемориального проекта „Stolpersteine” („Камни преткновения”), начатого более 25 лет назад и на сегодняшний день распространившегося уже в более 700 европейских городов. В рамках проекта установлено более 75 000 мемориальных знаков в память жертв Холокоста (*Memorial'nyj proekt „Poslednij adres”*, электронный ресурс). См. также (*Stolpersteine*, электронный ресурс).

Мемориальные доски и прочие виды памятников устанавливаются в память о выдающихся персонах с особыми заслугами. В случае же с табличками „Последнего адреса” речь чаще всего идет о совсем непримечательных, „обыкновенных” людях, которым „не полагается” ни памятников, ни мемориальных досок (*Memorial'nyj projekt „Poslednij adres”*, электронный ресурс).

Цель проекта – сохранить память об этих гражданах (среди них имена учителей, инженеров, служащих, военных, журналистов), показать, что „ценность обыкновенной человеческой жизни так же велика, как и ценность жизни знаменитости”. основополагающий принцип проекта – „Одно имя, одна жизнь, один знак” (*Memorial'nyj projekt „Poslednij adres”*, электронный ресурс). Проект отмечает небольшим знаком „место памяти”, информирует потенциального зрителя о реальных фактах репрессий, делает публичной память о тех, кого расстреливали тайно, очень часто без суда и следствия.

Инициаторы проекта называют его „народным мемориалом”, имея в виду связь между всеми его участниками: репрессированными, которым посвящена табличка; инициаторами ее установки; людьми, которые „обсуждают [проект], думают о нем, рассказывают о нем своим детям, привлекают к этому своих соотечественников и так далее” (Šešenin, электронный ресурс). Таблички „Последнего адреса” были разработаны российским архитектором Александром Бродским, они представляют собой пластинки из нержавеющей стали размером почтовой открытки 11 на 19 см (*Memorial'nyj projekt „Poslednij adres”*, электронный ресурс). На них простым „рубленным” шрифтом нанесено несколько строк с основными сведениями о жертвах политических репрессий: имя, специальность, дата рождения, дата ареста, дата расстрела, дата реабилитации (рис. 5 и рис. 6). На месте предполагаемой фотографии жертвы пустое „окошко” – изображение вымарано, человек исчез, память о нем стерта и нуждается в возвращении.

Проект реализуется зарегистрированным в Министерстве юстиции РФ некоммерческим Фондом увековечения памяти жертв политических репрессий „Последний адрес”, учредителями которого стало общество „Международный Мемориал” и группа физических лиц – авторов проекта. Архивы и база данных „Мемориала” являются основным источником сведений, используемых при поиске информации – фамилий, адресов и дат⁷. Инициатором установки памятного знака по конкретному адресу может стать любой человек, она согласовывается только с субъектом, владеющим правами на здание (например, правлением собственников жилья или дирекцией предприятия). Таким образом, памятные знаки „Последнего адреса” не проходят

⁷ Эта же база данных легла в основу уже упомянутой акции „Возвращение имен”, ежегодно проходящей 29 октября у Соловецкого камня на Лубянской площади.

через систему бюрократической фильтрации и возможной государственной цензуры, подлинность имен и статуса жертвы режима проверяется лишь руководителями проекта. Однако „Последний адрес” все-таки может отказать заявителю, поскольку для установки памятного знака важны два условия: репрессированный был реабилитирован (то есть его приговор был признан формальным и к нему может быть применен статус жертвы) и отсутствуют документальные сведения о том, что человек сам когда-то был организатором или активным участником политических репрессий⁸.

На примере этого проекта также можно четко проследить, каким образом такие знаки коммеморации, как памятные таблички и мемориальные доски, посредством различных смысловых систем могут быть носителями сразу нескольких информационных и культурных слоев (Besedina, Burkova 2014: 164). Первым слоем можно считать простую передачу информации о том, что конкретный человек проживал в конкретном доме. Табличка уже одним своим наличием маркирует „место памяти”, придает обычному зданию дополнительный контекст. Второй слой напоминает о таких событиях в истории страны, как тоталитаризм и репрессии: об этом говорят даты, когда человек был арестован и впоследствии расстрелян. Третий слой информирует о факте реабилитации, то есть говорит о том, что приговор был признан незаконным, человек не был ни в чем виноват, он – жертва режима. По масштабности проекта очевидно, что таких граждан было много, то есть это не случайные жертвы, это целенаправленная политика властных структур. Четвертый слой – визуальный, это уже упомянутое оформление таблички, ее внешний вид. Такие невербальные элементы, как монохромность, строгий шрифт, прорезь на месте предполагаемой фотографии, геометричность форм, позволяют выделить главное: скупую информацию о человеке, за которой стоит целая судьба. Создатели проекта указывают на схожесть таблички с почтовой открыткой (по размеру и горизонтальному формату), однако можно утверждать, что она также похожа на карточку из личного дела заключенного в учетно-статистической картотеке, что придает ей дополнительный контекст и эмоциональный фон. Наконец, пятый слой – это факт того, что каждая табличка является частью большого проекта, за которым стоят определенные акторы политики памяти – представители гражданского общества, авторы концепции проекта, созданный ими негосударственный фонд, их ценности, цели и задачи.

С одной стороны, чтобы акт коммуникации состоялся, потенциальному зрителю должны быть понятны эти визуальные и вербальные символы, он

⁸ Подробно процедура проверки статуса человека и возможного отказа приведена на сайте проекта (*Memorial'nyj projekt „Poslednij adres”*, электронный ресурс).

должен распознать и декодировать их. С другой стороны, ограниченность текста на табличке призвана подтолкнуть зрителя к активным действиям – к поиску информации о судьбе конкретного человека или истории конкретного места (здания, улицы, района). Функционал сайта проекта позволяет самостоятельно ознакомиться с именами и адресами в разных городах России и мира, составить маршрут, найти дополнительные сведения (*Zaâvki i znaki „Poslednego adresa” na karte*, электронный ресурс). Вполне возможно, что посредством этого человек заинтересуется историей собственной семьи в период репрессий. Таким образом, функции памятных табличек и мемориальных досок значительно расширяются.

Немецкий историк и культуролог Алейда Ассман в своей статье *Reframing memory. Between individual and collective forms of constructing the past* (2010), рассуждая о разных форматах и формах памяти, приходит к выводу:

[We] live in a world that is mediated by texts and images, a recognition that has an impact both on individual remembering and the work of the historian. The historian has lost his monopoly over defining and presenting the past (Assmann 39).

[Мы] живем в мире, который опосредуется текстами и изображениями. Признание этого влияет и на индивидуальное запоминание, и на работу историка. Историк потерял монополию на то, чтобы определять и преподносить другим прошлое (пер. – Д.Х.).

Перефразируя эту цитату и рассмотрев приведенные выше примеры, можно сказать, что с появлением новых коммеморативных практик и форм коммуникации не только профессиональное сообщество историков, но и государство потеряло монополию на политику памяти и ее регулирование.

Заключение

Мемориальные доски и памятные таблички обладают многими отличительными чертами: простота исполнения и внедрения в городское и социокультурное пространство, относительная экономичность, приближенность к целевой аудитории, уникальность расположения. Эти формы коммеморации, являясь частью сложной структуры исторической памяти, фиксируют связь конкретных „мест памяти” с конкретными людьми или историческими событиями. Благодаря своим основным функциям – историко-мемориальной, информационно-коммуникативной и художественно-эстетической – они играют важную роль в процессах сохранения коллективной памяти, „формирования и поддержания идентичности” (Besedina, Burkova 2018: 185).

Даже такой небольшой по формату памятник, как мемориальная табличка, может содержать множество информационных и культурных слоев,

транслировать различные контексты и смыслы, приглашая тем самым целевую аудиторию или потенциальную публику к взаимодействию и активной коммуникации.

В последние несколько десятилетий в России активно развивались политика и культура памяти, в публичный дискурс возвращались или впервые вводились табуированные ранее темы и исторические сюжеты, „традиционные”, идеологически выдержанные, репрезентации исторических событий ставились под сомнение и даже разоблачались. В этой области происходило активное объединение представителей гражданского общества, неправительственных организаций и „инициатив снизу”. Все это нашло отражение и в различных формах коммеморации, в том числе в работе с многочисленными „местами памяти”, в частности – с мемориальными досками и памятными табличками, посвященными жертвам политических репрессий.

Библиография

- „30 oktâbrâ – Den’ pamâti žertv političeskikh repressij”. *Regnum*. Web. 01.05.2023. <https://regnum.ru/news/polit/534902.html>.
- „A čto s nim slučilos’ v 1937-m?”. *Novaâ gazeta*. Web. 01.05.2023. <https://novayagazeta.ru/articles/2020/10/29/87755-a-čto-s-nim-sluchilos-v-1937-m>.
- „Aktivisty «zadali voprosy» k memorial’nym doskam žertvam repressij”. *Radio Svoboda*. Web. 01.05.2023. <https://www.svoboda.org/a/30919152.html>.
- Assmann Aleida. „Re-framing memory. Between individual and collective forms of constructing the past”. *Performing the past: Memory, history, and identity in modern Europe*. Eds. Karin Tilmans, Frank van Vree, Jay Winter. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010.
- Barannikova, Alisa. „Markirovanie social’noj pamâti v gorodskom prostranstve: memorial’nye doski v formirovanii kul’turnogo landšafta goroda”. *Sociologîâ Vlasti*, 29 (1), 2017, s. 156–175.
- „Bela Kun”. *Martirolog rassrelânyh v Moskve i Moskovskoj oblasti*. Web. 01.05.2023. <https://www.sakharov-center.ru/asfcd/martirolog/?t=page&id=8282>.
- Besedina, Elena, Tat’âna Burkova. „«Gorod dolžen govorit’...»: memorial’naâ doska kak znak kommemoracii i komunikacii v sociokul’turnom prostranstve”. *Lûdi i teksty. Istoričeskij al’manah. Zakaz na istoriû? Aktualizaciâ informacionnogo prostranstva prošlogo*. Red. M. Bobkova. Moskva, Institut vseobščej istorii RAN, 2014, s. 150–174.
- Besedina, Elena, Tat’âna Burkova. „Kommemorativnye znaki (na primere memorial’nyh dosok) v pravovom prostranstve regionov Rossijskoj Federacii: k postanovke problemy”. *Gumanitarnyj Naučnyj Vestnik*, 1, 2018, s. 1–11.
- Besedina, Elena, Tat’âna Burkova. „«Ot doski do doski»: konstruirovanie mifa i poisk identičnosti v znakah kommemoracii (na primere memorial’nyh dosok)”. *Lûdi i teksty. Istoričeskij al’manah. Zakaz na istoriû? Aktualizaciâ informacionnogo prostranstva prošlogo*. Red. M. Bobkova. Moskva, Institut vseobščej istorii RAN, 2019, s. 178–186.
- Bykova, Elena. *Modul’nyj tekst v massovoj komunikacii: zakonmernosti rečevoj organizacii*. Web. 01.05.2023. https://dissser.spbu.ru/dissser/%7Bzashiti_dissser___id%7D/avtoref-Bikova.pdf.

- Hal'bvaks, Moris. *Kollektivnâ i istoričeskaâ pamât'*. Web. 01.05.2023. <https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/kollektivnaya-i-istoricheskaya-pamyat.html>.
- Konradova, Natal'ja. „Suche nach der Form. Gulag-Denkmäler in Rußland”. *Osteuropa*, 57. Jg. 6, 2007, s. 347–365.
- Memorial'nye doski Moskvy*. Departament kul'turnogo nasledîâ goroda Moskvy. Web. 01.05.2023. https://mosrest.mos.ru/upload/medialibrary/6fc/mdm_final_prevyu.pdf.
- Memorial'nyj proekt „Poslednij adres”*. Web. 01.05.2023. <https://www.poslednyadres.ru/about/>.
- Murav'eva, Nadežda. *Den' roždenîâ Mandel'stama: „Ešče ne umer ty”*. Web. 01.05.2023. <https://literaturno.com/overview/mandelshtam/>.
- Nora, P'er. „Problematika mest pamâti”. *Franciâ-pamât'*. Red. P'er Nora et al., Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 1999, s. 17–50.
- Pamâtniki ŷertvam politiĉeskikh represij na territorii byvšego SSSR. Saharovskij centr*. Web. 01.05.2023. <https://www.sakharov-center.ru/asfcd/pam/>.
- „Pavel Obrosov”. *Martirolog rasstrelânyh v Moskve i Moskovskoj oblasti*. Web. 01.05.2023. <https://www.sakharov-center.ru/asfcd/martirolog/?t=page&id=11882>.
- „Polynov Boris Borisoviĉ”. *Biografika*. Web. 01.05.2023. <https://bioslovhist.spbu.ru/person/3359-polynov-boris-borisovic.html>.
- Savel'eva, Irina, Andrej Poletaev. *Social'nye predstavlenîâ o prošlom: istoĉniki i reprezentacii*. Moskva, NIU VŠĖ, 2007.
- Stolpersteine*. Web. 01.05.2023. <https://www.stolpersteine.eu/>.
- Šešenin, Semen. *Proekt, kotoryj dolžen stat' dviženiem*. Web. 01.05.2023. <https://www.poslednyadres.ru/articles/xxsiglo.htm>.
- Vozvraščenie imen. Ob akcii*. Web. 01.05.2023. <https://october29.ru/about/>.
- Zaâvki i znaki „Poslednego adresa” na karte*. Web. 01.05.2023. <https://www.poslednyadres.ru/?point=tag-81&lng=37.604&lat=55.7697#>.

Иллюстрации



Рис. 1. Мемориальная доска поэту Осипу Мандельштаму (Тверской бульвар, дом 25)
Ресурс: „Novaâ gazeta”. Web. 01.05.2023. <https://novayagazeta.ru/articles/2020/10/29/87755-a-chto-s-nim-sluchilos-v-1937-m>.

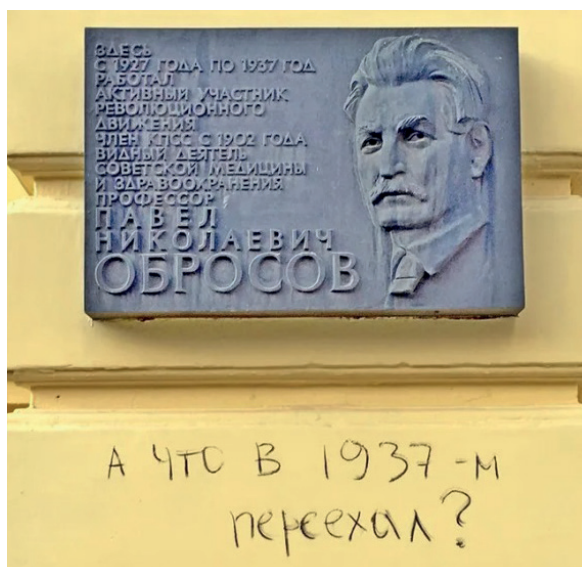


Рис. 2. Мемориальная доска врачу-патолоанатому и директору Института скорой помощи им. Склифосовского Павлу Обросову (Абрикосовский переулок, дом 1)
Ресурс: „Novaâ gazeta”. Web. 01.05.2023. <https://novayagazeta.ru/articles/2020/10/29/87755-a-chto-s-nim-sluchilos-v-1937-m>.



Рис. 3. Мемориальная доска Беле Куну, деятелю венгерского и международного коммунистического движения (ул. Воздвиженка, дом 1)

Ресурсы: „Novaâ gazeta”. Web. 01.05.2023. <https://novayagazeta.ru/articles/2020/10/29/87755-a-chto-s-nim-sluchilos-v-1937-m>.



Рис. 4. Мемориальная доска академику Борису Полюнову (Пыжевский переулок, дом 7)

Ресурсы: „Novaâ gazeta”. Web. 01.05.2023. <https://novayagazeta.ru/articles/2020/10/29/87755-a-chto-s-nim-sluchilos-v-1937-m>.



Рис. 5. „Последний адрес”: памятные знаки экономисту Якову Марковичу Шинделю, инженеру Раисе Леонидовне Ханиной-Скрыпник, дипломату Иосифу Гавриловичу Коринцу (Москва, ул. Долгоруковская, д. 5)

Ресурс: фото автора.



Рис. 6. „Последний адрес”: памятные знаки (Москва, ул. Долгоруковская, д. 5)

Ресурс: фото автора.

ANYA FREE

Exhibiting the Great Patriotic War in Soviet capitals: Moscow, Kyiv, Minsk*

Великая Отечественная Война на выставках в советских
столицах: Москва, Киев, Минск

Abstract. During World War II, Soviet museums constituted an important part of the war propaganda machine and were used by the Soviet state to mobilize its population and to create a public historical narrative about the war. Staff at Soviet museums began organizing war-related patriotic exhibitions from the very first days of the German invasion in June 1941. This article focuses on two types of war-themed exhibitions and museums that were prominent in the Soviet urban spaces during the war and immediately after: trophy exhibitions and exhibitions and museums that focused on constructing historical narratives about the war. Among the main topics of the latter exhibitions were partisan resistance, German atrocities, and the central role of the Communist Party and Stalin personally. While the creators of these war museums adhered to the ideological frameworks and museum content plans developed by Moscow's professional ideologists, I demonstrate that local museum workers were able, to some extent, to deviate from centrally prescribed narratives and to engage their own agency and creativity, and that the extent of this deviation was largely defined by regional specifics and by individual efforts and local circumstances. The impact of regional differences in the narration of the war is especially evident in the comparison of the representation of the Holocaust in museums in Kyiv and Minsk. Finally, I demonstrate that local circumstances were a major factor in the fate of each museum after the end of the war.

Keywords: Second World War, museums, exhibitions, propaganda, partisans

Anya Free, Arizona State University, Tempe, Arizona – United States, afree2@asu.edu, <https://orcid.org/0009-0002-0352-5331>

* As this article is based on my dissertation findings, I wish to thank my committee for their guidance, and especially Ian Campbell who assisted with the draft of this article. I am also grateful to Kiril Feferman, Dominic Gutmeyr-Schnur, Alexander Huzhalouski, Serhy Yekelchik, and Arkadi Zeltser for their assistance with this project at various stages. I also thank the editors and the anonymous reviewers of this special issue.

Introduction

On June 22, 1943, on the second anniversary of the beginning of the Great Patriotic War, as the Eastern Front of the Second World War is referred to in Russia, a grandiose exhibition opened at Gorky Park in Moscow. The main park of the Soviet capital was transformed into a display of German weapons captured by the Red Army as war booty. Visitors saw German tanks, planes, cannons, and other military equipment. In a private letter, writer Leonid Leonov, who visited the exhibition in July 1943, shortly after his return from evacuation in Tatarstan, described his impression of the incredible strength of the German tanks, noting the adaptability of the people fighting against them:

Эти самые „тигры” очень такая неприятная штука, броня толще кулака, жилплощадь для троих на колесах. И оттуда как фаллос этакая штука железная, скучный предмет, прямо сказать. Но, поскольку и их пробивают, значит, что-то такое произошло с человеком: видимо, и на этот раз привык и приспособился. Вот живуч зверь, а? (cited after: Desâtnikov 399).

Between 1943 and 1948, the exhibition in Gorky Park was one of the most popular sights in Moscow, playing an important role in the Soviet war propaganda machine, both domestic and international. However, when the exhibition was closed in 1948, the bulk of the weapons were recycled as scrap metal. The majority of other war-themed exhibitions and museums that opened during the war or immediately after it and occupied large spaces in the urban landscapes of Soviet cities followed the fate of the Gorky Park exhibition and were quickly shut down during the last years of Stalin's rule.

Drawing on the case studies of three cities, Moscow, Kyiv, and Minsk, this article investigates the museum culture and the associated narratives about the Second World War in the Soviet Union, focusing on wartime exhibitions and museums devoted to two main themes: trophies and local wartime history. These displays played an important role in the Soviet propaganda machine's goals to mobilize the population and to create an accessible, visual, and physical narrative of the war. The museums also worked as mediums for collecting and preserving evidence of the war for posterity and future memory. Despite the increasing centralization of Soviet ideology during late Stalinism, this article demonstrates the significance of local and individual initiatives during the war, which led not only to the creation of a large network of war exhibitions and museums, but also to significant regional variations in the narratives of the war on display. Therefore, I argue, the fates of the war-time exhibitions and museums were defined not only by the central policies of the late Stalinist state, but also by regional and local

differences within the Union. In order to trace these differences, I investigate the ways in which the war museums created and conveyed the public historical narrative. I view the collected objects, art, and documents in semiotic terms as a kind of material language, while the collections are narratives of experiences (Pearce 22, 142). My analytical approach to these exhibitions is to treat them “as narratives told in a particular historical time and space” (Bogumił et al. 1). In order to reconstruct these narratives as they were told in the 1940s, I draw on a variety of sources, including guidebooks, press reviews, archival documents, and photographs, as well as the private accounts of visitors, such as letters and diaries.

The developments surrounding the establishment of the war exhibitions and museums, and the subsequent closure of the majority of them during the last years of Stalin’s rule, directly correlated with shifting regime policies vis-à-vis the commemoration of the war. After the war ended in 1945, Stalin showed little interest in commemorating it or in celebrating its heroes, aside from his own military genius, and instead focused on rebuilding the country while also waging the Cold War. As an example: Victory Day (May 9), considered the most important state holiday in modern Russia, was a working day between 1948 and 1965 and official celebrations were modest, informal, and regionally diverse (Tumarkin 100–105; Gabowitsch 64). Historians connect the emergence of the state’s war cult with developments during the Brezhnev era, when Soviet victory in the war became a new source of the state’s legitimacy (Marples 287–288); Brezhnev also brought back the Stalin-centered narrative of the war (Mann 56).

The commemoration politics of late Stalinism were a large factor in the closure of war-themed exhibitions and museums, including exhibitions of trophy weapons in Moscow, Kyiv, and Minsk. These large projects also required a significant amount of money and other material resources in a country that required infrastructural reconstruction. However, local politics were also a major contributing factor to the fate of each institution. While the exhibition “Ukrainian Partisans” was closed in 1950, the Minsk Museum of the Great Patriotic War has remained open until the present day, albeit changing its names and location. I hypothesize that the explicit narration of the Ukrainian Holocaust and the extensive, albeit negative, coverage of the Ukrainian nationalist organizations negatively affected the fate of Kyiv’s exhibition. In contrast, the Minsk museum did not cover any ideologically dangerous topics and, additionally, was in the patronage network of the Republican party leaders. The emergence of local war narratives and the extent of their differences from the directives developed by Moscow’s ideologists largely depended on the powers and initiatives of the regional party leaders, who in many cases served as patrons for the museums in their respective locales and defined the limits of what was possible.

The early period: Soviet war exhibitions in 1941–1942

From the very beginning of the German invasion in June 1941, Soviet museum workers began to preserve and display physical and documentary evidence of the war. On July 15, 1941, Narkompros of the Russian Soviet Federative Socialist Republic (RSFSR) issued an instruction to all staff of the museums in the system to focus their work on the interests of the war effort (*Narodnyj komissariat prosvešeniâ*¹). First, the museums were to create exhibitions that demonstrated the “heroic past of the peoples of the USSR and the greatness of Russian weaponry”, focusing on Germanic invasions (*Narodnyj komissariat prosvešeniâ* 2). The brochure included a detailed content plan for such exhibitions, recounting historical episodes from the Battle on the Ice of 1242 to the Brusilov Offensive during the First World War. The museums were also to glorify the “great military leaders of the Russian people”, both historical, such as Alexander Nevsky, and contemporary Soviet figures, especially Joseph Stalin (*Narodnyj komissariat prosvešeniâ* 2). This paradigm was directly connected with the ideological framework of Great Russian nationalism, or National Bolshevism, which emerged in the Soviet Union in the 1930s (Brandenberger 43–62).

Second, the directive instructed museums to create special exhibitions about current war events with a focus on local heroes. Finally, museum staff were to collect current war material and artifacts, such as letters from local servicemen, Soviet propaganda materials, documents written by military specialists, and other written testimonies (*Narodnyj komissariat prosvešeniâ* 10). Despite these top-down directives, however, museum staff also implemented their own initiatives from the very first days of the war. While the Narkompros directive was issued on July 15, the museums had begun to mount war-themed exhibitions as early as June 24. As Yulia Kantor puts it, unlike Stalin, who stayed silent for an “unforgivably long time”, museum workers “began a dialogue with their visitors” from the very first days of the war (Kantor 81).

Trophy exhibitions

As the war progressed and military fortunes shifted after the Battle of Moscow and the subsequent counter-offensive campaign of winter 1941–1942, the content of the exhibitions switched from emphasizing the past to representing the events of the present. The Soviet successes during the Battle of Moscow not only

¹ Narkompros (*Narodnyj komissariat prosvešeniâ*) was The People’s Commissariat for Education, the Soviet agency in charge of public education and culture between 1918 and 1946.

had strategic importance but were also crucial for the war propaganda machine. Retreating Germans left the Soviets an incredible number of trophies, which increased proportionately with the military fortunes of the Red Army. Army units and various museums organized displays and exhibitions of war booty as a concrete visual demonstration of the enemy's losses. Many displays were mobile and toured factories and villages, attracting thousands of visitors. Trophies were becoming an increasingly prominent feature of war exhibitions across the Union, helping to maintain the belief in the future victory of the Red Army.

Moscow

The large exhibition "The Defeat of the German Forces near Moscow" opened at the Central House of the Red Army on February 22, 1942 (the eve of the Day of the Red Army). The exhibition narrated the story of the Battle of Moscow in chronological order. In March 1942, the exhibition was reorganized into a Museum of Trophy Weapons at the Central House of the Red Army, under the umbrella of the newly created Trophy Commission (*Ob organizacii sbora i vyvoza trofejnogo imušestva*).

A year later, on April 5, 1943, after the success of the Battle of Stalingrad and the subsequent start of the Soviet counter-offensive campaign, the State Committee of Defense (GKO) reorganized the trophy system again, establishing the Trophy Committee (*O trofejnom komitete pri Gosudarstvennom komitete oborony*). The Committee, headed by Marshal Kliment Voroshilov, was awarded significant powers and resources, since the trophies were not merely scraps and damaged weapons anymore; as the Red Army was winning more battles and advancing further west, the captured trophy property also included factory equipment, trains, horses and other animals, art, and even timber (Kurkotkin 373–385; Schechter).

The resolution on the establishment of the Trophy Committee in April 1943 also included an order to organize a Museum-exhibition of trophy weapons and to close the existing museum at the Central House of the Red Army. Less than a month later, the Trophy Committee submitted a plan of the grandiose Museum-exhibition to the GKO (*O muzee-vystavke trofejnogo vooruženîâ i tehniki*). The goal of the Museum-exhibition was "to show the trophy weaponry and equipment captured by the Red Army, as a demonstration of the force and power of the Red Army" and to remind visitors of the strength of the enemy and the difficult challenge ahead of the country (*O muzee-vystavke trofejnogo vooruženîâ i tehniki* ll. 9–10). In-text comments in this archival document make it clear that Stalin personally reviewed and edited the plan.

When the exhibition of the trophy weapons opened at Gorky Park on June 22, 1943, the display, which was on an incredible scale, had six departments: artillery, aviation, automotive, armored weapons, engineering, and the rear. The largest objects, such as planes, tanks, and other heavy equipment, were placed in the open-air spaces of the park and along the banks of the Moskva River, while smaller items, such as clothing, rifles, and medals, were put on display in two roofed pavilions.

Ilya Ehrenburg, writer and war correspondent of “Krasnaya zvezda”, was arguably the most powerful voice of Soviet wartime propaganda. Ehrenburg’s article about the new exhibition interprets it from a perspective familiar to his reader: Germans are corrupt at their core, and so are their weapons. He asks: how could the Germans, with their “arrogance and cowardice, greed, shamelessness, and stupidity [...] capture ten countries, crawl all the way to Egypt, reach the Caucasus?” He suggests looking for an answer at the exhibition of the trophies, which proved that the enemy was technologically strong and had prepared for the attack for a long time (Ehrenburg 2).

Ehrenburg describes the highlights of the exhibition (tanks and planes), as if they were anthropomorphic personalities, humiliated by the wartime losses, and had zoomorphic features. By animating the deadly machines and weapons, describing the German tanks as “wounded” and the planes as “humiliated bandit birds”, captured right in “their nests”, he treats them as a proxy for the real, human enemy – Hitler and his troops (Ehrenburg 2).

The very sight of the captured weapons and defeated planes and tanks was supposed to proclaim the strength of the Red Army, which was able to overcome and defeat the powerful enemy. The moral inferiority of the enemy was reflected in the defeat of its weapons. Ehrenburg emphasized that the real centre of the exhibition was the Red Army soldiers who captured the trophies and now came to see them: “Но мы знаем теперь, что час расплаты близок. Об этом говорит и обстрелянный, обветренный, обожженный солнцем боец, который, усмехаясь, смотрит на немецкого «Тигра», *попавшего в клетку*” (Ehrenburg 2; emphasis mine).

Similar large trophy exhibitions were established in many Soviet cities, including Kyiv and Minsk, shortly after their liberation from German occupation. The general structure of these exhibitions followed Moscow’s example: large weapons – tanks, planes, and engineering equipment – were kept outdoors, in the public parks or squares, while smaller items were placed in roofed pavilions.

Kyiv

The Red Army liberated Kyiv from German occupation on November 6, 1943. Four months later, on March 14, the Ukrainian Radnarkom (The Council of People’s Commissars) issued an order to organize the exhibition of trophy weapons

and equipment in Kyiv's Pushkin Park. During the occupation, the park had been used as a cemetery for hundreds of German soldiers. At the beginning of the summer of 1944, German prisoners of war were brought to the park to conduct the job of exhuming their compatriots' bodies and reburying them in communal graves in the Syrets area (Malakov 155), just a few hundred meters away from Babyn Yar, the site of Nazi massacres. After the reburial was completed, trophy tanks, airplanes, and other heavy equipment and weapons were brought to the park. The reburial project therefore not only achieved the goal of reclaiming the urban space of the park by removing the physical bodies of the German occupants but also created a space for showcasing the victories of the Red Army.

The exhibition opened on February 23, 1945, the Day of the Red Army. As in Moscow's Gorky Park, most of the exhibits were placed outside, but there was also a roofed pavilion that displayed small items like documents, flags, banners, clothes, and military decorations. Shortly after its opening, "Pravda Ukrainy" reported that the exhibition had around 5,000 artifacts on display: samples of artillery, heavy armored equipment, aviation, chemical and other types of weapons, and other miscellanea captured from the Germans (Marchenko 3). Visitors walking along the park's alleys saw heavy and anti-aircraft artillery systems, large modern howitzers and outdated cannons from the World War I era, tanks, and armoured personnel carriers. The central square of the park hosted aircraft. As the war theater moved west, tanks and planes began to arrive from battles on German soil. Among the highlights of the exhibition were the V-1 flying bombs, used by the Germans mostly during the London Blitz (Vladimirov 3). On weekdays, the exhibition had an average of 1,200 visitors and as many as 5,000 on the weekends.

Minsk

The trophy weapons exhibition in Minsk was smaller in scale than those in Moscow and Kyiv, probably because it was organized hastily after the liberation of Minsk in an effort to reclaim the public space of the city after the long German occupation. The employees of the newly founded Belarusian Museum of the Great Patriotic War, the majority of whom had been partisans, put together the "Republican Exhibition of Trophy Weapons", which opened on November 7, 1944 on a large territory adjacent to the House of the Red Army, intended to be transformed into a public park in the future; the space was cleaned up, benches were installed, and bushes and trees were planted.

The exhibition was decorated with Stalin's sculpture, art, banners with slogans exhorting citizens to fight the enemy, and two obelisks that displayed the dates of the liberation of Minsk and of the whole Belarus (*Rèspublikanskaâ vy-*

staiika 5). The highlight of the exhibition was the Soviet T-34 tank displayed in front of the enemy's weapons, symbolizing the superiority of the Red Army and honoring the tank division that first arrived in liberated Minsk. The concrete stand on which the tank was mounted was engraved with the phrase "Whoever comes to us with a sword, from a sword will perish", a paraphrase of a Biblical proverb attributed to Alexander Nevsky, which was popularized in Sergei Eisenstein's 1938 film named after the medieval prince. The display featured German Tigers, Panthers, Ferdinands, and other weapons, delivered to the city square straight from the battlefields near Babruysk and Minsk.

Curating the war: historical exhibitions

Kyiv

The exhibition of trophy weapons at Pushkin Park was not the only exhibition to commemorate and curate the war in Kyiv. On May 14th, 1944, the Central Committee of the Communist Party of Ukraine, headed by Nikita Khrushchev, adopted a plan to organize a Republican Exhibition "Ukrainian Partisans in the Fight against the German-Fascist Invaders". Soviet propaganda presented the partisans as a mass nation-wide movement fully supported by civilians, which was not always the case, considering that the main goal of the partisans was to actively fight the Germans rather than to help the general population (Brakel; Slepian). Leaders of the partisan movement were praised as folk heroes by the Soviet state, and many held powerful positions after the war (Weiner 342). As demonstrated below, in examples drawn from both Kyiv and Minsk, they were personally invested in their portrayal in the war museums.

Almost a hundred artists were involved in the design of the exhibition and its displays, creating paintings and sculptures for the large exhibition space located in a beautiful historical building in Lypky, a neighbourhood in a prime location of central Kyiv. The exhibition opened on May 30, 1946 with nineteen rooms that displayed approximately 30,000 items to tell the story of the partisan movement in Ukraine in chronological order, starting from pre-war Ukraine and its economic prosperity.

As opposed to the trophy exhibition, the "Ukrainian Partisans" exhibition included more historical and cultural content. The introductory hall, called "The Treacherous Attack of Nazi Germany on the Soviet Union", narrated many military conflicts waged by various principdoms of ancient Rus' and Imperial Russia against foreign invaders. The contemporary war against the Germans was contextualized as the last episode of the eternal battle between the evil foreign forces and

the Slavic army. The exhibition directly followed the content plan in the directive sent out by Narkompros at the beginning of the war and emphasized the historical friendship between the Ukrainian and Russian peoples.

One of the main messages of the exhibition was the leading role of the Communist Party and its leader Joseph Stalin in the partisan movement. However, the exhibition also honored numerous individual members of the underground resistance, displaying their photos, portraits, documents, and personal belongings. Many of the exhibition's displays and artifacts were devoted to highlighting the guerilla activities of the partisan divisions, such as their attacks on railways and ambushes against the Germans.

The exhibition also highlighted the atrocities that the Nazis committed against the civilian population in Ukraine, such as mass murders and deportations to German labor camps; around 2.4 million people were taken from Ukraine to Germany as Ostarbeiters [workers from the east] for forced labor (Grinchenko; Olynyk). The demonstration of German atrocities, crimes, and the economic damage caused by their occupation of Ukraine was presented as part of the exhibition's narrative that explained the development of the partisan movement as a united response of the Ukrainian people to the occupation.

The section that highlighted the partisans' fight against the Organization of Ukrainian Nationalists (OUN) led by Stepan Bandera, featured quotations from Dmitro Manuilsky, an old Bolshevik and Ukrainian ideologist who introduced and popularized the somewhat absurd designation of the OUN as "Ukrainian-German nationalists at the service of Fascist Germany". The exhibition's guide narrated that the OUN was acting in collaboration with Nazi Germany to commit crimes against the civilian population, partisans, and the Red Army, unsuccessfully trying to break the "brotherly friendship" of the Ukrainian people with "the Great Russian people" (Kuzovkov, Dub 58).

One of the most important rooms of the exhibition, the Victory Hall, was devoted to the Soviet army heroes and civilians who contributed at the rear, Stalin and his marshals, and the partisans. A large painted panel portrayed heroes of the war, both at the front and in the rear, and notably of both Ukrainian and Russian origins. In a prominent place there was a sculpture of the "genius leader" comrade Stalin, as well as portraits of the Marshals of the Soviet Union (Kuzovkov, Dub 89).

At the end of September 1946, the exhibition received the status of the "Republican Museum of the First Category". The Committee for Cultural and Educational Institutions under the Council of the Ministers of the Ukrainian Soviet Socialist Republic, now responsible for the exhibition, ordered the procurement of new stamps and seals with the abbreviation "MPU" (Museum of the Ukrainian Partisans) to mark all the exhibition's items, which indirectly suggests an intention to make it a permanent museum (Rodionova 130).

Minsk

The German occupation of Belarus began with the German invasion on June 22, 1941 and lasted until August 1944. Immediately after the invasion, the leaders of the Belarusian Communist Party began to frantically evacuate themselves, documents and valuables, and factories. The civilian population was also evacuated, especially mothers with young children and children's organizations including schools and summer camps. The evacuation was chaotic, and many people were left behind. The Germans had occupied Minsk by June 28, merely six days after the beginning of the war. During the occupation of Belarus, the Central Committee of the Belarusian Communist Party was based in Moscow. On June 2, 1942, the Central Committee made a decision to organize the Belarusian Republican Commission for the Collection of Materials related to the War (Voronkova 8).

The September 30, 1943 directive of the Central Committee of the Communist Party of Belarus on the creation of the Museum of the History of the Fight of the Belarusian People against the German-Fascist Occupiers provided a plan for the collection of materials that “characterize the fight of the Belarusian people” (Voronkova 9). The partisan movement, which became a focal point of Soviet wartime propaganda in Belarus, was the central topic of the war museum's content. With the exception of the “documents, photographs, and materials that demonstrate atrocities of the German occupants”, the rest of the plan's nine points contained various materials related to the partisans, including samples of weapons they had made, portraits and sculptures of prominent partisans, and peculiar everyday items of partisans' *byt* (daily life) (Voronkova 10). The officials of the Central Headquarters of the Partisan Movement and of the Communist Party of Belarus began sending requests for materials related to the partisan movement to the local commanders of partisan units, thus giving the partisans themselves agency over how they were represented.

The Museum was assigned one of the few surviving buildings in the centre of Minsk, on Freedom Square. Now officially named the Belarusian State Museum of the Great Patriotic War, it opened on October 22, 1944 with two exhibitions: “Weapons of the Belarusian Partisans” and “The Bolshevik Press of Belarus during the Great Patriotic War”. A “Pravda” journalist narrating about the exhibition emphasized the propagandistic value of the press:

По существу это одна выставка, посвященная единой теме – оружию, которым белорусский народ с такой богатырской силой бил своих мучителей, палачей Тростенца, разрушителей городов и сел, немецко-фашистских захватчиков. Печатное слово было приравнено к пуле и гранате (Zemcov 3).

In the meantime, the Minsk museum continued to expand its scope rapidly, opening new sections in 1945 to 1947. The sections that opened in 1945 were “The Occupying Regime and the Atrocities of the German-Fascist Invaders in Belarus”, the central section “Partisan Movement in Belarus”, and “Rebuilding Belarus”; 1946 saw the opening of “Economics and Culture in Soviet Belarus before the War”, “The Treacherous Attack of Nazi Germany on the Soviet Union and the Heroic Defense of the Soviet People”, “The Liberation of the Soviet Land from the German Occupiers”, and “The Soviet Army – Liberator of the Peoples of Europe from the Hitlerite Slavery”; and in 1947 “The Soviet Rear during the Great Patriotic War” was added. The narrative of these sections was generally very similar to the corresponding sections of the Kyiv Museum of the Partisan movement. However, there were also significant differences, influenced by local initiatives and conditions. One of the most significant distinctions between the two museums was their differing representations of the mass destruction of the Jews.

The representation of the Holocaust in the museums of Kyiv and Minsk

A few months after the opening of the Museum of the Great Patriotic War in Minsk, its staff presented a new section of the exposition called “The Occupying Regime and the Atrocities of the German-Fascist Invaders in Belarus”. An article in the newspaper “Sovetskaya Belorussiya” graphically described some of the items of the new exhibition which had been obtained at the death camps in the villages of Maly Trostenets and Mashukovshina and other murder sites in Minsk and its vicinity, along with photographs of these sites. The journalist argued that “Germans are age-old enemies of the Belarusian people”, and that everyone who visits the exhibition would seek revenge on the “fascist murderers” for the death camps (*Istoki* 2). However, the newspaper article about the new exhibition failed to mention that tens of thousands of Maly Trostenets victims were Jews, not only those from Minsk and its vicinity but also those deported from other European locales.

The representation of the Holocaust in the Soviet museums of war was directly dependent on two politico-ideological factors. The first was the way the Soviet authorities handled, reported, and represented all Nazi atrocities on occupied Soviet land². The second was the Soviet treatment of the Holocaust, as a particular atrocity, and its memorialization (Feferman; Zeltser; Gitelman; Berkhoff 2009).

The primary entity responsible for investigating and reporting Nazi war crimes and atrocities against the Soviet population was the Extraordinary State

² For information about the atrocities, see Snyder; Arad; Bartov; Berkhoff (2004).

Commission (ChGK), founded in November 1942. Before the establishment of the commission, official messages and reports about atrocities were given directly by Viacheslav Molotov or Joseph Stalin³. Stories and photographs of the different categories of victims, including children, regularly appeared in the Soviet press and were meant to cause an extreme emotional response in readers. Such atrocity propaganda had various goals, including the mobilization of the population, and, a crucial aim in both Ukraine and Belarus, to prevent Soviet people from collaborating with the enemy by demonstrating its crimes against civilians. The reports and official messages were also translated for distribution in the Allied countries.

While the mass murder of the Jewish population in the USSR was generally categorized with other Nazi atrocities, “there was no consistent Soviet ‘party line’ on the Holocaust” (Gitelman 14). A comparison of the war museums in Kyiv and Minsk demonstrates the different and evolving approaches to the representation of the Holocaust that co-existed in the Soviet Union during the war and immediately after. While some events, including the Babyn Yar massacre, were explicitly reported in the Soviet press as an act of murder perpetrated against the Jews, in the first two years of the war the extermination of the Jews was seen more as a matter of foreign policy (Feferman 16–18, 20). By the end of the war, the Jewish death toll was downplayed in the official reports published by the Extraordinary State Commission and the victims of the massacre in Babyn Yar in September 1941 were referred to as “peaceful Soviet citizens” (*Soobšenie ... v gorode Kieve* 10–15). The situation shifted again in 1945–1948, when the Soviets participated in the post-war negotiations and Nuremberg trials. The mass murder of the Jews then became part of the discourse in the international legal arena and was allowed in domestic media, where it was generally discussed by Jewish authors and artists (Feferman 26). It was precisely during this time that the exhibition “Ukrainian Partisans” opened with the section that explicitly presented the Jewish tragedy of Babyn Yar.

Kyiv’s exhibition section “What the Germans Brought to the Ukrainian People” highlighted the atrocities that the Nazis committed against the civilian population of Ukraine, such as mass extermination and deportations to German forced labor camps. Among the documents on display was a copy of an infamous Nazi order, posted in Kyiv in the beginning of occupation on September 29, 1941, that ordered all the Jews in Kyiv to assemble for a supposed resettlement. The assembled people were then massacred in the Babyn Yar ravine. Photographs of the site and the exhumed bodies of the murdered people were also on display. The exhi-

³ Stalin himself mentioned murders of the Soviet Jews by the Germans only once referring to the “medieval Jewish pogroms” in his speech on November 6, 1941.

bition's guide estimated that over 70,000 "Kyivites of Jewish nationality"⁴ were murdered at Babyn Yar (Kuzovkov, Dub 27).

The Minsk museum's section devoted to Nazi atrocities featured many items from the death camp in the village Maly Trostenets, and even had a model of the camp's entrance. One of the most gruesome exhibits was a glass urn containing the ashes and bones of the Maly Trostenets victims, which had been kept in the museum since 1945⁵. The Trostenets concentration camp initially held Soviet prisoners of war, but by 1942 was used for various categories of people, including local Jews as well as thousands of Jews deported from Austria, Germany, and Czechoslovakia. The Soviets knew about the foreign Jewish victims of the camp at least as early as July 1944 but did not make it public until the 1960s. In the exact same manner as in the above-cited report of the ChGK on Kyiv, all the victims of Maly Trostenets were categorized as "peaceful Soviet people" (*Soobshenie ... v gorode Minsk* 5–6).

Post-occupation Belarus was headed by Panteleimon Ponomarenko, a controversial statesman and a wartime leader of the partisan movement who denounced the Minsk Ghetto underground as a German operation (Epstein 235–236) and who personally curated the museum in Minsk (Voronkova 12)⁶. While the museum briefly displayed materials related to the extermination of the Jews in the Minsk Ghetto after the 1947 opening of the permanent exposition, museum workers were ordered to remove these materials by the ideological officials of the Communist Party of Belarus (Gužaloŭski Chapter 1).

The museums' representation of the Holocaust mirrored the general approach of the Soviet media which rarely highlighted the Jewish tragedy. However, as demonstrated in the Kyiv exhibition example, separate instances of its official memorialization stemming from local initiatives were possible in the immediate post-war years. Arkadi Zeltser argues that "the personal attitude toward Jews and Jewish memorialization on the part of officials at various levels, including republic-level leaders" was the main factor in allowing Jews to erect Holocaust monuments and establish other forms of community memorialization (Zeltser 112)⁷. One of the members of the organizing committee of the exhibition in Kyiv was Mykola Bazhan, a famous philo-Semite who frequently wrote about the Jewish people and their culture in his poetry. Bazhan was among the

⁴ The meaning of the Russian word for "nationality" is closer to "ethnicity" in its English sense.

⁵ In 2016, the remains were buried in the crypt of the Minsk Church of All Saints.

⁶ Panteleimon Ponomarenko (1902–1984) was the First Secretary of the Communist Party of Belarus from 1938 to 1947, Chairman of the Council of People's Commissars in the Belarusian SSR from 1944 to 1948, and Head of the Central Headquarters of the Partisan Movement from 1942 to 1944 with a short break in the spring of 1943.

⁷ About the monument to the victims of the Minsk ghetto see (Zeltser 122–123).

first to visit Babyn Yar after Kyiv's liberation from the Nazis and shortly after he wrote a poem, "Yar", in which he called the tragedy unforgivable (Bažan 65). Perhaps it was he who insisted on the representation of the Jewish tragedy of Babyn Yar at the exhibition.

Museums of war after the war

After the end of the war, Stalin and his ideologists lost interest in large war memorialization projects. Great Patriotic War propaganda ceded to the Cold War and the mortal enemy was now not German Fascists but American Imperialists. In this ideological climate, large war memorialization projects, which required significant money and resources, were, as a Soviet bureaucrat might say, inexpedient, leading to the closure of many war-time museums. In 1948, trophy exhibitions in Moscow and Minsk were dismantled; in 1951, the trophy exhibition in Kyiv was removed as well. Tanks, planes, and other weapons were recycled as scrap metal.

The fate of each historical museum of war, however, depended on local politics and regional developments, which were tied to the patronage networks of Soviet power structures to a significant extent. In Kyiv, the "Ukrainian Partisans" was closed for "reorganization" in September 1950 after a republic-wide audit of the museums; shortly thereafter its collections were absorbed into those of the Kyiv State Historical Museum. After the closure of the exhibition, the Kyiv State Historical Museum became the main Ukrainian institution to present the history of the Great Patriotic War. In 1955, the Museum had thirty rooms of which four were devoted to the war. The guidebook did not mention the Ukrainian nationalists or the mass destruction of the Jews (Lisenko). By 1950, following the official anti-Semitic campaigns that had begun in 1949, both these topics had disappeared from official public discourse.

A permanent museum of the Great Patriotic War was opened in Kyiv only in 1981. In 2015 it was renamed the National Museum of the History of Ukraine in the Second World War, as the Museum's focus and concept shifted to content specific to the Ukrainian people and their stories and experiences. Since the beginning of the Russo-Ukrainian War in 2014, and especially since Russia's full-scale invasion of Ukraine in 2022, the museum has exhibited content related to the contemporary conflict, including trophy displays of weapons such as tanks, ammunition, and unmanned aerial vehicles (drones).

The State Museum of the Great Patriotic War in Minsk has never closed since it opened in October 1944 and only moved locations. By 1955, the Minsk Museum of the Great Patriotic War was the only museum of its kind in the Soviet Un-

ion, at least in the major cities. I believe that the museum in Minsk did not close in the immediate post-war years despite the Union-wide trend towards their closure due to the stability of the local Belarusian leadership and its strong investment in the museum, which became an emblem for the myth of Belarus as a “partisan republic” (Lewis 373; Rudling 64; Weiner 8).

The idea of creating a large museum of the war in Moscow was shelved for many years following the closure of the trophy exhibition in Gorky Park. The Museum of the Great Patriotic War (called the Victory Museum since 2017) opened in Moscow on May 9, 1995. Since 2022, the museum has served as a medium for propagandistic exhibitions relating to the Russo-Ukrainian War.

Conclusion

This article has traced the development of the content and narratives of war exhibitions in Moscow, Kyiv, and Minsk. In accordance with the general propaganda line of National Bolshevism that surged during the war, various Soviet museums organized exhibitions that demonstrated the Soviet people’s connection with the great traditions of pre-revolutionary Russian military victories, especially in their historic wars against the Germans. As the Second World War progressed and military luck shifted to favor the Soviets, trophy weapons became a primary source of content for the exhibitions. Moscow’s exhibition of trophies in Gorky Park was the largest and served as a model for similar exhibitions in other cities of the Union, including Kyiv and Minsk.

Historical war museums and exhibitions included topics that were mostly standardized across the Union: peaceful life and pre-war economic development, the atrocities committed by the occupiers, partisan warfare, liberation, victory over Germany, and post-war reconstruction. These topics were largely based on the content plans written by the Moscow ideologists. However, there were also significant regional differences among various museums, as demonstrated through the examples of Kyiv and Minsk. The former displayed evidence of the Nazis’ deliberate extermination of the Jews at Babyn Yar and extensively covered the Ukrainian nationalist movement, which may have contributed to the museum’s closure in 1950.

This article, therefore, challenges the perception of the monolith Soviet propaganda state and its central mobilization efforts during the war. Despite strict ideological guidelines, local museum workers were able to express a certain level of diverse thought, agency, and creativity, the extent of which was largely defined by regional specifics and by individual efforts and circumstances on the local level.

References

- Altman, Il'â. *Žertyy nenavisti: Holokost v SSSR, 1941–1945 gg.* Moscow, Fond “Kovčeg”, 2002.
- Arad, Yitzhak. *The Holocaust in the Soviet Union.* Lincoln, University of Nebraska Press–Jerusalem, Yad Vashem, 2009.
- Bartov, Omer. *The Eastern front, 1941–45: German troops and the barbarisation of warfare.* Houndmills, Basingstoke, Palgrave, 2001.
- Bažan, Mikola. *V dni vijni.* Kiïv, Vijs'kove vidavnictvo narodnogo komisariatu oborony, 1945.
- Berkhoff, Karel C. *Harvest of despair: Life and death in Ukraine under Nazi rule.* Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 2004.
- Berkhoff, Karel C. *Motherland in danger: Soviet propaganda during World War II.* Cambridge, Harvard University Press, 2012.
- Berkhoff, Karel C. “«Total annihilation of the Jewish population»: The Holocaust in the Soviet media, 1941–45”. *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian history*, 10 (1), 2009, pp. 61–105.
- Bogumił, Zuzanna et al. *The enemy on display: The Second World War in Eastern European museums.* New York, Berghahn Books, 2015.
- Brakel, Alexander. “The relationship between Soviet partisans and the civilian population in Belorussia under German occupation, 1941–4”. *War in a twilight world.* Eds. Ben Shepherd, Juliette Pattinson. London, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 80–101.
- Brandenberger, David. *National Bolshevism: Stalinist mass culture and the formation of modern Russian national identity, 1931–1956.* Cambridge, Harvard University Press, 2002.
- Desâtnikov, Vladimir. *Dnevnik Russkogo.* T. 3. Moscow, Sinergiâ, 2011.
- Epstein, Barbara. *The Minsk Ghetto, 1941–1943: Jewish resistance and Soviet internationalism.* Berkeley, University of California Press, 2008.
- Èrenburg, Il'â. “Dva Goda”. *Krasnaâ zvezda*, June 22, 1943, p. 2.
- Ferferman, Kirill. *Soviet Jewish stepchild: The Holocaust in the Soviet mindset, 1941–1964.* Saarbrücken, VDM Publishing, 2009.
- Gabowitsch, Mischa. “Victory Day before the cult: war commemoration in the USSR, 1945–1965”. *The memory of the Second World War in Soviet and post-Soviet Russia.* Ed. David L. Hoffmann. Abingdon, Routledge, 2022, pp. 64–85.
- Gitelman, Zvi. “Politics and historiography of the Holocaust in the Soviet Union”. *Bitter legacy: Confronting the Holocaust in the USSR.* Ed. Zvi Gitelman. Bloomington, Indiana University Press, 1997, pp. 14–42.
- Glaser, Amelia. “Babyn Yar special report”. *The Odessa Review*, 5 (October–November), 2016, pp. 30–46.
- Gosudarstvennyj komitet oborony SSSR (GKO). *Postanovlenie No. GOKO-1481s. Ob organizacii sbora i vyvoza trofejnego imušestva i loma černyh i cvetnyh metallov.* March 22, 1942. RGASPI f. 644, op. 1, d. 25, ll. 17–20. Moscow, Russia.
- Gosudarstvennyj komitet oborony SSSR (GKO). *Postanovlenie No. GOKO-3123s. O trofejnom komitete pri Gosudarstvennom komitete oborony.* April 5, 1943. RGASPI f. 644, op. 2, d. 149, l. 116. Moscow, Russia.
- Gosudarstvennyj komitet oborony SSSR (GKO). *Postanovlenie No. GOKO-3295. O muzee-vystavke trofejnego vooruženîâ i tehniki.* May 7, 1943. RGASPI f. 644, op. 2, d. 166, ll 9–32. Moscow, Russia.
- Grinchenko, Gelinada, Marta D. Olynyk. “The Ostarbeiter of Nazi Germany in Soviet and post-Soviet Ukrainian historical memory”. *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne Des Slavistes*, 54, 3/4, 2012, pp. 401–426.

- Gužaloŭski, Aláksandr. *Muzei Belarusi (1941–1991 gg.)*. Minsk, NARB, 2004.
- “Istoki vekovoj nenavisti”. *Sovetskaâ Belorussiâ*. December 26, 1944, p. 2.
- Kantor, Ūliâ Z. ““Prostranstvo pamâti” o Velikoj Otečestvennoj vojne: goszakaz i muzejnâ intelligenciâ v 1941–1945-e gody”. *Kul'tura i vlast' v SSSR. 1920–1950-e gody: Materialy IX meždunarodnoj naučnoj konferencii. Sankt-Peterburg, 24–26 oktâbrâ 2016 g.* Moscow, ROSSPËN, 2016, pp. 81–90.
- Kurkotkin, Semën K., ed. *Tyl sovetских vooružennyh sil v Velikoj Otečestvennoj vojne 1941–1945 gg.* Moscow, Voenizdat, 1977.
- Kuzovkov, Ī.Ī. Dub. *Respublikansk'ka vistavka “Partizani Ukraïni v borot'bi protiv nimec'ko-fašists'kih zagarnikiv”*. *Dovidnik*. Kyiv, 1947.
- Lewis, Simon. “The «Partisan Republic»: Colonial myths and memory wars in Belarus”. *War and memory in Russia, Ukraine and Belarus*. Eds. Julie Fedor, Markku Kangaspuro, Jussi Lassila, Tatiana Zhurzhenko. Cham, Palgrave Macmillan, 2017, pp. 371–396.
- Lisenko, M.M., ed. *Kiïvs'kij Deržavnij Īstoričnij Muzej. Putivnik*. Kyiv, Ministerstvo kul'turi Ukraïns'koi RSR, 1955.
- Malakov, Dmitro. “Kyïvs'ki trofeïni vystavky”. *Viis'kovo-istorychnyi al'manakh*, 2001, 1 (2), pp. 151–158.
- Mann, Yan. “Situating Stalin in the history of the Second World War”. *The memory of the Second World War in Soviet and post-Soviet Russia*. Ed. David L. Hoffmann. Abingdon, Routledge, 2022, pp. 41–63.
- Marčenko, L. “Na vystavke trofejnego vooruženia”. *Pravda Ukrainy*, March 15, 1945, p. 3.
- Marples, David R. “Introduction: historical memory and the Great Patriotic War”. *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne Des Slavistes*, 54 (3/4), 2012, pp. 285–294.
- Narodnyj komissariat prosviešeniâ. Muzejno-kraevedčeskij otdel. *Ko Vsem Rabotnikam Muzeev Narkomprosa RSFSR*. Moscow, 1941.
- Pearce, Susan M. *On collecting: An investigation into collecting in the European tradition*. London, Routledge, 1995.
- Rëspublikanskaâ vystaŭka uzoraŭ trafajnaga uzbraennâ. *Zvâzda*, November 11, 1944, p. 5.
- Rodionova, Olena. “Īstoriâ stvorennâ i funkcionuvannâ vistavki «Partizani Ukraïni v borot'bi protiv nimec'ko-fašists'kih zagarnikiv»”. *Ukraïns'kij narod u Drugij svitovij vijni. Do 70-riččâ vizvolennâ Kiêva vid nimec'kih okupantiv*. Ed. Olena Rodionova. Kyiv, Nacional'nij pedagogičnij universitet imeni M.P. Dragomanova, 2013, pp. 121–133.
- Rudling, Per Anders. “The invisible genocide: The Holocaust in Belarus”. *Bringing the dark past to light: The reception of the Holocaust in post-communist Europe*. Eds. John-Paul Himka, Joanna Beata Michlic. Lincoln–London, University of Nebraska Press, 2013, pp. 59–82.
- Schechter, Brandon M. “Trophies of war: Red Army soldiers confront an alien world of goods”. *The stuff of soldiers: A history of the Red Army in World War II through objects*. Ithaca, Cornell University Press, 2019, pp. 212–242.
- Slepyan, Kenneth. “Partisans, civilians and the Soviet state: An overview”. *War in a twilight world*. Eds. Ben Shepherd, Juliette Pattinson. London, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 35–57.
- Snyder, Timothy. *Bloodlands: Europe between Hitler and Stalin*. New York, Basic Books, 2010.
- Soobšenie Črezvyčajnoj gosudarstvennoj komissii po ustanovleniû i rassledovaniû zlodeânij nemecko-fašistskikh zahvatčikov i ih soobšnikov i pričinennogo imi ušerba graždanam, kolhozam, obšestvennym organizaciâm, gosudarstvennym predpriâtiam i učreždeniâm SSSR o razrušeniâh i zverstvah, soveršennyh nemecko-fašistskimi zahvatčikami v gorode Kieve*. Moscow, Gospolitizdat, 1944.

- Soobšenie Črezvyčajnoj gosudarstvennoj komissii po ustanovleniû i rassledovaniû zlodeânij nemecko-fašistskih zahvatčikov i ih soobšnikov o zlodeâniâh nemecko-fašistskih zahvatčikov v gorode Minsk.* Moscow, Gospolitizdat, 1944.
- Tumarkin, Nina. *The living and the dead: The rise and fall of the cult of World War II in Russia.* New York, Basic Books of Harper Collins, 1994.
- Vladimirov, A. "Samolety-snarâdy Fau-1". *Pravda Ukrainy*, April 5, 1945, p. 3.
- Voronkova, I.Û. *Sozdanie i Stanovlenie Belorusskogo Gosudarstvennogo Muzeâ Istorii Velikoj Otečestvennoj Vojny.* Minsk, 2001.
- Weiner, Amir. *Making sense of war: The Second World War and the fate of the Bolshevik Revolution.* Princeton, Princeton University Press, 2002.
- Zeltser, Arkadi. *Unwelcome memory: Holocaust monuments in the Soviet Union.* Transl. by A.S. Brown. Jerusalem, Yad Vashem Publications, 2018.
- Zemcov, A. "Dve vystavki, posvâšennye narodnoj bor'be". *Pravda*, November 15, 1944, p. 3.

ANNA TROITSKAYA

Проекты Нового краеведения в неофициальной истории города: опыт Санкт-Петербурга

New Local History projects in the unofficial history of the city: The case of St. Petersburg

Abstract. The problem of interpreting local history is relevant to St. Petersburg, as to many other major historical cities. This article examines phenomena united by the concepts of local (spatial) myth and urban narrative, which go beyond official discourse. Alternative images of the city, based on its concealed places of interest contrast with one of the most widespread representations of St. Petersburg – its association with the heritage of imperial culture. The selection of memorable places and stories shifts from recognizable city landmarks to other objects that reveal the history and image of particular St. Petersburg sites, people's daily lives and peripheral issues of urban life. This approach to the exploration of urban space, a phenomenon called New Local History, is presented and explained in the article as the rediscovery of the historical potential of the city. The examples given in the article also show the possible role of New Local History in encouraging residents to develop an interest in their own history, in the problems of modernity and in participating in socially significant projects. Trends in interaction with urban space and memory practices that offer alternative interpretations of the past have been identified in various socio-cultural initiatives. In the context of Russian memory politics, this approach often becomes oppositional.

Keywords: New Local History, urban space, periodicals, public projects, urban communities

Anna Troitskaya, Estonian Literary Museum, Tartu – Estonia, anna.troitskaia@folklore.ee, <https://orcid.org/0000-0001-5756-4366>

Введение

Представления о городском пространстве, пронизанные историческими контекстами, составляют основу городской идентичности и формируют образ города, который воспринимается изнутри и извне. Эти представления, часто закреплённые в устойчивых нарративах, опираются во многом на ключевые моменты политической истории, истории градостроительной, архитектурной или истории из жизни знаменитых людей (биографии). Для

туристического восприятия Санкт-Петербурга к концу XX века закрепились концептуально устойчивые формы репрезентации города, такие как „имперская столица” (имперскость которой не прекратилась после уничтожения последнего царя), „город трех революций”, „культурная столица”. Последнее определение оказалось наименее конкретным и наиболее пластичным: к опыту знакомства с северной столицей можно отнести и изучение *петербургского текста* как культурного и метафизического феномена (Торогов), и приобщение к зрелищной культуре, посещение концертов, фестивалей, футбольных матчей и иных мероприятий. Все эти концептуальные образования направлены на построение обобщающих, глобальных городских смыслов, легко поддающихся конвертации в брендинг города и его культурной репутации. Вместе с тем существует тенденция обратной направленности, исходящая в основном, от местных сообществ и отдельных жителей, которые, погружаясь в исторические нюансы, архивные и литературные свидетельства жизни города, готовы делиться этими сведениями с другими. Внутренний процесс, напоминая попытку саморефлексии, расширяет устойчивые городские нарративы, дополняет их новыми деталями или вовсе уводит в сторону, порождая новые образы города. Краеведческий подход позволяет также создавать новые внутригородские идентичности (влияющие на представления о городе изнутри) и городские локальные мифы (влияющие на восприятие извне).

Несмотря на впечатляющий объем исследований петербургского текста, рассматривающих город в том числе и семиотически, мы не ставим целью нашей статьи изучение форм репрезентации города в семиотических категориях. Методология нашего исследования основана на системно-функциональном анализе различных практик взаимодействия с культурными репутациями городских локусов. Фокус работы направлен на краеведческие проекты 2000–2010-х годов, их классификацию и описание с точки зрения способа производства нарратива, функционирования внутри системы и механизма смещения акцентов в соотношении конструкторов *центр/периферия*. Разнообразные, как географически, так и стилистически, проекты не могут рассматриваться вместе как части единого целого, но для них характерна общая направленность на освещение локального, местного, что свойственно Новому краеведению – явлению, которое требует формулировки и подробного освещения в нашей статье. Распространенность этого избранного подхода позволяет сделать вывод о его популярности и проследить, как Новое краеведение перестает быть только исследовательской (краеведческой) методологией и все больше перерастает в общественные практики.

Локальный миф: интерпретации и подходы

Первыми исследователями, связавшими краеведение с проектированием экскурсий, были Иван Михайлович Гревс (1860–1941) и Николай Павлович Анциферов (1889–1958), их деятельность в Петроградском научно-исследовательском экскурсионном институте (просуществовавшем совсем недолго, с 1921 по 1924 год) сосредоточилась на разработке теории экскурсионного дела и развитии новых направлений в экскурсионной практике¹ (подробнее: Коне́нш 52–56; Smirnova). Среди заслуг этого недолго существовавшего учреждения выделяется и утверждение краеведения как нового направления в науке. В 1920-е оно перестало быть уделом любителей былого и открылось в качестве источника для изучения города, или, словами Гревса, „его биографии” (Grevs 22, 30, 38, 41)². Топография города, в которой были выделены отдельные места, культурные центры, структуры, изучалась с целью создания образа города и его переживания.

Так, уже в 20-е годы XX века точкой пересечения краеведения и экскурсоведения становятся места, воспроизводящие различные смысловые коннотации с историко-культурным, литературным, художественным, географическим, социальным содержанием определенного локуса. Постоянное обращение к этому содержанию ведет к образованию пространственного или, говоря иначе, локального мифа. Согласно определению Дмитрия Замятина, „локальный миф” – это „специфический устойчивый нарратив, распространенный на определенной территории, характерный для соответствующих локальных и региональных сообществ и достаточно регулярно воспроизводимый ими” (Zamâtin 38). Мы понимаем это явление шире, как комплекс смыслов и образов, свойственных определенному месту, обеспечивающих семантическое прочтение географического пространства. Воспроизводство городских нарративов в свою очередь проникает в повседневную культуру, речь, коммуникацию, визуальную среду города, городской фольклор, в том или ином адаптированном виде они транслируются в городских экскурсиях³.

¹ В те годы было создано несколько городских экскурсионных маршрутов, которые в той или иной форме востребованы до сих пор, например, экскурсии по Петербургу Достоевского, основу для которых разработал Анциферов (Anciferov).

² Отметим, что, нащупывая контуры новой науки, Гревс использует терминологический аппарат, отличный от современного: в той же статье краеведческая наука именуется им „родиноведением”, по аналогии с немецким *Heimatkunde* (Johnson). В англоязычной литературе мы встречаем употребление термина *local history* (локальная история) в значении близком русскому „краеведение”, но не тождественном ему.

³ Следует отличать от локального мифа (как наполненного культурными смыслами пространства) городскую мифологию, наполненную слухами, легендами, анекдотами: широко

Локальный/пространственный миф отличается также способностью к конструированию новых смыслов и устойчивых образов. Например, одним из главных культурных мифологических кодов Петербурга, стал замысел Петра I о строительстве новой столицы, с подчинением природы и преобразованием болотистой местности дельты Невы. Наиболее популярные сложившиеся образы Петербурга – образы, навеянные историей возникновения города, его географическим положением („город на болоте” и – более мрачно – „город на костях”, „Град Петров”, „Северная столица”, „город белых ночей” и т.п.), а также знаменитыми архитектурными ансамблями и дворцами, историческими памятниками аристократической культуры.

С момента своего основания в 1703 году городу было предопределено стать столицей Российской империи – статусом, которым он пользовался в течение трехсот лет. Но даже спустя столетие после отказа от него имперский дух города все еще жив. Туроператоры и городские власти продвигают туристические продукты, связанные с имперским прошлым города. Но насколько эффективны эти усилия? (Gorgadze, Gordin, Belyakova 5)⁴

В нынешнем петербургском „мифе” город отождествляется преимущественно с имперским культурным наследием:

Не так давно исторический и культурный капитал города, на которые бывшая столица могла претендовать, был основан на трех отличительных особенностях: родина имперского стиля, колыбель революции и место блокады Ленинграда (Stites 182).

Безусловно, все эти направления продолжают сохранять свою востребованность у туристов и экскурсантов, и вместе с тем в последние несколько лет произошли изменения в предпочтениях. Наиболее заметно они проявились в период ковидных ограничений: тематика городских маршрутов, рассчитанная на местных жителей и внутренних туристов, отчасти сместилась в сторону неочевидных городских достопримечательностей. Создание новых образов города и их распространение было связано со сложением новых локальных мифов или переосмыслением прежних. В числе примеров таких маршрутов возникли экскурсии по дворам-колодцам, блошиным

используемый в экскурсионной практике прием рассказа примечательной, иногда выдуманной истории, связанной с конкретным местом, может быть соотнесен с локальным мифом только весьма опосредованно. Также, разграничивая понятия городского нарратива и локального мифа, отметим, что локальная мифология объединяет более широкий круг явлений, в том числе субъективно воспринимаемые пространства.

⁴ В этой статье исследователи из НИУ ВШЭ в Петербурге опубликовали результаты семантического анализа данных, показывающего соотношение „имперского дискурса” в поисковых запросах и в предложениях, в том числе представленных так называемым „официальным контентом” (Gorgadze, Gordin, Belyakova).

рынкам, по районам с современной типовой застройкой или с архитектурой неоконструктивизма 1970-х годов, посещение креативных пространств или музейно-выставочных локаций, образующих своего рода культурные центры в периферийных районах. „Выставочные, творческие, культурные пространства, частные музеи, магазины авторских вещей – примеры обживания промышленных районов предприятиями «интеллектуальной индустрии»” (Троіскаâ 117), и они тоже становятся объектами интереса с туристической позиции, объектами изучения места – с позиции краеведческой. В них сама среда задает контекст восприятия, обновляя набор символических значений, свойственных конкретному месту. Все эти тенденции основываются на краеведческом импульсе и могут быть соотнесены с набирающим силу явлением – *Новым краеведением*.

Феномен Нового краеведения: истоки явления

Как отмечалось выше, идеи и практики Нового краеведения распространились в Петербурге особенно заметно во время ограничений, связанных с пандемией Covid-19, хотя появились задолго до этого. Термин введен в публичный дискурс известным петербургским историком и журналистом Львом Лурье, который сам определяет Новое краеведение через соотнесение с городом, с городскими исследованиями, с собственной методологией освоения города в деталях (Lug'e). В этом смысле Новое краеведение открывает историю Петербурга с неожиданных сторон, разрушая сложившиеся стереотипы в его восприятии. Анализируя темы и форматы взаимодействия с городом как для туристов, так для самих горожан, можно выделить отличительные черты, характеризующие Новое краеведение:

1. Новое краеведение в целом связано с городскими локусами и локальными мифами. Оно инициирует переосмысление места через восприятие отдельного человека, используя подходы, свойственные микроистории⁵;
2. Новое краеведение переносит акцент с генеральной линии развития истории города на ее социальные аспекты, взаимодействует с историей повседневности, раскрывая периферийные сюжеты через историю людей;

⁵ В российской науке интерес к микроистории в 1990-е годы не случайно совпадает с поисками новых подходов к краеведению. Выбор объектов изучения среди лакун городского знания обладает децентрирующей силой и ведет к более глубокому проникновению в многослойные явления городской истории и культуры.

3. Переосмысляя объекты локальной мифологии, обогащая их новыми пространственными коннотациями, Новое краеведение не ставит своей задачей вписать эти объекты в существующий городской нарратив;
4. Фокус исследования часто смещается в сторону промышленных или спальных районов, имеющих свою собственную историю;
5. Используется принцип партисипаторности⁶, при котором личные истории современников становятся частью городской истории, наполняя локальную мифологию материалом из воспоминаний и впечатлений.

В Санкт-Петербурге мы видим, как меняется туристическая репутация неэкскурсионных районов или, по крайней мере, не самых известных среди туристов мест города. Среди примеров новых объектов интереса назовем деревню Колтуши и научный городок академика Павлова под Петербургом, Дачу Громова (или Лопухинский сад) на Петроградской стороне (Galkina), старые промышленные микрорайоны, например, Чекуши на Васильевском острове (Šer), дворы и парадные, в 2010-х ставшие популярными экскурсионными направлениями (Kožanov 207). От традиционного краеведческого подхода Новое краеведение отличается акцентированием внимания на частных историях, архитектурных или бытовых деталях, через которые расширяются контексты и уточняются характерные и не самые характерные традиции. Новые инструменты исследования, оцифрованные коллекции, публичные доступы к бумажным и цифровым архивам дали возможность разносторонних исследований локальной истории и мифологии. Новым можно считать и возрожденный интерес к местному, периферийному сюжету, часто исходящий от любительских краеведческих сообществ.

Изменившийся взгляд на предметы, отныне достойные описания и изучения, требовал фиксации новых отношений с городом и его прошлым. Многие периферийные сюжеты впервые нашли путь к известности на страницах краеведческих изданий с тем, чтобы впоследствии распространиться на веб-страницах изданий и в социальных сетях.

Новое в краеведческой периодике

Изучение современных краеведческих журналов России, предпринятое сотрудниками Российской публичной библиотеки Лидией Новиковой и Ека-

⁶ Здесь понимаем партисипаторность как принцип коллективного участия, соучастия в культурном проекте, медиапространстве, а также в музейной деятельности (см. Jenkins et al.; Moroz).

териной Трубиной (Novikova, Trubina), свидетельствует об актуальности разговора о возрождающемся интересе к краеведению начиная с 1990-х годов. Исследование, проведенное более десяти лет назад, охватило 165 российских краеведческих изданий, в том числе региональных (на сегодняшний день некоторые из них поменяли издательскую политику или же прекратили существование). В целом содержание большинства краеведческих журналов оставалось в рамках традиций советского краеведения⁷, однако отдельные признаки обновления к этому времени уже сформировались.

Поиск нового краеведческого пути можно увидеть уже в петербургских периодических изданиях 1990-х, когда были основаны узкоспециализированные краеведческие альманахи, такие как „Из Охтинской летописи” (выходил в 1994–2009 гг.), „Рыбацкая слобода” (вышло шесть выпусков, с 1995 по 2014 год) (Razdorskij 122, 114–115). С 2003 года выходят краеведческие сборники Красносельского района, включавшие в основном материалы историко-краеведческих конференций⁸, к ним добавляются и другие издания административных районов Петербурга. Обретение собственного голоса городскими локациями, не включенными в генеральную линию петербургской истории, имело большое значение для формирования образа города вне музеефицированного имперского нарратива.

Среди изданий, отражающих тенденции Нового краеведения, можно назвать и инициированные Комитетом по культуре, например культурно-исторический альманах „Фонтанка”, публикуемый с 2007 года Центральной городской публичной библиотекой им. В.В. Маяковского. „Концепция издания предусматривает интерес к повседневной жизни, устной истории”, как следует из аннотации к альманаху (Razdorskij 121), в котором действительно представлены частные истории домов, биографии людей как фрагменты целого корпуса текстов об истории Санкт-Петербурга.

Отдельным событием в периодике 2000-х стали журналы „Адреса Петербурга” и „Квартальный надзиратель” (приложение к изданию „СПб.Собака.ru”). На их страницах воплощены основные принципы Нового краеведения, здесь же зародились новые импульсы к нестандартному освоению городской топографии и истории.

⁷ Как часть исторической науки, краеведение занимается реконструкцией исторических фактов в территориально отведенных границах, эта функция сохранялась в работе краеведческих институций, преимущественно музеев, в советский период. Концепция советского краеведения имела ощутимый просветительский крен, часто оно становилось на службу патриотического воспитания, краеведческие музеи составляли централизованную сеть по всей стране, а принципы их организации были унифицированы.

⁸ Выпуски этих сборников доступны на сайте Библиотеки Красносельского района: <http://krlib.ru/natural-history-collections>.

„ЖУВЦ (Журнал учета вечных ценностей) Адреса Петербурга”, созданный профессиональными авторами – учеными, журналистами, архитекторами, краеведами, художниками и фотографами, поддерживает идею сознательного отказа от принципов традиционного краеведения, от иерархического подхода к достопримечательностям в пользу тематических *срезов* жизни города, закрепленных в рубриках *Тема, Диаспора, Изменения, Учреждение, Исторический анекдот, Здание, Фасады и интерьеры* и других (см. Razdorskij 118–120). Эти разделы представляют с разных сторон культурную историю и эстетику современного существования фрагмента городской среды.

Объектами изучения становятся, например, архитектурные особенности городских пунктов приема стеклотары (№ 15/27, 2004) или сохранившиеся флюгеры в Санкт-Петербурге и окрестностях (№ 49/63, 2019), исторические описания дворницких (№ 35/49, 2009) и истории небольших городских *интерьерных* садов, таких как Шереметевский сад (№ 43/57, 2012) или садик во дворе Литейного проспекта, 46 (№ 17/29, 2005). Оптика изучения города, представленная на страницах журнала, настраивала и собственную оптику читателей, демонстрируя возможность обнаружения „сокровищ” в порой обыденных вещах и примелькавшихся городских видах, превращая аудиторию издания в урбанистических гурманов.

Подход, предложенный редакцией еще в 2003 году, был оригинален тем, что демонстрировал отказ от линейного движения по историческому пути. Выбранные объекты изучения объединялись вокруг одной геолокации, или вокруг одного имени или короткого исторического периода, но часто связи между материалами номера были далеко неочевидны. Краеведческий характер публикаций сочетается с эффектом калейдоскопа, неизменно выдающего новую картинку при вращении, и постмодернистским приемом инвентаризации имеющегося (что заявлено в самоироничном заголовке журнала и построении содержания номеров).

В художественном оформлении журнала также был использован ряд стилизаций, от документально-сдержанных шрифтов без засечек в заголовках до оформления рубрик текущего и соседних с ним номеров по принципу гиперссылок. Полосы рекламных объявлений, превращенные в черно-белые ретро-страницы, размещение высококачественных художественных фотографий, соседство исторических чертежей и современных иллюстраций, наконец рукописные шрифтовые вставки от „митька” Александра Флоренского (который был главным художником журнала в 2003–2004 годах) сформировали уникальный дизайн издания.

Впоследствии журнал обзавелся новым адресом – адресом веб-сайта (см. *Adresa Peterburga*), что, с одной стороны, стало шагом навстречу более

широкому кругу читателей, с другой – лишило его ауры утонченного интереса к артефактам городской локальной истории. При сохранении общей структуры и дизайна, журнал постепенно сменил тематическую концепцию после 2014 года: география материалов значительно расширилась, в 2018 году, при поддержке Правительства Санкт-Петербурга, открылась серия номеров, посвященных юбилеям пригородных музеев, также появились материалы, связанные с крымской тематикой (№ 61/75, 2017: *Путь Екатерины Великой*; № 70/84, 2019: *Суворов и Крым*). Обозначенные в подзаголовке „вечные ценности” в ходе конъюнктурных трансформаций приобрели серьезную перспективу превращения в ценности исключительно традиционные.

„Квартальный надзиратель”, еще один оригинальный краеведческий проект, воплотившийся в журнальном формате, основан в 2002 году по инициативе Льва Лурье (выпуск был прекращен после 2015 года). На страницах издания предлагался поквартальный обход районов Петербурга и окрестностей, в итоге складывался образ-характер каждого участка карты, обладающий своим историческим прошлым, своим *genius loci*. Эти небольшого формата выпуски связаны с Новым краеведением идеей освоения городского пространства, уводящей от привычных туристических маршрутов, целью знакомства с выбранным участком через историю домов, людей, топонимику. Четкая структура рубрик, наличие карты квартала позволяли использовать журнал как мини-путеводитель по району.

Все эти публикационные усилия не прошли даром: в 2010-х сформировалась высокая потребность в нестандартных экскурсиях, посещениях закрытых территорий, тематических прогулках, в особенности, у самих жителей, а также сформировались любительские группы, готовые сами творить городскую историю и знакомить с ней.

Самостоятельные краеведческие инициативы горожан

В 2000-е годы пределы узкоспецифических интересов знатоков и любителей городского краеведения переполнились, появились новые проекты и направления, характерные и для экскурсионной работы. Катриона Келли отмечает, что в эти годы „петербуржцы имели более высокий уровень осведомленности о прошлом города, чем жители многих других постсоветских городов” (Kelly 64). Частные случаи и фрагменты микроистории стали популярными объектами изучения и экскурсионными направлениями.

В числе таких общественных инициатив и новых подходов к изучению городского пространства, можно отметить фестиваль нестандартных городских экскурсий *Открытая карта* (2015), – пример общественного

движения, которое переросло в ежегодные фестивали, не только в Петербурге, но и в других городах России. Идея проекта первоначально звучала как „экскурсии от местных и для местных”, но позднее экскурсионная аудитория стала разнообразнее. Существовая как платформа для социально значимых инициатив, фестиваль работал на „расширение представлений о границах культурной среды города” (Кожапов 208). В рамках фестиваля впервые были представлены экскурсии „с закрытыми глазами”, разработаны маршруты, подходящие для инвалидов колясок. Социально-общественная значимость этого проекта заключалась в создании экскурсий, освещающих проблемные территории города (например, экскурсии на Канонерский остров), предлагающих знакомство с актуальными центрами городской культуры (экскурсии по креативным пространствам), с возможностями здорового образа жизни (например, экскурсия *Веган в большом городе*). Внепроектные самостоятельные экскурсии петербуржцев⁹, предложения которых можно было встретить в основном в соцсетях, сохраняли популярность вплоть до 2022 года.

Усилия такого рода впоследствии были переориентированы городскими властями в соответствии с патерналистской стратегией взаимодействия с гражданскими инициативами. Общественные достижения таким образом были превращены в проекты, финансируемые государством. Среди них – *Открытый город* (с 2016 по настоящее время)¹⁰, ставящий целью сделать доступным знакомство с памятниками культурного наследия, в том числе он давал возможность посещения менее известных и неизведанных мест, закрытых объектов, авторских уникальных маршрутов, а также мест, связанных с работой градозащитников Петербурга. Другой проект, направленный на формирование туристического имиджа, *Новая туристская география* (с 2020 по настоящее время) от Комитета по развитию туризма Санкт-Петербурга объединил аттрактивные памятники и общественные пространства, уже ставшие популярными у петербуржцев, для расширения туристической среды города и привлечения инвестиций (Knâginin et al. 40).

Опыт развития локальной мифологии занял свое место и в различных интернет-сообществах, тематически связанных с краеведением его отдельных районов. Один из примеров таких сообществ проанализирован в ста-

⁹ В качестве примера можно привести экскурсии по Смоленскому кладбищу, информация о которых публиковалась в группе „От Стрелки до Гавани” в социальной сети „Facebook”: <https://www.facebook.com/groups/StrelkaGavan/>.

¹⁰ Реализуется в сотрудничестве Санкт-Петербургского городского отделения Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры (ВООПИиК) и Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры (КГИОП).

тье Ларисы Краевой, посвященной микрорайону *Форель* (Кировский район) в Петербурге, и соответствующей группе в социальной сети „ВКонтакте” (Краева). Обсуждения участниками архитектурных решений, исторических событий, социальных аспектов жизни микрорайона рассматриваются автором как „краеведческая рефлексия”, а контент сообщества исследован как субъективный отклик на объективные информационные данные. Деятельность сообщества связана с конструированием локального нарратива при помощи частных воспоминаний, литературных ассоциаций, обмена фотографиями. Практическая значимость этой работы компенсируется, по словам автора, „музейными” функциями – в первую очередь это сохранение и передача социокультурного опыта и чувства места – и формированием локальной идентичности.

К числу партисипаторных петербургских краеведческих инициатив можно отнести коллективный проект Музея Истории Санкт-Петербурга *City Скрепы* (Projekt „City Skrepy”), который направлен на создание нового городского образа, выраженного через призму личных историй участников-горожан. На основе собранных впечатлений, фотографий, воспоминаний, ассоциаций, музей планирует опубликовать карты-маршруты достопримечательностей района. *City Скрепы* предлагают участникам конструировать новые смыслы для определенных городских мест (первым таким локусом стала Петроградская сторона) и делиться собственным культурным опытом, что должно помочь не только обновить городской текст содержательно, но создать сразу несколько новых точек, ракурсов его изучения.

Тот же принцип „многоголосья” истории города характерен для новых публикаций о Петербурге; например, в недавно вышедших книгах *Истории домов Петербурга, рассказанные их жителями* (Galkina, Kos'min, Akimov) и *Голоса из окон: ожившие истории Петербургских домов* (Kubrâkova) для представления „биографий” петербургских домов использованы архивные истории людей, в них проживающих или некогда живущих.

Голоса горожан участвуют и в официальных мероприятиях, проводимых Комитетом по развитию туризма Санкт-Петербурга, например, в проекте (*От*) *личный Петербург. Гид по Новой туристической географии* (см. (*От*) *ličnyj Peterburg*), запущенном в 2021 году совместно с городским интернет-порталом *Фонтанка.ру*. Поиск и публикация списков нетипичных достопримечательностей, магазинов, мест размещения здесь проводится с акцентом на личные истории, инициативы, а также личный выбор горожан с помощью онлайн голосования за те или иные объекты в каждой номинации.

Ограничения, связанные с кризисными событиями всемирной пандемии Covid-19, застigli петербуржцев весной 2020 года и способствовали изменению траекторий путешествий, проходящих теперь в основном внутри

области, города, района, квартала. Вместе с тем произошла и смена оптики – вместо панорамного представления Петербурга как имперской столицы или „города трех революций”, петербуржцам и их немногочисленным гостям предстал Петербург метлахской плитки, витражных окон, незаметных улиц с памятниками северного модерна, потайных дворов и промышленных зданий. Материальным ответом на этот запрос общества стала малотиражная сувенирная серия картонных конструкторов *Тот самый Петербург*, придуманная Натальей Наниевой (Paharev). В независимом авторском проекте по выпуску сборных варьируемых моделей городских видов с брандмауэрами, гаражами и старыми трамваями воплощена идея об изнанке города и об историческом отрезке его непарадной жизни.

Уход от имперского контекста, объединяющий большинство этих инициатив, следует концепции Нового краеведения в определении Александра Филушкина: „Под Новой локальной историей понимается история места, но места не как административной или историко-географической единицы, а как микросообщества, социокультурного микрокосма в локальном измерении” (Filůškin 232–233).

Краеведение в оппозиции

Новое краеведение противостоит большим нарративам, к которым стремится официальная история, поскольку оно выступает как реализация идеи множественности историй, реализуемой через локальность как объекта, так и способа выражения. Разнообразие артефактов, не сводимое к какой-то единой нарративной модели, не может игнорироваться, поскольку именно уникальность этого набора артефактов и создает уникальность истории места. Такая незаменимость артефактов создает уникальность истории места, локального мифа, а значит, и уникальность самого места. Новое краеведение основывается на незаместимости индивидуального и личного в историческом повествовании и не может быть сведено к унифицирующему подходу официальной истории. В случае, когда „большая история” становится инструментом (исторической/мемориальной) политики, краеведение выступает в оппозиции к ней.

В рецензии на книгу Эмили Джонсон *How St. Petersburg Learned to Study Itself* Марина Лоскутова отмечает:

Краеведение было и остается не только академической дисциплиной, но и общественным движением, обладающим в определенные периоды значительным мобилизационным потенциалом. Последний же аспект, насколько известно, еще не стал предметом специального анализа (Loskutova 502).

Такие периоды словно индикаторы самосознания горожан, вызывают к жизни локальные, региональные и национальные истории. Это является своеобразным притязанием общества на независимость, что дает краеведению возможность быть „идеологической оппозицией центральной, имперской власти” (Baryšnikov, Zaostrovcev, Filûškin 85) и мифологизированному его прошлому. Культуролог Борис Степанов также ясно сформулировал это оппозиционное официальным установкам функционирование современных краеведческих движений:

Мои коллеги провели исследование „Какое прошлое нужно будущему России”, где показали, что краеведение – это пространство памяти и исторической рефлексии, которое позволяет осмыслять прошлое в альтернативном ключе, отдельном от навязываемого государственной политикой (Stepanov).

Монополия на исторический нарратив в России присваивается государством, поэтому обращение к темным страницам истории, исходящее от общественных организаций, ведет к явному или скрытому конфликту с властью. Так, говоря о проработке исторических травм, Николай Эппле пишет о двух различных стратегиях отношения к прошлому: „примирение сверху” и „примирение снизу” (Epple), которые, имея серьезные расхождения в корне, за последние несколько лет достигли высокой точки противостояния. Для Санкт-Петербурга одним из самых ярких явлений, связанных с неофициальной историей, стал проект *Последний адрес* Международного общества „Мемориал”¹¹. Проект не является исключительно петербургским, он охватывает ряд крупных городов, где были установлены памятные персональные таблички „на фасадах домов, адреса которых стали последними прижизненными адресами жертв репрессий на протяжении всего времени существования тоталитарного режима в СССР и России” (Memorial’nyj projekt „Poslednij adres”, электронный ресурс). Как и другой проект „Мемориала” – *Возвращение имен*, реабилитирующий память жертв Большого террора, *Последний адрес* воплощает в жизнь идею, заложенную в ахматовских строках „Хотелось бы всех поименно назвать...” (*Реквием*, 1934–1963). На каждой табличке помещено имя, даты рождения и расстрела, дата реабилитации. В отличие от мемориальных досок, посвященных известным людям, *Последний адрес* работает со всеми именами, которые можно найти с помощью баз данных, созданных „Мемориалом”. „Каждое открытие таблички оказывается событием, работающим на выстраивание местного мемориального сообщества” (Epple 52). Не являясь памятниками, а лишь маркируя место, таблички с пустыми окошками вместо

¹¹ В 2016 году включен Минюстом РФ в Реестр иностранных агентов, в 2022 году организация ликвидирована в России.

фото создают на карте сетку адресов, ставших последним домом для жителей города, демонстрируют частную, биографическую включенность в эту неофициальную историю Петербурга. Сохранение памяти о жертвах репрессий – все еще возможное в России социальное действие, однако и здесь организаторы установки табличек часто сталкиваются с преградами, исходящими от жилищных товариществ или от городской администрации¹². Нежелание и невозможность современной власти признавать ошибки прошлого становится причиной подавления государством подобных инициатив.

Начатый в 2019 году краеведческий проект *Острова (не)свободы: Петербург, XX–XXI век* (совместная работа *Фонда Иоффе, Открытого пространства*, а также сотрудников и студентов Национального исследовательского университета Высшей школы экономики) посвящен протестному движению: участники собирают информацию о локальных акциях протеста, памяти и солидарности, перформансах, опытах общественных объединений и индивидуальных выступлениях против несвободы в Ленинграде-Петербурге (см. „Ostrova (ne)svobody”).

С краеведением оказывается связанной и деятельность градозащитников, нередко вступающая в отношения противостояния с городскими властями. Один из наиболее известных примеров – движение *Живой город* (см. *Dviženie „Živoj gorod”*), которое помимо митингов и пикетов в защиту городской среды также проводит лекции и выставки, посвященные истории города. Необходимые исследования для проведения экспертиз, распространение локальной истории, связанной с объектами защиты, в медиа делают эти краеведческие усилия особенно актуальными.

Лишь некоторые инициативы в русле Нового краеведения сильны настолько, чтоб своей просветительской деятельностью противостоять официальному дискурсу, однако они дают понять, что далеко не все горожане согласны представлять Петербург как вообразяемое место для общения с идеализированным прошлым.

Заключение

Интерес к локальным образам города, их интерпретации в современных условиях может стать нечто большим, чем формой досуга. Это показывает всплеск краеведческой активности горожан, наблюдаемый в последние несколько лет.

¹² Ряд таких конфликтов в Санкт-Петербурге и других городах, получил освещение в прессе, в нескольких изданиях. Ссылки на них приведены в статье, посвященной *Последнему адресу*: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Последний> (23.08.2023).



Тот самый Петербург. Картонный конструктор Натальи Наниевой

Ресурс: фото автора.

Новые тенденции в осмыслении города и упомянутые гражданские инициативы свидетельствуют во многом о запросе аудитории. Поскольку активисты сами принадлежат к потенциальной целевой аудитории собственных проектов, слух на подобный запрос у них гораздо более чуткий, чем у городских властей, и они более мобильны в реализации и изменениях краеведческого формата. Наметившиеся тенденции обращения к нетрадиционным способам исследования исторического пространства, смещения поисков от центра к периферии и тематически, и географически способствуют обновлению локальной мифологии города. Вместе с тем все перечисленные в статье примеры показывают, что сложившаяся краеведческая практика не противоречит основным городским нарративам и образам (мы упомянули их в начале статьи), а дополняет их, помогая сохранить актуальную связь истории и современности.

В отличие от унифицированных краеведческих институций советского прошлого, подчиненных общей идеологии, проекты Нового краеведения направлены на изучение частного, местного, неофициального. Инициаторы

гражданских проектов выстраивают процесс освоения локальной истории, основываясь на горизонтальной коммуникации, сетевых принципах построения сообщества вокруг процесса, часто создавая виртуальную инфраструктуру. Такая форма позволяет включать в проекты сильный субъективный элемент, который делает локальную историю и сам локус близким и понятным, т.е. лично достоверным для других членов сети пользователей проекта. Несмотря на попытки администрирования и присвоения результатов самостоятельных краеведческих инициатив органами власти, конфликт между Новым краеведением и государственным историческим метанарративом часто оказывается неизбежен.

Материал для этой статьи был собран преимущественно до полномасштабного российского вторжения в Украину 24 февраля 2022 года. Многие аспекты, связанные с общественными инициативами, под влиянием идеологических изменений стали еще более рельефными. При всей невообразимости текущей ситуации внутри России, импульс, заданный Новым краеведением, может работать в местных сообществах, блогах и социальных сетях, где город остается предметом некоммерческого интереса, а краеведческий поиск – источником сближения людей.

Библиография

- Anciferov, Nikolaj. „Peterburg Dostoevskogo (Opyt literaturnoj èkskursii)”. *Èkskursionnoe delo*, 2, 1921, s. 1–20.
- Baryšnikov, Vladimir, Boris Zaostrovcev, Aleksandr Filûškin. „Imperiâ, pamât' i «Mesta pamâti»”. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Istorîâ*, 3, 2011, s. 84–89.
- Epple, Nikolaj. *Neudobnoe prošloe. Pamât' o gosudarstvennyh prestupleniâh v Rossii i drugih stranah*. Moskva, NLO, 2020.
- Filûškin, Aleksandr. „Ot istoričeskogo kraevedeniâ k Novoj lokal'noj istorii”. Aleksandr Filûškin et al. *Teoriâ i metodologiâ istorii*. Moskva, Úrajt, 2021, s. 227–233.
- Galkina, Ūliâ. „Progulka po ob'ektu ŪNESKO – Biostancii Pavlova pod Peterburgom”. *The Village. Gorodskoj internet-sajt*. 23.07.2021. Web. 10.11.2022. <https://www.the-village.ru/city/route/biostation>.
- Galkina, Ūliâ, Maksim Kos'min, Anton Akimov. *Istorii domov Peterburga, rasskazannye ih ŷitelâmi*. Moskva, Èksmo, Bombora, 2020.
- Gorgadze, Aleksi, Valery Gordin, Natalia Belyakova. „Semantic analysis of the imperial topic: Case of St. Petersburg”. *E-Review of Tourism Research*, 16/2–3, 2019, s. 3–13.
- Grevs, Ivan. „Monumental'nyj gorod i istoričeskije èkskursii (Osnovnaâ idea obrazovatel'nyh putešestvij po krupnym centram kul'tury)”. Ivan Mihajlovič Grevs i peterburgskoe kraevedenie: *Sbornik k 150-letîu so dnâ roždeniâ*. T. 1. Red. Boris Kaganovič, Aleksandr Kobak. Sankt-Peterburg, Evropejskij dom, 2010, s. 19–44.
- Jenkins, Henry et al. *Confronting the challenges of participatory culture: Media education for the 21st century*. Cambridge, MIT Press, 2006.

- Johnson, Emily. *How St. Petersburg learned to study itself: The Russian idea of kraevedenie*. University Park, Penn State University Press, 2006.
- Kelly, Catriona. *Remembering St. Petersburg*. Web. 20.04.2023. www.academia.edu/6847211/REMEMBERING_ST_PETERSBURG.
- Knâginin, Vladimir et al. *Novaâ kul'turnaâ geografiâ Sankt-Peterburga. Sovremennoe iskusstvo. Vystavki. Obrazovatel'nye i prosvetitel'skie proekty. Aktual'naâ kul'tura. Èkspertno-analitičeskij doklad*. Sankt-Peterburg, Fond podderžki innovacij i molodežnyh iniciativ Sankt-Peterburga, 2021.
- Konečnyj, Al'bin. „K istorii gumanitarnogo otdela Petrogradskogo naučno-issledovatel'skogo èkskursionnogo instituta (1921–1924)”. *Ètnografiâ Peterburga–Leningrada: materialy ežegodnyh naučnyh čtenij*, 3. Red. Natal'ia Ūhneva. Sankt-Peterburg, 1994, s. 50–58.
- Kožanov, Kirill. „Sovremennye funkcii gorodskoj èkskursii: kul'turologičeskij aspekt”. *Åroslavskij pedagogičeskij vestnik*, 3 (108), 2019, s. 204–209. <https://doi.org/10.24411/1813-145X-2019-10436>.
- Kraeva, Larisa. „Kraevedenie online: istoriâ odnogo mikrorajona v social'noj seti”. *Kul'tura i tehnologii*, 6/1, 2021, s. 15–21. <https://doi.org/10.17586/2587-800X-2021-6-1-14-20>.
- Kubrâkova, Ekaterina. *Golosa iz okon: Oživšie istorii peterburgskih domov*. Moskva, Bombora, 2023.
- Loskutova, Marina. „How St. Petersburg learned to study itself: The Russian idea of Kraevedenie by Emily Johnson (review)”. *Ab Imperio*, 1, 2007, s. 495–504. <https://doi.org/10.1353/imp.2007.0072>.
- Lur'e, Lev. „Novoe Kraevedenie». Lekciâ L'va Lur'e 10.10.2013. Anons”. *Zovëm.ru*. Web. 30.10.2022. <http://zovem.ru/event/novoe-kraevedenie-lektsiya-lva-lure-38412>.
- Moroz, Oksana. „Sovremennye media kak svidetel': rossijskij opyt (samo)opisaniâ soobščestva”. *Šagi / Steps*, 3, 2015, s. 139–153.
- Novikova, Lidiâ, Ekaterina Trubina. „Kraevedčeskie periodičeskie izdaniâ Rossijskoj Federacii na rubeže vekov: puti i osobennosti razvitiâ”. *Bibliosfera*, 2, 2011, s. 59–66.
- Paharev, Nikita. „Menâ privlekaet obšarpannost' goroda... Interv'û s N. Nanevoj”. *Bumaga*, 18.02.2021. Web. 21.04.2023. <https://paperpaper.io/menya-privlekaet-obšarpannost-goro/>.
- Razdorskij, Aleksej, red. *Kraevedčeskaâ periodika Rossii 1992–2010: materialy k bibliografii kraevedčeskikh periodičeskikh i prodolžaušihâ izdanij Rossijskoj Federacii*. Sankt-Peterburg, Evropejskij dom, 2010.
- Smirnova, Aleksandra. „Iz istorii otečestvennoj èkskursionnoj školy: Petrogradskij (Leningradskij) èkskursionnyj institut (1921–1924 gg.)”. *Vestnik RGGU. Seriâ: Literaturovedenie. Åzykoznanie. Kul'turologiâ*, 6 (86), 2012, s. 58–77.
- Stepanov, Boris. „My pereživaem vsplek massovogo interesa k kraevedeniû, v tom čisle u raznyh molodežnyh grupp...”. Interv'û s N. Antropovoj. *Real'noe vremâ*, 20.10.2019. Web. 20.04.2023. www.realnoevremya.ru/articles/155313-boris-stepanov-o-fenomene-rossijskogo-kraevedeniya.
- Stites, Richard. „Cultural capital and cultural heritage: St. Petersburg and the arts of imperial Russia”. *Preserving Petersburg: history, memory, nostalgia*. Eds. Helena Goscilo, Stephen M. Norris. Bloomington, Indiana University Press, 2008, s. 182–196.
- Šer, Maksim. „Gavan' i Čekuši. Progulka po portovo-promyšlennym rajonom Peterburga”. *Zapovednik*, 20.11.2020. Web. 18.12.2023. <https://zapovednik.space/material/gavan-i-chekushi>.
- Toporov, Vladimir. „Peterburg i Peterburgskij tekst russkoj literatury”. *Mif. Ritual. Simvol. Obraz*. Moskva, Progress-Kul'tura, 1995, s. 10–56.

- Troickaâ, Anna. „Lokalizaciâ iskusstva kak sposob pereformatirovaniâ gorodskogo prostranstva”. *Neprikosnovennyj zapas. Debaty o politike i kul'ture*, 1 (123), 2019, s. 115–122.
- Zamâtin, Dmitriy. „Gumanitarnaâ geografiâ: prostranstvo, voobraženie i vzaimodejstvie gumanitarnyh nauk”. *Sociologičeskoe obozrenie*, 9/3, 2010, s. 26–50.

Источники

- Adresa Peterburga*. Web. 23.08.2023. <https://adresaspb.com/>.
- Dviženie „Živoj gorod”*. Web. 23.08.2023. www.save-spb.ru/.
- Memorial'nyj proekt „Poslednij adres”*. Web. 23.08.2023. www.poslednyadres.ru/about/.
- „Ostrova (ne)sobody ”: Peterburg, XX–XXI vek*. Web. 23.08.2023. spb.iofe.center/.
- (Ot)ličnyj Peterburg*. Web. 23.08.2023. <https://guide-spb.fontanka.ru/2022>.

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 rozszczępiły 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 rzeczywistej, 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* (*Колebleмый 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. Bulgoczące 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 – utrwalaony 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 parkieety, 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 rubeże 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. Istorîâ 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 Georgija Iwanowa”. *Studia Rossica*, 2, 1994, s. 111–119.
- Toporov, Vladimir. *Mif, ritual, simvol, obraz (Issledovaniâ v oblasti mifopoètičeskogo)*. 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.

ANDRZEJ POLAK

Wschód czy Zachód? Konflikt (wrogich) narracji w *Petersburgu* Andrieja Bielego

East or West? Conflict of (hostile) narratives in *Petersburg* by Andrei Bely

Abstract. In this article, Andrei Bely's novel *Petersburg* is analyzed in terms of the clash of two hostile narratives – Eastern and Western – that have shaped Russian statehood from the rule of Tsar Peter I. The presence of solutions associated with the West, in the history of Russia, as well as in the social and political system of the Russian state, is considered to be the result of a kind of self-colonization and internal colonization. The author of the article, drawing on terminology developed in post-colonial research, highlights the tensions existing within Russian society at the beginning of the 20th century, which translate into internal divisions in the main characters of the work, in particular the senator Apollon Ableukhov and his son Nikolay. Although they both appear to belong to Western civilization and culture, they in fact pave the way for the victory of a chaos of Eastern provenance, which culminates in the Russian revolutions of the early 20th century.

Keywords: Andrei Bely, Petersburg, East, West, internal colonization

Andrzej Polak, University of Silesia, Katowice – Poland, andrzej.polak@us.edu.pl, <https://orcid.org/0000-0002-3665-0115>

Petersburg (1913–1914) Andrieja Bielego należy do najciekawszych i najbardziej znaczących utworów literatury rosyjskiej początków XX wieku. Powieść analizowano na różne sposoby, podejmowano praktycznie wszystkie zawarte w niej zagadnienia. W niniejszym artykule interesować mnie będzie obecność w utworze elementów świata przedstawionego sytuujących zarówno samo miasto nad Newą („duch obcej idei przeszczepionej na grunt rosyjski przez autokratycznego władcę”), jak i Rosję w ogóle w przestrzeni i kulturze/cywilizacji Wschodu (jednocześnie swojej i obcej) lub też w przeciwstawianym mu świecie cywilizacji/kulturze Zachodu (także swojej i obcej). Pierwiastki zachodnie można postrzegać jako efekt swoistej samokolonizacji, zapoczątko-

wanej reformami Piotra Wielkiego¹ (mystycznego czynnika historii) i kontynuowanej przez jego następców. Skutki owego procesu, odwieczny konflikt wyborów kulturowych i cywilizacyjnych kojarzonych ze Wschodem lub z Zachodem w powieści Bielego zajmują miejsce nader istotne. Konflikt ten wiąże się ponadto z zagadnieniem życia i śmierci, jej przewyciężenia, pisarz szuka dróg wiodących ku odnowie i życiu wiecznemu (Toporov 7). Jak zauważa Władimir Toporow, temat Petersburga charakteryzuje się: „особой антитетической напряженностью и взрывчатостью, некоей максималистской установкой [...] на разгадку самых важных вопросов русской истории, культуры, национального самосознания” (Toporov 7).

Petersburg, w założeniu Piotra I mający być symbolem nowej, zeuropeizowanej kultury (Billington 167), dla autora *Ochrzczonego Chińczyka* stał się symbolem Rosji na rozdrożu, kraju miotającego się między zgubną cywilizacją Zachodu a Wschodem, ucieleśnionym w terrorze i chaosie. Według Haliny Waszkielewicz z tego totalnego starcia żadna ze stron nie wychodzi zwycięsko (Waszkielewicz 79). Od samego początku triumf Petersburga i jego nowej świeckiej kultury (Zachodu) nie był pewny. Nawyki umysłowe dawnej Rusi Moskiewskiej nie traciły dominującej pozycji zarówno w Moskwie, jak i na wsi rosyjskiej² (Billington 177). Rozstrzygnięcie tego konfliktu ma znaczenie nie tylko dla przyszłości grodu nad Newą, ale dla Rosji w ogóle – wszak w stolicy imperium pisarze rosyjscy dopatrywali się nie tylko siły fatalnej, ale wiązali jej losy z losami całego kraju (Pollak 511).

W powyższym kontekście należy zwrócić uwagę na ewolucję pojęcia Wschodu w twórczości Bielego, jego zawartości semantycznej. Jak wiadomo, w zamierzeniu pisarza *Petersburg* miał stanowić drugą część planowanej trylogii *Wschód czy Zachód* (pierwszą częścią była powieść *Srebrny gołąb*, trzecia część nigdy nie powstała). Zdaniem Jadwigi Szymak-Reiferowej, główny bohater *Srebrnego gołębia*, Darialski, odrzucając Zachód i jego martwą kulturę, zwraca się ku Wschodowi, który tak naprawdę jest jednak Rusią – „Rosją pól bezkresnych” (Szymak-Reiferowa 1983: 34). Pierwszy wyraz w tytule utworu nawiązuje z kolei do sekty „gołębi” – reprezentującej Wschód, podczas gdy Zachód reprezentują właściciele ziemscy (Waszkielewicz 79). Darialski wybiera Wschód m.in. dlatego, że wobec kultury Zachodu zawsze pozostawałby uczniem, na Wschodzie natomiast ma

¹ Jak pisze James H. Billington: „Piotr [...] poświęcił się reformom administracyjnym i kampaniom wojennym, które miały skonsolidować pozycję Rosji jako wielkiego i **ponad wszelką wątpliwość europejskiego mocarstwa**” (wyróżnienie moje – A.P.) (Billington 167).

² Można się zastanawiać, w jakiej mierze triumf bolszewików w roku 1917 i będąca jego konsekwencją destrukcja dotychczasowej kultury stanowi powrót do „dawnych porządków”. Temat ten na początku lat 20. ubiegłego wieku podejmowało wielu pisarzy rosyjskich, przede wszystkim, ale nie tylko, w ramach tzw. prozy ornamentalnej (doskonały przykład stanowi *Nagi rok* Borisa Pilniaka).

szansę stać się nauczycielem. Chodzi ponadto o nieprzystawalność zachodniej problematyki kulturowej do realiów rosyjskich, do systemu wartości wyznawanego przez rosyjskie chłopstwo (Szymak-Reiferowa 1983: 35). W *Petersburgu* pojęcie Wschodu nabiera odmiennego znaczenia. Nie jest to już „Ruś pogańska”, jej miejsce zajmuje nieustannie przewijający się pierwiastek mongolski, przenikający każdą sferę życia. Wszystko to decyduje o różnicy pomiędzy Dariańskim a jedną z głównych postaci *Petersburga* – Mikołajem Apollonowiczem Ableuchowem. Syn znanego senatora, Apollona Apollonowicza, znawca filozofii Kanta, w trakcie rewolucji 1905 roku wiąże się z terrorystami, co nie jest jednak jego samodzielnym wyborem, lecz zdeterminowane zostało obecnością dwóch przeciwstawnych tendencji (wschodniej i zachodniej). Wschód, pierwiastek mongolski – zauważa Szymak-Reiferowa – przenika wszystkie zjawiska, a w żyłach młodego Ableuchowa płynie mongolska krew, niosąc ze sobą instynkt zniszczenia. Zachód z kolei, Europa, nie wnosi tutaj niczego odnawiającego. Kultura europejska wydaje się pogrążona w upadku i martwa. Mikołaja rozdierają dwie przeciwstawne siły, skutek czego staje się rozdwojony i bezradny – jest igraszką przypadku i narzędziem w rękach innych (Szymak-Reiferowa 1983: 36).

W utworze Bielego istotne miejsce zajmuje idea pojednania Wschodu i Zachodu. Koncepcję tę, do której jakoby przeznaczony był naród rosyjski, Bieły przejął od Władimira Sołowjowa. Myśl Sołowjowa czerpała bezpośrednio z teorii Fiodora Dostojewskiego na temat historycznej misji narodu rosyjskiego, powołanego do realizacji powszechnego braterstwa i ogólnoludzkiego pojednania (Walicki 2005: 537). Służyć temu miało przywrócenie jedności chrześcijaństwa poprzez pogodzenie prawosławia z Kościołem rzymskim. Zdaniem Sołowjowa, Kościoły zachodni i wschodni reprezentowały zasady komplementarne i były sobie wzajemnie niezbędne. Skutkiem tego prawosławni winni uznać prymat biskupa Rzymu, co zapoczątkowałoby powszechne zjednoczenie wyznań chrześcijańskich (Walicki 2005: 538). Według autora *Wykładów o Bogoczości* posłannictwo dziejowe Rosji związane było ze zdolnością Rosjan do „narodowego samowyrzeczenia”. Naród rosyjski w decydujących momentach swej historii potrafił wznieść się ponad pogańską zasadę narodowości i wyrzec się samego siebie dla wyższych celów. Sołowjow miał na myśli tzw. przywołanie Waregów, czyli podporządkowanie się obcej władzy, aby w wiekach późniejszych mogło powstać potężne państwo. Kolejnym krokiem były reformy cara Piotra Wielkiego, skutkujące rezygnacją z narodowej „wyłączności” w obrębie kultury. Trzecim aktem miało być dobrowolne wyrzeczenie się narodowej wyłączności w dziedzinie religii w celu pojednania z Rzymem i zjednoczenia Kościołów – na tym właśnie miała polegać dziejowa misja Rosji, która powinna doprowadzić do przekształcenia cesarstwa rosyjskiego w monarchię uniwersalną (Walicki 2005: 539).

Teokratyczną misję Rosji Sołowjow tłumaczył przejściem przez cesarstwo rosyjskie imperialnej idei drugiego Rzymu. Celem filozofa było więc silne imperium teokratyczne, łączące etykę judeochrześcijańską z cesarską potęgą, która wcieliłaby ją w życie. Według niego zjednoczenie Kościoła rosyjskiego z Kościołem rzymskim zapoczątkowałoby ziemską realizację idei Bogoczłowieczeństwa (Walicki 2005: 540–542). Tym sposobem zjednoczone uniwersum chrześcijańskie miałoby centrum religijne w Rzymie, a polityczne na Wschodzie. Jak pisze Andrzej Walicki, idea teokratyczna u Sołowjowa połączyła się z ideą uniwersalnego imperium i przybrała wizję przyszłego przymierza cara Rosji (sukcesora Konstantyna Wielkiego) z następcą świętego Piotra. Sprawę ułatwiał fakt, iż – zdaniem Sołowjowa – w swej treści prawosławie niewiele różniło się od katolicyzmu (Walicki 2005: 543). Rosyjski filozof przestrzegał także, że bez teokracji Imperium Rosyjskie będzie zagrożeniem dla świata; natomiast jako imperium uniwersalne zabezpieczy światu pokój i zapoczątkuje epokę chrystianizacji polityki. Państwo to stanowiło według niego siłę historyczną, będącą w stanie przydać Kościołowi powszechnemu potęgę polityczną (Walicki 2005: 544–545).

W ocenie Biełego Sołowjow dokonywał swoistej orientalizacji Wschodu, przestrzegając jednocześnie przed Zachodem. Autor *Kocio Letajewa* pisał w swoim pamiętniku:

Угрозы России В.С. Соловьёв видел в монгольском востоке; „панмонголизм” – символ тьмы, азиатчины, внутренне заливающей сознание наше; но тьма есть и в западе; и она-то вот губит сенатора Аблеухова в „Петербурге”; она же губит сына сенатора, старающегося при помощи Канта [...] обосновать социальную революцию без всякого Духа (Торогов 503).

Tłem wydarzeń ukazanych w powieści Biełego jest rewolucja rosyjska 1905 roku. Akcja toczy się więc w czasie, kiedy Rosja „z nową intensywnością poszukuje swoich korzeni, pragnie dotrzeć do prąźródła swej historii i kultury” (Waszkielewicz 76). Utwór „skupia w sobie niemal wszystkie zagadnienia moralne i polityczne przelomu stuleci w carskiej Rosji” (Pollak 509). Jak zauważa Janina Pietraszkiewicz, Biełego zajmują zagadnienia nabierające znaczenia wraz z początkiem nowego stulecia; interesuje go kształtowanie się świadomości ludzkiej pod wpływem wydarzeń społeczno-politycznych. Kwestia ta w *Petersburgu* przekłada się na potrzebę określenia historycznego przeznaczenia kraju (Petrškevič 33), wyboru pomiędzy Wschodem i Zachodem lub trzecim, pośrednim rozwiązaniem (eurazjatyzm). W powieści Zachód stanowi w zasadzie skazaną na zagładę niewielką wyspę racjonalizmu, pogrążającą się w oceanie Wschodu. Ukazując sunącą Newskim Prospektem i innymi petersburskimi arteriami „stonogę”, ludzki tłum, w reprezentacyjnej części miasta składający się z „meloników”, czyli dobrze sytuowanych i statecznych mieszkańców stolicy, narrator wspomina jednocześnie o niepokojących wieściach napływających zarówno z głębi Rosji

(wykrycie fabryki bomb w Tyflisie, zamknięcie biblioteki w Odessie, wiece na rosyjskich uniwersytetach, bunt mieszkańców Permu, strajk hutników w Rewlu, strajki kolejarzy), jak też z petersburskich obrzeży (strajki w stoczni i fabrykach).

Petersburg zbudowany jest na zasadzie kontrastu, zestawienia różnorodnych przeciwieństw. Główny konflikt stanowi tu wzajemne przenikanie się i ścieranie dwóch odmiennych, wrogich żywiołów – wschodniego (azjatyckiego) i zachodniego (europejskiego), w którym przewagę zdaje się zyskiwać ciemny, barbarzyński Wschód. Ostateczny rezultat tego starcia rozstrzygnie się w najbliższej przyszłości. Zdaniem Toporowa, albo nastąpi europeizacja tego, co azjatyckie, dokonująca się już w wyższych warstwach społecznych, albo też azjatykacja (*обязуатчение*) pierwiastków europejskich. W drugim przypadku system państwowy, doprowadzony do granic absurdu, spowoduje wybuch i brak jakiegokolwiek systemu (*бессистемность*), porządek zmieni się w beład, linia prosta zabrne w ślepy zaułek, miarę zastąpi bezwymiarowość lub niemierzalność. Logos pochłonie Chaos, w utworze Bielego uosabiany przez Wschód (Toporov 494). W warunkach rosyjskich Wschód należy utożsamiać z prostym ludem, chłopstwem, Zachód zaś z zeuropeizowaną, oderwaną od korzeni inteligencją. Podział ten wywołany został rządami Piotra Wielkiego, o czym w utworze mówi się wprost: „Od tego brzemiennego w skutki czasu, kiedy przygalopował tu spiżowy Jeździec, kiedy poderwał swego rumaka na finlandzki granit – na dwoje rozpadła się Rosja; na dwoje rozpadły się i losy ojczyzny; na dwoje rozpadła się Rosja, cierpiąc i płacząc, aż do ostatniej chwili” (Bieły 115)³. Narrator powieści zapowiada profetycznym tonem decydujące starcie, które rozstrzygnie o wschodnim lub zachodnim przeznaczeniu Rosji:

Ruszą w te dni ze swych miejsc wszystkie narody ziemskie, i wielki będzie bój – bój niebywały na świecie: żółte hordy Azjatów, ruszywszy ze swoich siedzib, szczerwienią pola Europy oceanami krwi; będzie Cusima! Będzie nowa Kałka.

O Pole Kulikowe – czekam Cię!

Rozjarzy się też tego dnia ostatnie Słońce nad moją ziemią rodzinną. Jeśli, o Słońce, nie wzejdiesz, to, o Słońce, pod ciężką mongolską stopą osuną się brzegi Europy, a nad tymi brzegami wzburzy się piana, ziemiorodne stworzenia znowu opuszczą się na dno oceanu – w prarodzime, dawno zapomniane chaosy (Bieły 116–117).

Chodzi tu tyleż o prawdziwych Azjatów – Chińczyków, Japończyków, Mongołów – jak i Azjatów umownych, symbolizujących wymiar wschodni, rewolucyjny rosyjski żywioł (panmongolizm, żółte niebezpieczeństwo⁴), chęć zerwania z za-

³ Wewnętrzne rozbieżności Rosji zostały utrwalone po przyłączeniu – w wyniku wojny północnej (1700–1721) – prowincji bałtyckich. Dokonał się wówczas wzrost znaczenia niemieckiego baronostwa i ich napływ w kręgi rosyjskiej arystokracji.

⁴ Bieły, podobnie jak Sołowjow, oczekiwał konfrontacji Europy z Azją, a główną areną tego starcia miała być Rosja. Dlatego też autor *Petersburga* bardzo się przejął klęskami armii rosyjskiej w starciu z Japonią w trakcie wojny 1904–1905 roku (Billington 473–474).

chodnią, europejską drogą rozwoju i powrotu do czasów przedpiotrowych. Starcie Zachodu ze Wschodem odsyła ponadto do ukształtowanej już po powstaniu powieści teorii eurazjatyckiej, według której Rosja w swoich wyborach cywilizacyjnych i kulturowych powinna zrezygnować z westernizacji państwa i orientować się na tradycję turańską, stworzenie odrębnej, samodzielnej cywilizacji eurazjatyckiej (Walicki 2007: 290–292). Jak pisze Toporow: „Евразийская концепция имеет дело с истоками и историческим прошлым, с определением своего в природно-географическом и историко культурном пространстве, с Россией в её отношении к Востоку и Западу, с её путями в прошлом и настоящем” (Toporov 488). Punktem wyjścia eurazjatyzm była tzw. kwestia rosyjska (*русский вопрос*). Eurazjatyzm bezpośrednio związany jest z rosyjskim kolonializmem, podporządkowaniem Rosji rozległych przestrzeni na południu i wschodzie. Dlatego też nie mógł się uformować w XIX stuleciu; do tego potrzebny był bowiem podbój Azji Środkowej i Kaukazu, zagospodarowanie Syberii i Dalekiego Wschodu. Dopiero wówczas państwo rosyjskie – zajmujące obszar od Europy Środkowej aż po Ocean Spokojny – zaczęło stanowić konkretną całość, składającą się z zupełnie odmiennych części (Toporov 490).

Kwestia eurazjatycka dochodzi do głosu również w *Petersburgu*, gdzie mamy do czynienia z trzema odrębnymi podmiotami – Wschodem, Zachodem i Rosją. Chociaż stolica państwa wygląda jak prawdziwe, rzeczywiste miasto, to znienacka potrafi zamienić się w złudzenie, w fantom – ma drugi wymiar, jest miastem na granicy bytu i niebytu, rzeczywistości i fantasmagorii, Zachodu i Wschodu. Z jednej strony jest więc europejską metropolią, którą cechuje porządek i planowość (ich zwieńczeniem jest Newski Prospekt), co tak bardzo różni Petersburg od Moskwy i Kijowa. Od samego początku północna stolica Rosji budowana była bowiem przy pomocy zachodnich architektów na wzór ośrodków Europy Północno-Zachodniej. Podobnie jak Amsterdam, Petersburg konsekwentnie rozplanowano wzdłuż kanałów i wysp; budowa w szybkim tempie postępowała na podstawie modelu geometrycznego (Billington 168). Z drugiej strony mamy jednak emanujące złą siłą niebezpieczne wyspy i peryferyjne dzielnice robotnicze, do których „lepsz” (zeuropeizowana) część mieszkańców miasta stara się nie zapuszczać (Toporov 494).

W planie powieści starcie Wschodu z Zachodem przekłada się na konflikt senatora Apollona Apollonowicza Ableuchowa⁵ – uosobienia państwowości rosyjskiej, jej wymiaru imperialnego – z własnym synem Mikołajem, który mimo europejskiego wychowania i ogłady, zaczyna ulegać wpływom pierwiastków wschodnich. Nienawiść do ojca zbliża go do rewolucyjnej partii posługującej się

⁵ Postaci wzorowanej na Konstantynie Pobiedonoszewie (1827–1907), długoletnim oberprokuratorze Świętobliwego Synodu, którego politykę kontynuował.

terrorem. Za Sewerynem Pollakiem należy jednak zauważyć, że ich konflikt stanowi starcie osób należących do „kategorii lodu”, czyli niezmienności (ich przeciwieństwem w utworze są rewolucjoniści, symbolizowani przez płomień, ogień). O ile senator Ableuchow (wyznawca filozofii Augusta Comte’a) poprzecinał cały Petersburg liniami równoległymi, to Mikołaj „oschłymi równoległymi filozoficznymi schematami wyznaczył drogi logicznej myśli” (Pollak 512). Obaj jednak w istocie rzeczy reprezentują mongolizm – nadciągające ze Wschodu zagrożenie dla kultury zachodniej.

W czasie, gdy rozgrywają się powieściowe zdarzenia, zagrożenie Wschodem jest już powszechnie widoczne, po petersburskich placach nieustannie przemykają „żółte mongolskie pyski”. Jeden z rewolucjonistów, Aleksander Iwanowicz Dudkin⁶, wypracowuje teorię mówiącą o potrzebie zniszczenia kultury („strupieszalej, zwietrzalej skały”) i nadejściu zdrowego barbarzyństwa, „które napiera z ludowych dołów, ze szczytów (bunt sztuki przeciwko formom i egzotyka), burżuazji (damska moda), [...] Aleksander Iwanowicz głosił potrzebę palenia bibliotek, uniwersytetów, muzeów i wezwania Mongołów” (Bieły 355). Dudkin stanowi więc drugi człon opozycji lód – ogień, jako przeciwstawienie i dopełnienie starego senatora (Apollon Apollonowicz mieszka w żółtym pałacu przy jednym z petersburskich bulwarów, Dudkin wegetuje w wilgotnej izdebce z żółtymi, poplamionymi przez nacieki tapetami). W utworze Bielego funkcjonują zatem (pozostając w ciągłym konflikcie) dwa odmienne Petersburgi – miasto żółtych pałaców przy bulwarach nad Newą i miasto ukrytych we mgle wysp, na których narasta mająca przynieść zniszczenie rewolucja. Życie tego miasta molocha zasadza się na sprzecznościach i niepewnościach, lęku przed bliżej nieokreślonym złem. Z tego powodu Apollonowi Apollonowiczowi przychodzą do głowy apokaliptyczne myśli⁷; zauważa on z niepokojem, że jego pięcioletnia kariera senatora znaczone była licznymi nieszczęściami: „padł port Artur, kraj zalewają żółci, zbudziły się opowieści o jeźdźcach Czyngis-chana” (Bieły 415). Słuchać już nawet tętent z uralskich stepów. Przejściu senatora w stan spoczynku towarzyszy przecucie rychłej katastrofy: „nie da się odzyskać Port Artura, powstaną wzburzone Chiny i – jeźdźcy Czyngis-chana” (Bieły 429). Droga, którą Ableuchow – ucieleśnienie schematycznego porządku miasta i całego imperium – podążał z tuzańskim samozaparciem, uporem i konsekwencją oraz rosyjskim rozmachem ku europejskim ideom ostatecznie kończy się katastrofą zarówno w życiu osobistym

⁶ Jak wspomina w swoim artykule Janina Pietraszkiewicz (powołując się na Fiodora Stiepana), poglądy Dudkina są bardzo bliskie poglądom Bielego. Autor *Petersburga* wszystkie swoje historiozoficzne myśli wyraża jakoby w majaczeniach i halucynacjach Dudkina (Petraškevič 42).

⁷ Zdaniem Jamesa H. Billingtona, apokaliptyka – obok prometeizmu i sensualizmu – była jedną z trzech cech dystynktywnych epoki (początek XX wieku). Więcej na ten temat zob. rozdział *Apokaliptyka* (Billington 472–485).

senatora (konflikt z żoną i synem), jak i na niwie działalności państwowej. Dążąc ku Zachodowi, Apollon Apollonowicz szykował jednocześnie jego przegraną w Rosji kosztem najgorszych cech Wschodu – zniszczenia, okrucieństwa, przelewu krwi, przemocy i pograżenia się w ciemnym Chaosie (Toporov 497).

Pierwiastek wschodni, mongolski zajmuje w *Petersburgu* centralną pozycję. W najbardziej europejskim mieście Rosji trwa nieustanna walka „wschodniego” z „zachodnim”. Wschód, Azja obecna jest również w tym, co pozornie wydaje się zachodnie, co winno stać na straży quasi-europejskich porządków. Świadczy o tym chociażby pochodzenie senatora Ableuchowa, osoby odpowiedzialnej za sprawne funkcjonowanie rosyjskiego imperium. Jak się okazuje, jego przodkowie z „niezbyt odległej epoki” żyli w „Kirgiz-Kajsackiej Ordzie, skąd za panowania carycy Anny chlubnie wstąpił do służby rosyjskiej prapradziad senatora, mirza Ab-Laj, któremu na chrzcie świętym nadano imię Andrzej i przydomek Uchow. Dla krótkości Ab-Laj-Uchowa przemieniono po prostu w Ableuchowa” (Bieły 8–9). Na straży europejskiego/rosyjskiego państwa stoi więc osoba z azjatyckimi, stepowymi korzeniami. Posiłkując się terminologią wypracowaną na gruncie badań postkolonialnych, senatora można by całkiem zasadnie uznać za kolonialną hybrydę w jednym z kolejnych pokoleń. Imperialne interesy Rosji wspiera człowiek, którego przodkowie stali się ofiarami rosyjskiego kolonializmu⁸. Co istotne, do kolonializmu tego władze rosyjskie nigdy się nie przyznawały. Tymczasem, jak zauważa Michael Chodarkowski, w swej ekspansji terytorialnej to właśnie Rosja jako pierwsze państwo europejskie zetknęła się z problemami związanymi z państwowym zarządzaniem koloniami. Kiedy w roku 1835 angielski historyk i polityk Thomas B. Macaulay namawiał do stworzenia w Indiach klasy rządzącej, której członkowie byłiby Hindusami ze względu na krew i kolor skóry, Anglikami zaś pod względem wychowania, zasad moralnych i intelektu, podobna grupa pośredników, którzy przyjęli kulturę rosyjską, od stuleci pomagała Rosji zarządzać podbitymi narodami (Hodarkovskij 291). Senator Ableuchow ich właśnie reprezentuje. Jego sytuacja wydaje się typowa dla zjawiska kolonizacji wewnętrznej. Zgodnie z opinią Aleksandra Etkinda, niepowodzeniu kolonizacji zewnętrznej towarzyszyło nieosiągalne pragnienie, aby stać się „swoim wśród obcych”, z kolei w przypadku kolonizacji wewnętrznej dominowało, powodujące niezadowolenie i chęć oporu, poczucie „bycia obcym wśród swoich” (Etkind 90).

Według Toporowa Wschód w sposób mniej lub bardziej widoczny zapuścił korzenie zarówno w Rosji, jak i w samym Petersburgu. Rosja, będąca z gruntu bytem całkowicie odmiennym od klasycznie pojmowanego Wschodu i Zachodu, zawiera

⁸ Kolonializmu odmiennego od kolonializmu zachodnich mocarstw europejskich, gdyż Rosja budowała imperium kontynentalne (podobnie jak Prusy/Niemcy czy cesarstwo austriackie/Austro-Węgry).

w sobie pierwiastek azjatycki, co widoczne jest chociażby w tytułaturze imperatora Rosji, sparodiowanej przez Bielego na samym początku utworu (Toporov 495). Wśród wymienianych tam ziem i krain pojawia się też Konstantynopol-Carogród, jak wiadomo, nigdy nienależący do Rosji. Wyszczególnienie stolicy Bizancjum stanowi tyleż element satyryczny, ile i nawiązanie do poglądów Władimira Sołowjowa, postulującego odnowę chrześcijaństwa poprzez pogodzenie katolicyzmu z prawosławiem. W tym miejscu Biely poddaje ponadto krytyce jedną z tez ideologii słowianofilów o przewadze rdzennego rosyjskiego pierwiastka nad symbolizowanym przez Petersburg Zachodem (Szymak-Reiferowa 1993: 5). Apollon Apollonowicz Ableuchow, rosyjski Europejczyk, jakby chcąc zapomnieć o swoich przodkach i pochodzeniu, usiłuje odciąć się od wszystkiego, co wschodnie, co kojarzy z chaosem, zamętem i rewolucją. Dlatego też regularne, oparte na liniach i kątach prostych centrum miasta przeciwstawia niepokojącym go peryferiom, w tym również petersburskim wyspom, zamieszkanym przez burzący się tłum, robotników:

Apollon Apollonowicz nie lubił wysp: zamieszkują je ludzie z fabryk, prostytutki, wielotysięczne ludzkie rojowisko wędruje tam rankiem do fabryk o wielu kominach; mieszkańcy wysp zaliczeni są do ludności Imperium, powszechny spis ludności został i u nich wprowadzony. Apollon Apollonowicz nie chciał rozważać dalej: wyspy – należy zdusić! Przykuć je żelazem ogromnego mostu, przebić strzałami prospektów... (Biely 21).

Z perspektywy senatora byłoby lepiej, gdyby robotnicy z wysp nie zaliczali się do ludności imperium, oni to bowiem – w jego przekonaniu – ponoszą odpowiedzialność za ogarniający Rosję chaos wschodniej proveniencji. Już sam wygląd tych ludzi budzi niepokój. Narrator nazywa ich „zwyrodniałym ludkiem”, „ni to ludźmi, ni to cieniami”. Egzotyzacja tłumy, utożsamianie go ze wschodnim barbarzyństwem i obarczanie odpowiedzialnością za rewolucyjne wrzenie pomagają senatorowi wzmocnić poczucie własnej europejskości. Ableuchow powołuje się na prawo w swojej walce z chaosem: „Nad Rosją mnożył się paragraf: po salach i stopniach obitych czerwonym suknem odbywała się cyrkulacja paragrafu, a zarządzał nią Apollon Apollonowicz” (Biely 401) – najpopularniejszy w Rosji urzędnik, od którego wychodzą projekty, rady i rozkazy. Kłopoty rodzinne, zszargane zdrowie i zaawansowany wiek powodują jednak, że zamiast silnego męża stanu spokoju w płonącej imperium strzeże „spocony, hemoroidalny starzec”.

Walce z chaosem sprzyjają wprowadzające spokój i porządek europejskie elementy miejskiego krajobrazu – mosty i prospekty. Jak zauważa Seweryn Pollak, w geometrycznych wizjach starszego z Ableuchowów stolica Rosji poprzecinana jest równolegle biegnącymi ulicami; wizje te stanowią swoistą realizację wyobrażeń Piotra Wielkiego (Pollak 511). Apollon Apollonowicz chaosowi przeciwstawia wszystko, co symetryczne: „mały staruszek szedł po schodach wyściełanych czerwonym suknem; nogi unosząc się w górę tworzyły kąt, co go uspokajało, lu-

bił bowiem symetrię” (Biely 128). W odróżnieniu od regularnej zabudowy miasta senator nie lubi tych elementów przestrzeni, nad którymi trudno jest zapanować. W pierwszej kolejności dotyczy to Newy, przyczyniającej mieszkańcom Petersburga nieustannych kłopotów w postaci cyklicznych powodzi i podtopień: „Apollon Apollonowicz nie lubił perspektywy Newy; niby zielonawe kłęby pędziły chmury, zgęszczał się dym, który opadał na morskie wybrzeże; tam newska głębina niby stal waliła w granity, w zielonawej mgłę znikła iglica...” (Biely 429). Znikanie iglicy (Soboru Pietropawłowskiego lub gmachu Admiralicji) – oznaki triumfu zachodniego wymiaru miasta – w kojarzącej się z chaosem mgłę to kolejny sygnał świadczący o pogrążaniu się Rosji we wschodnim nieładzie. Walka toczona przez Nowę (kontrastującą z uporządkowanym Newskim Prospektem) z dziełem rąk ludzkich to kolejna odsłona zmagania pierwiastka wschodniego i zachodniego w dziejach państwowości i kultury rosyjskiej. W ujęciu Bielego Petersburg stanowi wyzwanie rzucone przez pierwszego z rosyjskich imperatorów wschodniemu chaosowi, w tym także przyrodzie. Jak pisał XIX-wieczny historyk Siergiej Sołowjow, dla Rosjan przyroda nigdy nie była matką, lecz okrutną macochą (Etkind 90).

Przed zaśnięciem senator Ableuchow otwiera książkę i widzi w niej napawające go spokojem równoległoboki, prostopadłościanny, szesciany i stożki. To, co regularne, uporządkowane zamienia się w pancierz, zbroję chroniącą Apollona Apollonowicza przed nienawistnym mu tłumem: „od ulicznej hołoty odgraniczały go cztery prostopadłe ścianki, w ten sposób oddzielony był od ludzi i od moknących czerwonych obwolot piśmideł, które sprzedawano na [...] skrzyżowaniu” (Biely 20). Senator gardzi nie tylko prostackimi tłumami i obawia się ich, ale również „czerwonych piśmideł”, podburzających „hołotę” do buntu, do rewolucji. W jego przekonaniu ludzi tych należałoby podporządkować i ucywilizować, poddać kolonizacji – podobnie jak postępowano z ludnością zamieszkującą południowe i wschodnie obrzeża Imperium Rosyjskiego. Chodziłoby więc o kolonizację wewnętrzną (samokolonizację), w tym przypadku dotyczącą obszarów usytuowanych w centrum państwa. W historii rosyjskiej kolonizacji nie byłby to zresztą przypadek odosobniony; według znawców zagadnienia nie sposób dokładnie określić, kiedy zaczęła się rosyjska kolonizacja – czy z chwilą podboju i przyłączenia etnicznie obcego Chanatu Kazańskiego, czy też wschodniosłowiańskiego Nowogrodu Wielkiego? Kolonizacja wewnętrzna nie polega bowiem na kolonizacji peryferii, lecz regionów centralnych wraz z zamieszkującą je ludnością. Oznacza to zatem kolonizację ludności rosyjskiej, w pierwszej kolejności chłopów pańszczyźnianych⁹ (*Rossia kak koloniâ*, źródło elektroniczne). Zdaniem Aleksandra

⁹ Po pobycie w Rosji w latach 40. XIX wieku pruski urzędnik August von Haxthausen utrzymywał, że państwo to cechuje nie kolonialna ekspansja, lecz „kolonizacja wewnętrzna”, będąca podstawą polityki wewnętrznej i gospodarki rosyjskiego imperium (Etkind 91).

Etkinda, w przypadku kolonizacji wewnętrznej ma miejsce zastosowanie praktyk kolonialnego zarządzania i wiedzy kolonialnej w obrębie granic państwa, co jest typowe dla imperiów lądowych¹⁰ (Etkind, Uffelmann, Kukulin 12). Z kolei Dirk Uffelmann cechą szczególną rosyjskich praktyk kolonialnych widzi w braku naturalnych granic, takich jak morza czy kolor skóry. Znaczenia nabierają wówczas granice miękkie, czyli podział na centrum i peryferie, oraz związane z nimi różnice kulturowe – stroje, fryzury, wykształcenie. Nie są one więc odwieczne i niezmiennie, lecz wytwarzane przez wypowiedzi dyskursywne (*Rossia kak kolonia*, źródło elektroniczne). Istotą kolonizacji wewnętrznej regionów zamieszkałych przez Wielkorusów było sztuczne wytwarzanie różnic kulturowych, niezbędnych do dyscyplinowania i eksploataowania podległych grup ludności (Etkind, Uffelmann, Kukulin 14). W przypadku Rosji różnice stanowe pomiędzy mieszkańcami wsi, miast i ludźmi „szlachetnie urodzonymi” były ogromne, niemal tożsame z różnicami rasowymi (Etkind, Uffelmann, Kukulin 15). Najprawdopodobniej niepokojąca Ableuchowa „hołota”, „tłum”, to potomkowie chłopów pańszczyźnianych lub byli chłopci pańszczyźniani, których, z punktu widzenia senatora, należałoby poddać powtórnej kolonizacji. Dlatego też Apollon Apollonowicz marzy, żeby

cała ściśnięta prospektami ziemia w swym linearnym kosmicznym biegu przecięła bezmiar prawem prostolinijności; ażeby sieć równoległych prospektów, przecięta siecią prospektów, ciągnęła się w światów otchłanie płaszczyznami kwadratów i sześciątów: po kwadracie na poddanego, ażeby... Prócz linii najbardziej ze wszystkiego, co symetryczne, uspokajała go inna jeszcze figura – kwadrat (Biely 22).

W umyśle senatora regularna, europejska zabudowa stanowi symbol postępu, spokoju i bezpieczeństwa: „Mokry, śliski prospekt przeciął się pod prostym, dziewięćdziesięciostopniowym kątem z mokrym prospektem; w punkcie przecięcia stał stójkowy...” (Biely 22–23). Miejsce, z którego policjant strzeże porządku, nie jest przypadkowe, na przecięciu dwóch prostopadłych linii widoczność jest wszak najlepsza. Całkowicie odmienna sytuacja panuje na pozbawionych regularności wyspach i petersburskich peryferiach, gdzie czyhają różnego rodzaju zagrożenia. Zdaniem Ableuchowa, idealny światy powinien wyglądać następująco: „Istnieje nieskończoność biegnących prospektów wraz z nieskończonością biegnących, przecinających je cieni. Cały Petersburg – to nieskończoność prospektu podniesionego do entego stopnia. Poza Petersburgiem – nie ma nic” (Biely 23).

¹⁰ Zdaniem badaczy, państwo rosyjskie kolonizowało nie tylko Polskę, Syberię czy Kaukaz, lecz stosowało metody kolonialne również na obszarach wewnętrznych, gdzie rozdawało latyfundia i tłumilo powstania (Etkind, Uffelmann, Kukulin 15).

Obszary Petersburga, których nie porządkuje kąt prosty, linie równoległe i prostopadłe, nie są już Petersburgiem (prawdziwym, zachodnim miastem), lecz dzikim, niebezpiecznym Wschodem¹¹, mającym swój początek tuż za rogatkami miasta¹². Jak zauważa Tatiana Artiemiewa, przestrzeń (dotyczy to również przestrzeni Petersburga – A.P.) może być pozbawiona społecznej i kulturowej określoności i zyskiwać ją stopniowo wraz z opanowaniem i zagospodarowaniem (*освоение и обживание*), czyli kolonizacją wewnętrzną (Artem'eva 156). W przypadku Rosji problem granicy między metropolią i peryferiami stanowi zresztą odrębne zagadnienie. Według Michaela Chodarkowskiego granica taka była konstruktem wyobraźni i nieustannie przesuwiała się na południe i wschód od centrum kraju (Hodarkovskij 115).

Symbolem, ucieleśnieniem europejskiego prospektu w powieści Biełego jest, oczywiście, Newski Prospekt – prawdziwie zachodnia arteria: „Newski Prospekt [...] odznacza się prostoliniowością, ponieważ jest on prospektem europejskim, każdy zaś europejski prospekt jest nie po prostu prospektem, ale [...] prospektem europejskim” (Bieły 6). Inne rosyjskie miasta, pozbawione europejskiej/zachodniej regularności Petersburga, na miano miasta w zasadzie nie zasługują: „Newski prospekt jest prospektem nader ważnym w tym nierosyjskim – stołecznym – mieście. Reszta miast rosyjskich stanowi kupę lichych drewnianych domków” (Bieły 7). Petersburg z kolei nie zasługuje na miano miasta rosyjskiego. Petersburskie ulice mają jeszcze jedną właściwość, zamieniają mianowicie „przechodniów w cienie”, jednostka, człowiek ustępuje tu miejsca potędze państwa. Petersburg – uosobienie rosyjskiego państwa i rosyjskiego imperializmu – to główny bohater powieści Biełego, który ukazuje je jako stolicę mit, stolicę symbol, stolicę uogólnienie.

Mosty, łączące petersburskie wyspy z cywilizowanym, europejskim centrum kryją w sobie poważne niebezpieczeństwo. Jak ostrzega narrator powieści: „o Rosjanie! **Tłumu cieni z wysp** [wyróżnienie moje – A.P.] nie wpuszczajcie! Przez wody letejskie już przerzucono czarne i szare mosty. Warto by je rozebrać... Za późno... I cienie waliły przez mosty” (Bieły 26). Wspomniany „tłum cieni z wysp”, zgodnie z argumentacją Dirka Uffelmanna, można uznać za obiekt orientalizacji wewnętrznej i wewnątrzkolonialnej przemocy. Podobnie było w przypadku reform Piotra Wielkiego, zezwalających chłopom nosić brody, co wyklu-

¹¹ Na podobnej zasadzie Katarzyna II Wielka, pisząc z Kazania list do Woltera, utrzymywała, że „jest w Azji”. Chociaż Kazań znajduje się jeszcze w Europie, to cesarzowa najwyraźniej utożsamiała kulturę z geografiami (Artem'eva 160).

¹² Za Aleksandrem Etkindem warto zauważyć, że „rosyjskie” stolice powstawały na ziemiach obcych z perspektywy ich założycieli; dla Wikingów Nowogród Wielki i Kijów znajdowały się na takich właśnie terenach, podobnie jak dla budujących Petersburg przybyszów z Moskwy (Etkind 96).

czało ich z procesu modernizacji i orientalizowało dawniejszy stan rzeczy, czy też w przypadku tzw. kułaków w okresie stalinowskiej kolektywizacji rolnictwa (*Rossia kak koloniâ*, źródło elektroniczne). Jak wiadomo, w Rosji różnice kulturowe pomiędzy metropolią i kolonią nie pokrywały się z różnicami etnicznymi. Z tego powodu władzom imperium sprawującym władzę nad różnymi grupami etnicznymi¹³ przychodziło powtórnie kolonizować swój własny naród, powoli zyskujący nową tożsamość (Etkind, Uffelmann, Kukulin 11–12). Skutkiem tego, zauważa Aleksandr Nikulin, rosyjskie władze państwowe sporej części mieszkańców wydawały się obcą kastą, narzucającą własnej ludności, własnemu krajowi drogę rozwoju i traktującą swój naród jak kolonizowane masy (*Rossia kak koloniâ*, źródło elektroniczne). Zdaniem Władimira Bobrownikowa, działa się tak zarówno w czasach carskich, jak i radzieckich, kiedy to odkrywano i konstruowano ludzi niecywilizowanych („dzikusów”) nie tylko na kolonizowanych obrzeżach imperium, ale także w guberniach centralnych. W XIX wieku stosunek władz państwowych i ich przeciwników politycznych – to jest zeuropeizowanej części społeczeństwa – do rosyjskiego chłopstwa zasadzał się na stereotypach pełnych orientalnych uprzedzeń (*Rossia kak koloniâ*, źródło elektroniczne). Kolonizacja zawsze dokonuje się w jednym z dwóch wymiarów – horyzontalnym lub pionowym. W przypadku kolonizacji pionowej głównym „wewnętrznym Wschodem” Imperium Rosyjskiego byli właśnie chłopcy (*Rossia kak koloniâ*, źródło elektroniczne). Ponieważ granice Rosji rozszerzały się w bardzo szybkim tempie zarówno w okresie przedimperialnym, jak i imperialnym, to określenia wewnętrzny/zewnętrzny były płynne i niedookreślone (Etkind, Uffelmann, Kukulin 12).

W przestrzeni miejskiej Petersburga w roku 1905 rozstrzyga się, czy rosyjski Zachód ostatecznie skolonizuje, ujarzmi rosyjski Wschód, czy też będzie odwrotnie i Rosja powróci do czasów przedpiotrowych. Zapowiedź tego finalnego starcia na kartach powieści wybrzmiewa wielokrotnie. Niekiedy przewagę wydaje się zyskiwać zachodnia orientacja rosyjskiego imperium: „O dwunastej głuchy strzał armatni rozległ się uroczyście w Petersburgu, we wspaniałej stolicy Imperium: i rozdarły się mgły, i rozwiały się cienie” (Biely 31). Jednakże Wschód, rewolucja, powoli, lecz systematycznie przenika do ścisłego centrum miasta, a jej zwiastunami są niepokojący Apollona Apollonowicza raznoczyńcy, pozbawiający go bezpiecznego schronienia: „Kareta, ściśnięta potokiem dorożek, zatrzymała się na skrzyżowaniu, potok raznoczyńców otarł się o karetę senatora, naruszając iluzję, że on, Apollon Apollonowicz, pędząc Newskim, pędzi o miliardy wiorst od ludzkiej stonogi” (Biely 27). Co więcej, raznoczyńcy niepokoją senatora nie tylko na ulicy, ale także w jego własnym domu: „Apollon Apollonowicz przypomniał

¹³ Według Aleksandra Etkinda skutkiem rosyjskiej odmiany kolonizacji jest „hegemonia negatywna” (Etkind 287).

sobie. Raznoczyńca widział pewnego razu – proszę sobie wyobrazić – w swoim domu” (Bieły 36). W tym miejscu warto przypomnieć, że raznoczyńcy stanowili trzon ruchu narodnickiego – w opinii Jamesa H. Billingtona najbardziej autentycznego nurtu społecznego w nowożytnej historii Rosji, będącego kontynuacją wszystkich przedpiotrowych form konserwatywnej opozycji wobec europeizacji i sekularyzacji Imperium Rosyjskiego (Billington 189). W utworze Biełego raznoczyńca można więc uznać za symboliczną reprezentację świata wartości staroruskich, przeciwstawianych cywilizacji zachodniej, chociaż paradoksalnie celem ruchu narodnickiego był postęp i oświecenie – kategorie niezmiennie kojarzone z Zachodem. Wspomnianego raznoczyńca do domu senatora przyprowadził jego własny syn. W rezultacie dla Apollona Apollonowicza Mikołaj staje się jeszcze jednym czynnikiem naruszającym niezbędny dla trwania państwa porządek: „siedząc w swoim gabinecie senator doszedł do wniosku, że jego syn jest łajdakiem” (Bieły 139). W nocy zaniepokojonemu Apollonowi Apollonowiczowi Mikołaj nieprzypadkowo zapewne ukazuje się pod postacią Mongoła:

A Mongoł (Mikołaj Apollonowicz) zbliżał się z wyrachowaniem.

Senator zawołał po raz drugi:

– Na podstawie jakiego prawa?

– I jakiego paragrafu?

Przestrzeń odrzekła:

– Nie ma ani paragrafów, ani praw! (Bieły 167).

Tym oto sposobem syn senatora zaczyna uosabiać zagrażający porządkowi i dotychczasowemu układowi społecznemu rewolucyjny ferment, kojarzony z naciągającymi ze Wschodu azjatyckimi hordami. Należy jednak zaznaczyć, że nie tylko Wschód stanowił dla Rosji zagrożenie. Zdaniem Toporowa, podobnie rzecz się miała z Zachodem, a problemy z nim związane były nawet bardziej skomplikowane, na co wskazywali Władimir Sołowjow i Nikołaj Bierdiajew, wedle których Zachód mógł stanowić dla Rosji większe zagrożenie niż Wschód (Toporov 492). Dlatego też Imperium Rosyjskie – przekonywał Sołowjow – nie może być mocarstwem wyłącznie wschodnim ani wyłącznie zachodnim. Polityka rosyjska winna łączyć imperializm z zasadami chrześcijańskimi, co odpowiada najlepszym cechom rosyjskiego charakteru narodowego (Toporov 492).

Mieszkanie senatora, podobnie jak układ ulic Petersburga, wyróżnia zachodni, europejski porządek. Z punktu widzenia Apollona Apollonowicza jego dom: „składał się ze ścian (tworzących kwadraty i sześciiany) i z wyciętych w nich okien, z posadzek, stołów” (Bieły 39). Regularność i bezpieczeństwo cechują także gabinet Ableuchowa: „w gabinecie wysokiego Urzędu, Apollon Apollonowicz wyrastał niejako na ośrodek urzędów państwowych i zielonych stołów, tu był on źródłem promieniowania siły, punktem przecięcia, impulsem, był siłą w znacze-

niu Newtonowskim” (Bieły 57). Poza gabinetem (urzędem) senator ma wrażenie, że zarówno jego życie osobiste, jak i Rosja w ogóle poddane zostały ciężkiej próbie: „W ciągu pięciu lat przebiegło tyle zdarzeń: Anna Pietrowna [żona senatora, która go porzuciła – A.P.] w Hiszpanii, Wiaczesława Konstantynowicza¹⁴ nie ma, żółta stopa zuchwale stanęła na portarturskich umocnieniach, burzyły się Chiny i padł Port Artur” (Bieły 58). Ableuchow lęka się ponadto rozległych rosyjskich przestrzeni, gdyż stamtąd właśnie, ze Wschodu nadciąga rewolucja: „Apollon Apollonowicz bał się przestrzeni. Pejzaż wiejski przerażał go po prostu: za śniegami, za lodami i za zębatą linią lasu podnosiła się zamieć” (Bieły 94). Jak wiadomo, dla symbolistów, w tym także Bielego, zamieć stanowiła jeden z synonimów rewolucji. O swoich lękach i obawach senator informuje ministra Plehwego, przekonując, że „Rosja to lodowata równina, po której włóczą się wilki!” (Bieły 95). Docierające do Apollona Apollonowicza informacje o szykowanym na niego zamachu bombowym (jeśli przyjmie stanowisko ministra) sprawiają, że Ableuchow dodatkowo czuje się zagrożony na otwartych przestrzeniach miejskich: „Apollon Apollonowicz przechodził przez plac: zbudził się w nim lęk przestrzeni” (Bieły 228). Oprócz tego niepokoją go „mieszczanie”, ludzie wywodzący się z mniej reprezentacyjnych, czy wręcz ubogich dzielnic:

Apollon Apollonowicz Ableuchow poprawił cylinder wchodząc w butwiejące życie mieszczanina, w sieci murów, podsieni, płotów wypełnionych słuzem, w ten nieprzerwany, nędzny, zgniły, pusty i powszechny wychodek; wydało mu się teraz, że go nienawidzi nawet ten butwiejący płotek, że to oni nienawidzili. Kim są ci oni? Nędzna grupka? Tu gra myśli szybko wzniosła mgliste płaszczyzny, mgliste płaszczyzny rozdarły się: ogromną mapę Rosji ujrzał taką malutką: czyżby to byli wrogowie: owa ogromna wspólnota plemion zamieszkujących te przestrzenie: jak to, sto milionów? Nie, czy więcej? (Bieły 243)

Jak się okazuje, wrogami senatora, a co za tym idzie wrogami panującego w Rosji układu politycznego i społecznego, są nie tylko „mieszczanie”, ale większość mieszkańców Rosji („sto milionów”, a może i „więcej”). Jedna z polskich badaczek widzi w Ableuchowie personifikację świadomości demonicznej, za ukształtowanie się której – zdaniem Bielego – odpowiada rosyjski typ państwowości. Demoniczny ruch cyrkularzy senatora oddziałuje zarówno na Rosję, jak i własnego syna (Petraškevič 35). Oddziaływanie to jest jednoznacznie destrukcyjne.

W *Petersburgu* rewolucja kojarzona jest z pierwiastkiem wschodnim, mongolskim, Rosja zaś, w myśl przekonań eurazjatów, stanowi naturalne przedłużenie mongolskich stepów. Nieprzypadkowo zapewne jeden z rewolucyjnych spiskowców, współpracujący z policją prowokator Lippanczenko (postać wzorowana na

¹⁴ Chodzi o Wiaczesława Konstantinowicza von Plehwego (1846–1904) – rosyjskiego ministra spraw wewnętrznych i szefa tajnej policji politycznej.

Jewno Azefie) ma tatarsko-mongolskie oblicze. Rozmawiający z nim nieznajomy pyta go wprost, czy ten jest Mongołem, przekonując jednocześnie, że „Wszyscy Rosjanie mają mongolską krew” (Biely 49). W utworze Bielego wspomina się także o niepokojach panujących w rosyjskich wsiach: „Już oracze przestali drapać swoje pola i porzuciwszy brony i sochy zbierali się w grupki przed chatami. Rozprawiali i sprzeczali się, ażeby zgodną czeredą ruszyć nagle na dwór z kolumnami; przez całe długie noce jarzyły się krwawe zorze wiejskich pożarów” (Biely 92). Rewolucyjny ferment przenosi się do miast, gdzie:

Po warsztatach, po drukarniach, po razurach, po młeczarniach, po knajpkach wciąż kręcił się jakiś wielomówny osobnik; nasunąwszy na głowę kosmatą czapę z pół skrwawionej Mandżurii i wepchnąwszy do bocznej kieszeni nie wiadomo skąd zdobyty browning, wtykał ludziom nędznie wydrukowaną ulotkę (Biely 92).

Wrzenie rewolucyjne ma swój początek w usytuowanych na obrzeżach miasta fabrykach, a następnie przedostaje się do centrum. Najpierw opanowuje wyspy, przerzuca się przez mosty Litiejny i Mikołajowski, po czym na Newskim Prospekcie odbywa się „cyrkulacja ludzkiego tysiącnożnego mrowia; jednakże skład tego tysiącnożnego mrowia zmieniał się i obserwator dostrzegał już pojawienie się czarnej kosmatej czapki z pół skrwawionej Mandżurii; zmniejszył się znacznie procent przechodzących cylindrów” (Biely 93). „Nihilizm wschodu” stopniowo ogarnia stolicę Rosji, a następnie rozlewa się na całe państwo. Rewolucyjny tłum wyróżniają „mandżurskie czapki” (kolejny motyw orientalny) – w ten sposób rewolucja bezpośrednio skorelowana zostaje ze Wschodem, z północno-wschodnią prowincją Chin:

Wyległy na ulice kosmate mandżurskie czapki i rozplynęły się w tłumie, a tłum wciąż rósł; jacyś osobnicy i mandżurskie czapki szli w jednym kierunku – w stronę ponurego budynku z czerwienią fasadą; tłum przed ponurym budynkiem składał się z samych tylko osobników i mandżurskich czapek (Biely 112).

W tego rodzaju opisach rewolucyjny tłum poddany zostaje egzotykcji i orientalizacji. Choć z punktu widzenia władz państwowych naród rosyjski był swój, mówił tym samym językiem i stanowił źródło bogactwa uprzywilejowanych grup ludności, to wydawał się naznaczony egzotykiem. W ten sposób Rosja kolonizowała samą siebie, swój własny naród (Etkind, Uffermann, Kukulin 15). Korzystanie z orientalnych określeń w opisach relacji pomiędzy władzą i społeczeństwem stanowi przykład stosowania retorycznych konstrukcji kolonizacji wewnętrznej (Etkind, Uffermann, Kukulin 17).

Pomimo związków z rewolucjonistami syn senatora pragnie uchodzić za stronnika i wyznawcę wartości zachodnich, zachodniej proveniencji racionali-

zmu. W jego przypadku do rangi symbolu, opowiedzenia się za europejską drogą rozwoju urasta stojący w jego mieszkaniu postument niemieckiego filozofa Immanuela Kanta. Tak naprawdę Mikołaj toczy jednak wewnętrzną walkę, zewsząd otaczają go pierwiastki Wschodu, co powoduje, że na stronicach komentarzy do Kanta od tygodnia zalega kurz¹⁵. Za Gayatri Chakravorty Spivak warto zaznaczyć, że filozof z Królewca wyznaczał wyraźną granicę oddzielającą ludzi rozumnych od niecywilizowanych dzikusów. Ci drudzy, zamieszkujący takie odległe miejsca jak Jakuck, w zasadzie nie są w stanie poznać samych siebie, przez co ich życie pozbawione jest celu (Etkind 273). Syn senatora zaczyna czuć płynącą w jego żyłach wschodnią krew przodków:

[...] spoza drzwi, z bezmiaru, ktoś na niego patrzył: jakaś tam głowa [...] jakiegoś bóstwa; jego kirgizkajsacy przodkowie utrzymywali kontakty z tybetańskimi lamami; we krwi Ab-Lai-Uchowów roilo się niezgorzej od różnych różności. Czy nie dlatego właśnie żywił tkliwe uczucia do buddyzmu? Ujawniło się dziedzictwo, w sklerotycznych żyłach dziedzictwo tętniło milionami krwinek (Bieły 288).

W chwilę później Mikołaj Apollonowicz widzi samego siebie pod postacią „starego Turańczyka”, który „wszedł w krew i kość rodowej szlachty” (Bieły 290). Jego celem jest zniszczenie wszelkich podstaw. W krwi Mikołaja

powinien wzrosnąć Starodawny Smok i pożreć wszystko płomieniem; starodawny Wschód gradem bomb osypał nasze czasy i Mikołaj Apollonowicz stał się starą turańską bombą: wybuchła teraz ujrząwszy ojczyznę i twarz jego stała się twarzą Mongoła, wydawał się teraz mandarynem Państwa Środka przebrany w surdut w podróży na Zachód (Bieły 290).

Zadanie Mikołaja polega więc na ostatecznym zniszczeniu europejskiego oblicza Rosji i nadaniu jej formy wschodniej, „mongolskiej”. Jego osobowość ulega rozdwójeniu (Wschód – Zachód), syn senatora rozmawia ze wspomnianym Turańczykiem, jakby ten był realną postacią. Jak wynika z ich dialogu, Kant, paradoksalnie, również był Turańczykiem, a ostatecznym celem nie jest zburzenie Europy, lecz jej niezmiennność. Mikołajowi wydaje się ponadto, że jest „rozpustnym potworem”; w Chinach bogdychan Apollon Apollonowicz rozkazał mu wyróżnić tysiące poddanych, po czym Mikołaj przygalił na Ruś na stepowym ko-

¹⁵ Kant zostanie przez Mikołaja ostatecznie zapomniany w trakcie jego późniejszej podróży po arabskiej Afryce. W Egipcie: „Mikołaj Apollonowicz oparł się w zadumie o martwą ścianę piramidy; on sam jest piramidą, szczytem kultury, która – runie” (Bieły 507). Słowa te wskazują na przynależność syna senatora do kultury zachodniej, przepowiadając jednocześnie jej upadek. Nie wiadomo tylko, czy w Rosji, czy też w ogólnym wymiarze. W zakończeniu powieści Mikołaj pojawia się w cerkwi prawosławnej, jak również interesuje się pracami ukraińskiego filozofa Hryhorija Skoworody, co – zdaniem Janiny Pietraszkiewicz – świadczy o budzeniu się w nim ludzkich uczuć (Petraškevič 39). Jednocześnie może jednak oznaczać odejście od kultury europejskiej.

niu, wcielił się w rosyjskiego szlachcica i „zaczął czynić to, co dawniej; tam wyróżnął tysiące, dziś chciał rzucić bombę w ojca” (Biely 292). Negatywny stosunek do ojca powoduje, że Mikołaj nawiązuje kontakty z rewolucjonistami i zarzuca dotychczasowy tryb życia. Po urządzonym we wschodnim stylu salonie chodzi w bucharskim szlafroku, tatarskiej tiubetejce i tatarskich pantoflach: „W ten sposób wytworny student przemienił się w człowieka wschodu” (Biely 50). Mikołaj staje się tykającą bombą.

Syn senatora przemyka po petersburskich ulicach przebrany w czerwone domino – symbol rewolucji. Wobec nieuniknionego dla Rosji wyboru (ewolucja czy rewolucja, Zachód czy Wschód) Mikołaj raz jawi się zwolennikiem ewolucji, kiedy indziej znów opowiada się za rewolucyjnym, radykalnym rozwiązaniem. Jego dusza pozostaje rozdarta na dwie części. Opowiedzenie się za rewolucją, za Wschodem w przypadku młodszego z Ableuchowów (pozornie) wydaje się chwilowym buntem, kaprysem, wynika z rozczarowania i załamania nerwowego (nieodwzajemnione uczucie do Sofii Pietrowny Lichutiny). Przybywający do jego domu raznoczyńca i pamięć o złożonej w chwili słabości obietnicy (dokonanie zamachu bombowego na własnego ojca) napawają go przerażeniem: „Wizyta raznoczyńca wzbudziła w Mikołaju Apollonowiczu głęboki strach. Mikołaj Apollonowicz przypomniał sobie smutną okoliczność – wszystkie szczegóły tego okropnego przyrzeczenia i uznał je za zabójcze” (Biely 90). W rozmowie ze swoim przyrodnim bratem Pawłem Jakowlewiczem syn senatora oświadcza wprost, że do terroru odnosi się negatywnie.

Czerwone domino staje się przyczyną lęków i podejrzeń senatora, dodatkowo konfliktując ojca z synem: „Apollon Apollonowicz ukrywał ataki serca; dzisiejszy atak wywołało pojawienie się czerwonego domina; czerwony kolor był emblematem niszczącego Rosję chaosu” (Biely 196). Senator nie ma dobrego zdania o Rosjanach, których uważa za ludzi niepraktycznych, a na dodatek leni i pijaków: „Cała reszta sprowadzała się do picia herbaty i palenia niedopałków: i Apollon Apollonowicz sądził, że Rosjanie to pijanice i palacze tytoniu (na wyroby tytoniowe proponował podnieść podatek); Rosjanina zdradzał bez reszty czerwony nos; Apollon Apollonowicz rzucał się jak byk na wszystko, co czerwone” (Biely 214). Senator okazuje się wrogiem jakichkolwiek ustępstw i kompromisów na rzecz reform, przeciwstawia się unowocześnieniu państwa, gdyż mogłoby ono naruszyć fundament rosyjskiego ustroju i spowodować katastrofę. Wzmiankowana w powieści partia umiarkowana jest mu nienawistna nie dlatego, że całkowicie neguje panujące w Rosji porządki, ale tylko dlatego, że chciałaby je nieco zmienić.

Reasumując, powieść Bielęgo zasadza się na konflikcie wrogich, konkurencyjnych narracji i pierwiastków. Ukazany stan maksymalnego rozdarcia rosyjskiego państwa i społeczeństwa to wynik samokolonizacji na drodze europeizacji i westerlizacji Rosji przeprowadzonej przez Piotra Wielkiego i kontynuowanej przez

większość z jego następców. Oczywiście westernizacja państwa moskiewskiego dokonywała się już przed dojściem do władzy Piotra I (m.in. za rządów jego ojca Aleksego, Borysa Godunowa czy też pierwszego z samozwańców), niemniej w mocno ograniczonym zakresie, raczej jako naturalny proces (ewolucja) przenikania/zapożyczania mód, obyczajów i nowinek technicznych funkcjonujących na zachód od Rusi Moskiewskiej. Tymczasem Piotr dokonał prawdziwej rewolucji, grożącej po upływie dwóch stuleci oddolnym wybuchem społecznym i przekładającą się na ogólny kryzys państwa. Zapowiedzią decydującego starcia/konfliktu pomiędzy Wschodem i Zachodem są główni bohaterowie *Petersburga*, w pierwszej kolejności Apollon i Mikołaj Ableuchowowie – postaci pełne sprzeczności. Chociaż pozornie przynależą oni do kultury i cywilizacji zachodniej (wykształcenie, pozycja społeczna, poglądy), to tak naprawdę przyczyniają się do ich destrukcji kosztem wschodniej proveniencji chaosu, którego zwieńczeniem staje się rewolucyjne wrzenie, skutkujące zburzeniem dotychczasowego układu społeczno-politycznego. Jak zauważa Billington, za nieszczęścia spadające na Rosję odpowiedzialność ponosi zarówno senator Ableuchow, jak i jego syn. W głębi swoich dusz są oni równie silnie przesiąknięci nihilizmem i potajemnie spiskują w celu ustanowienia królestwa bestii, Antychrysta i szatana (Billington 474).

Bibliografia

- Artem'eva, Tat'ána. „*Osoblivaâ čast' sveta*»: formirovanie gosudarstvennoj identičnosti Rossii v XVIII veke”. *Tam, vntri. Praktiki vnutrennej kolonizacii v kul'turnoj istorii Rossii*. Red. Aleksandr Ètkind, Dirk Uffel'mann, Il'â Kukulín. Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2012, s. 155–185.
- Biely, Andriej. *Petersburg*. Przeł. Seweryn Pollak. Warszawa, Czytelnik, 1974.
- Billington, James H. *Ikona i topór. Historia kultury rosyjskiej*. Przeł. Justyn Hunia. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
- Ètkind, Aleksandr. *Vnutrennââ kolonizaciâ. Imperskij opyt Rossii*. Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2013.
- Ètkind, Aleksandr, Dirk Uffel'mann, Il'â Kukulín. „*Vnutrennââ kolonizaciâ Rossii: meždu praktikoj i voobraženiem*”. *Tam, vntri. Praktiki vnutrennej kolonizacii v kul'turnoj istorii Rossii*. Red. Aleksandr Ètkind, Dirk Uffel'mann, Il'â Kukulín. Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2012, s. 6–50.
- Hodarkovskij, Majkl. „*V čem Rossiâ «operežala» Evropu, ili Rossiâ kak kolonial'naâ imperia*”. *Tam, vntri. Praktiki vnutrennej kolonizacii v kul'turnoj istorii Rossii*. Red. Aleksandr Ètkind, Dirk Uffel'mann, Il'â Kukulín. Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2012, s. 284–310.
- Petraškevič, Ânina. „Hudožestvennoe issledovanie sub"ektivnogo soznaniâ («mozgovoj igry») v romane Andreâ Belogo *Peterburg*”. *Przełqd Rusycystyczny*, 2, 2007, s. 32–44.
- Pollak, Seweryn. „*Posłowie*”. Andriej Biely. *Petersburg*. Przeł. Seweryn Pollak. Warszawa, Czytelnik, 1974, s. 509–549.
- Rossiâ kak koloniâ*. Web. 14.04.2023. <https://polit.ru/article/2013/01/03/colonization/>.

- Szymak-Reiferowa, Jadwiga. „*Prorok, ofiara, błazen*» (*O bohaterze trylogii Andrieja Bielego «Wschód czy Zachód»*)”. *Postać w literaturze rosyjskiej XX wieku (analizy i przekroje)*. Red. Stanisław Poręba. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1983, s. 27–38.
- Szymak-Reiferowa, Jadwiga. „Rosja za rogatkami stolic”. *Rosja za rogatkami stolic. Szkice o literaturze rosyjskiej lat 1905–1917*. Red. Jadwiga Szymak-Reiferowa. Kraków, Oficyna Cracovia, 1993, s. 5–13.
- Toporov, Vladimir. *Peterburgskij tekst russoj literatury*. Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 2003.
- Walicki, Andrzej. *O inteligencji, liberalizmach i o Rosji*. Kraków, Universitas, 2007.
- Walicki, Andrzej, *Zarys myśli rosyjskiej. Od oświecenia do renesansu religijno-filozoficznego*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.
- Waszkielewicz, Halina. „Motyw «starej Rusi» w literaturze modernizmu rosyjskiego”. *Literatura rosyjska. Nowe zjawiska. Reinterpretacje*. Red. Barbara Stempczyńska. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1995, s. 74–81.

AUDINGA PELURITYTĖ-TIKUIŠIENĖ

Wilno mityczne we współczesnej prozie litewskiej

Mythical Vilnius in contemporary Lithuanian prose

Abstract. The myth of the founding of the city of Vilnius became particularly important in Lithuanian art in the decade of the restoration of independence. After a long period of occupation, the capital of Lithuania became not only a catalyst for new formulations of national and civic identity, but also a symbol of freedom. The landscape and architecture of the Old Town of Vilnius embody the archaic Baltic imagination, which is not upstaged but, on the contrary, complemented by the Christian world of Vilnius. The restoration of independence activated the archaic Baltic imagination in Lithuanian art and literature as this kind of imagination had nurtured Lithuanians' national self-awareness over centuries. This article focuses on two modern Lithuanian prose writers, Antanas Ramonas (1947–1993) and Ričardas Gavelis (1950–2002), whose works evoke the two most striking and different images of the same mythical Vilnius – divine and demonic, hopeful and hopeless. These two opposing images of mythical Vilnius reveal two different viewpoints on the world, on history and on the human being in modern Lithuanian literature.

Keywords: Vilnius, independence, Lithuanian prose, Gavelis, Ramonas

Audinga Peluritytė-Tikuišienė, Vilnius University, Vilnius – Lithuania, audinga.tikuisiene@flf.vu.lt, <https://orcid.org/0000-0003-1750-3301>

Miasto mitycznego snu

Obraz Wilna we współczesnej literaturze niepodległej Litwy jest jednym z podstawowych paradygmatów tożsamości kulturowej. Semantyką swojego pochodzenia i nazwy Wilno łączy nas z archaiczną wyobraźnią Bałtów, z obrazami śmierci i życia pozagrobowego, a w historycznej perspektywie stolica w jednej narracji spaja ośrodki starożytnego kultu bałtyckiego, pierwszą katolicką świątynię i Wielkie Księstwo Litewskie z nowoczesnym państwem litewskim. Mit założenia Wilna był źródłem inspiracji dla całych pokoleń mieszkańców we wszystkich okresach historii Litwy. Opowieści, legendy i mity Wilna znajdują odzwierciedlenie w litewskim folklorze, narracji dotyczącej rzemiosła i sztuki.

Na początku niepodległości Litwy Wilno stało się głównym symbolem tożsamości historycznej, politycznej i kulturowej, którego reinterpretacja była szcze-

gólnie istotna po długich dziesięcioleciach okupacji. Literatura chętnie podejmowała temat Wilna, a społeczność biorąca udział w wydarzeniach politycznych, wiecach Sajūdisu i akcjach społecznych zdawała się na nowo odkrywać swoją stolicę. Centrum miasta, zwłaszcza jego najstarsza część z zamkami, placami, ujściem Wilenki do Wilii oraz parkiem, w sytuacji politycznego przełomu gromadziło tłumy. Najstarszy plac starówki wileńskiej, Katedralny, ponownie stał się najważniejszym punktem architektonicznym, kulturalnym i politycznym miasta.

Centrum to nie tylko miejsce początku Wilna, jego historii, z całą treścią bałtyckiego mitu, ale także serce miejskiego krajobrazu. To tu około XI w., na placu utworzonym przez zbieg rzek, książę Świętoróg wybiera miejsce rytualnego przejścia do życia pozagrobowego i spalając się na stosie, kształtuje dla całej Litwy religijną tradycję palenia zmarłych na wzór Sovijusa, jednocząc w ten sposób litewski etnos i państwo oraz ustanawiając jedną religię¹ (Beresnevičius 1992b: 88). Syn Świętoroga, Skirmunt, zbuduje w tym miejscu świątynię Perkuna, w której płonie wieczny ogień (Beresnevičius 2008: 248). Dolina Świętoroga dla całego litewskiego świata staje się progim do życia pozagrobowego i miejscem pochówku szlachetnych przodków, miejscem świętym.

Władimir Toporow porównał centrum Wilna do amfiteatru przyrody (Toporovas 85), ponieważ z każdego wzniesienia roztacza się tu widok na dolinę, w której strukturę wkomponowany jest akt metafizycznej przemiany: katedrę z jednej strony otacza zbieg dwóch rzek, z drugiej strony jest to początek starówki i ogromny masyw wzgórz, rozciągający się po drugiej stronie Wilenki². Zdaniem Toporowa, z amfiteatralnego krajobrazu otoczenia wyłania się główny bohater, rzeka Wilenka, według opinii praktycznie wszystkich badaczy dająca nazwę miastu (Toporovas 85–86). Z jednej strony jest ona niezwykle wartka³ (Beresnevičius 1992a: 42–55), z drugiej zaś swoją głęboką semantyką, rdzeniem znaczeniowym *vel- prowadzi do bardzo starego zespołu znaczeń *ide*. – znaczeń śmierci, które

¹ Litewski religioznawca Gintaras Beresnevičius uważa Sovijusa za twórcę indoeuropejskiego rytuału palenia dokonywanego na obszarze zamieszkiwanym przez plemiona bałtyckie w archaicznej epoce Bogini Matki. Obrzęd ten stopniowo ukształtował jednolite podejście do grzebania i odprowadzania zmarłych w zaświaty oraz opartą na nim ideologię życia religijnego na znacznej części obszarów zamieszkałych wówczas przez Litwinów, Jaćwingów, Prusów, Liwów i inne bałtyckie plemiona.

² Wilenka jest lewym dopływem Wilii, drugiej co do wielkości rzeki Litwy, będącej dopływem Niemna, matką rzek litewskich. Nazwa Neris albo Wilia związana jest z pograniczem bałtycko-słowiańskim i częściej pojawia się w kronikach słowiańskich, ale również jest bałtycka. Ze względu na swoje korzenie Wilia i Wilenka mogą być wyrazami pokrewnymi i łączyć się z nazwą Wilna.

³ Symbolika wartkości jest ważna dla bałtyckiej wyobraźni, u podstaw której leżą symbole i archetypy *ide*: wszystko, co obraca się, staje się kręgiem, słońcem, ogniem, bogiem dnia, światłem, które wskazuje na emanację mocy najwyższego Boga. Świątynia Perkuna zbudowana w dolinie Świętoroga skupia się na wyobraźni religijnej, ponieważ Perkun jest synem Boga Nieba, kontrolującym wieczny ogień i obracającym krąg życia na ścieżkę życia wiecznego.

uogólnia bałtyckie *ide*. góry i dołu, wzgórza i wody, Perkuna i Velina, innymi słowy, kosmicznego kręgu życia i śmierci, któremu święty ogień nadaje znaczenie (Toporovas 82–83).

Wielość znaczeń dotyczących korzeni Wilna i Wilenki była analizowana przez praktycznie wszystkich historyków, znawców gramatyki historycznej i mitologii, którzy zetknęli się z tym zagadnieniem. Być może w tej kwestii bardziej aktualne dla wyobraźni dawnych Litwinów, Bałtów czy orientalistycznej wyobraźni indoeuropejskiej jest metafizyczne znaczenie odrodzenia, związane z symboliką wody. Norbertas Vėlius, badacz starożytnej religii i mitologii litewskiej, podkreśla jądro konfliktu chtonicznego i niebiańskiego *ide*. w tej strukturze kosmicznego, metafizycznego dramatu dobra i zła (Vėlius 126–139)⁴. Wilno, z niezwykle wartką Wilenką, po prostu uosabia stan zmieniającej się, sprzecznej, śmiertelnej, ale odradzającej się natury. A to wspólne znaczenie Wilna i Wilenki jest ważne w kontekście postrzegania miasta w historii, sztuce i literaturze. W związku z tym również Neris (Wilnia) jest traktowana w perspektywie innych znaczeń, np. historii czy pamięci.

Jako że mit założenia Wilna opiera się na zrozumiałej strukturze znaczeń mitu, w dobrze znanej historii Wielkiego Księstwa Litewskiego, Giedymina i snu możemy znaleźć ten sam rdzeń znaczeń, podkreślany u progu niepodległości przez mitologów, religioznawców i kulturoznawców: znaczeń kosmicznego kręgu życia – śmierci. Ten rdzeń sprawia, że ciągle wracamy do mitu jako czegoś, co nie jest tylko bajką, baśnią czy legendą, ponieważ zawiera w sobie ideę religijną, a nie tylko opowieść. Ideę religijną znajdujemy w historii o założeniu Wilna poprzez powiązania między Sovijusem, Świętorogiem i snem Giedymina. W istocie tej religijnej idei uchwycimy to, co tworzy wyjątkowy precedens w micie o powstaniu Wilna: w epoce chrześcijańskiej Europy stolica Litwy została założona według niezwykle archaicznej tradycji, do dziś bardzo wymownej nie tylko w litewskim folklorze, ale także we współczesnej litewskiej sztuce i literaturze.

W historii założenia Wilna struktura mitu indoeuropejskiego kryje się głębiej niż ujawnia to prosta narracja, ale w tej ostatniej najważniejszy jest wymiar zaśnięcia władcy w świętym miejscu (Sovijus – Świętoróg – świątynia Perkuna) i snu. Po ciężkim polowaniu w pobliżu Wilii i Wilenki oraz zabiciu tura bardzo zmęczony władca litewski Giedymín zdziera skórę ze zwierzęcia i kładzie się na

⁴ Aktualną dla Litwinów odwieczną i niekończącą się walką między niebiańskim bogiem ognia Perkunem a chtonicznym bogiem podziemi Diabłem w indoeuropejskim systemie bogów odzwierciedla bardziej znana para bóstw wedyjskich – Indra i Vritra oraz wielu ich odpowiedników w kulturach europejskich – germańskiej, ugrofińskiej, słowiańskiej. W starożytnej religii litewskiej istotną była sama opozycja, ucieleśniona przez konflikt między Perkunem a Diabłem w strukturze porządku świata, a dopiero później w kontekście religii chrześcijańskiej diabeł litewski został zdemonizowany, przypisano mu niecharakterystyczny wcześniej wymiar zła metafizycznego.

niej spać (Greimas 65; Beresnevičius 1995: 168)⁵. W nocy śni mu się żelazny wilk stojący na wysokim wzgórzu i wyjący jak sto wilków. Najstarszy litewski arcykapłan Lizdejka, kriwe-kriwejte, interpretuje sen jako imperatyw założenia przyszłej stolicy, o której wieść rozniesie się po całym świecie. Giedymin postępuje zgodnie z tym nakazem, usypuje wzgórze w świętym miejscu zbiegu rzek, a na jego szczycie i u podnóża buduje zamek, łączy je murem obronnym i w 1323 roku wysyła listy⁶ do Europy Zachodniej, papieża i miast hanzeatyckich z informacjami o nowej stolicy.

W swoim liście Giedymin zaprasza do osiedlenia się w Wilnie wszystkich wolnych mieszkańców Europy – rzemieślników, rolników, chrześcijan i przedstawicieli innych wyznań oraz żołnierzy. Semiotyk Algirdas Julius Greimas dostrzega niezwykle złożony konflikt religijny (Greimas 65), którego rozwiązania Giedymin podjął się niedługo przed chrztem Litwy, mającym miejsce w 1387 roku. Semiotyk Kęstutis Nastopka w wyniku analizy listów odkrył złożoną logikę niezależnego stanowiska politycznego Giedymina⁷ (Nastopka 94–104). Nie zmienia to jednak faktu, że Europa odpowiedziała wówczas na zaproszenie i choć Wilno szybko stało się miastem chrześcijańskim, a także ośrodkiem różnych wyznań, to jego głęboka treść pozostała w istotny sposób związana z bałtycką metafizyką krajobrazu, która mówi, że czas i historia to sen, iluzja, maja.

Warto spojrzeć na wileński sen obecny w literaturze litewskiej powstałej u początków niepodległości, gdyż to zagadnienie najlepiej oddaje proza litewska autorów najbardziej produktywnego wówczas średniego pokolenia⁸, pisarzy bardzo wyrazistych i stylistycznie odmiennych, takich jak mistrzowie: prozy poetyckiej Antanas Ramonas (1947–1997) i prozy racjonalnej, sarkastycznej Ričardas Gavelis (1950–2002), odnowiciele i autorytety prozatorskie początków niepodległości Litwy. Wilno jest szczególnie ważne w ich twórczości, ale ukazane zostało z bardzo różnych perspektyw: u Ramonasa miasto z jego centrum i starówką jest źródłem ważnego przeżycia duchowego, o którym autor opowiada językiem prozy poetyckiej, podczas gdy w twórczości fizyka i intelektualisty Gavelisa – wręcz

⁵ Badacze mitu o założeniu Wilna zgodnie twierdzą, że polowanie i sen Giedymina na grobach przodków, po rozłożeniu skóry zabitego świętego zwierzęcia, jest ważnym aktem religijnym, który nie jest przypadkowy, lecz usankcjonowany przez kapłanów kultu religijnego.

⁶ Listy Giedymina są początkiem piśmiennictwa litewskiego.

⁷ Badacz ten zwrócił uwagę na brak zrozumienia, jaki pojawił się w dialogu między pogańskim władcą Giedyminem a chrześcijańskim papieżem Janem XXII. Z pokornego tonu listu papież wnioskuje, że Giedymin sam chce przyjąć chrzest i ochrzcić swoich poddanych, ale w obecności posłańców papieskich władca litewski twierdzi, że jedynie otwiera miasto dla Kościołów chrześcijańskich i duchowieństwa, ale nie chce chrztu. Posłańcy rejestrują napięcie polityczne panujące w otoczeniu Giedymina i informują o tym papieża.

⁸ Autorzy urodzeni na początku lat 50. są najbardziej produktywnym pokoleniem w literaturze litewskiej XX w.

przeciwnie, jest pułapką zła, z której nie sposób się wydostać. Koncepcje mitycznego Wilna stworzone przez Ramonasa i Gavelisa są najbardziej wyraziste w początkowym okresie niepodległości, ale dzięki swojej odmienności pozwalają uchwycić różne kwestie dotyczące ówczesnego miasta.

Boska historia Wilna

Pisarz Antanas Ramonas zasłynął z zamiłowania do historii Litwy, Wilna czy arystokratycznych kultur Europy, takich jak Wielka Brytania. Z tego powodu wiele czasu spędzał w bibliotekach, muzeach i archiwach historycznych, gromadząc materiały do swoich dzieł. Debiutował utworami minimalistycznymi, a jego twórczość od razu wzbudziła zainteresowanie krytyków ze względu na umiejętność uchwycenia całości w konceptualnych szczegółach, zamyślane spojrzenie, wyrażanie oceny moralnej za pomocą minimalistycznej estetyki i precyzyjnych, niezłożonych zdań (Sprindytė 147), co po wielosłowniu epoki socrealizmu było w prozie litewskiej rzadkie.

Pisarz powitał niepodległość, praktycznie nie zmieniając swojego programu artystycznego, nadal tworzył krótkie nowele i eseje, ale zdobywał się też na odwagę pisania większych dzieł, np. przed ukazaniem się najbardziej konceptualnego utworu, opowiadania *Mikelis*⁹, wydał opowiadanie *Białe chmury minionego lata* (*Balti praėjusios vasaros debesys*, 1991), a zebrane w okresie niepodległości wileńskie legendy i podania, przełożone przez niego na język prozatorski, stały się popularną lekturą szkolną. W swoich opowiadaniach Ramonas podejmuje najistotniejsze dla niego problemy szarego człowieka, nierozpoznanego artysty. Bohaterowie zwykle przeżywają swój czas w perspektywie historii Wilna, po prostu przechadzając się ulicami miasta i uważnie obserwując wszystko wokół.

Historie Ramonasa rozgrywają się na starówce, w jej najbardziej tajemniczej części – w Katedrze, na ulicach Didžioji (Wielka), Pilies (Zamkowa), Universiteto (Uniwersytecka), w trójkącie Ostra Brama, kościół św. Anny, bernardyński i św. Jana. Trajektorie bohaterów nieustannie przecinają również ogród Bernardyński, mosty na szumiącej Wilence. Postaci, obserwując spokojne wody Wili, zastanawiają się nad upływem czasu i pamięcią. Wilno ze swoimi starymi budynkami, kościołami i kamiennym brukiem to nie tylko historia, ale także coś głębszego, co dotyka samej wieczności. Historyczna architektura i teatr natury zazwyczaj dają bohaterom Ramonasa ani dużo, ani mało – możliwość obserwowania rozgrywającego się na scenie codzienności dramatu terażniejszości: jak spragniona pszczoła ginie

⁹ Utwór został opublikowany w pośmiertnym zbiorze *Wzgórze spokoju* (*Ramybės kalva*, 1997), a także w wyborze dzieł *Rzeki lutego* (*Vasario upės*, 2007).

w letnim upale, zazdrosna gospodyni chłoszcze ładną służącą, mężczyzna popełnia samobójstwo z powodu poczucia nieznosnej bezsensowności istnienia.

Opowiadanie *Mikelis* programowo podsumowuje twórczość pisarza. W tym utworze możemy nie tylko rozpoznać najważniejsze cechy jego prozy, takie jak np. zdanie przenikające materię (Gustainis 14)¹⁰, ale także wyróżnić ważny motyw przewodni: pytanie, jaki jest cel tymczasowego, niedoskonałego i być może nic nieznaczącego życia człowieka? Nieduży objętościowo utwór jest wielowarstwowy, opowiada historię ostatnich godzin życia pisarza o imieniu Mikelis, które mijają w dziwnym otoczeniu bogów starożytnych, takich jak Sigurdurorn i Oderweg, Klelia i Ganimed, Dionizos, Odyn, Apollo, Hermes, na wileńskiej starówce, w katedrze, w samym centrum miasta, o najciemniejszej porze doby. Przed śmiercią Mikelis rozmyśla nad tajemnicą swojego istnienia i bycia w czasie.

W opowieści nasyconej skojarzeniami nieustannie pojawia się motyw niezwykle dwuznacznego snu. Śnione jest to, co najważniejsze, co utkwilo Mikelisowi w pamięci, ale jednocześnie sen ten jest równoznaczny z przebudzeniem. Zatapiając się coraz głębiej w pamięci i śnie, Mikelis w rzeczywistości zbliża się do swojej duchowej istoty, a ta istota otwiera się przed nim jako doświadczenie przewyższonych sprzeczności. Śmierć jest tu tylko nic nieznaczącym etapem w perspektywie wieczności. Jest progiem, granicą do przekroczenia, poza którą zaczyna się celebrowanie piękna i światła. Spojrzenie Mikelisa na tę granicę jest w utworze ukazane na różne sposoby. Raz skupia się na cieniu gwoździa w ścianie, innym razem na rdzy kruszącego się żelaza, na kropki deszczu uderzającej o bruk, przyciąganej straszliwą siłą nicości: „Chciał zobaczyć ten ślad, chciał poczuć to, co czuje kropka, co czują te maleńkie kropelki w krótkich chwilach ich życia” (Ramonas 366)¹¹.

Powtarzający się uporczywie w opowiadaniu sen splata się z motywami kropli deszczu, strumienia Wilenki i pamięci, aż stają się one dla siebie metonimiami:

To uczucie jako pierwsze zaczęło sączyć się przez jakąś pozostawioną szczelinę, ciągnąc za sobą wszystko, co widział, przeżył we śnie. Odechnął je [...], próbował uszczelnić, zakryć palcem tę szczelinę, przez którą, jak przez dziurę w tamie, bije strumień, dociskany ciężarem wody, i ten strumień poszerza się, niszczy szczelinę, a prąd się zwiększa, siła zwiększa [...], złośliwie pędzi, [...] niesie, robiąc wiry, bijąc brudnymi wściekłymi falami [...]. Musiał się stąd wydostać, bo sen znowu się pojawił, a on go odganiał, nie dlatego, że się bał, ale dlatego, że nie czuł, że może go teraz zapisać, – musiał wrócić do domu, tu się nie uda, zrobi się ciemno. Musiał oderwać się od wszystkiego, uciec, odpocząć, a było tylko jedno odpowiednie miejsce do tego – Ostra Brama (Ramonas 373–374).

¹⁰ Według współczesnego Ramonasowi pisarza Liudasa Gustainisa światopogląd, medytacja, filozofia rozpuszczają się w zdaniu pisarza, tworząc trzeźwo pojęty świat życiowych zagrożeń. Utożsamiając się z materią, pisarz tak naprawdę rozpuszcza materię i siebie w jednolitym wodospadzie bytu.

¹¹ Ten i kolejne fragmenty opowiadania *Mikelis* przełożyła Teresa Dalecka.

Wędrówka deszczu i rzecznej wody w snach Mikelisa jest odzwierciedleniem kosmicznego działania natury: woda karmi czas Wilna, kręci kołem jego historii, tworzy sny i napędza je życiem. Obserwując historię tworzoną przez wileński sen i perspektywę własnego kończącego się życia, Mikelis doznaje swoistego oświecenia, gdy w Ostrej Bramie, zdesperowany, w obliczu własnej śmierci, w spojrzeniu „aksamitnych oczu” Madonny Ostrobramskiej udaje mu się na chwilę zatrzymać czas i jakby z większej odległości ujrzeć sen historii Wilna i Litwy. W opowiadaniu to miejsce wyróżnia się największym zagęszczeniem znaczeniowym, w zasadzie jest to jego punkt kulminacyjny.

Konfrontacja ze śmiercią w obliczu Madonny jest jednym z najciekawszych wątków u autora, zazwyczaj niewypowiadającego się na temat swoich przekonań religijnych. Bodajże najbardziej intrygującą częścią opowiadania jest wyjątkowe, mistyczne przeżycie, niecharakterystyczne dla twórczości Ramonasa. Proza ta nigdy nie odbiegała od programu realizmu psychologicznego, niezależnie od tego, że jest to proza poetycka. W obliczu Matki Boskiej Ostrobramskiej Mikelis przeżywa na nowo doświadczone już niegdyś lato swojego życia, które spędził z przyjacielem archeologiem, dokonując wykopki na przedmieściach Wilna. Archeologia w tym przypadku oznacza coś więcej niż działalność, to zdrapywanie pamięci z kości porzuconych na cmentarzach historii. Ze względu na przekonujący psychologicznie opis detali, noclegu w szkole, palenia na tarasie, cmentarza w pobliżu opuszczonego kościoła, przeżycie mistyczne w opowiadaniu jest niezwykle sugestywne.

Pewnego popołudnia Mikelis wchodzi z archeologiem do opuszczonego kościoła, w którym panuje szarość w odcieniu rtęci, i znajduje kryptę. Wśród otwartych trumien ze zmarłymi, wyglądającymi po prostu jakby spali, jego wzrok zatrzymuje się na dziewczynie z XIX w.: „Poczuł, że dziewczyna zaraz się podniesie, ale nie czuł ani zabobonnego strachu, ani przerażenia, ani zgrozy, jak powinno być w takich chwilach; czuł, że ona wkrótce otworzy oczy i pierwszą jego myślą było, żeby się nie wystraszyła” (Ramonas 380). Dziewczyna się nie wystraszyła, razem z Mikelisem przechodzi ze snów pamięci do świata teraźniejszości, do Wilna. W opowiadaniu czas letni zastępuje chłód, wiek XIX – XX, a wszędzie, dokąd Mikelis wchodzi ze zmarłą, nie wydaje się ona odpychająca, a raczej miła, zwłaszcza tam, gdzie panuje taki sam mrok jak w piwnicznej krypcie.

Spacer po Wilnie, katedrze, mostach na Wilence, siedzenie w półmroku w ciszy daje Mikelisowi poczucie komfortu i harmonii, czuje się szczęśliwy. Martwa dziewczyna nie rzuca cienia w rzeczywistości fizycznej, ponieważ nie należy do niej, ale mimo to Mikelis nie czuje przerażenia. Tajemnicza kobieta z minionego stulecia fascynuje swoją ciszą i delikatnością, ale jej ciało, rozbłyśkujące w półmroku, coraz bardziej ciąży. Mikelisa nie przeraża sam fakt istnienia dziewczyny, ale przytłacza go przecucie, że tego dziwnego, przyjemnego, niemożliwego związku nie da się zachować. Przeciwności pojawiają się wtedy,

gdy próbuje zalegalizować dziewczynę w rzeczywistości, wypełnić dokumenty; oszołomieni urzędnicy domagają się dowodów, odrzucając entuzjazm bohatera jako szaleństwo. Zamknięty w zakładzie dla obłąkanych pisze najważniejsze dzieło swojego życia:

Wiedział, że jest światło, które tylko on widzi, że w tym świetle widzi to, co jest ukryte przed innymi; chciał, aby to światło świeciło za wszelką cenę, nawet za cenę śmierci, cierpienia, świeciło każdemu, kto przeczyta pospiesznie zapisane przez niego strony, bo to światło, jak każde światło, odsłania cząstkę, niech nawet maleńką, ogromnego, tajemniczego, boskiego świata (Ramonas 399).

Historia kończy się tam, gdzie się zaczyna. Mikelis umiera w centrum Wilna, w katedrze, w otoczeniu starych bogów europejskich, pod opieką tajemniczego boga Ojczulka, który podaje mu leczniczy napój, niebędący chrześcijańskim winem. Ojczulek jest prawdopodobnie starszy niż wszyscy bogowie wymienieni w opowiadaniu, jest patriarchą świata przedchrześcijańskiego. W chwili śmierci Mikelisa Oderweg gra *Ave Maria* Schuberta oraz namiętne fandango, a może to tylko świszczy zamieć na placu Katedralnym. Nie ma to znaczenia, gdyż Mikelis umiera po rozwiązaniu dręczącej go zagadki – bogowie nie umierają, tylko się reinkarnują: „Zdał sobie sprawę, że ani czas, ani przestrzeń nie mają tu żadnego znaczenia. Żadnego. Co więcej – nie istnieją” (Ramonas 403).

Demoniczna historia Wilna

Bohaterowie Gavelisa, podobnie jak Ramonasa, mieszkają i chodzą po Wilnie, ale poza najstarszą częścią starówki, katedrą, ulicami Wielką, Zamkową i Uniwersytecką, kościołem św. Jana, św. Anny i bernardyńskim, w tej twórczości wileński horyzont nieco się rozszerza, choć nadal oscyluje wokół przestrzeni związanej z początkami historii miasta. Bohaterowie powieści *Wileński poker* (*Vilniaus pokeris*, 1989) spacerują centralną arterią Nowego Miasta, dawną Pohulanką, obecną ulicą Jonasa Basanavičiausa, schodzą schodami z Tauro kalnas (Góra Boufałłowa) na dawny plac Lenina, obecnie Łukiski, w stronę największej w Litwie biblioteki im. Martynasa Mažvydasa lub przecinają Wilię którymś mostem i idą do lub z takich dzielnic, jak Karolinki czy Leszczyniaki.

W prozie tej nowe dzielnice Wilna uosabiają bezsensownie rozszerzający się fizyczny świat miasta. Zarówno w powieści, jak i całej twórczości Gavelisa pojawiają się też takie osiedla, jak Fabianiszki, Szeszkinia, podwórka i domy ogródków działkowych. Nowe dzielnice nie rekompensują degradacji wileńskiej starówki, bo stanowią jedynie bezduszne budowle, w żaden sposób nieprzywołujące chwały władców Litwy: Giedymina, Witolda, Mendoga, ani nierozbrzmie-

wające głosem Żelaznego Wilka. Ten zaś często jest wspominany w powieści. W bezdusznych kształtach budowli mnoży się pustka, która nie potrzebuje ludzi, wystarczą jej bezpłciowe, bezmyślne ludzkie symulakry, rodzaj potworów reprezentujących odczłowieczony, demoniczny świat w ludzkich powłokach. Choć powieść dzieje się w sowieckim Wilnie, jest czymś znacznie więcej niż historią epoki radzieckiej.

Absolwent fizyki, który debiutował w latach 70. sztukami publikowanymi w prasie i nowelami¹², pisał *Wileński poker* w tajemnicy, tylko dla siebie¹³, nie spodziewając się, że kiedykolwiek go wyda. Po ukazaniu się w przełomowym momencie, powieść wywołała wielkie poruszenie, wzbudziła podziw, ale też pojawiły się głosy negatywne¹⁴. Jednak książka ta jest czymś więcej niż krytyką sowieckiej okupacji, autor skupia się w niej na bardziej globalnych aspektach potęgi totalitaryzmu we współczesnym świecie i zadaje Litwinom bardzo niewygodne pytania: dlaczego potomkowie tak potężnych i dumnych litewskich władców, jak Giedymin, zgodzili się na zniewolenie przez potworów pustki, bezwolne stwory, demony zła? Dlaczego w dziejach Wilna nastąpiła nie chwala przepowiedziana przez Żelaznego Wilka, a degradacja?

Choć Gavelis wybrał dla swojego programu artystycznego nie prozę poetycką, a stylistykę ekshibicjonistyczną (Kubilius 607), a nawet ironizował na temat romantycznego, zmysłowego tonu wypowiedzi obecnego w ówczesnej literaturze litewskiej (Bukelienė 143), elementy magicznego realizmu i surrealizmu nadały jego intelektualnej powieści imponującą obrazowość. Wilnianie są w niej nieustannie obserwowani przez *Nich*, przedstawiciele pustki, agentów zła, *kanuków*¹⁵, którzy śledzą wszystkich, wszędzie i zawsze – pustymi oczyma i jednakowymi twarzami obserwują na każdym rogu ulicy lub domu, z ciemnych klatek schodowych, podwórek i drzwi. W swoich ciałach *Oni* nadal są ludźmi, ale ich spojrzenia wysysają energię życiową, pozbawiając sił wszystkich, którzy się z nimi zetkną. *Oni* wykorzystują wszystko, co żyje, aby osiągnąć swój cel, bezdomne psy, gołębie i karaluchy. Te ostatnie, cuchnące gnijącymi liśćmi, wydobywają się z każdego opuszczonego i zaniechanego zakamarka Wilna.

¹² Pierwsza książka opowiadań Ričardasa Gavelisa to *Święto, które się nie rozpoczęło* (*Neprašidėjusi šventė*, 1976).

¹³ Ričardas Gavelis zaczął pisać powieść *Wileński poker* w 1979 roku.

¹⁴ W momencie premiery książki czytelnicy tłumnie stali przy księgarniach, podczas gdy oficjalna krytyka nie uznała powieści, dopóki nie zmieniło się pokolenie krytyków. Książka była wielokrotnie wznawiana, w ogromnych nakładach, została przetłumaczona na język angielski, francuski, niemiecki, włoski, łotewski, polski, czeski, fiński, białoruski i pozostaje jednym z najważniejszych dzieł prozy litewskiej.

¹⁵ Słowo to zostało wymyślone przez samego pisarza, brzmieniowo przypomina „eunuchów” i odnosi się do jednostki wykastrowanej psychicznie przez system przemocy, zamienionej w narzędzie represji wobec innych.

W powieści Gavelisa występuje czterech głównych bohaterów, dwóch mężczyzn, Vytautas Vargalys i Martynas Poška, jedna kobieta, tutejsza Stefanija Monkevičiūtė, i jeden pies. Wszyscy są testowani przez *Nich*. Śledzeni i ścigani przez *kanuków*, doświadczają duchowych i fizycznych przemian, bardziej przerażających niż śmierć. Uczucie pustki paraliżuje wolę, myślenie, zniewala umysł, potem stopniowo przenika do ciała, zmienia mózg. Pod koniec powieści główny bohater Vytautas Vargalys po prostu pragnie umrzeć, bo widzi w tym sposób na ucieczkę ze szponów zła, ale po śmierci zostaje przez *Nich* przemieniony w gołębia i staje się *Ich* narzędziem. Martynas Poška ginie pod kołami ścigającego go samochodu, a Stefanija, wstrząśnięta horrorem dziejącym się w Wilnie, wyjeżdża i nigdy nie wraca. Gediminas Riauba, muzyk jazzowy w skórze miejskiego psa, po przemianie jest mieszkańcem Wilna. Postać bezpańskiego psa zamiast Żelaznego Wilka ilustruje degradację miasta.

Zło ukazane przez Gavelisa jest totalne, wszechogarniające, ale trudno zauważalne, ukryte. W obliczu totalnego zła ostatni żyjący mieszkańcy Wilna, tacy jak Vytautas Vargalys i jego ukochana Lolita, zmuszeni są egzystować w ciągłym strachu przed zdradą i zdemaskowaniem. Pustka czyha na każdego, kto postępuje zgodnie z własną wolą i przekonaniem, ze wszystkimi się rozprawia, mści się za wolne słowo, myśl, a nawet spojrzenie. Na takim „zadupiu świata” nawet miłość niczego nie rozwiązuje, chociaż daje ukojenie, ale wraz z tym również pewne złudzenie bezpieczeństwa, któremu nie należy ulegać. W końcowej historii Vargalysa Lolita zostaje pocięta na kawałki, a bohater oskarżony o brutalne morderstwo. W Wilnie Gavelisa nikt nie jest bezpieczny, każdy indywidualnie walczy o swoją wolność lub komfortową egzystencję. Wspólnota, naród czy społeczeństwo obywatelskie to wirtualna symulacja.

Czterej powieściowi bohaterowie przedstawiają różne wersje historii zła. Według badaczki Gavelisa Jūratė Čerškutė zbliża się on do japońskiej estetyki, zamiatanej fabuły filmu Akiry Kurosawy *Rashōmon* (1950) i małej prozy Ryūnosuke Akutagawy *Brama demonów* (*Rashōmon*, 1915, lit. – 1965), pokazującej złożoną dialektykę między działaniami ludzi i prawdziwością ich argumentów¹⁶ (Čerškutė 82). W przeciwieństwie do poetyckiego opowiadania Ramonasa *Mike-lis*, gdzie w kulminacyjnym punkcie narracji bohater osiąga poczucie prawdy bliskie oświeceniu hinduskiemu, buddyjskiemu czy zen, w powieści Gavelisa prawda jest przedstawiona jako nieosiągalna na żadnej znanej ścieżce doświadczenia duchowego, z wyjątkiem myślenia analitycznego, intelektualnej gry w pokera czy jazzu¹⁷ – poprzez skradanie się, pozostawianie mylnych śladów czy przechytrza-

¹⁶ Sam pisarz wyraził to w swoich listach do przyjaciela Lva Raibsteina.

¹⁷ Powieść Ričardasa Gavelisaa *Wileński jazz* (*Vilniaus džiazas*, 1993), uważana za kontynuację *Wileńskiego pokera*, imponująco ukazuje taką koncepcję analitycznego myślenia.

nie przeciwników. Upragniona prawda może być osiągnięta tylko za pomocą intelektu i jest niebezpieczna dla żywych.

W *Wileńskim pokerze* Wilno ucieleśnia pierwotne znaczenie wyrazu *ra-shōmon*: obrzeża stolicy za historyczną bramą cesarskiego pałacu, ponurą opuszczoną przestrzeń, po której grasują rabusie i gdzie można pozbyć się zwłok (Čerškutė 83). Dla wszystkich czterech głównych bohaterów sowieckie Wilno jest miejscem ich próby, spotykają tu swój ponury los, w finale każdej historii inaczej widziany i interpretowany, z coraz to innej perspektywy. I z każdej strony ta prawda jest straszna, a odzwierciedlają ją stojące wody Wilenki, nabiegłe krwią wody Wili, brak wiatru, bezpłodne kobiety i jałowa natura.

Kwestię brzydoty Wilna i prawdy w powieści podnosi emigracyjna krytyczka Violeta Kelertienė, która twierdzi, że widzi w takim wyborze pisarza nie niechęć, a troskę, gdyż Wilno jest kochane, ale też przez *Nich* wyczerpane, jest ofiarą totalnego zła (Kelertienė 88–89). Nadając miastu znaczenie kosmicznej walki dobra ze złem, Gavelis szuka nie tylko źródeł życia – mitycznego początku miasta, znaku jego życia duchowego, źródeł jego snów. Należy zauważyć, że choć przeciwstawna stylistyce prozy poetyckiej Ramonasa, stylistyka Gavelisa ze skrajnie negatywnymi obrazami Wilna nie jest opozycyjna wobec samego postrzegania wileńskiego snu, a sen ten jest nie tylko odbierany w taki sam sposób, ale znaczenia mu przypisane są traktowane jednakowo:

Mgła prawie zniknęła, widzę ulice, plac i co najważniejsze – wzgórze i Zamek Giedymina. Tutaj księciu Giedyminowi we śnie wył Żelazny Wilk, obiecywał zamkowi wspaniałą przyszłość. Teraz samo Wilno jest miastem snu, miastem widmem. Wśród spacerujących ulicami ludzi pozbawionych twarzy znacznie żywsi wydają się wileńscy dobrzy zmarli, dawni i całkiem nowi – już powojenni: ostatnie litewskie żubry. Nie wiadomo już, co jest snem – dawne miasto czy dzisiejsze Wilno. Nieuchronnie tylko stary zamek jest prawdziwy w nowym mieście: samotna wieża wylaniająca się z zielonych zboczy wzgórza – falliczny symbol Wilna. Zdradza wszystkie tajemnice. Symboliczny *phallos* wileński: krótki, tępy i bezsilny. Narząd pseudowładzy, który od dawna nie jest w stanie być podrażniony. Czerwona trójkondygnacyjna wieża, falliczny NIKT, bezwstydnie pokazywany wszystkim, obraz bezradności Wilna. Wielki znak wykastrowanego miasta, wykastrowanej Litwy, wpychany na wszystkie pocztówki, we wszystkie albumy ze zdjęciami, we wszystkie foldery turystyczne. Oznaka perwersyjnego bezwstydu: należy ukrywać swoją niepełnosprawność, nie przyznawać się do niej, przynajmniej udawać, że jest się zdolnym do czegoś. Ale miasto już dawno straciło wszystko – nawet szacunek do samego siebie. Zostały tu tylko kłamstwo, absurd i strach (Gavelis 77)¹⁸.

W doświadczeniu pustki i zła wileński sen nie tworzy już czasu, jego historia się zatrzymała. Kulminacyjny moment wyłonienia się prawdy to jedno z najciekawszych rozwiązań artystycznych w powieści, podjęte kilkadziesiąt lat przed kultowym filmem *Matrix* (1999), w którego finałowej scenie główny

¹⁸ Ten i kolejne fragmenty *Wileńskiego pokera* przełożyła Teresa Dalecka.

bohater, Neo, zatrzymuje cyfrowy świat symulaków. Dochodzi wówczas do katastrofy zniewolonej ludzkości: jej historię tworzą nie ludzie, ale potwory. Wnioski proponowane przez Gavelisa na temat świata są podobne, tyle że nie ma w nich ani krzty nadziei. W filmie zło zostaje przezwyciężone, w powieści nie. Vytautas Vargalys, człowiek książek, odkrywa w jednym z archiwów biblioteki stary rękopis przytaczający historię, jaka przydarzyła się Wilnu za panowania Zygmunta Augusta.

To opowieść o nieszczęściach dotkających Wilno w XVII wieku. Po straszliwej napaści Kozaków i Moskali zdewastowane miasto doświadcza głodu i zarazy, wskutek trudności życiowych mieszczanie zaniedbują się, prowadzą waśnie i walki, tworząc w ten sposób wroga własnymi rękami. Na wileńskiej starówce mieści się wieża Bastei, pod nią ogromna jama, do której mieszkańcy zaczynają wrzucać śmieci. W tym miejscu, głęboko pod wieżą, śpi potwór, bazyliszek, gigantyczny gad swoim spojrzeniem zabijający ludzi. W powieści znana legenda została nieco przekształcona. Historię bazyliszka autor przedstawia w postaci tajnego rękopisu ukazującego prawdziwe wydarzenie. Uświadomienie sobie przez bohatera historycznej natury zła przeradza się w głębokie przeżycie strasznej prawdy, gdy dostrzega całą strukturę zła świata.

Chwilę prawdy w powieści ujawnia paraliż wszystkich żywych istot w Wilnie. Vytautas Vargalys, jedyny żyjący podczas tego zastoju, bo jeszcze *Im* się opiera, widzi zdemaskowany obraz miasta. Ludzie zastygli, idąc ulicą, gołąb na wpół poderwał się z ziemi, *kanuki* chowają się w drzwiach kawiarni, obserwując z daleka Vargalysa. Oszołomiony tym obrazem, bohater próbuje odnaleźć podobnych mu ludzi, żyjących w sekretnych korytarzach mieszkań, dzielnicach sypialnianych, urzędach. Ani dotknięcie, ani spojrzenie nie budzą ich, pozostają zastygli najczęściej w brzydkich pozach, zdradzających wady ich życia wewnętrzne. Dziecko obserwuje przez dziurkę od klucza lubieżną scenę, kobieta przyciśnięta na łóżku przez mężczyznę ma nieprzyjemną minę, po twarzy ukochanej brzydko sływa ślina.

Sny transmitowane przez bazyliszka na wileńskiej starówce zakryły dawne mityczne źródła snów, zawładnęły świętymi miejscami, unieruchomiły wiatr i bieg rzek. Sparalizowany został też sen dawnego Wilna, karmiony bystrym nurtem Wilenki, wyrazistym rytmem natury. Teraz ten sen nie dociera do swoich źródeł, więc jest to „miasto wywrócone na opak”. Sny okupowanego Wilna transmituje brzydki bazyliszek, są one jedynie pustką pozbawioną treści. W powieści to zatrzymanie Wilna nosi nazwę wileńskiego syndromu, ale nie dlatego, że jest charakterystyczne dla miasta, ale raczej dlatego, że jest uniwersalne, podobnie jak Wilno rozciągające się na wszystkie strony świata. W sercu zatrzymanego miasta bohater czuje, że znajduje się najbliższym fizycznego centrum zła i zdaje sobie sprawę, że jest jedyną żyjącą osobą, która może to zło powstrzymać.

Kulminacyjna scena powieści pozwala zrozumieć jej ideę. Na wileńskiej starówce spotykają się tylko dwie postacie, żyjący wilnianin i zło, które go zabija, sen mitycznego Wilna i bazyliiszek, potomek Giedymina i złowroga siła zmuszająca miasto do otoczenia się wieżami i murami. W chwili prawdy Vytautas Vargalys czuje, że odkrył naturę wileńskiego paraliżu, przyczynę snu bazyliiszka – samego bazyliiszka, ale nie jest w stanie przywrócić rzeczywistości wileńskiego snu: „Serce Wilna tak nie bije, tak bić nie może żadne *prawdziwe* serce, tylko jadowite serce bazyliiszka wileńskiego” (Gavelis 307).

Zakończenie powieści w przypadku całej czwórki bohaterów jest podobne. Czeka ich tragiczna przegrana z *Nimi*, ale z ważnymi spostrzeżeniami intelektualnymi dla przyszłych pokoleń – sen zła nie ma narodowości, gdyż jest pustką, taką samą pustką jak historia wyjątkowości wymyślona przez *homo lituanicus*. Litwin ma tylko jedną drogę pozwalającą wyjść z wewnętrznej niewoli, z obozu – jest to konieczność wyzbycia się strachu. Bo możliwe, że strach o przyszłość jest głównym powodem istnienia bazyliiszka w Wilnie, a wraz z nim wszystkich nieszczęść.

Podsumowanie

Poszukując związku między obrazami mitycznego Wilna w twórczości Antanasa Ramonasa i Ričardasa Gavelisa, musimy przede wszystkim podkreślić odmiennosc omawianych dzieł. Należy zaznaczyć nie tylko różnice gatunkowe (opowiadanie i powieść), chociaż opowiadanie w Europie Zachodniej może zostać zaklasyfikowane jako minipowieść, ale dążenie poprzez stosowanie różnej stylistyki do osiągnięcia odmiennych celów. Ramonasa interesuje problem religijnego światopoglądu w momencie przełomu, Gavelisa z kolei źródła zła. Wilno zaś jest dla obu pisarzy modelem wewnętrznego świata ludzkiego.

Obu pisarzy najbardziej interesuje duchowy stan człowieka w obliczu sytuacji granicznej. Niezależnie od tego, że Gavelis zaczął pisać powieść dekadę wcześniej, obaj autorzy dojrzewali i kształtowali się w warunkach represji politycznych, cenzury i ateizmu, toteż ciekawe, że będąc tak różni, wybrali tę samą problematykę mitycznego Wilna, tj. historie snu Giedymina i Żelaznego Wilka. Choć nie należą do pokolenia orientalistów, w ich twórczości pojawiają się znamiona tego kierunku. Nie powinno to jednak wprowadzić w błąd. Gavelis interesował się filozofią buddyjską i literaturą japońską, ale nie angażował się w żadne praktyki religijne. To, że w opowiadaniu Ramonasa główny bohater Mikelis rozumie naturę nieobecnego czasu w obliczu śmierci, a epilog opowiadania mówi o starych pogańskich bogach wypartych z historii przez nowych bogów, nie jest jakąś naiwną dyskusją religijną.

Utworu skojarzeniowego nie można jednoznacznie odczytać, raczej prowokuje on do rewizji stereotypów i szablonów myślenia religijnego. Pogańscy

bogowie, którzy nieustannie reinkarnują się w historii, przedstawieni są w opowiadaniu *Mikelis* jako błakający się po europejskich miastach, aż do zmęczenia i rezygnacji z reinkarnacji. W spojrzeniu i wdzięcznym geście każdej żywej osoby leży natura tych bogów.

Każdy żywy człowiek jest w części bogiem, jesteśmy takimi pogańskimi bogami natury przez swoje ciało. Martwa dziewczyna z opuszczonej kościelnej krypty w opowiadaniu jest tą, która przekazuje Mikelisowi ważną wiadomość. Misja Matki Boskiej Ostrobramskiej jest bardzo interesująca w kontekście przesłania utworu. Pod koniec epoki ateizmu, kiedy pokolenie Ramonasa na nowo odkrywa chrześcijaństwo, Madonna z opowiadania przenosi spojrzenie Mikelisa z perspektywy natury na historię, z fizyki na metafizykę. Jej spojrzenie jest głębokie, a jego smutek wynika ze współczucia dla śmiertelników. Pod jego wpływem Mikelis przestaje bać się śmierci.

Transmitowany na osi obrazów Matki Boskiej i martwej dziewczyny mit wileński w opowiadaniu wydaje się dopełniony. Madonna, która osiągnęła wieczność, ucieleśnia światłość i wysokość nieba, martwa dziewczyna – ciemność śmierci, którą można uznać za cień świętości Matki Boskiej Ostrobramskiej. Mając na uwadze geografie wileńskiej starówki, usytuowanie katedry i Wilenki w dolinie, a Ostrej Bramy na jednym ze wzgórz, wybrana scenografia nawiązuje do rytmu i geometrii kosmicznego koła.

Mityczne Wilno Gavelisa również zachowuje tę geometrię, zwłaszcza w końcowej scenie, w której Gediminas Riauba, pod postacią psa błakającego się po ulicach, obserwuje Vytautasa Vargalysa, *Ich* męczennika i prześladowcę. Vargalys wchodzi na dach wieżowca, celuje ze specjalnej strzelby ze srebrną kulą, jak Perkun dawnych Bałtów w Diabła – w skroń *Ich* najwyższego; srebrna kula ma pokonać mityczne zło, jego istotę.

Vytautas Vargalys strzela, trafia, ale *Ich* najwyższy nie umiera, gdyż jest to skorupa zła metafizycznego, a nie esencja, nie ciało. Rzeczywistość wykreowana przez sny bazyliuszka to poker – gra sprytu, podstępu i przebiegłych decyzji. Za swoją odwagę Vargalys zostaje ukarany więzieniem, śmiercią i przemianą w gołębia i jak wszyscy mieszkańcy miasta przemienieni przez *kanuków*, kontynuuje swoją egzystencję w Wilnie.

W tej wizji Wilna rodzi się ważne pytanie o Lolitę, ukochaną Vytautasa Vargalysa, oraz o jego byłą żonę Irenę. Kobiety w powieści Gavelisa są szczególnymi istotami złożonymi ze snów bazyliuszka, ponieważ przyciągają i pocieszają, kuszą i odpychają, zmuszają męskich bohaterów do udziału w życiu Wilna. W epilogu staje się jasne, że Lolita, której ojciec jest funkcjonariuszem urzędu bezpieczeństwa, podobnie jak wiele szczególnie pięknych wileńskich kobiet, została już *zakanukowana* i wyznaczona do śledzenia Vytautasa Vargalysa.

Jeszcze gorsza jest rola Ireny. Gediminas Riauba w skórze psa zaczyna rozumieć, że być może okropne życie Vargalysa w Wilnie jest skutkiem zmywy Ireny z *Nimi*. Można też twierdzić, że świat przyrody jest szczególnie nieodporny na duchowe zło tej skali, a im bardziej jest on delikatny i kruchy, tym większe zło mu zagraża. Stojąca woda w rzekach jest oznaką całkowitej wewnętrznej stagnacji wilnian, to zatrzymany czas historii.

Podobnie jak w przypadku symboliki mitycznego Wilna Ramonasa, należałoby zachować dużą ostrożność również w stosunku do symboliki mitycznego Wilna Gavelisa. Mit o założeniu miasta został wykorzystany w powieści nie ze względu na idealistyczne sentymenty. Gavelis zawsze był krytyczny wobec mitomanii i podkreślania historycznych krzywd przez *homo lituanicus*. Czas zatrzymanego Wilna, inaczej niż w opowiadaniu Ramonasa, gdzie ostatecznie bohater uświadamia sobie, że czasu nie ma, nie jest w zasadzie kategorią religijną.

Gavelis w powieści *Wileński poker* nie traktuje czasu jako kategorii filozoficznej, ale interesuje go moralna i etyczna strona określonej epoki: kto jest odpowiedzialny za upadki i krzywdy społeczeństwa – to społeczeństwo właśnie czy pojedyncza osoba? Tego pisarza interesuje odpowiedzialność zbiorowa i indywidualna, zawsze bierze pod uwagę dominujące między nimi konflikty. *Wileński poker* to dzieło ukazujące niezwykle złożoną ich dialektykę.

Bardzo ciekawe jest to, że Vytautas Vargalys w zakończeniu swojej historii nie zwraca się ani do Giedymina, ani do Żelaznego Wilka, ani nawet do Wilna, traktowanego w powieści jako odrębna postać, a jego labirynt starówki i podziemi jest nieustannie porównywany do przerażającej płataniny, z której mroków trzeba się wydostać. Zatrzymany przez *Nich* Vytautas Vargalys szuka wyższej duchowej substancji dla wileńskich snów w celu przeniknięcia ich natury.

Zwroty do Boga na wysokościach występują tylko w formie monologu, ale są wymowne, podobnie jak w przypadku Ramonasa. Tym bardziej, że jako intelektualista Gavelis skłonny był traktować chrześcijaństwo jako duchową formę Europy, która może pomóc Litwie wydostać się z zamkniętego kręgu kultury, z prowincjonalizmu. Z tego punktu widzenia można by uznać, że „Bóg na wysokościach” jest dopełnieniem zarysów kosmicznego dramatu, którego podstawą jest mit Wilna.

Boska wizja Wilna w przypadku Ramonasa i demoniczna w przypadku Gavelisa opierają się na archaicznej wyobraźni bałtyckiej, odzwierciedlanej przez kraj-obraz i strukturę starówki wileńskiej, ale interesujące jest to, że w obraz Wilna wplecione są także wizje historii chrześcijańskiej. Świat natury zostaje o nie poszerzony, nabiera metafizycznej głębi, można powiedzieć, że nadaje mitowi wileńskiemu nową perspektywę wyobrażeniową. Dzisiaj młodsze pokolenie litewskich powieściopisarzy czerpie z mitycznego Wilna starszych twórców, ale zmierza raczej w kierunku historii chrześcijańskiej.

Bibliografia

- Beresnevičius, Gintaras. *Baltiškų simbolių dinamika. Senovės baltų simboliai*. Vilnius, Academia, 1992a.
- Beresnevičius, Gintaras. „Centras ir periferija: sistemos metmenys. Perkūnas – vedlys į anapus”. *Lietuvių religija ir mitologija: sisteminė studija IV. 5*. Vilnius, Tyto alba, 2008.
- Beresnevičius, Gintaras. „Sovijaus mitas kaip senosios baltiškosios kultūros šifras”. *Ikirikščioniškosios Lietuvos kultūra: istoriniai ir teoriniai aspektai*. Vilnius, Academia, 1992b.
- Beresnevičius, Gintaras. „Šventaragis ir Gediminas”. *Baltų religinės reformos*. Vilnius, Taura, 1995.
- Čerškutė, Jūratė. „Ričardo Gavelio Vilniaus pokeris: nuo rašiomono iki dekonstrukcinio pasakojimo”. *Colloquia*, 29, 2012, s. 81–100.
- Gavelis, Ričardas. *Vilniaus pokeris*. Vilnius, Tyto alba, 2000.
- Greimas, Algirdas Julius. „Gedimino sapnas”. *Kultūros barai*, 8/9, 1998, s. 65–75.
- Gustainis, Liudas. „Kad pamatytum pasaulį... Antaną Ramoną prisimenant”. *7md*, 749, 2007, s. 6–7.
- Kelertienė, Violeta. „Vilnius literatūrinėje vaizduotėje”. *Metai*, 3, 1995, s. 88–96.
- Lemeškin, Ilja. *Sovijaus sakmė ir 1262 metų chronografas. Pagal Archyvinį, Varšuvos, Vilniaus ir I.J. Zabelino nuorašus*. Vilnius, LLTI, 2009.
- Nastopka, Kęstutis. „Gedimino laiškai: istorinės ir literatūrinės reikšmės”. *Reikšmių poetika*. Vilnius, Baltos lankos, 2002.
- Ramonas, Antanas. „Mikelis”. *Vasario upės*. Vilnius, Tyto alba, 2007.
- Sprindytė, Jūratė. „Ramybės kalva”. *Prozos būsenos 1988–2005*. Vilnius, LLTI, 2006.
- Toporovas, Vladimiras. „Vilnius, Wilno, Viljna: miestas ir mitas”. *Baltų mitologijos ir ritualo tyrimai*. Trans. Erdvilas Jakulis. Vilnius, Aidai, 2000.
- Vėlius, Norbertas. „Velnias – Perkūno priešininkas”. *Chtoniškasis lietuvių mitologijos pasaulis*. Vilnius, Vaga, 1987.

WALENTYNA KRUPOWIES

**Miejska przestrzeń pamięci
(na podstawie wybranych utworów Herkusa Kunčiusa,
Ričardasa Gavelisa, Grigorija Kanowicza)**

The urban space of memory
(based on selected works by Herkus Kunčius,
Ričardas Gavelis, and Grigory Kanovich)

Abstract. This article analyses literary representations of Vilnius as a Central and Eastern European city, whose space becomes the field where the memory of many national traditions can be observed. The analysis was conducted on the basis of two novels by Lithuanian writers, i.e. *A Lithuanian in Vilnius* by Herkus Kunčius and *A Vilnius poker* by Ričardas Gavelis, as well as the works of Grigory Kanovich, a Lithuanian-Jewish author writing in Russian, i.e. the novel *The park of forgotten Jews* and the autobiographical-memoir prose *Dream about vanished Jerusalem*. The conflict-generating aspect of memory is revealed in the works of Lithuanian writers. The city centre becomes a battlefield for the commemoration of one's own tradition and a sphere of action against the tradition of the Other, consisting of concealing, marginalising, and removing. Kanovich's works focus on the issue of Jewish memory in Vilnius after the Holocaust, when the ghetto ceased to exist. Memory becomes present when literary heroes look back at their past. They meet in the park to revive it together. The narration allows us to see how one of the oldest parks in Vilnius is transformed into a Jewish memorial site.

Keywords: Vilnius, Central and Eastern European city, memory in the city, urban palimpsest, contemporary novel, Kunčius, Gavelis, Kanovich

Walentyzna Krupowies, University of Siedlce, Siedlce – Poland, vakru@onet.eu, <https://orcid.org/0000-0003-1013-7708>

Wprowadzenie

Zagadnienie pamięci i miasta sytuuje się w obrębie szerszej problematyki dotyczącej wielopoziomowych relacji przestrzeni – miejsca pamięci. Na gruncie geo-poetyki rozwijanej przez Elżbietę Rybicką (Rybicka 2014: 308) przestrzeń uznaje się za residuum dla pamięci kulturowej, a miasto za jego formę modelową – przede

wszystkim ze względu na swoją heterogeniczną strukturę, koncentrację materialnych śladów przechowujących przeszłość, wielowarstwowość czasu historycznego, określaną też często palimpsestem. We wcześniejszych badaniach semiotycznych miasto jawiło się jako skomplikowany „mechanizm semiotyczny”, „generator kultury” i „kocioł tekstów i kodów”, funkcjonujący w porządkach synchronii i diachronii (Łotman 297–298), natomiast badacze *memory studies* uznali przestrzeń (i miasto) za kluczową do trwania różnych form pamięci (Saryusz-Wolska 138), w tym kulturowej i zbiorowej – niezbędnych do konstruowania i podtrzymywania tożsamości. To w mieście przebiegają procesy komemoracji, przechowywania, utrwalania, połączone nierzadko z aktywnym i celowym zapominaniem, zatem może ono stanowić pole rozgrywania się konfliktu pamięci i walki o dominację symboliczną. Dochodzi wówczas do pomijania, zacierania, eliminowania cudzych śladów obecności, aż do ich całkowitej zagłady (Schlögel 2009: 309). Złożoność procesów komemoratywnych pozwala uznać miasto za swoiste laboratorium, które jak w soczewce skupia najistotniejsze zjawiska związane z funkcjonowaniem pamięci.

Najważniejsze miasta mają niezliczone literackie reprezentacje, wystarczy przywołać Paryż Charlesa Baudelaire’a, Dublin Jamesa Joyce’a, Petersburg Andrieja Bielego. Tym samym pamięć kulturowa zapisana w miejskiej przestrzeni zyskała dodatkowy nośnik – literaturę, tak iż można mówić o triadzie miasto – pamięć – literatura. Literackie przestrzenie wielkomiejskie reprezentowały zjawiska nierozzerwalnie sprzężone z nowoczesnością i modernizacją – procesami traktowanymi jako uniwersalne (Rybicka 2006: 482), natomiast w miastach środkowo-wschodnio-europejskich nowoczesność została sprzężona z procesami tożsamościowymi i narodotwórczymi. Można rzec, iż konflikt poszczególnych tradycji narodowych rozgrywający się w Wilnie, Lwowie, Czerniowcach itp. w pewnym stopniu definiuje specyfikę nowoczesności w tej części Europy (Schlögel 2017: 7–12). Literackie miasta środkowo-wschodnio-europejskie stawały się częścią narracji tożsamościowych, a opowieść o przeszłości, częstokroć wyobrażonej, w znacznym stopniu zmitologizowanej, uprawomocniała obecność w nich tego lub innego etnosu. Miejska heterotopia, dodatkowo komplikowana przez wielość etniczno-językową, przekształcała miasta w obszar sejsmiczny, konfliktogenny, zagrożony wybuchem przemocy. Jednakże w takich przestrzeniach może dochodzić do spotkania, rozumianego jako „wstrząs” (Marcel 19) zapoczątkowujący przemianę, otwartość na Innego i chęć poznawania go¹.

Na jeszcze jeden aspekt funkcjonowania pamięci w Europie Środkowo-Wschodniej należy wskazać, a mianowicie na miejsca z niej „wydrążone” (Rybicka 2014: 310–318) pojawiające się m.in. na skutek nagłego zerwania historycznej ciągłości.

¹ O inności i obcości w mieście pisałam w swoim artykule *Inny/Obcy w mieście. Odmiany inności w powieściach Herkusa Kunčiusa i Ričardasa Gavelisa* (Krupowies 29–42).

Po II wojnie światowej, wysiedleniach, wywózkach, ucieczkach, Holokauście wiele miast zostało opuszczonych, a następnie zasiedlonych przez nowych przybyszów. Ślady obecności dawnych mieszkańców ulegały zatarciu wskutek dewastacji, planowych niszczeń czy polityki przemilczania. Po 1989 roku można było zauważyć proces odwrotny, zapoczątkowany wielkimi przemianami w Europie Środkowo-Wschodniej. Data ta uzmysławia, iż pamięć w mieście, zwłaszcza wszelkie komemoracje w przestrzeni publicznej, wykazuje dużą zależność od polityczności, instytucji, władzy, dyskursu społecznego. Dominacja w sferze politycznej przekłada się na symboliczną hegemonię, np. pod postacią eksponowania własnej tradycji i materialnych form upamiętnień. Literatura uczestniczyła w tym procesie, gdy na poziomie narracji, ale i w świecie przedstawionym, w przestrzeni literackiego dziania się, pojawiały się wcześniej wyrugowane treści wspomnieniowe i przeciwstawiały się społecznej amnezji.

Do miast środkowo-wschodnio-europejskich o opisanej powyżej specyfice należy Wilno, zarówno rzeczywiste, jak i jego liczne artystyczne reprezentacje, w tym w różnorodnych utworach literackich Czesława Miłosza, Tomasa Venclovy, Chaima Gradego, by przywołać nazwiska najbardziej znane. Niniejsze rozważania o Wilnie opierają się na utworach wydanych po 1989 roku. Najwcześniej ukazała się powieść Ričardasa Gavelisa *Wileński poker* (*Vilniaus pokeris*, 1989), w latach 90. wydano teksty Grigorija Kanowicza, natomiast utwór Herkusa Kunčiusa *Litwin w Wilnie* (*Lietuvis Vilniuje*) powstał najpóźniej, bo w 2011 roku.

Analiza przywołanych powyżej różnorodnych powieści, w których kluczowym elementem świata przedstawionego jest Wilno, pozwoli ukazać funkcjonowanie pamięci kilku tradycji etniczno-językowych i ich relacji w przestrzeni jednego miasta. Historia XX wieku i zasada rzeczywistości skłaniają do postrzegania miast środkowo-wschodnio-europejskich jako miejsc rozgrywania się dramatu nieporozumień i niechęci przeradzającej się w nienawiść. I chociaż powieści nie ukrywają konfliktogenego charakteru miast wielokulturowych, a obaj litewscy pisarze z agonistyczności czynią oś powieściowego dziania się, to analizowane teksty odsłaniają perspektywę przewyciężenia antagonizmów, pewnego złagodzenia sporów, zbliznienia ran czy to w ramach idei wspólnych miejsc pamięci, czy to koncepcji dialogu, czy to ocalania w opowieściach literackich miast unicestwionych (Schlögel 2009: 308–309).

Heterogeniczne miasto: konflikt pamięci a pamięć wspólna

Akcja wszystkich omawianych utworów rozgrywa się w Wilnie w drugiej połowie XX wieku oraz na początku wieku XXI, a więc w czasie, gdy w mieście od kilku dziesięcioleci przeważał pierwiastek litewski. Przestrzeń miasta jawi się

jako miejsce konfliktu pamięci i konfrontacji tożsamości, zderzenia wyobrażeń i rzeczywistości; zwłaszcza miejsca o dużym ładunku symbolicznym stawały się polem walki o ustanowienie dominacji własnej tradycji i sferą działań wobec tradycji Innego. Antagonistyczny charakter pamięci zbiorowej uwidacznia się przede wszystkim w utworach pisarzy litewskich: Kunčiusa oraz Gavelisa.

W początkowych partiach powieści Kunčiusa przestrzeń Wilna zdaje się pełnić funkcję mnemotechniczną. Główny bohater, Napoleon Szeputis, którego poznajemy w drodze do stolicy, odtwarza w pamięci najważniejsze wydarzenia z historii Litwy i przypisuje je do poszczególnych miejsc, ulic, budynków, tak by układ urbanistyczny Wilna odzwierciedlał narodowe dzieje, a topografia stanowiła zapis historycznego czasu. Ustanowiona relacja ułatwia głównemu bohaterowi, niczym w opowieści greckiego poety², przywoływanie rodzimych dziejów, a więc wspomaga wydobywanie zinterioryzowanych treści oraz uruchamia proces kulturowej anamnezy przebiegający na poziomie jednostkowym. Po przybyciu bohatera do miasta topografia zaczyna organizować też akcję utworu, gdyż wiele ważnych scen rozgrywa się przy kolejnych obiektach, a także nadaje rytm narracji, w miejscach pamięci ulegającej zagęszczeniu³. Jednak w trakcie rozwoju akcji okazuje się, że relacja Wilno – dziejowość, tak jak postrzega ją bohater, jest wytworem ideologicznie nacechowanych wyobrażeń oraz topografii uproszczonej, zarysowanej wybiórczo, w której pominięto miejsca uobecniające pamięć nielitewską. Spotkanie z przestrzenią rzeczywistą wywołuje dysonans poznawczy: okazuje się, że przestrzeń miasta ma charakter palimpsestowy i nie potwierdza upraszczających wyobrażeń bohatera.

Palimpsest, jako poręczna metafora, określa sposób istnienia pamięci w mieście w porządku diachronicznym. Każda warstwa wileńskiego tekstu odznacza się kulturowo-językową heterogenicznością, co prowadzi do rozdźwięku między palimpsestowością miasta a pamięcią zbiorową pojedynczego etnosu. Ten wyraźny dysonans odzwierciedlają np. toponimy. Przywołane w tekście na zasadzie enumeracji nazwy ulic, takie jak Smoleńska, Grodzieńska, Lidzka itd. chronią „pamięć historycznego narodu litewskiego” (Kunčius 23), który nie jest tożsamy z narodem etnicznym. Wileńskie toponimy odsyłają do miast dzisiejszej Białorusi i Rosji i niejako przypominają, że Wilno jako dawna stolica Wielkiego Księstwa Litewskiego przynależy również do pamięci kulturowej narodów ten organizm polityczny zamieszkujących. Jednak jest to wiedza przywoływana przez narratorkę, natomiast bohater zawęża tożsamość Wilna do etniczności litewskiej, co unie-

² Chodzi tu mianowicie o opowieść Symonidesa z Keos przekazaną przez Cycerona w traktacie *O mówcy*. Klasyczną pracą omawiającą sztukę pamięci jest książka Frances A. Yates pod tym samym tytułem.

³ Koncepcja miejsc pamięci została sformułowana przez Pierre’a Norę. Są to miejsca, „w których pamięć się krystalizuje i znajduje swój azyl” (Nora 95).

możliwia mu odczytanie palimpsestowości, której nie potrafi dostrzec i która jest mu całkowicie obca.

Jedną z form pamięci istniejących w mieście są komemoracje materialne, takie jak zabytki, pomniki, tablice. Pojawiają się one licznie na trasie wędrówki bohatera, jednak skumulowana w nich wielonarodowa przeszłość jest dla Szeputisa nieczytelna. Błędnie interpretuje on treść tablicy informującej o drukarskiej aktywności Franciszka Skaryny (Kunčius 53) i postrzega działalność humanisty i drukarza nie jako wspólne dziedzictwo Wielkiego Księstwa Litewskiego, jak rzecz się ma faktycznie, ale jako tradycję wyłącznie białoruską i całkowicie obcą litewskości.

Powieść Kunčiusa zawiera duży ładunek satyryczny, a jeden ze sposobów osiągnięcia efektu komicznego polega na konfrontacji pamięci kulturowej oraz pamięci osobniczej. Taka konfrontacja jest możliwa, ponieważ miasto może uruchamiać wspomnienia zwykłych mieszkańców dotyczące ich codziennego życia. Trasa, którą przemierza bohater, usposabia go nie tylko wzniośle – to skutek działania pamięci kulturowej, ale też sentymentalnie, gdy kolejne miejsca przywołują młodzieńczą przeszłość Szeputisa.

Wiadomo, że pewne elementy życia codziennego miasta mogą zostać przeniesione do pamięci kulturowej. Wzorcowym przykładem są kawiarnie, takie jak Rudnickiego w Wilnie, Ziemiańska w Warszawie, Café Central w Wiedniu itp., których kulturotwórcza siła mogła zaistnieć tylko w nowoczesnym mieście. Kunčius stosuje dość przewrotną strategię: w jego powieści podobny status co słynne kawiarnie uzyskuje melina. Bohater przypomina o jej funkcjonowaniu przed trzydziestoma laty w momencie, gdy w trakcie swojej wędrówki ulicą Wielką dostrzega na fasadzie kamienicy tablicę poświęconą Fiodorowi Dostojewskiemu. Obecność tablicy z nazwiskiem rosyjskiego pisarza oraz własne doświadczenia z przeszłości uruchamiają monolog kontestujący nielitewskie upamiętnienia:

[...] przeczytał słowa „Piękno zbawi świat” i nie wierzył własnym oczom. [...] Kłamstwo! Brednie! A przecież na trzecim piętrze tego domu była meta! Ona zbawiła świat! Ilu spragnionych napoiła, ilu wybawiła od pomoru kaca.

Litewska inteligencja w tych ciemnych czasach prześladowań znajdowała w domu „babci” wielki sens. Odwiedzając metę przy ulicy Wielkiej, mogłeś spotkać laureata Nagrody Lenina i zakonnika, zasłużonego emeryta i dysydenta, pijanego poetę i przodownika socjalistycznej pracy...

W tym pałacu od świtu do zmierzchu wzrastała wolność, równość, braterstwo. Drzwi były otwarte dla wszystkich (Kunčius 51).

Chociaż powyższe wynurzenia zostały ukazane w sposób prześmiewczy i może się wydawać, że ironia narratora dyskredytuje bohatera, to Szeputis nie traci wiarygodności całkowicie: jego sposób bycia w tej scenie koreluje z fenomenem właściwym literaturze miejskiej, w której bohater funkcjonuje jako malarz

życia codziennego – by sparafrazować tytuł słynnego eseju Charlesa Baudelaire'a. Odbiera on emocjonalnie i zmysłowo wielorakie przejawy zwykłego bytowania w mieście, a przypominanie działających kiedyś kawiarni, sklepów itp. przekształcało się w opowieść o nowoczesnej przestrzeni miejskiej⁴.

Codziennie życie w mieście, spacer ulicami bądź bezcelowe włóczenie się, dysputy i spotkania w kawiarniach, sprzężone z konfliktogennym charakterem pamięci Wilna kształtują też przestrzeń miejską w powieści Gavelisa. Bohater-narrator Vytautas próbuje przebywać w mieście na sposób flaneurowski: uczestniczy w życiu kawiarnianym (w powieści wielokrotnie pojawia się kawiarnia Narutis – w czasach sowieckich miejsce spotkań litewskiej inteligencji), odwiedza artystyczne pracownie, uważnie obserwuje życie ulic, ale środkowo-wschodnio-europejskość Wilna i sowiecka hegemonia nie pozwalają mu w pełni realizować wielkomiejskiego sposobu bycia. Szarzyzna i siermiężność czasów sowieckich to przeciwieństwo wielkomiejskości jako czasoprzestrzeni, w której ukształtował się habitus flâneura.

Przestrzeń Wilna w powieści Gavelisa dzieli się na centrum, obejmujące starówkę i śródmieście ukształtowane na przełomie XIX i XX w., które jest Łotmanowskim kotłem tekstów i kodów, oraz nowe dzielnice, budowane w czasach sowieckich i całkowicie pozbawione pamięci kulturowej, zasiedlone przez mieszkańców, którzy nie łączą nowego miejsca zamieszkania z osobistymi wspomnieniami. Nowe dzielnice są postrzegane przez bohatera jako miejsca bez wyrazu, wręcz martwe miasto bez aury zamieszkiwania (w znaczeniu Heideggerowskim) i wykazują wiele podobieństw do nie-miejsc w koncepcji Marca Augégo (Augé 53). Starówka i znajdujące się tam zabytki czy przebieg ulic ukształtowany w trakcie rozwoju miasta – wszystko, co stanowi trwałą tkankę miasta, ma szczególną wartość dla bohatera, ponieważ przechowuje wielowiekową pamięć kulturową. Najbardziej podatne na działania obcych władz są pomniki i toponimy, albowiem pierwsze łatwo usunąć, drugie – zmienić, dlatego też bohater-narrator, włócząc się ulicami miasta, kieruje się starymi nazwami ulic, a nie tymi z czasów sowieckich. Na znane sobie z autopsji miasto nakłada mapę sprzed kilkudziesięciu lat z historycznymi toponimami, tworzącymi ukryty kod kulturowy, tajemny szyfr używany przez osoby wewnętrznie niezależne, wolne od „skanuczenia”⁵. Zinterioryzowanie pamięci kulturowej może stanowić skuteczne antidotum na wewnętrzne zniewolenie przez autorytarną władzę. Podobne funkcje pełnią zapomniane legendy miejskie. W podziemnym nurcie pamięci funkcjonuje legenda o bazyliiszk, której przywołanie w powieści z jednej strony może budzić grozę, z drugiej – uobec-

⁴ Współcześni badacze tekstów miejskich szczególną rolę przypisują pamięci jako najważniejszemu kontekstowi dla przestrzeni miejskich w literaturze (Saryusz-Wolska 133).

⁵ Określenie to należy rozumieć jako synonim pojęcia *homo sovieticus*.

nia wileńską dawność. Zachowanie wewnętrznej wolności umożliwiła bohaterowi umiejętność czytania miejskiego palimpsestu. Jednak Vytautas należy raczej do wyjątków: większość mieszkańców sowieckiego Wilna jest apatyczna, bierna, obojętna i w konsekwencji obca temu miastu: „Bóg albo szatan coś tu pomieszał. Albo ci ludzie przez pomyłkę znaleźli się nie w tym mieście, albo są na swoim miejscu, ale zabłądziły domy, kościoły i zapach starożytności. Wilno – to miasto duch, miasto halucynacja” (Gavelis 123)⁶.

Uwagę bohatera-narratora przyciągają też ślady pozostawione przez inne tradycje, co wywołuje w nim niechęć, związaną ze świadomością dominacji w Wilnie w pewnych okresach historycznych innych narodowości niż litewska i ich hegemonii w sferze symbolicznej. Gdy bohater-narrator heterogeniczność Wilna umieszcza w ramach dyskursu władzy i dominacji politycznej, w ten sposób podkreśla agonistyczność wielokulturowych miast.

Natomiast na poziomie metaliterackim dochodzi do osłabienia podziału kulturowej pamięci Wilna na poszczególne zwalczające się nawzajem tradycje narodowe. Gavelis metaliterackość wprowadza dzięki odniesieniom intertekstualnym we fragmentach o charakterze eseistycznym. W *Wileńskim pokerze* w topografii miasta wyjątkowo wyraziście została zaznaczona rzeka Neris – Wilia w toponymistyce nielitewskiej, czyli polskiej, żydowskiej, białoruskiej. Jest ona tu nośnikiem pamięci głębinowej, sięgającej mitu początku i co ważne, odpornej na ideologiczne manipulacje i narodowe zawłaszczenia:

Neris to rzeka wileńskiego czasu, rzeka pamięci. [...] Możesz zaczerpnąć garść wody, która widziała powstanie Wilna, wypić łyk, który kiedyś wypił już Żelazny Wilk. Rzucasz do mętnego potoku otoczek, wpada do wody, a echem odpowiada jakiś stary głos, wypowiedziane kiedyś słowa – może twoje własne. Neris wszystko pamięta, należy tylko słyszeć jej mowę (Gavelis 37).

Skoro rzeka „wszystko pamięta” to całościowa pamięć Wilna sytuuje się ponad pamięcią poszczególnych etniczności. Przestrzeń miasta stanie się miejscem wspólnym, gdy konflikt o dominację zostanie przewyciężony. Jednak i w świecie przedstawionym powieści, i na poziomie narracji brakuje przekonania, że jest to możliwe. Pamięć wspólna zarysowuje się dopiero na poziomie literackiej intertekstualności, polegającej na aluzjach do twórczości Tadeusza Konwickiego⁷:

⁶ Interpretacja przestrzeni Wilna jako środkowoeuropejskiego miasta skolonizowanego przez sowiecki totalitaryzm jest jednym z ważnych nurtów badań nad powieścią Gavelisa. W tekście Almantasa Samalavičiusa analiza epitetów, porównań, metafor sytuujących się w semantycznym polu cielesności ukazują sowieckie Wilno jako chore, zdeformowane, rozpadające się ciało (Samalavičius 264–268).

⁷ Fragmenty poświęcone Wilii w sprzężeniu z pamięcią jednostkową znajdujemy m.in. w *Bohieni*: „A ja przedzieram się przez zaułki czasu, przez drętwotę wyobraźni, przez moją własną rzekę

eseistyczne fragmenty w powieści Gavelisa dialogują z eseistycznymi partiami polskiego pisarza, a czytane razem tworzą polsko-litewski tekstowy dialog o Wilii-Neris.

Żydowska pamięć w Wilnie

Jest swojego rodzaju oczywistością, że współczesna przestrzeń Wilna nosi liczne ślady żydowskości, rozumiane jako szczątkowa i zapomniana forma obecności (Zawadzki 470). W literackich reprezentacjach Wilna, przede wszystkim w utworach, których akcja dzieje się po II wojnie światowej, żydowskość odsłania się na kilka sposobów, m.in. jako bolesna nieobecność podobna do fantomowego bólu, a czasem jako materialny ślad dawnej obecności, pomijany, dla większości nieczytelny, narażony na zniszczenie, funkcjonujący też pod postacią różnych odmian pamięci. Niektóre z nich są pokrewne Zakhor, czyli imperatywowi pamięci o wydarzeniach ważnych dla wspólnoty i obowiązującego każdego Żyda (Ronen 544–545). W *Wileńskim pokerze* dobra pamięć o długiej historycznej obecności Żydów staje się imperatywem skierowanym wręcz do wszystkich wilnian bez względu na ich narodowość: na pewno kieruje się nim główny bohater-narrator, którego głos jako opowiadacza jest najbliższy głosowi autorskiemu.

W utworach Grigorija Kanowicza, żydowsko-litewskiego twórcy piszącego po rosyjsku, bohater musi się mierzyć z unicestwieniem Wilna żydowskiego, ocalałymi śladami i obowiązkiem pamięci. Znamienne są tu dwa utwory: *Sen o Jeruzalem, którego już nie ma* (*Son ob isčeznuvšem Ierusalime*) – eseistyczna proza o charakterze autobiograficzno-wspomnieniowym – oraz powieść *Park niepotrzebnych Żydów* (*Park zabytyh evreev*). *Sen o Jeruzalem, którego już nie ma* może stanowić kluczowy punkt odniesienia dla powieści: tytułowy sen niesie kilka znaczeń symbolicznych, a za najważniejsze badaczka uznała symbolikę treści psychicznych wspólnych dla podświadomości Ja mówiącego oraz podmiotu zbiorowego, przez to Ja reprezentowanego (Lenart 93). Ale tytułowy sen odnosi się do Wilna jako Jerozolimy Północy i metaforycznie określa powojenny status tego miasta w pamięci żydowskiej. Sen jest fenomenem pozbawionym realnego bytu, chociaż można w nim odnaleźć fragmenty rzeczywistości. Niegdyś intensywne żydowskie życie w Wilnie, znane narratorowi z opowieści rodzinnych, po wojnie znajduje schronienie w jego osobniczej pamięci, która nie może karmić się własnym doświadczeniem, bo go brakuje, tylko oddziedziczonymi rodzinnymi opowieściami, marzeniami, pragnieniami oraz głęboko zakorzenionym

jakiegoś bólu [...]. I już jestem nad brzegiem Wilii, ciemnozielonej rzeki z niebieskimi zmarszczkami na łagodnej toni” (Konwicki 6).

wśród litewskich Żydów kulturowo-religijnym mitem miasta. Pamięć opowiada-
cza przechowuje ideę Jerozolimy Północy, uwznioślając samo miasto, ale także
zwyczajne życie w nim oraz bliski rzeczywistości obraz Wilna jako miasta nie
tylko wybitnych znawców Tory, żyjących w cieniu legendy Wielkiego Gaona,
ale i żydowskich rzemieślników, handlarzy, właścicieli sklepików i tanich knajp,
czyli licznej społeczności drobnomieszczańskiej. Po wojnie stało się ono miej-
scem opuszczonym przez mieszkańców z dojmującym brakiem Wielkiej Synago-
gi, pustkowiem wydrążonym z życia:

Мело обильно, густо и заснеженный город был похож на больного, лежащего в постели на высоких подушках, набитых гусиными перьями. Дома с сорванными крышами; ули-
цы, развороченные тяжелыми гусеницами перьями; [...] и окна, окна, окна с выбитыми
стеклами, без занавесок, без лиц, без голосов, покореженная вывеска на немецком языке
с едва различимыми буквами – все было чужое, непонятное, внушавшее страх и подозре-
ния. Взгляд напрасно искал какой-нибудь звук, роднившие город с тем, о котором я столько
слышал и который входил в мои мальчишеские сновидения (Kanovič, *Son ob iščeznuvšem
Ierusalime*).

Żydowska pamięć w mieście utraciła oparcie w materialnych nośnikach.
Ostały się fragmenty i strzępy – pojawiająca się w tekście metafora na określenie
nielicznej żydowskiej obecności w Wilnie lat powojennych i materialnych resztek
w przestrzeni miasta: „Я прожил в Вильнюсе без малого пятьдесят лет, застав
ещё ключья того, подлинного, снившегося мне ночами Ерушалаима де Лита,
дуновения его высокого и непреклонного духа” (Kanovič, *Son ob iščeznuvšem
Ierusalime*).

Strzępy, czyli poszczególne miejsca, i nieliczna wspólnota Żydów wileń-
skich są przedmiotem narracji w powieści *Park niepotrzebnych Żydów*⁸, której
akcja rozgrywa się pod koniec pieriestrojki. Czasoprzestrzeń powieściowego
Wilna przełomu lat 80. i 90. XX wieku została skomponowana z żydowskich
miejsz pamięci, tworzących sieć miejsc zapomnianych, z premedytacją wyma-
zywanych, wymagających szczególnej troski oraz miejsc widzialnych w prze-
strzeni miasta, które układają się w trzy węzłowe punkty na subiektywnej mapie
głównego bohatera, Icchaka Małkina. Dwa z nich są autentyczne: Ponary, gdzie
doszło do masowego mordy mieszkańców wileńskiego getta, oraz nowy cmen-
tarz żydowski, założony w czasach sowieckich z powodu unicestwienia obu sta-
rych nekropolii położonych blisko centrum. Natomiast trzeci człon triady, ogród
Bernardyński, staje się miejscem pamięci dopiero w świetle powieści, a ściślej
rzecz ujmując, utwór Kanowicza w takowe go przekształca: sędziwi bohatero-

⁸ Powieść ukazała się w czasopiśmie „Oktâbr” w 1997 roku pod tytułem *Park zabytyh evreev*.
Kilkanaście lat później zamieszczono ją w *Dzielnach zebranych* pod skróconym tytułem *Park evreev*
(Kanovič 2014). Utwór został też przetłumaczony na język polski (Kanowicz 2005).

wie spotykają się tam, by podczas wspólnego przywoływania wspomnień łagodzić samotność późnych lat życia. Ogród Bernardyński jest głównym miejscem akcji i jednocześnie miejscem spotkań ocalałych, którzy uosabiają los litwaków. Bohaterowie, snując swoje opowieści, spełniają wobec wspólnoty obowiązek pamiętania, przywoływany już Zakhor. Regularność i częstotliwość spotkań, stałość pewnych elementów, m.in. miejsca, uczestników, kolejności pojawiania się bohaterów w alejce parku, upodabnia spotkanie do rytuału, który na gruncie religijnym „stanowi środek przekazu pamięci zbiorowej” (Ronen 544), natomiast w świecie przedstawionym jest strukturą podtrzymującą wspomnienia, które bez tych spotkań zapewne w ogóle nie zaistniałyby, tzn. nie przekształciłyby się w opowieść. Bohaterowie przynależą do kategorii nielicznych świadków, jawią się niczym „ostańce”: jeden z nich ocalał, ponieważ udało mu się wydostać z dołu śmierci w podwileńskich Ponarach, w którym zostali pogrzebani wszyscy najbliżsi, innym życie uratował wyjazd na wschód, dobrowolny bądź przymusowy, albowiem wywózki na Syberię czy do Kazachstanu, a nawet pójście na front w szeregach Armii Czerwonej dawały więcej szans na przeżycie niż pozostanie w wileńskim getcie.

Ogród Bernardyński, jak wiadomo, jest parkiem ogólnodostępnym, położonym w sercu miasta, jednym z najstarszych w Wilnie i funkcjonuje jako wileńskie miejsce publiczne, zatem nie sposób przypisać go do którejkolwiek narodowości. Tytuł powieści wiąże go z żydowskością, więc pojawia się wrażenie, że doszło tu do symbolicznego zawłaszczenia miejsca wspólnego przez jedną z narodowości. Ale tytuły można interpretować jako „zwiniętą opowieść” i wówczas ujawniają one dodatkowe sensy. *Park niepotrzebnych Żydów* dotyka niewątpliwie problematyki zapomnienia⁹, która w równym stopniu dotyczy bohaterów utworu, jak i materialnej tkanki żydowskiego Wilna. Aby to podwójne zapomnienie dostrzec, należy ponownie sięgnąć do przywoływanej prozy wspomnieniowej *Sen o Jeruzalem, którego już nie ma*, gdzie pisarz przypomina, że Wielka Synagoga podczas wojny nie została zniszczona w takim stopniu, by nie mogła zostać odbudowana i uznana za zabytek architektury. Została ona jednak unicestwiona i tym samym stanowi, według terminologii Aleidy Assmann, przykład aktywnego zapomnienia, polegającego na celowym niszczeniu materialnych śladów na skutek decyzji władz politycznych (Assmann 74–88). Powieściowy ogród Bernardyński przejmuje rolę miejsca pamięci i poniekąd zastępuje miejsca unicestwione, funkcjonuje jako część zamiast całości i staje się synekdochą żydowskiego Wilna.

⁹ Problematyka zapomnienia niewątpliwie występuje w powieści. Natomiast w tytule pojawia się ona tylko w wersji z 1997 roku. Nie ma jej też w polskim tłumaczeniu. Zmianę tytułu można interpretować w ten sposób, że w XXI wieku zaczęto przywracać żydowskie Wilno do pamięci zbiorowej, natomiast w latach 90. nie było pewności, że tego typu procesy będą zachodziły.

Nadanie memoratywnej funkcji ogrodowi Bernardyńskiemu włącza ten fragment miasta do żydowskiej pamięci kulturowej (jest sprawą mniejszej wagi, że proces ten odbywa się na gruncie literackości, której nie należy tu utożsamiać z fikcyjnością czy zmyśleniem). Z połączenia doświadczenia biograficznego, rzeczywistego parku i pisarskiej kreacji powstało miejsce pamięci, wytworzone przez zapisaną opowieść, czyli literaturę. Wspomnienia bohaterów uobecniają się w mieście w czasie trwania akcji, a po jej zakończeniu nie znikają: rzeczywisty czytelnik, przebywając w parku, może zidentyfikować go jako miejsce akcji powieści Kanowicza, zgodnie z mechanizmem czytelniczego odbioru zdradzającym skłonność do zacierania granic fikcji i rzeczywistości.

Przekonanie, że jedynie przeniesienie opowieści osobniczych do pamięci kulturowej uchroni je przed zapomnieniem, pojawia się też na poziomie świata przedstawionego. O głównym bohaterze został zrealizowany film dokumentalny, ale czytelnik dowiaduje się niewiele o jego treści, tyle tylko, że film został nakręcony w ogrodzie Bernardyńskim. Poznaje też zamysł reżysera: „Właśnie tak wyobrażam sobie pierwszy kadr: pan idzie alejką, a zamieć zaciera pana ślady” (Kanowicz 212). Symbolika zapomnienia i nieobecności jest tu oczywista. Z drugiej wszakże strony ślady nie znikają definitywnie, zarejestrowane na taśmie filmowej zyskują trwałość dokumentu umieszczonego w archiwum.

Zakończenie

Miejska przestrzeń oraz pamięć kulturowa i zbiorowa są powiązane wieloma nićmi, a związek ten ujawnia się na kilku poziomach omawianych tekstów. W *Wileńskim pokerze* uwidacznia się dotychczas pomijana właściwość miejskiego palimpsestu, a mianowicie zdolność przeciwstawienia się ideologicznej przemocy sowieckiej władzy (a może i każdej ideologii). Czytanie palimpsestu uczyło wieloznaczności świata i pozwalało bohaterowi zachować wewnętrzną wolność. Z kolei różne formy upamiętnień: pomniki, tablice, toponimy w miastach środkowo-wschodnio-europejskich mają duży potencjał konfliktogenny. Jako znaki władzy symbolicznej zawłaszczają miejską przestrzeń, wykluczając pamięć innych, która w Wilnie konkretyzowała się przede wszystkim jako pamięć polska, białoruska i żydowska. W powieści Kunčiusa narrator ironista, kwestionując obraz Wilna postrzegany przez bohatera w zwierciadle narodowych stereotypów, przecnicowuje etnocentryzm i tym samym opowiada się za traktowaniem wileńskiej starówki jako miejsca pamięci wspólnej.

Przerwana przez Holokaust wielowiekowa obecność Żydów w licznych miastach Europy Środkowo-Wschodniej zostawiła ślady w miejskich przestrzeniach. Teksty Kanowicza reprezentują perspektywę żydowską, z której dostrzega się

niszczenie materialnych śladów obecności po II wojnie światowej. Maurice Halbwachs sądził, że przeszłość byłaby nieuchwytna „gdyby nie była przechowywana w materialnym *milieu*, które nas otacza” (cyt. za: Saryusz-Wolska 136), stąd świadomość groźby całkowitego zapomnienia, któremu przeciwstawić się może literatura. W utworach Kanowicza znalazło schronienie powojenne żydowskie Wilno, co prawda fragmentaryczne, subiektywne, złożone z jednostkowych wspomnień, a jednak ocalone pomimo „wymazywania” żydowskiej materialności miasta.

Bibliografia

- Assmann, Aleida. *Między historią a pamięcią: antologia*. Red. Magdalena Saryusz-Wolska. Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2013.
- Augé, Marc. *Nie-miejsca: wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*. Przeł. Roman Chymkowski. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011.
- Gavelis, Ričardas. *Wileński poker*. Przeł. Kamil Pecela. Wojnowice, Kolegium Europy Wschodniej, 2019.
- Kanovič, Grigorij. *Izbrannye sočineniâ v pâti tomah*. T. 4. Vil'nûs, Tyto alba, 2014.
- Kanovič, Grigorij. *Park zabytyh evreev*. Web. 15.05.2023. <https://magazines.gorky.media/october/1997/4/park-zabytyh-evreev.html>.
- Kanovič, Grigorij. *Son ob isčeznuvšem Ierusalime*. Web. 14.05.2023. <https://libking.ru/books/prose-/prose-history/366436-3-grigoriy-kanovich-son-ob-isčeznuvshem-ierusalime.html#book>.
- Kanowicz, Grigorij, *Park niepotrzebnych Żydów*. Przeł. Bella Szwarcman-Czarnota. Sejny, Fundacja Pogranicze, 2005.
- Konwicki, Tadeusz. *Bohiń*. Warszawa, Czytelnik, 1988.
- Krupowies, Walentyna. „Inny/Obcy w mieście. Odmiany inności w powieściach Herkusa Kunčiusa i Ričardasa Gavelisa”. *Inny/Inność we współczesnej literaturze europejskiej*. Red. Ludmiła Mnich, Oksana Blashkiv, Walentyna Krupowies. Siedlce, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, 2022, s. 29–42.
- Kunčius, Herkus. *Litwin w Wilnie*. Przeł. Michał Piątkowski. Wrocław, Kolegium Europy Wschodniej, 2014.
- Lenart, Agnieszka. „«Jeruzalaim de Lite». Obraz Wilna w opowiadaniu Grigorija Kanowicza «Sen o Jeruzalem, którego już nie ma »”. *Acta Polono-Rutenica*, 19, 2014, s. 87–97.
- Łotman, Jurij. *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*. Przeł. Bogusław Żyłko. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2008.
- Marcel, Gabriel. *Od sprzeciwu do wezwania*. Przeł. Stanisław Ławicki. Warszawa, Instytut Wydawniczy „Pax”, 1965.
- Nora, Pierre. *Między pamięcią a historią*. Przeł. Jan Maria Kłoczowski. Gdańsk, Słowo/obraz terytoria, 2022.
- Ronen, Shoshana. „Zakhor”. Przeł. Aleksandra Konarzewska. *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, współpraca Joanna Kalicka. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2014, s. 544–545.
- Rybicka, Elżbieta. „Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)”. *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz. Kraków, Universitas, 2006, s. 471–490.

- Rybicka, Elżbieta. *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków, Universitas, 2014.
- Samalavičius, Almantas. „Proza Ričardasa Gavelisa a dekolonizacja: odkrycie ciała”. Przeł. Joanna Tabor. *Literatura na Świecie*, 1–2, 2005, s. 260–273.
- Saryusz-Wolska, Magdalena. *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*. Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.
- Schlögel, Karl. *Odkrywanie nowoczesnej Europy – próba archeologii*. Przeł. Tomasz Ososiński, Anna Wołkowicz. Gdańsk, Słowo/obraz terytoria, 2017.
- Schlögel, Karl. *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*. Przeł. Izabela Drozdowska, Łukasz Musiał. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 2009.
- Yates, Frances. *Sztuka pamięci*. Przeł. Witold Radwański. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977.
- Zawadzki, Andrzej. „Ślad”. *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, współpraca Joanna Kalicka. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2014, s. 470–473.

ANNA SEIDEL

Reclaiming the feminine in cities at war: female agency, spatial subversion, and linguistic resistance in women-authored literature

Восстановление женственности
в городах, подвергшихся воздействию войны:
женская активность, пространственная субверсия
и лингвистическое сопротивление в литературе,
созданной авторами-женщинами

Abstract. This article examines the staging and coding of femininity in literary works focused on cities during wartime, authored by women. Drawing on Judith Butler's reading of Luce Irigaray and Henri Lefebvre's *The production of space*, the analysis centers on the works of Lidiya Ginzburg (*Zapiski blokadnogo čeloveka*, 1984), Anna Świrszczyńska (*Budowałam barykadę*, 1974), Zlata Filipović (*Le journal de Zlata*, 1993), and Yevgenia Belorusets (*Anfang des Krieges*, 2022). The article argues that these texts challenge abstracting, phallogocentric systems of meaning on two distinct planes. First, they subvert abstract spatial structures forced on urban space by masculine power dynamics, accomplishing this through a perspective that emphasizes the city 'from below' and underscores the private, as opposed to the institutional, dimension of urban life. Second, they contest the erasure of the feminine in linguistic structures, shedding light on the oppression experienced by women during war and showcasing narrative and linguistic practices that reclaim agency. The article contends that these four texts not only represent deviations from conventional war narratives but also stage their own female authorship as an appeal against phallogocentric linguistic, spatial, and narrative structures. Consequently, they provide a means to articulate the precarity and marginalization of the feminine within both cities during war and economies of significance wherein the female is subjected to obliteration.

Keywords: femininity in literature, urban war narratives, linguistic phallogocentrism, female agency, literary space

Anna Seidel, Humboldt University of Berlin, Berlin – Germany, seidelay@hu-berlin.de, <https://orcid.org/0000-0003-1753-8096>

“W czasach wojny zawsze chyba jest nawrót do matriarchatu” [In times of war there seems to be always a return to matriarchy], Polish writer Miron Białoszewski states in his influential war narrative *Pamiętnik z powstania warszawskiego* [A memoir from the Warsaw uprising] (Białoszewski 86)¹. In fact, during wars, the influence of women, who are normally less present in combat than men, increases in spaces away from the battlefield. So, while men dominate on the level of military and political conflict, women have their say in the private sphere of everyday life. This discrepancy is highlighted by the fact that when men voluntarily join the fighting or are drafted into the army they are ‘separated’ from women in spatial terms. As Jeffrey Hass notes in his article about the Blockade of Leningrad, this spatial segregation and the accompanying feminization of urban space lead to the emergence of new images (and imaginations) of the female, which hold the potential either to question or to affirm existing gender concepts (Hass 255–256).

Challenging the spatial and linguistic obliteration of the feminine in literary representations

Like Hass, I focus on urban spaces that become sites of military conflict. I examine images of the female in literary representations of these urban spaces and their potential to question, to affirm, or to comment on given gender orders. Drawing on Judith Butler’s reading of Luce Irigaray, my analysis is based on the understanding of the feminine as something not only constructed by male discourse, but also erased, absent from it (Butler 14). The female is thus something that within given linguistic conditions not only cannot be adequately represented. Rather, language cannot represent the female at all. This basic assumption has far-reaching consequences for the analysis of literary texts. For, in the context of the phallogocentrism that Butler suggests is inherent in language, how can the feminine be at all represented or discussed in literature?

My claim is that one way to circumvent this non-representability lies in the spatial perspectivization of a literary text. In *The production of space*, Henri Lefebvre suggests that in neo-capitalist society an understanding of space has prevailed that attempts to abstract space by mapping, rationalizing, and homogenizing it. This “abstract space functions ‘objectally’, as a set of things/signs and their formal relationship [...]. Formally and quantitatively, it erases distinctions, as much those which derive from nature and (historical) time as those which originate in the body (age, sex, ethnicity)” (Lefebvre 1991: 49). According to Le-

¹ All translations are prepared by the author – A.S.

febvre, this spatial mode implies something explicitly masculine, a “phallic formant” (Lefebvre 1991: 286). By promoting absolutisms, it stands for “force, male fertility, masculine violence” (Lefebvre 1991: 287). What the French sociologist formulates here in relation to spatial models reflects the mechanism that Butler (referring to Irigaray) notes on a linguistic level, namely that the masculine economy of signification not only homogenizes differences between genders, but also annihilates all things different from the hegemonic masculine discourse.

If abstract space is, according to Lefebvre, created by the absorption of the private level of urban space by the institution², and is marked by the tendency to influence how urban space is used, whereby active space producers are transformed into passive space users, then literature can point to the active role of women in urban space by emphasizing the private dimension of city life (Lefebvre 1991: 365). Thereby, on a structural level, it can form an antithesis not only to dominant institutional spatial orders imposed on urban space, but also to hegemonic economies of signification. In this way, it can enable the reader to understand and discuss the obliteration of the female on the level of both (urban) space and language.

Based on this assumption, I chose texts for my analysis that, on the one hand, were written by women and, on the other, imply a spatial perspective that focuses on the concrete, private everyday experience in different cities during different wars: Lidiya Ginzburg’s *Zapiski blokadnogo cheloveka* (*Notes of a blockade person*, 1984) describes the everyday life of Leningraders during the Blockade of Leningrad (1941–1943) and leaves out depictions of the battlefield completely³. In her poetry collection *Budowałam barykadę* (*Building a barricade*, 1974), Anna Świrszczyńska portrays the fates of fighting and non-fighting Warsaw citizens and thereby sheds light on the everyday of both insurgents and civilians during the Warsaw Uprising of 1944. In *Le journal de Zlata* (*Zlata’s diary*, 1993), written in Serbo-Croatian but first published in French, Zlata Filipović relates how the everyday life of a young girl is disrupted by the Siege of Sarajevo (1992–1995). Finally, Yevgenia Belorusets documents the changing everyday life in Kyiv after Russia’s full-scale invasion of Ukraine in 2022 in her diary entries, published in German under the title *Anfang des Krieges* (*The beginning of the war*, 2022). Despite these different contexts, all four texts portray their respective cities from a private perspective and thus reveal the influence of war on the concrete everyday life of city dwellers.

² Lefebvre defines urban space as being shaped by three levels: the global or institutional level, where power is exercised; the private level or level of habiting; and the mixed level, where the other two levels meet (Lefebvre 2003: 78).

³ I use a literal translation of this work’s title, because that of Alan Myers’s published translation, *Blockade diary*, suggests a purely autobiographic reading, which is not implied by the original, as has been pointed out by scholars such as Van Buskirk (2010) and Gruszka (2012).

Reading these four texts against the background of the conventional (Western) war text opens up further interpretative dimensions. According to Martin van Creveld, literary representations of war often position the woman as an object of male sexual desire who either incites men to war or prevents them from joining the fight by mocking belligerent activities (van Creveld 44–46). This mainly Western literary tradition constitutes an overarching, conventional war text that, as Helen Cooper et al. note, abstracts the feminine into a homogeneous concept (Cooper et al. xiii–xv). For, whether as trophy, victim, or cause, women, in this war text, are positioned far away from the battlefield and function as a counterpoint to military combat. The conventional Western war text tends not only to abstract the feminine, however. It also codes it as something passive: Not being active combatants, women can indeed cause or instigate wars. But it is men, at least according to these conventional Western literary representations, who execute the acts of war.

Since none of the texts discussed in this article comes from a Western European context, the question arises not only of how they discuss Irigaray's 'absent feminine other' by means of language that per se obliterates the female. One must also ask how these texts position themselves vis-à-vis Western and other literary traditions. This question is relevant not least because the events referred to in the texts are described as heroic battles for the existence of a nation or national identity in the respective regional literatures and memory narratives⁴. These stagings foreground the role of fighting and, by shifting women into the private sphere, thus not representing them at all, they also perpetuate phallogocentric structures, as the Western European war texts do.

In the following, I will discuss which functions women take on in the literary texts discussed in this article and analyze how the feminine is thereby staged and coded. I will examine whether the texts transgress abstracting, phallic spatial structures through their spatial perspectivization of the respective cities or whether they support masculine, abstracting economies of signification, despite their focus on concrete everyday life. Building on this, I will consider whether the texts

⁴ Regarding the Warsaw Uprising, in her essay *War and form* (2014) Maria Janion shows how literary texts about this event perpetuate the paradigm of the brave (male) *ulan* who fights for the survival and independence of the Polish nation – a heroic topos originating from Polish Romanticism and present also in memory narratives about the uprising, as Erica L. Tucker (2011) notes. Tetyana Bureychak and Olena Petrenko (2015) point to the role of the masculine hero in Ukrainian discourse. Stephen M. Norris (2021) and Ulrich Schmid (2011) show that heroizing narratives dominate cultural representations and the politics of memory concerning the blockade of Leningrad. Finally, Ozren Kebo and Xavier Bougarel (2007) show that in political and literary narratives the siege of Sarajevo is seen as an attack on the core aspect of the Bosnian nation, multiethnicity, for whose struggle the city of Sarajevo, as a paradigm of that multiethnicity, sacrificed itself.

can be read as subversions of conventional war texts and assess to what extent they reflect their own female authorship as an appeal against phallogocentric narrative structures.

Selfless protector or self-confident fighter? Stagings of female agency in urban spaces during war

Upon scrutinizing the coding of the feminine in the discussed texts, it becomes evident that all four situate it on a spectrum between self-affirmation and self-denial. Ginzburg's *Zapiski blokadnogo človeka*, for instance, recounts how reluctant the Leningraders were to visit the air-raid shelters after a certain point during the Blockade. They either preferred to continue on their way to the nearest canteen or grocery store, in the hope of satisfying their omnipresent hunger, instead of protecting themselves from bombs, or they continued working, guided by a sense of responsibility that may appear unconventional to external observers. This indifference to death by bombing is conveyed primarily by female voices. For example, the narrative of M., a middle-aged woman, shows that her fear of not completing a work assignment trumps her fear of death, leading M. to continue her work during a bombing raid, rather than to go to a bunker (Ginzburg 330–331). Elsewhere, a young girl describes how she would go out into the street under fire, were it not for the threat of punishment at the hands of the militia (Ginzburg 341–342). Both passages point to the subordination of the female urban individual to institutional regimes. Moreover, in the first example these regulations have masculine connotations: When M. wants to go to the air-raid shelter, she is told to return to her post by her (male) superior (Ginzburg 330). This passage thus reveals not only a woman's passivity in the besieged city, imposed upon her by an institution, but also underscores the subjugation of her practice to phallic power structures.

The suppression of women becomes more evident in Ginzburg's descriptions of the queues at the grocery stores. Despite indications in the text that the authorities allocate an equal quantity of bread to all individuals and that all city residents are required to wait in queues for their rations, there is a discernible distinction in the way the saleswomen treat men and women in these queues. Men cut in line and receive the bread allocated to them without queuing, because they are convinced that "очередь – это бабье дело" (Ginzburg 334) [queuing – that's women's stuff]. In this way, they perpetuate existing gender roles. The narrator points to this when stating: "Блокадные очереди вписались в многолетний фон выдаваемого, доставаемого, в привычную раздражительность и привычное женское терпение" (Ginzburg 334) [Queuing during the Blockade fit into the context of many years of allocating and scavenging,

into the usual petulance and the usual female patience]. The saleswomen, who act as executors of the authorities' regulations, that is as representatives of the institution, confirm this gender order, thereby further underscoring the subjugation of women to a masculine institutional system.

In contrast to the passivity imposed upon women through their subordination, Ginzburg illustrates a process of self-affirmation evident in conversations in the queues, where women discuss strategies for preparing and procuring food in the besieged city: “Удовлетворение разговором о себе дублируется удовлетворением от интеллектуальных процессов. [...] У рассказа о том, как раньше ели, есть подтекст самоутверждения” (Ginzburg 338) [The satisfaction of talking about oneself is replicated by the satisfaction gained from intellectual work. [...] Talking about how one used to eat has an implication of self-affirmation]. In private conversations, therefore, typically with other women, women reclaim their agency within the social dynamics of the city and the family. This is achieved through their deliberate (self-)presentation as resourceful survivors confronting the challenges of famine.

As in Ginzburg's text, in *Anfang des Krieges*, Yevgenia Belorusets largely includes the statements and experiences of women. It is they who stand in queues and go shopping. They are the ones to whom the diarist mainly talks. We can thus detect an indirect feminization of urban space, which is manifested not least in the female voice that announces the end of the air-raid alarm (Belorusets 65). Moreover, in this text, too, women oscillate between self-affirmation and self-denial. Women are described, on the one hand, in their function as selfless protectors, such as the receptionist who covered her granddaughter with her own body for several hours during a bombing raid (Belorusets 160) or Elena, who, despite shelling, fed the animals in the zoo until early March (Belorusets 138).

On the other hand, Belorusets's diary shows women's attempts to continue their individual, 'normal' life and actively resist the invasion of the Russian army and the order this attack imposes on urban space. This self-assertiveness becomes evident not only in the author's continuation of photographic documentation, discussed in more detail below. It is also expressed in the photo shoot that Belorusets and her friend organize in the streets of Kyiv (Belorusets 50). By continuing a practice that was normal for the two women before the beginning of the full-scale invasion, they actively resist the rules imposed on them by the military – rules that, in Lefebvre's words, imply a “phallic brutality” (Lefebvre 1991: 287), as they signify violence enforced by the army and the police. This female resistance should therefore not merely be interpreted as an opposition to some institutional order; rather, it is a form of resistance against explicitly phallic spatial structures. Consequently, it can be interpreted as a deliberate re-appropriation of masculinized urban space.

This female agency and the subversion of phallic, abstract space in Belorusets's text becomes evident on a narrative level in the reference to two female volunteers for the territorial defense army. Here, the Ukrainian writer begins with the description of male soldiers, whom she describes as a crowd, without distinguishing between the male individuals. In contrast, shortly afterwards the text focuses on two women and their beautiful, laughing faces ["zwei schöne Gesichter junger Frauen, die mir lachend erzählten" (Belorusets 66)]. Although the women are presented within the context of the (male) military forces, a notable distinction is made, portraying them as individual entities.

The concrete description of women, juxtaposed against the homogeneous assembly of male soldiers mentioned earlier, deviates from the spatial abstraction that Lefebvre asserts characterizes the military domain (Lefebvre 1991: 286–287). Here, the woman subverts abstracting, phallic structures in two distinct ways: firstly, as an active participant in military affairs, she transcends the passivity imposed upon her by the institution during wartime. Secondly, the text suggests a subversion of this masculine order through spatial-aesthetic concretization. Similar to Ginzburg, Belorusets depicts women in wartime as navigating a delicate balance between self-denial and self-affirmation. This portrayal extends beyond casting them merely as self-sacrificing helpers or self-serving warriors; it encompasses an exploration of the constraints these women encounter in their daily lives and an illustration of their capacity to surpass such limitations.

This dichotomy is also recurrent in Świrszczyńska's descriptions of the female experience during the Warsaw Uprising in her poetry collection *Budowałam barykadę*. On the one hand, women are involved in the fighting and are thus active participants in the military conflict, as for example in the poem *Harcerka (Girl scout)* (Świrszczyńska 54). On the other hand, the function of the lyrical I – that is, as I will show, explicitly coded as feminine, as a nurse – points to the role of women as peaceful protectors and caregivers. In Świrszczyńska's poems, the two roles overlap time and again. A striking example of this is *Mój mężczyzna (My man)*, where the lyrical I longs to hide her husband in her womb, thus keeping him away from the fighting, and to go into battle in his place (Świrszczyńska 67). The conclusion of the poem clearly illustrates the fusion of the protective and combative aspects of the feminine in *Budowałam barykadę*: the active, self-determined walk into death is staged as a means to protect her own husband ["Ja zamiast niego / pójdę na śmierć, on przeżyje" (I instead of him / will go and die, he will survive)], whom the woman tries to hide in her womb like a baby and thereby save ["To jest mój mężczyzna / moje dziecko. / Ja go ocalę" (This is my man / my child. / I will save him)].

Świrszczyńska characterizes female agency by yet another dualism: women in her poems are either driven by their own will to survive or sacrifice themselves

for the survival of others. If *Mój mężczyzna* and also *Żyje godzinę dłużej* (*It lives an hour longer*) (Świrszczyńska 41), in which a mother desperately searches the city for milk to feed her child, are to be read as examples of the latter impulse, the poem *Pan Bóg ją ocalił* (*Lord God saved her*) (Świrszczyńska 37) presents a different picture. Although here the woman waits until another woman has died before leaving her, it is suggested that she does so primarily to take the dying woman's money, revealing the motive of the female survivor to be unaltruistic.

Women in Świrszczyńska's poems thus oscillate between their roles as warrior and protector, on the one hand, and their urge to survive and an inclination to sacrifice themselves for the survival of others, on the other. The poems introduce a third dualism, however – one that centers around the female body: the poems either emphasize the specificity of a woman's body or they negate it. In *Mój mężczyzna* the former tendency is evident: the poem highlights the woman's ability to be pregnant, albeit in an unconventional way. In *Dziewczyny z noszami* (*Girls with stretchers*) (Świrszczyńska 26), however, the specificity of the female body disappears entirely. Here, only the tired eyes [“Bezsenne oczy”] and thin fingers [“Wychudłe palce”] of the women carrying injured people on stretchers are described. Thus, if the former poem addresses both the image of women as protectors and women's sexuality, the connotation of women as objects of sexual desire or subjects with sexual needs disappears from the latter completely. This tendency is further supported by *Harcerka*, in which a female soldier asks her friends to dress her in a pretty dress with lace after her death (Świrszczyńska 54). For once, even if in death, she wants to dress up and highlight her sexuality, which has been eclipsed by her function as a soldier.

In addition, the use of the masculine *żołnierz* in combination with the Polish feminine personal pronoun “ona” [she] makes the disappearance of the feminine, and thus of women's sexuality and corporeality, particularly apparent. Świrszczyńska's poems thus not only mirror the coding of the female already identified in Ginzburg's and Beloruset's texts. They also illustrate the fighting woman's renunciation of her femininity (by disguising or feigning masculinity), which is noted by van Creveld as a topos of the fighting woman in the conventional Western war text (van Creveld 50). Consequently, her poems reinforce established narrative paradigms while also illuminating the “phallic formant” (Lefebvre 1991: 286) inherent in institutionally dominated abstract space. Simultaneously, they manifest the woman's endeavor to preserve, recapture, or even employ her own sexuality for the purpose of combat (or protection). In so doing, the poems diverge from conventional literary portrayals of women in wartime and challenge phallogocentric structures that, in the words of Irigaray, efface the feminine (Irigaray 22).

Złata Filipović also counteracts the obliteration of women in war in her diary. Like the girl scout in Świrszczyńska's *Harcerka*, the young diarist writes

about glamming herself up. However, she does this not to regain her sexuality, so much as to counter the siege routine that consists mainly of hiding in cellars. The practice of getting dolled up thus fulfills a similar function to the birthdays that are highlighted frequently in Filipović's diary. Both remind the girl of peacetime (Filipović 125–126). Thereby, the Bosnian diarist shows how she as a girl opposes the rules that war imposes on urban space. This holds particular significance, considering that she is not only a woman who – as per the preceding argument – is subject to phallic oppressive mechanisms, but also a child whose existence becomes precarious in times of war, given that her rights are curtailed by the armed conflict⁵. Zlata's opposition to the constraints imposed on her by war can thus be interpreted as integral to the emancipatory process of women and girls.

This emancipatory tendency is mirrored in the descriptions of other women in Filipović's text. For example, Zlata's mother, unlike her father, goes to work (Filipović 71). Likewise, other women are described as being employed somewhere and going to work regularly (Filipović 86–87). Consequently, these women navigate the besieged city, despite the efforts of the besieging army to impede such movement. In so doing, they again resist the spatial order imposed upon them by the military conflict. This feminine mobility is also evident in passages in which the diarist describes how she receives food from her mother or other women (Filipović 127), how her mother fetches water (Filipović 83, 116), or how her (female) friends provide her with other essential items (Filipović 129). In fact, the diary entries of the young girl from Sarajevo reveal a female supply network where women help other women in order to navigate the challenges of everyday life during the siege. While this makes the diary's women appear active, the men remain in a passive position. They stay at home, do not go to work, and are depicted as physically fragile. This male vulnerability becomes apparent when Zlata's father suffers a hernia (Filipović 82) or gets frostbite while chopping wood (Filipović 119), and it is reinforced by the fact that the dead referred to in the diary are mostly men, such as a boy from theatre class (Filipović 87) or her teacher's husband (Filipović 120). In contrast, women remain mostly physically unharmed and thus capable of continuing to cope with everyday siege life.

This suggests a female position of power and authority in everyday urban life. However, it becomes clear that, on the political level, the feminine has no influence whatsoever. Filipović refers to the political decision-makers as "chers bambins" [dear boys] (Filipović 178) or "seigneurs de la guerre" [lords of the war] (Filipović 179), thereby coding politics as inherently masculine. By simul-

⁵ When addressing children's rights in the context of armed conflict, I refer to the UN Convention on the Rights of the Child. Specifically, this encompasses their right to protection from war, including their right to education, the curtailment of which is exemplified in Filipović's diary.

taneously describing the everyday as predominantly feminine, the text implies an understanding of the female which oscillates between agency (in everyday life) and inability to act (at the political level). Consequently, woman in *Le journal de Zlata* is both protector and leader, passive and active. This extracts her from the submissive position assigned to her by the conventional war text and connects the images of the feminine in Filipović's text to those in the other texts discussed.

Challenging and resisting phallogocentric structures: spatial perspectivization and linguistic modalities of female testimony

Filipović positions other women, but also herself, between passivity and activity, between the inability to do anything about the situation surrounding her and the ability to influence it. She refers frequently to her helplessness regarding the fighting and attempts to change the situation through recurring appeals for peace (e.g. Filipović 52, 106, 115). These calls remain unanswered, however, making the girl's powerlessness more apparent.

Zlata's (forced) passivity toward political decisions is supported by her parents. Although she shows interest in the political changes taking place in Yugoslavia and Bosnia at the beginning of her diary, her parents want to keep the news away from her: "Papa et maman ne veulent pas que je regarde la télé quand ce sont les informations, mais on ne peut pas nous cacher à nous, les enfants, toutes les horreurs qui se passent" (Filipović 36–37) [Dad and Mom don't want me to watch TV when the news comes on, but you can't hide all the horrible things that are happening from us children]. Consequently, the experiences reflected in Zlata's diary are based not on media representations of war but on the concrete lived day-to-day experience during an urban state of exception. The young diarist does not focus on the political dimension of the conflict, but on its effects on everyday urban life and, in contrast to a view that abstracts the city, adopts a bottom-up perspective on urban space. Filipović's text can therefore be understood as a literary re-appropriation of urban space that war has transformed into a battlefield, but also as an attempt to oppose a political view of the city that, as the author herself puts it, ignores the consequences of political decision-making for urban life and understands the city and its population as pawns in political power struggles: "Et pendant ce temps, les «chers bambins» discutent [...]. C'est vraiment à se demander s'ils pensent à nous quand ils discutent ou s'ils se fichent de nous et nous abandonnent à notre triste sort?!" (Filipović 93) [And in the meantime, the 'dear boys' are negotiating. [...] One really has to wonder if they think about us at all when they negotiate, or if they don't care about us, leaving us alone to deal with our sad fate?!].

Thus Filipović does not present the city as an abstract, homogeneous entity, a spatial concept that, as Lefebvre states, is the result of masculine, phallic institutional dominance (Lefebvre 1991: 286). Rather, she reveals the immediate, concrete spatial reality of Sarajevo during the siege and subverts the abstracting political view of the city. Her diary can be construed as a form of resistance against the power structures engendered by war, which seek to eradicate the feminine. This opposition is discernible not only in the practices of the autobiographical ‘I’, but also in the spatial perspective delineated in the text. By presenting a child’s perspective on the political facets of the conflict, Filipović challenges the marginalization of young people’s experiences in the discourse surrounding the siege. In so doing, she subverts the suppressive mechanisms of war impacting the urban population in multiple ways.

The silencing of young, especially young female, voices is also addressed by Belorusets when she mentions young girls who are either barely able to speak due to their traumatic experiences (Belorusets 170) or whose voices are eclipsed by an adult’s narration and thus cannot be heard by the diarist (Belorusets 142–144). Moreover, Belorusets’s text shows the powerlessness of the individual in relation to political decisions: it is evident in the numerous but ineffective appeals to the international community to close the skies over Ukraine and to take action against the Russian aggressor (Belorusets 171). However, Belorusets’s diary can also be understood as an appeal against the abstraction of the concrete urban experience through political discourse – an aspect she directly addresses:

Die Konzepte der großen Politik, die abstrakten Diskussionen über die Frage, was zum “Westen” gehört und welche Rollen Russland und die Ukraine im Theater der Kriegshandlungen spielen, dienen als gedankliche Zufluchtsorte innerhalb der Unerträglichkeit des Krieges. Man erholt sich in den bequemen Räumen des analytischen Denkens, wo ausschließlich größere Zusammenhänge diskutiert werden und wo es nicht mehr um konkrete Menschenleben geht, sondern um Staaten, deren Strategie oft als biografische Entscheidung beschrieben wird (Belorusets 116).

[The concepts of big politics, the abstract discussions about what belongs to the “West” and what roles Russia and Ukraine play in the theater of warfare, serve as mental refuges within the intolerability of war. One recuperates in the comfortable spaces of analytical thinking, where only larger contexts are discussed and where concrete human lives stand behind states whose strategy is often described as a biographical decision].

By depicting and documenting the concrete everyday reality of Kyiv’s residents in contrast to the “abstract discussions” foregrounded by politics and the media, Belorusets, like Filipović, provides a counterpoint to the abstracting discourse about urban space in times of war. In so doing, she positions herself as a mediator, navigating between a perspective on urban space from above and one from below.

As mentioned, Belorusets's diary foregrounds women's voices and thus focuses on the female urban war experience. Her diary is a mouthpiece for female voices, in which a feminine narrative voice echoes several other female narratives. However, the author's function as a witness to the female experience frequently becomes her undoing. This is shown when the diarist is suspected of treason because of her photographic activity and is taken to a military checkpoint by an elderly couple (Belorusets 64). While Belorusets does not, as Filipović does, connote the political, institutional level with masculinity, the necessity to justify her documentary activity to the institution (the checkpoint is instituted by the city authorities) points to the restrictions imposed by the political regarding – in this case – female testimony.

In Belorusets's text, the female witness is thus shown to have access to knowledge that implies a bottom-up perspective on urban space – a knowledge unavailable to political discourse which by contrast seeks to abstract space and homogenize the diversity of female urban experience. However, or maybe therefore, the female witness is positioned as suspicious. Belorusets thus points to the marginality of her own female testimony, which manifests itself on multiple levels, and thus seems to be inscribed in the female view on the city in war.

While the narrators of both Belorusets's and Filipović's texts are clearly identifiable as female, such a definite statement regarding the narrative voice is not possible in the case of Ginzburg's *Zapiski blokadnego człowieka* and Świrszczyńska's poetry. It is true that in some poems and, indeed, in the title of the collection itself, *Budowałam barykadę*, the feminine verb ending in the first-person singular, past tense (*-łam*) points to the lyrical I being a woman. For the most part, however, there are no gender-specific connotations. Yet, based on the poem *Do mojej córki* (*To my daughter*), which stands as a foreword to the poetry collection, it can be concluded that the lyrical I present in the poetry collection is female. After all, Świrszczyńska writes in that poem: "Córeczko, ja nie byłam bohaterką, / barykady pod ostrzałem budowali wszyscy. / Ale ja widziałam bohaterów / i o tym muszę powiedzieć" (Świrszczyńska 10) [Dear little daughter, I wasn't a heroine, / barricades under fire were built by all. / However I saw heroes / and about that I have to speak].

Besides referring to the femininity of the lyrical I, this short poem reveals the importance of testimony in Świrszczyńska's poetry collection. The female lyrical I feels obligated to report on her experiences, which posits the poems that follow as female testimonies. Despite the reference to heroic deeds in this introductory poem, which is also addressed to a woman (the daughter of the lyrical I), in the other poems the female perspective on Warsaw during the uprising reveals above all the downsides and brutality of the military conflict. In *Pali się* (*It's burning*), for example, burning houses and a screaming, fleeing crowd of people are de-

scribed – a crowd from which only one person survives in the end (Świrszczyńska 15). Likewise, in *Kradnie futra* (*Stealing furs*), there is little heroism to be found when a man tries to steal furs under fire only to die at the end (Świrszczyńska 25).

In some poems, Świrszczyńska deconstructs the heroic concept of the (male) Warsaw insurgent. In *Po pijanemu* (*Drunk*), for instance, a Polish soldier becomes inebriated and, ascending a barricade under enemy fire, meets his demise while attempting to sing the Polish national anthem (Świrszczyńska 40). The poem ends with the words: “Powiedzieli matce: / zginął jak bohater” (Świrszczyńska 40) [They told the mother: / he died like a hero], transforming an unheroic death into a heroic death through language. The Polish author underscores the ambivalence inherent in dying during the Warsaw Uprising, showing how death is simultaneously deemed necessary for the struggle for the city’s independence and futile in light of the uprising’s anticipated defeat. Świrszczyńska further demonstrates how language can obfuscate this ambivalence, by contributing to a homogenized interpretation of events. In exposing this mechanism, she unveils the absolutizing tendency of language, as asserted, according to Butler, by Irigaray (Butler 14). Simultaneously, by exposing this tendency, the poet subverts the mechanisms intrinsic to the masculine economy of signification.

Consequently, Świrszczyńska exposes the concept of the hero [bohater] as a construct which by idealizing – mostly male – military deeds and concealing their banality tends to consolidate patriarchal power structures. Świrszczyńska’s lyrical I, staged as a female witness, thus breaks with the heroic code of the Warsaw Uprising – a code that, based on the tradition of Polish Romanticism, stages the insurgents as selfless, predominantly male national heroes (Janion 2014). Moreover, the poems cast women in the role of heroic figures, demonstrating a will to sacrifice themselves not for the nation but for their loved ones. The dissonance between ‘grand’, national, institutional heroism and ‘small’, private heroism is particularly pronounced when the military intersects with the private, urban level. In *Zapomniał o matce* (*He forgot about his mother*), for instance, the military ‘hero’ forgets his mother, who is compelled to face her demise in isolation, forsaken by her son (Świrszczyńska 33). Here, the insurgent is depicted not as selfless but as selfish, prioritizing the abstract idea of a nation over the concrete, personal dimension of urban life.

In Świrszczyńska’s *Budowałam barykadę*, the female witness thus deconstructs the concept of the male hero and becomes an advocate for female heroism – a heroism that lies less in the fulfillment of military duties than in sacrifice for one’s own family. By contrasting the private with the military, the Polish poet adopts a perspective on urban space that is slightly different from Belorusets’s and Filipović’s texts, since she includes both combat and civilian life in her poems. Through juxtaposing these two aspects, however, she, too, points to problematic aspects of the conventional heroic code and thereby deconstructs it.

In contrast to Świrszczyńska, Ginzburg omits the front as a setting for her narration completely. Her text focuses exclusively on civilian everyday life in Leningrad during the Blockade. Thus, her text also takes a perspective on the city from below. Unlike the other three writers, who do not conceal the femininity of their narrating voice, Ginzburg in *Zapiski blokadnego człowieka* attempts to de-feminize her own experiences by placing a male protagonist, N., at the center of her text. However, as Beata Pawletko notes, this masculinization of the narrative does not lead to a masculine perspectivization of the urban experience depicted in the text (Pawletko 73). Rather, by blurring gender boundaries Ginzburg attempts to create narrative objectivity, which enables her to portray not only the experience of a specific blockade person, but of the whole community of besieged Leningrad (Pawletko 74).

The literary operation of de-feminization corresponds with the oscillating relationship between individuality and collectivity in Ginzburg's text, which manifests itself in the narrative's alternation between individual anecdote and typifying observation (Seidel 57–59). This allows the text to show, on the one hand, how individual fate is related to that of a collective. On the other hand, it exposes history as a conglomerate of individual, human biographies and thus points to the relevance of the experiences of each individual person in the historiography of the Blockade of Leningrad.

Both mechanisms – the blurring of boundaries between male and female and between individual and collective – have the effect of creating a distance between the text and the autobiographical experience and thus are aimed at generating objectivity. Strictly speaking, then, Ginzburg attempts to conceal the aspect of female witnessing in her text in order to achieve universality. Nevertheless, her text points to the difference between a male and a female Blockade experience, as already discussed. Despite the implication of a Blockade experience that transcends gender boundaries, Ginzburg's text thus points to breaks in its own typification. Here, too, parallels to the text's inherent oscillation between the collective and the individual can be identified. For, if the text describes an experience that all *blokadni* can refer to, in anecdotes it demonstrates that the individual fates differed from a generalized Blockade experience (Seidel 58).

Ginzburg thus suggests the possibility of an objective depiction of a cohesive urban experience during times of war, while concurrently demonstrating its impossibility. Thereby, her text reflects the problematic of testimony itself. For a witness can indeed testify to an event, but only by drawing on his/her own experiences. Inferring a general historical experience from those individual testimonies, i.e. the attempt at objectification, will always imply reduction and selectivity. As a result, Ginzburg's text comments on language and literature as perpetuators of absolutizing mechanisms. However, by exposing the selectivity inherent in her

own writing and allowing this aspect to emerge in passages addressing the distinct experiences of men and women during the Blockade, her text acts as a corrective against the erasure of the feminine that it engenders itself.

Conclusion

Notwithstanding the heterogeneity of the four texts in terms of both context and genre, commonalities among them can be discerned. All four texts elucidate the manifestation of phallic spatial structures and the imposition of passivity on women during times of war. Simultaneously, they underscore the pivotal role played by women in resisting these very structures. In Ginzburg's work, female conversations about the function of women in the private sphere serve to emphasize female agency during war. Świrszczyńska's poems subvert phallogocentric structures that tend to obliterate the feminine by showing the woman's striving to retain, reclaim, or even use her own sexuality for combat. And Filipović and Belorusets show how women resist the "phallic brutality" (Lefebvre 1991: 287) of war by continuing their (female) practices from before the military conflict started.

Moreover, the four texts refrain from presenting urban space through an absolutizing, homogenizing lens that accentuates its institutional dimension, as commonly observed in conventional war narratives. Instead, they focus on the private everyday urban life. In this way, they adopt a bottom-up perspective on the city – a perspective that resists spatial abstraction and the homogenization of both the urban experience and traditional gender-specific concepts.

Against this background, female testimony in the texts discussed assumes a dual character – both mediatory and transgressive. All four authors delineate the other of the urban experience in times of war, expounding on the problems of linguistic (and literary) representation as a reproductive means of patriarchal structures. Simultaneously, they highlight the potential of female testimony to unveil and subvert these structures.

Filipović's and Belorusets's texts challenge the predominance of phallic, abstract space by directing attention to private everyday life, casting politics as a (male) abstraction detached from concrete urban reality where the female presence prevails. In Świrszczyńska's poems, the military and politics feature more prominently. Yet, through their juxtaposition the Polish poet deconstructs the conventional heroic code – a code rooted in a literary tradition that portrays insurgents as selfless sacrifices for national independence, neglecting the private, predominantly female, experience of the Uprising.

On a linguistic level, Ginzburg's narrative illustrates the obliteration of the female in testimonies of urban war experience, as she recounts her autobiographical

experiences using a male protagonist to ostensibly achieve narrative objectivity. However, her text unveils significant gender-specific distinctions in navigating urban everyday life during war, as evident in the accounts of the male and female Blockade experiences.

Collectively, these four texts demonstrate the marginalization of women during war, while concurrently pointing to female resistance against the male, phallic spatial order that emerges. They engage in a discussion about how this resistance can manifest or be mirrored on a linguistic level without perpetuating phallogocentric structures and economies of significance to which their female narratives are also subject. The texts achieve this delicate equilibrium not merely by presenting their narratives as repositories of female testimony and affording prominence to female voices. They also accomplish it through their spatial perspective, their emphasis on concrete everyday life, and the concurrent spatial-aesthetic subversion of military masculine space and narratives. In so doing, these texts effectively elucidate the nuances of female agency during wartime.

References

- Belorusets, Yevgenia. *Anfang des Kriegs. Tagebücher aus Kyjiw*. Berlin, Matthes & Seitz, 2022.
- Białoszewski, Miron. *Pamiętnik z powstania warszawskiego*. Warszawa, PIW, 2018.
- Bougarel, Xavier. "Death and the nationalist: Martyrdom, war memory and veteran identity among Bosnian Muslims". *The new Bosnian mosaic. Identities, memories and moral claims in a post-war society*. Eds. Xavier Bougarel, Elissa Helms, Ger Duijzings. Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 167–191.
- Bureychak, Tetyana, Olena Petrenko. "Heroic masculinity in post-Soviet Ukraine: Cossacks, UPA and 'Svoboda'". *East/West: Journal of Ukrainian Studies*, 2 (2), 2015, pp. 3–27.
- Butler, Judith. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York, Routledge, 2002.
- Convention on the rights of the child. Treaty no. 27531. *United Nations Treaty Series*, 1577. Web. 21.12.2023. https://treaties.un.org/doc/Treaties/1990/09/19900902%2003-14%20AM/Ch_IV_11p.pdf.
- Cooper, Helen M., Adrienne Auslander Munich, Susan Merrill Squier. "Introduction". *Arms and the woman. War, gender, and literary representation*. Eds. Helen M. Cooper, Adrienne Auslander Munich, Susan Merrill Squier. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1989, pp. XIII–XX.
- Filipović, Zlata. *Le journal de Zlata*. Marseille, Robert Laffont/Fixot, 1993.
- Ginzburg, Lidiya. "Zapiski blokadnogo čeloveka (Čast' pervaâ)". Lidiya Ginzburg. *Prohodâsie haraktery. Proza voennyh let, Zapiski blokadnogo čeloveka*. Moskva, Novoe Izdatel'stvo, 2011, pp. 311–358.
- Gruszka, Sarah. "L'historiographie du siège de Leningrad". *Revue des études slaves*, 83 (1), 2012, pp. 269–281.
- Hass, Jeffrey K. "Anchors, habitus, and practices besieged by war: Women and gender in the Blockade of Leningrad". *Sociological Forum*, 32 (2), 2017, pp. 253–276.

- Irigaray, Luce. *Speculum of the other woman*. Ithaca, Cornell University Press, 1992.
- Janion, Maria. "Krieg und Form". Maria Janion. *Die Polen und ihre Vampire. Studien zur Kritik kultureller Phantasmen*. Berlin, Suhrkamp, 2014, pp. 123–209.
- Kebo, Ozren. "Das Paradoxon von Sarajevo". *Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*. Ed. Dunja Melčić. Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften, 2007, pp. 297–304.
- Lefebvre, Henri. *The production of space*. Malden, Blackwell, 1991.
- Lefebvre, Henri. *The urban revolution*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.
- Norris, Stephen M. "The war film and memory politics in Putin's Russia". *The memory of the Second World War in Soviet and post-Soviet Russia*. Ed. David L. Hoffmann. Milton, Taylor & Francis Group, 2021, pp. 299–317.
- Pawletko, Beata. "Kategoria żeńskości/inności w twórczości Lidii Ginzburg". *Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze*, 21, 2011, pp. 70–80.
- Schmid, Ulrich. "'Sie teilten fluchend und starben teilend': Das Pathos der Wahrheit in der russischen Blockadeliteratur". *Osteuropa (Die Leningrader Blockade: Der Krieg, die Stadt und der Tod)*, 61 (8/9), 2011, pp. 265–280.
- Seidel, Anna. "How to narrate urbicides? Lidija Ginzburg's and Miron Białoszewski's portrayals of urban destruction". *University of Bucharest Review. Literary and Cultural Studies Series*, 1, 2022, pp. 51–65.
- Świrszczyńska, Anna. *Budowałam barykadę*. Warszawa, Czytelnik, 1974.
- Tucker, Erica L. *Remembering occupied Warsaw. Polish narratives of World War II*. DeKalb, Northern Illinois University Press, 2011.
- Van Buskirk, Emily. "Recovering the past for the future: Guilt, memory, and Lidiia Ginzburg's *Notes of a Blockade Person*". *Slavic Review*, 69 (2), 2010, pp. 281–305.
- Van Creveld, Martin L. *Frauen und Krieg*. München, Gerling Akademie, 2001.

ESTERA GŁUSZKO-BOCZOŃ

„Miasto nigdy się nie kończy...”. Mroczne oblicze miasta w prozie Herty Müller

“The city never ends...”.
The dark face of the city in Herta Müller’s prose

Abstract. One of the recurring motifs in Herta Müller’s work is the experience of the city, which often becomes a space of threat, violence, uncertainty, and finally repression and death. The German Nobel Prize laureate describes urban spaces, where the fate of the city is intertwined with the fate of the protagonists, depicting a world of people who are downtrodden, lost, defeated, and yet not without hope. This article discusses selected works by Herta Müller, in which the multidimensional image of the city opens up new fields for reflection and allows us to gain insight into how a totalitarian state functions. The cities the author describes are reflective of all Romanian cities under the dictatorship of Nicolae Ceaușescu; they are places of depravity and terror. This article also explores the aesthetics of ugliness which affects the understanding of the role of cities in Herta Müller’s prose, and analyzes important urban symbols such as asphalt, apartment blocks, parks and the flora and fauna characteristic of communist cities. In many of Müller’s texts, cities form a dramatic backdrop for acts of violence and repression against ‘the Stranger’ – for instance, the German minority, the Roma community, and women. Thus, the experience of an individual becomes the experience of the whole community, which makes Herta Müller’s work enduringly relevant.

Keywords: city, dictatorship, discrimination, aesthetics of ugliness, asphalt, apartment blocks, flora and fauna

Estera Głuszko-Boczoń, University of Rzeszów, Rzeszów – Polska, egluszko@ur.edu.pl, <https://orcid.org/0000-0003-0589-7120>

Miasto w utworach Herty Müller nie ogranicza się jedynie do określonej przestrzeni geograficznej, z architekturą i układem urbanistycznym typowym dla socjalistycznych aglomeracji z bloku wschodniego. Nie jest to również miasto idealne – na wzór utopijnego miasta platońskiego, ani miasto nowoczesne, w którym granice między centrum a peryferiami płynnie się zacierają, podobnie zresztą jak struktury społeczne (Szpakowska 122–123). Przestrzeń miejska w powieściach i esejach niemieckiej noblistki nie powinna być rozpatrywana wyłącznie w kategoriach geograficznych, krajobrazowo-estetycznych lub architektonicznych.

Wprawdzie na tych płaszczyznach doskonale spełnia ona swoją wielowymiarową funkcję, ale zarazem wykracza poza formalnie przypisywane jej role i znacząco wpływa na formowanie się postaw społecznych – kształtuje tożsamość mieszkańców, determinuje ich wybory (zarówno te prozaiczne, jak i te moralne), oddziałuje na światopogląd, staje się – dosłownie – nieodzownym elementem ich codzienności. Miasto jest „przestrzenią doświadczalną i interpretowaną, jest wreszcie przestrzenią ludzkich interakcji” (Duda 7)¹, a zatem jest również swoistym tworem żywo reagującym na odgórną, polityczny plan, wedle którego układ architektoniczny i przestrzenny odzwierciedla ideologię państwa, w tym wypadku państwa totalitarnego (Mazurek 103). Miasto okazuje się zarazem atrakcyjnym „polem do demonstracji siły” (Postawka-Lech 249), eksponującym atrybuty władzy. Z takim założeniem koreluje państwowa wizja ukształtowania obywatela uległego, realizującego wszelkie dyrektywy partii bez sprzeciwu i wątpliwości. Zarazem ów obywatel powinien wpisywać się mentalnie w skonstruowaną dla niego przestrzeń miejską, dostosować do zasad w niej panujących, nie odstawać od normy, gdyż każde naruszenie obowiązujących reguł zagraża ustalonemu *status quo*. Gdzie w tak precyzyjnie zaplanowanej kompozycji urbanistycznej umieścić jednostki niepokorne lub niepasujące do wyidealizowanej koncepcji państwa? Czy w ogóle jest dla nich miejsce w przestrzeni miejskiej i państwowej, czy też – ze względu na pochodzenie, język, przynależność do mniejszości – są automatycznie skazywane na odosobnienie lub wykluczenie?

Müller łączy „intensywność poezji i szczerłość prozy, przedstawia świat ludzi wykorzenionych” (Szczerba, źródło elektroniczne), świat ludzi pogwałconych, przegranych i pokonanych, zarazem przejmująco opisuje przestrzenie miejskie, w których los miasta ściśle splata się z losem bohaterów. W jej twórczości miasto jest kwintesencją zagrożenia, centrum przemocy i niepewności, a wystawiony w nim na niebezpieczeństwo i poddawany nieustającej presji Inny bezskutecznie próbuje znaleźć oparcie. Dotyczy to zwłaszcza mniejszości niemieckiej w Rumunii² w okresie rządów Nicolae Ceaușescu, a do tej grupy należy właśnie urodzona w Banacie pisarka. Müller doświadczyła zarówno represji, jak i odrzucenia przez

¹ Więcej o mieście jako przedmiocie analizy lingwistycznej, socjolingwistycznej, lingwistyki kulturowej i *urban cultural studies* w monografii Beaty Dudy *Miasto w świecie dyskursów* (Duda).

² Historia mniejszości niemieckiej w Rumunii sięga XII wieku. W okresie politycznego flirtu władz rumuńskich z nazistami sytuacja Niemców w Rumunii była więcej niż dobra. Jednak po wkroczeniu Armii Czerwonej do kraju i aresztowaniu przychylnego faszystom dyktatora Iona Antonescu rząd Rumunii zmienił front i przeszedł na stronę aliantów. W konsekwencji mniejszość niemiecka w Rumunii stała się w pewnym sensie *persona non grata*. W 1945 roku weszło w życie rozporządzenie o deportacji przedstawicieli mniejszości niemieckiej (ok. 70 tys. osób) do obozów pracy przymusowej na terenie Związku Radzieckiego. Te wydarzenia stały się tłem jednej z najbardziej znanych powieści Herty Müller *Huśtawka oddechu* (2009). Zob. Koźbiał 2015; Höhne 108–117.

system państwowy. Była naocznym świadkiem nadużyć i zbrodni oraz prześladowaną przez rumuńskie służby specjalne (Securitate) ofiarą, ponieważ odważyła się sięgnąć po tematy tabu, obnażyć hipokryzję i wyrachowanie elit rządzących. Traumatyczne przeżycia przekuła w materiał literacki, stworzyła fantasmagoryczny kolaż ze wspomnień, doświadczeń i fikcji, który stał się jej znakiem rozpoznawczym i znacząco przyczynił do przyznania Nagrody Nobla w 2009 roku³. Styl Müller cechuje autentyzm, lapidarność, celność słowa; krótkie zdania pozbawione są filozoficznego zadęcia, niepotrzebnych arabesek i ozdobników (Zeyringer, źródło elektroniczne). Ta surowa wręcz forma uwypukla w swej prostocie wirtuozerię języka, ukazuje rzeczywistość niezafałszowaną i niewypaczoną, nawet wtedy, gdy ta mierzi i odpycha. Jak pisarka sama przyznaje: „Literatura nie może wszystkiego zmienić. Ale może – nawet jeżeli po fakcie – wynaleźć w języku prawdę, która pokaże, co się dzieje w nas i wokół nas, gdy wykoleją się wartości” (*Moja ojczyzna była pestką jabłka*, źródło elektroniczne). Nikt tak jak Müller nie rozumie osób poszukujących tożsamości i – aż chciałoby się napisać – zagubionych „w miejskiej dżungli”, lecz w przypadku socjalistycznej koncepcji urbanistycznej i politycznej o jakiegokolwiek przypadkowości i niezorganizowaniu nie może być mowy. Wszak komunistyczna ideologia opiera się na transparentności i uporządkowaniu, co skutkuje nad wyraz skrupulatnym zaprojektowaniem socjalistycznych miast – każdy mieszkaniec ma przydzieloną małą przestrzeń dla siebie, czy to w bloku, czy akademiku, a państwo arbitralnie ustala warunki, w których jednostka egzystuje, pracuje, jada, wypoczywa i śpi⁴. Taka perfekcyjna przejrzystość gwarantuje możliwość kontrolowania każdego, najdrobniejszego nawet aspektu życia obywatela. Przez pryzmat miasta dostrzec można wzorzec będący podstawą filozofii państwa autorytarnego, dążącego do całkowitego podporządkowania człowieka, wyeliminowania jakichkolwiek zrywów wolnościowych lub prób decydowania o sobie w sferze własnego ciała, intymności, przestrzeni osobistej. Jak podkreśla Bogna Paprocka-Podlasiak: „W dziełach tych pisarzy [m.in. Herty Müller – E.G.-B.] obnażone zostają mechanizmy instrumentalizacji miasta przez komunistyczną dyktaturę” (Paprocka-Podlasiak 119).

Żywa struktura miasta odsłania kulisy funkcjonowania systemu, uzasadnia i wzmacnia władzę totalitarną wpajającą społeczeństwu ściśle określone przekonania polityczne i ideologiczne. Miasto staje się zarazem swoistą sceną, na której rozgrywają się prawdziwe dramaty jednostek – jak autorka – sprzeciwiających się

³ Twórczości Herty Müller nie można analizować bez uwzględnienia jej biografii. Więcej na temat wątków autobiograficznych oraz recepcji jej prozy w Polsce zob. Agnieszka Reszka, *Recepcja prozy Herty Müller w Polsce* (Reszka).

⁴ Ważnym założeniem realnego socjalizmu był nakaz racjonalnego planowania przestrzeni miejskiej w celu wyeliminowania „zjawisk i procesów żywiołowych, nie podlegających regulacjom instytucjonalnym” (Szczepeński 19).

władzy lub stojących w obronie krzywdzonych i uciśnionych. W wielu utworach Müller szkicuje miasto jako specyficzne *locus terribilis*, miejsce przerażające i odpychające. W opisie przestrzeni miejskich można wyodrębnić poszczególne elementy współtworzące tkankę miejską i splatające się w spójną całość.

W rumuńskich miastach opisanych przez Müller trudno znaleźć chociażby niewielki wentyl bezpieczeństwa w kontrolowanych dzielnicach. Ludzie mijający się na ulicy „znali się ze strachu” (S 34)⁵; strach był ogniwem spajającym wszystkie warstwy społeczne, wspólnym mianownikiem dla robotnika, studenta, barmana, kelnera lub sprzedawcy. Zarazem każdy z nich mógł być donosicielem lub czynnie służyć w Securitate. Państwowy aparat władzy, jego siedziba i organy wykonawcze przynależały ściśle do miasta. Müller określa je ogólnym mianem „miejskiego króla” (K 49)⁶, a „narzędziem miejskiego króla jest strach [...] zaplanowany, aplikowany z zimną krwią strach przegryzający nerwy” (K 50). To teren miasta otwierał szerokie pole możliwości do działania tajnych służb, pozwalających sobie na dowolne manipulowanie opinią publiczną i faktami w celu zatuszowania mordów, bezprawnych aresztowań i tortur. Miejski król „wyrzuca potajemnie tych, którzy mu ciążyą, wrzuca ich pod pociągi albo samochody, zrzuca z mostów, wiesza na stryczku, truje – inscenizuje swoje zabijanie jako samobójstwo” (K 49). Miasto jest wielkim pomieszczeniem przesłuchań, akustycznie zaadaptowanym i przystosowanym studium nagrań, w którym uważnie prześwietlano pojedyncze zdania, czy aby nie są podszyte dysydenckimi treściami. Każde nieprzemyślane, wypowiedziane pod wpływem impulsu, alkoholu czy po prostu z głupoty słowo mogło doprowadzić do katastrofy: „Fabryka czuwała, winiarnia, sklepy, dzielnice mieszkaniowe, hale dworcowe i podróże pociągiem przez pszeniczne, słonecznikowe i kukurydziane pola. Tramwaje, szpitale, cmentarze. Ściany i sufity, i otwarte niebo” (S 34). W celu unaocznienia, jak namacalny i wszechobecny jest strach, Müller stosuje wyjątkowe środki wyrazu: „Dzwonek krótko dzwoni kilka razy, długo. Mieszkanie się przestraszyło” (L 210)⁷. Antropomorfizacja służy do nakreślenia atmosfery terroru i prześladowania nawet w tak osobistej sferze jak przestrzeń własnego lokum. Protagonistki powieści *Sercątko* (Herztier, 1994) i *Lis już wtedy był myśliwym* (Der Fuchs war damals schon der Jäger, 1992), podobnie jak całe społeczeństwo, nie mogą czuć się komfortowo w swoich czterech ścianach, ponieważ mieszkania są nieustannie inwigilowane i przeszukiwane przez służby (por. Paprocka-Podlasiak 129). Strach zdaje się zatem infekować każdą przestrzeń, tę ożywioną i, paradoksalnie, nieożywioną. W konsekwencji prowadzi to do destabilizacji życia prywatnego, poczucia per-

⁵ Cytaty opatrzone skrótem S pochodzą z powieści *Sercątko* (2009).

⁶ Cytaty opatrzone skrótem K pochodzą ze zbioru esejów *Król kłania się i zabija* (2003).

⁷ Cytaty opatrzone skrótem L pochodzą z powieści *Lis już wtedy był myśliwym* (1992).

manentnego zagrożenia. W mieście, w którym blokowiska są stałym elementem architektury, żaden zamek, żadne zabezpieczenie nie gwarantują prywatności: „Służba bezpieczeństwa podług własnej woli wchodziła i wychodziła z naszego mieszkania, kiedy nas nie było” (N 48)⁸. Należy podkreślić, że policji wcale nie zależało na dyskretnym przeszukaniu mieszkania, wręcz przeciwnie, mieszkańcy powinni mieć świadomość, że znajdują się pod ciągłą obserwacją (por. Paprocka-Podlasiak 118). Był to rodzaj psychologicznej gry ze strony władz: „Często umyślnie zostawiali znaki, niedopałki papierosów, zdejmowali obrazy ze ściany i kładli je na łóżku [...]. To był psychiczny terror” (N 48). Intymność nie istniała, państwo miało nieograniczony dostęp do sekretów poddanych: „Kara mogła dotrzeć do każdego, poza oddychaniem wszystko było przecież zabronione” (K 51).

Miasto w pewnym sensie „ujednolicało” swoich mieszkańców, dysponowali oni bowiem jednoznacznymi wytycznymi, które precyzyjnie i z dbałością o każdy szczegół regulowały życie społeczne na wszystkich płaszczyznach. System naruszał prywatność obywateli, pozbawiał ich tożsamości i nadawał im nową, wyprutą z woli walki, „socjalistyczną” osobowość. Prowadziło to do zubożenia, odrętwienia mentalnego i emocjonalnego, poczucia beznadziei i zatracenia własnego Ja: „W autobusach ludzie siedzą z opuszczonymi głowami [...]. Ma się wrażenie, że śpią. [...] Kiedy człowiek jedzie z nimi autobusem, spuszcza głowę tak jak oni” (S 79). W innym miejscu narratorka *Sercątka* stwierdza: „Ale ja mogłam dalej liczyć ludzi na ulicach i doliczać siebie samą, jakbym spotkała siebie przypadkiem. Mogłam powiedzieć do siebie: Cześć, ktosiu. Albo: Cześć, tysiącu. Tylko oszaleć nie mogłam. Byłam jeszcze przy zdrowych zmysłach” (S 42). Dojmujące poczucie braku sprawczości, niemożności decydowania o sobie, bezsensowności podejmowania prób oporu uzewnętrzniają się w owej biernej postawie mieszkańców, którzy po prostu snują się po mieście, błąkają po ulicach bez celu i nadziei: „Edgar poszedł w dół ulicy do miasta. Ono było wszędzie, jeśli nie miało się żadnego celu” (S 190)⁹. Paprocka-Podlasiak dostrzega w jałowych wędrówkach wyraz niepokoju i lęku „uwarunkowany przeczuciem globalnej katastrofy” lub „niemożność zaadaptowania się w rzeczywistości totalitarnego państwa” (Paprocka-Podlasiak 118). Stan ten skutkuje charakterystycznym dla mieszkańców socjalistycznych miast marazmem, apatią, bezradnością wobec tyranii komunistycznego reżimu (Paprocka-Podlasiak 119). Te odczucia znako-

⁸ Cytaty opatrzone skrótem N pochodzą ze zbioru esejów *Nadal ten sam śnieg i nadal ten sam wujek* (2014).

⁹ Jak zauważa Krystyna Pieniążek-Marković: „Redukcja miasta do przestrzeni komunikacyjnej, miejsc przeznaczonych do ruchu, służących przemieszczaniu się, przeciwstawia się pojmowaniu miejskiej przestrzeni jako terytorium zamieszkania i zasiedlenia” (Pieniążek-Marković 2012: 61). Mieszkańców miast w prozie Herty Müller można przyrównać do nomadów, niezakotwiczonych nigdzie na stałe bytów, ciągle poszukujących i ciągle tracących swe miejsce odniesienia.

micie obrazuje następujący fragment: „Chodzę bez celu po mieście. I przede mną też ktoś chodzi bez celu” (S 82). Opisy owych letargicznych, niemal bezwiednych wędrowek ludzi po mieście są swego rodzaju sposobem „doświadczania i praktykowania przestrzeni” (de Certeau 115–129, cyt. za: Konończuk 29), całkowicie podporządkowanej ideologii państwa. Mieszkańcy wchłaniają „pasywną energię miasta” (Pieniążek-Marković 2008: 97), dopasowują się do otoczenia na zasadach mimikry, byleby tylko nie ściągnąć na siebie uwagi Securitate, nie rzucać się w oczy; na wiecach, apelach i podczas patetycznych przemówień przywódców partii klaszczą dłużej i głośniejsze niż partyjni liderzy¹⁰, wtapiają się w miejskie tło, stają się mistrzami „sztuki survivalu”, a w skrajnych wypadkach nawet zażartymi obrońcami aparatu państwowego. Z tego powodu każdy, kto stoi niejako „ponad diagramem władzy” (Błesznowski 207), ośmiela się wyrazić sprzeciw lub choćby wątpliwość, narażony jest na szykany i represje.

Zorganizowanie przestrzeni miejskiej i architektura dostosowane są do założeń systemu, zgodnie z zasadą „równania w dół, wszechwładzy biurokracji, uczynienia z ogromnej większości obywateli najemników państwa” (Jałowicki 10–11). Miasta są pozbawione „indywidualności, zróżnicowania, skrajnie anonimowe” (Jałowicki 10–11), odciskają się piętnem nawet na aparycji mieszkańców: „Widziałam to miasto odzwierciedlone na twarzy Edgara” (S 80), a jednakowe mieszkania w jednakowych blokach usytuowanych na jednolitych parcelach tworzą identyczne, beznamiętne osiedla, gdzie na próżno szukać oryginalności czy choćby indywidualności¹¹. Ponure blokowiska, hotele robotnicze i fabryki wpisują się w równie mroczną scenografię miasta, a jego brzydotę podkreśla jeszcze wszechobecny asfalt – wizualnie przygnębiający i odpychający, a zarazem wyznaczający granice, w obrębie których wolno się poruszać: „Dwadzieścia metrów asfaltu zamykało całe miasto. Cały kraj. Tylko we własnej głowie człowiek mógł się schować przed samym sobą, aż przestał siebie postrzegać, aż nie wiedział, kim i gdzie jest” (GJ 75)¹². Asfalt wtapiał się w przestrzeń miasta, spajał z podłożem niczym druga skóra, bezzwłocznie wychwytyjąc i unieszkodliwiając wszelkie oznaki samowoli: „asfalt stał się dywanem, po którym [...] skradała się zaplano-

¹⁰ „Wszyscy klaskali. [...] Nikt nie miał odwagi przerwać jako pierwszy. Bijąc brawo, każdy patrzył na ręce innych. Niektórzy na chwilę przestali, ale przerazili się i zaczęli klaskać od nowa” (S 29).

¹¹ „Modernistyczne ideały kolektywno-blokowego współistnienia stały się niezwykle popularne w powojennej rzeczywistości politycznej krajów środkowo-wschodniej Europy” (Mazurek 104). Co ciekawe, nie tylko bloki mieszkalne musiały spełniać wymogi „ujednoczenia”, ta sama zasada identyczności obowiązywała w handlu, w sklepach spożywczych: „Sklepy, wielkie supersammy, wypełnione były w całym kraju niezliczonymi, takimi samymi produktami. [...] Nie inaczej było w sklepach z konfekcją. Wszędzie zalegały ubrania z takiego samego materiału, w takich samych kolorach, szyte według takich samych wykrojów” (GJ 79–80).

¹² Cytaty opatrzone skrótem GJ pochodzą ze zbioru esejów *Głód i jedwab* (1995).

wana przez państwo śmierć: represja” (K 50). Asfalt obezwładnia chodzących po nim mieszkańców; swoją ciężką, lepką obecnością przypomina im o niemożności ucieczki oraz konieczności trzymania się wyznaczonego terytorium ze sztywnym regulaminem: „W mieście był asfalt, panowała partia i jej policja” (N 154–155). Miasto jest „obszarem chronionym” przez asfalt, a ten można przyrównać do stałej, nieustępliwej i „kleistej” obecności organu nadzorującego: „Ta wszechobecna, oczywista władza codziennie siała spustoszenie wśród kroczących po asfalcie, raz z hukiem, raz skrycie” (N 155). Asfaltowe drogi i chodniki są cechą charakterystyczną obskurnego i przygnębiającego otoczenia, jego brzydota nie razi już w żaden sposób mieszkańców¹³. Ludzie przywykli do odstręczających obrazów, częściowo z braku dostatecznego punktu odniesienia, ze względu na odizolowanie od państw zachodnich, a częściowo z powodu swego rodzaju katatonicznego odrętwienia, w którym kategorie estetyczne nie odgrywają istotnej roli. Co więcej, niektóre działania mieszkańców jeszcze intensywniej odzwierciedlają ich obojętność wobec ponurej rzeczywistości, w której muszą pracować, żyć i – po prostu – trwać lub próbować przetrwać. Poniższy fragment wskazuje, jak odpowiednia polityka państwa może wywierać wpływ na jednostkę, a tym samym na całą społeczność, na jej doznania i ocenę codzienności:

Nikt się nie starał kryć z pluciem na chodnik. Nikogo to nie złościło. Nikt się nie brzydził zielonych grudek. Leżały w poczekalniach dworców, na peronach, w parkowych alejkach, w przejściach podziemnych, pod mostami, na podwórkach i korytarzach zakładów. Bywały dni, kiedy zielone grudki doprowadzały mnie do szału. Bywały dni, kiedy ich nie widziałam, bo tak się już do nich przyzwyczaiłam. Bywały nawet takie dni, kiedy zielone grudki plwocin podobały mi się. Należały do nędzy miasta. Jak można brzydzić się plwocin na chodniku w kraju, w którym za mięso uchodziły zamrożone na czerwono-niebiesko kurze głowy i nogi. W którym karaluchy laziły po sklepach spożywczych, a szczury biegały przed blokami od jednego śmietnika do drugiego. Wstręt już nie istniał. A jeśli istniał, istniał nieustannie i dlatego był niewyczuwalny. Ponieważ żyliśmy w świecie, który dążył do tego, aby wszystko, co brzydkie, zgromadzić na jak najmniejszej powierzchni, w gęstym, beztróskim powtórzeniu (GJ 83).

Estetyka brzydoty dominuje w tekstach Herty Müller opisującej z niemal dokumentacyjną dokładnością krajobrazy miasta wraz z przynależącymi do niego fabrykami, cmentarzami, zaułkami i blokowiskami: „Przed blokami pękały śmietniki. Latem śmierdziały rozkładem. Wokół nich biegały szczury. Głodne, wychudzone koty wyciągały z kontenerów jedzenie [...]. Roje karaluchów, czarne

¹³ W zbiorze *Król kłania się i zabija* autorka w jednym z esejów nadmienia, że jako mała dziewczynka wychowana na wsi marzyła o wyjeździe do miasta, w którym mogłaby przechadzać się po dywanie, „a on jest z asfaltu i tylko w mieście” (K 11). Asfalt utrwalił się w jej świadomości jako symbol miasta, budził pozytywne emocje, ponieważ odnosił się do miejskiego życia, za którym tęskniła. Po latach doznała bolesnego rozczarowania miejską rzeczywistością: „A władcy państwa ciągnęli mnie w mieście na przesłuchania” (K 28), „Represje wtargnęły w moje życie” (K 51).

grudki wron nadlatujące nad miasto z pól, wszędobylskie szczury, kościste koty” (GJ 77). Cuchnące wyziewy z miejskich śmieciowisk sygnalizują potencjalnym przybyszom bliskość aglomeracji: „Tam, gdzie zaczyna się miasto, palone są śmieci – całe pole z ciężkiego dymu i wilgotnego odoru. Potem nowe osiedle: nagi, krzywy beton z oświetlonymi oknami. Między blokami rozmięczona ziemia” (GJ 132). Opis odnosi się do ważnego ośrodka na historycznej mapie Rumunii – Timiszoary. Miasto zasłynęło z zapoczątkowania rewolucji, która ostatecznie doprowadziła do upadku dyktatury Ceaușescu. Timiszoara była „płaską krainą niecierpliwości” (GJ 131). Respektowanie nakazów i zakazów, obostrzeń i ograniczeń zakorzeniło się na tyle głęboko w świadomości mieszkańców, że nawet po obaleniu reżimu pewne wprowadzone przezeń reguły były nadal akceptowane i bezrefleksyjnie powielane. Głównie z tego powodu, że po latach całkowitego podporządkowania trudno jest zdobyć się na jakieś działanie mające sprawczą moc, chociażby w przestrzeni publicznej. Nie dziwi zatem fakt, że

godziny otwarcia [restauracji hotelowej – E.G.-B.] nie zmieniły się, jak wiele innych rzeczy tutaj. Istnieją zakazy, których nikt nie rusza. Kiedy Ceaușescu je wprowadzał, były zupełnie absurdalne, rozmijały się z życiem. Jednakże teraz, po latach ich przestrzegania, nikomu nie przychodzi do głowy, aby je podważyć (GJ 133).

Poczucie ciągłego zagrożenia i nieustannej inwigilacji doprowadziły do paradoksalnej sytuacji, w której, mimo obalenia dyktatury, mieszkańcy nie wyzbyli się starych nawyków – lękliwego przemykania po ulicach miasta, prowadzenia ostrożnych rozmów ściszym głosem, obawy przed aresztowaniem: „I tak zostało: duże miasto w skradającym się kroku nocy. Należy do policji. Również w dzień” (GJ 134).

Jednak w każdym, nawet najbardziej precyzyjnym planie można znaleźć lukę. Niektóre obszary miejskie zapewniały prowizoryczne schronienie. Zgodnie z założeniem władz socjalistycznych miasta miały przyciągać mieszkańców okolicznych wsi i prowincji. Większa aglomeracja nęciła przede wszystkim młodych, upatrujących w niej szansy na zmianę swego losu. Takimi motywami kierowała się bohaterka *Sercątka*, Lola. „Stać się kimś w mieście, pisze Lola, a po czterech latach wrócić na wieś. Ale nie dołem, zakurzoną drogą, tylko górą, przez gałęzie morw” (S 10). Oczekiwania te nierzadko zderzają się z brutalną rzeczywistością¹⁴. Miasto w narracji Müller jest zazwyczaj ciemne i ponure, „odległe i zapaskudzone” (S 78), a jego stałym komponentem są parki, które wbrew woli władzy uosabiają to, co mroczne, skryte, tajemnicze, fizyczne – współtworzą „wewnętrzną

¹⁴ Lola nawiązała romans z wysoko postawionym oficjelem w partii. Kiedy zaszła w ciążę, okazała się „niewygodna”, a współlokatorki znalazły jej ciało w szafie w akademiku. Oficjalną przyczyną śmierci było samobójstwo przez powieszenie.

warstwę miejskiej ciałosfery” (Pieniążek-Marković 2012: 61). Nie do przeczenia jest fakt, że owe zacienione, zarośnięte tereny zielone były miejscem schadzek lub spotkań osób pragnących uciec od ciągłej inwigilacji, stwarzały możliwość zaznania przynajmniej pozornej anonimowości i wolności. W tych „nastroszonych parkach” (S 19) odbywały się ukradkowe *tête-à-tête* kobiet i mężczyzn. Z Lolą spotykali się tam robotnicy, którzy w oczach nieśli „ciemność miasta” (S 18), a w pośpiesznym i wyzutym z czułości akcie fizycznym obie strony znajdowały dziwnie bolesne, ale konieczne zapomnienie. W gęstych od drzew i krzewów parkach szukali także schronienia przedstawiciele mniejszości seksualnych, jak Leopold, bohater *Huśtawki oddechu* (*Atemschaudel*, 2009): „znowu tam poszedłem [...] na *rendez-vous*, tak mówiono w parku” (H 6)¹⁵. Park „był miejscem szybkiej wymiany towaru” (H 6), gdyż przyłapanie oznaczało w najlepszym razie brutalne przesłuchanie, minimum 5 lat więzienia lub zsyłkę do obozu. Park symbolizował miejsce zakazane i jako takie utrwalił się w pamięci społecznej. Marta Bolińska opisuje mechanizm sprawiający, że określonym przestrzeniom ludzie zaczynają mimowolnie „przypisywać funkcje, sensory i znaczenia, które – poprzez kody i szyfry – odczytywane są nierzadko bez udziału pełnej świadomości” (Bolińska 110). Struktura parku i jego cechy charakterystyczne, takie jak zacienienie, mrok, gąszcz gałęzi, sprawiały, że stał się rejonem niebezpiecznym, owianym złą sławą sekretnym miejscem dla wtajemniczonych, szukających w nim ryzykownych przyjemności. Zamierzone przebywanie na tym terenie można też odczytywać jako próbę oporu, pewien rodzaj buntu wobec władzy, nieustannie wkraczającej w intymną sferę obywateli, pozbawiającej ich prywatności i godności.

Przestrzeń miejską, prócz budynków i dróg, współtworzy także typowa dla tego terenu fauna i flora. W utworach Müller elementy te odgrywają istotną rolę. Roślinność została poddana ścisłej kategoryzacji, kwiaty pełnią określoną funkcję: mają wizerunkowo upiększać i ocieplać miasto. Tymczasem atmosfera teroru – jak zauważa autorka – zdaje się zaduszać naturalny zapach roślinności, zmieniając jej woń w odpychający odór: „Na asfalcie lipy pachniały inaczej [...] tylko tutaj w mieście przychodziło mi na myśl podczas wąchania ich kwiatów słowo «trupi cukier» [...] śmierć szukała mnie w wielkich daliach [...] miejskie kwiaty były dla mnie przykładem umierania w ogóle” (K 76). Kwiaty są ważnym punktem odniesienia dla pisarki, która posługując się florystyczną terminologią, próbuje opisać rzeczywistość – surrealistyczną codzienność wypełnioną przesłuchaniami i cierpieniem. Ów roślinny wokabularz uwiarygodnia przekaz autorki, pomaga jej oswoić się z lękami: „rośliny pokazywały mi moją sytuację tak trafnie, jak nie potrafiłyby żadne słowa” (K 77). Z jednej strony kształty, kolory i zapach kwiatów obrazują konkretne zdarzenia, konkretne dramaty: „Jak mam wyjaśnić

¹⁵ Cytaty opatrzone skrótem H pochodzą z powieści *Huśtawka oddechu* (2010).

za pomocą słów [...], że w dali tkwi przesłuchanie [...], że w dali tkwi dziecko, kiedy kobieta jest w ciąży i za żadną cenę nie chce dziecka” (K 77–78). Z drugiej strony istnieją także rośliny ściśle utożsamiane z ośrodkiem władzy, np. tuje i jodły są „roślinami panujących”, a dalie i topole roślinami uciśnionych przez system (por. Paprocka-Podlasiak 131). Nie tylko rośliny stoją po stronie rządzących, również zwierzęta uosabiają najgorsze instynkty władzy: „pożerające ludzkie mięso mewy nad Dunajem oraz psy w służbie milicjantów” (K 93). Określone gatunki, jak mrówki, pchły, wszy, karaluchy, szczury i muchy, omijają elity, a nekają wyłącznie mieszkańców osiedli.

Bohaterka powieści *Lis już wtedy był myśliwym* ma wrażenie, że „miasto nigdy się nie kończy [...]. Że ulice biegną coraz dalej w kraj i wszędzie są miastem. [...] Że dyktator zobaczył wyciekające miasto w górze z powietrza, że ustawił wokół niego wszystkich żołnierzy. Że oni swoimi łopatkami wykopem oddzielają wyciekające miasto od kraju” (L 215). Paranoja i absurd tej (nie)rzeczywistości i anormalności udzielają się obywatelom, zakorzeniają się po kolei w każdej głowie, paraliżują w dojmującym poczuciu bezsilności i klęski. Miasto okazuje się zamkniętym obszarem, więzieniem pilnowanym przez kordony wojska, miejscem z którego nie ma ucieczki (por. Paprocka-Podlasiak 124). Lata bezwzględności posłuszeństwa odcisnęły piętno na mieszkańcach, a tak upragnione zmiany okazały się w gruncie rzeczy „kosmetycznymi” modyfikacjami, drobnymi, nic nie znaczącymi przesunięciami na szczeblach władzy. Portret Ceaușescu wymieniono na portret Iliescu, populistyczną ideologię zastąpiły wzniosłe hasła wykrzykiwane w imię wolności ludu, w szkołach nie nauczano już marksizmu i leninizmu, lecz idei demokracji i – chociaż wymieniono stare podręczniki – „nauczyciel jest ten sam” (GJ 140), a „koło zmian kręci się w Rumunii wokół własnej osi [...]. Starzy towarzysze [...] trzymają się mocno i drętwieją im ręce” (GJ 140). Stara nomenklatura zostaje zastąpiona przez nową, obóz władzy „odświeżony”, ale „tyłek przesuwają się z jednego miejsca na drugi: szachownica z niezmiennie tymi samymi pionkami, żaden nie wypadł z gry” (GJ 140). Jest to historia władzy, którą można powiełać w różnorodnych wariantach, w nieskończonych konstelacjach. To powtarzalny i przewidywalny cykl, który Müller określa mianem „paraboli absurdałnej rzeczywistości” (GJ 142)¹⁶.

Surrealistyczny obraz tej rzeczywistości podkreśla dysonans między tym, co państwo uznaje za mieszczące się w normie, „ponieważ dyktator i jego strażnicy

¹⁶ Sytuacja polityczna nakreślona przez Müller przywodzi na myśl teksty innego znakomitego niemieckiego laureata Nagrody Nobla Heinricha Bölla. Warto w tym miejscu wspomnieć chociażby o powieści *Zwierzchnia klauna* (*Ansichten eines Clowns*, 1963), w której autor prezentuje podobny schemat powtarzalności historii. Böll opisuje błyskotliwe kariery byłych nazistów, którzy świetnie odnaleźli się w nowej powojennej rzeczywistości; demaskuje hipokryzję społeczeństwa, swoistą „restaurację” narodowosocjalistycznych układów, zależności i struktur władzy, występujących tym razem pod szyldem demokracji.

przywłaszczają sobie normalność” (GJ 109), a tym, co od tej normy wyraźnie odstaje. Wszelkie odstępstwa niosły za sobą konsekwencje w postaci wykluczenia i, w najlepszym wypadku, lekceważenia. Do takich dyskryminowanych grup społecznych, a zarazem wpisujących się w miejski krajobraz, należały osoby upośledzone, niepełnosprawne lub przedstawiciele mniejszości. W eseju *Tykanie normy* ze zbioru *Głód i jedwab* autorka opisuje „szaleńców miasta” (GJ 107): mężczyznę z muszką na próżno czekającego na swoją partnerkę, którą „już dawno wyniesiono z więzienia do cementarnego dołu” (GJ 107); karlicę mieszkającą na placu w fabrycznej dzielnicy; starszą kobietę ciągnącą sanki z plastikowymi torbami; filozofa, który krążył po mieście i opowiadał masztom telefonicznym o Kancie i kosmosie. Psychicznie chorzy, „anormalni” stanowili nieszkodliwą dla państwa grupę odmieńców, przez policję po prostu ignorowaną: „Obłąkanym wolno było mieszkać na ulicach miasta. Dyktatura nie troszczyła się o nich. Nie byli niebezpieczni, strażnicy dyktatora wiedzieli, że są już złamani” (GJ 108). Jednocześnie ich inność mogła być interpretowana jako głos sumienia: „Czasem wydawało mi się, że to oni, ci wpędzeni w obłąd, wzięli na siebie całe nieczyste sumienie tej anormalnej normalności. Demonstrowali, w jakim stanie znajdowaliśmy się my wszyscy. Uosabiali szaleństwo, reprezentowali spojrzenie przenikające mur pozorów tego reżimu” (GJ 107). Miasta były najstosowniejszym obszarem, na którym praktykowano wszelakie mechanizmy kontroli, sposoby kreowania rzeczywistości za pośrednictwem patetycznych haseł ideologicznych, demagogii oraz brutalnych metod inwigilacji i represji. W miastach uwidaczniał się konkretny podział klasowy, dlatego służbom bezpieczeństwa bez trudu przychodziło wyodrębnić spośród miejskiej tkanki wrogów narodu. Taki sposób działania i selekcji społeczeństwa koreluje z wnioskami Michela Foucaulta, który w owym „ukradkowym”, dyskretnym, ale skutecznym zarządzaniu policją dostrzega gwarancję utrzymania „milczącej higieny uporządkowanego społeczeństwa” (Foucault 88). Wrogiem klasowym jest zatem „chory, zboczeniec, szaleniec” (Foucault 88). Jednostki niespełniające „norm opinii publicznej” (GJ 100) skazywano na izolację i wykluczenie¹⁷. Strategie wykluczenia dotyczyły także mniejszości narodowych (węgierskiej, romskiej)¹⁸, ale specyficzna polityka „etnicznej homogenizacji”

¹⁷ Według Foucaulta jest to typowy dla ustroju socjalistycznego rasizm, który polega na „dyskwalifikacji” osobników niewygodnych: „Dlatego w sposób całkiem naturalny odnajdziecie rasizm – nie rasizm ściśle etniczny, ale rasizm typu ewolucjonistycznego, rasizm biologiczny – rozkwitający w państwach socjalistycznych (typu Związek Radziecki) w odniesieniu do chorych psychicznie, do przestępców, do przeciwników politycznych itd.” (Foucault 258–259).

¹⁸ Wynika to po części z położenia geograficznego Rumunii, w której, jak w tyglu, spotykają się przedstawiciele różnorodnych narodów, religii i kultur: „Rumunia była, jest i zapewne zawsze pozostanie państwem wieloetnicznym i wielowyznaniowym. Mniejszości narodowe zajmują szczególnie ważne miejsce we wszystkich sferach funkcjonowania państwa: gospodarczej, społeczno-po-

(Kosiek 173) dyskryminowała przede wszystkim społeczność romską. Wspomniana w tym tekście Timisoara staje się miejscem, w którym granica między Romami a resztą społeczeństwa jest wyraźnie nakreślona. W miejskich sierocińcach „ponad czterdzieści procent dzieci to Cyganie [...] znalezione w mieście” (GJ 172). Romowie nie mogą liczyć na stałe zatrudnienie, wobec tego mają się najróżniejszych, źle płatnych, często pogardzanych prac: „Prawie wszyscy zamiatacze ulic w kraju są Cyganami” (GJ 172). Grupa ta, pomimo dyskryminacji i wykluczenia, przynależy do przestrzeni miejskiej, jest obecna „w miastach i na rogach ulic” (GJ 174).

Charakterystyczny dla pisarki sposób prowadzenia narracji, gdy wątki autobiograficzne splatają się z poetyczną, intymną prozą, sprawia, że doświadczenie jednostki jest udziałem całej społeczności, a doświadczenie miasta jako miejsca reżimu i ubezwłasnowolnienia pozostaje egzemplaryczne dla całego państwa totalitarnego, dla obowiązujących w nim zasad regulujących funkcjonowanie ogółu społeczeństwa. W modelowej strukturze miasta, niczym w zwierciadle, odbija się struktura całego świata (por. Lotman 316, cyt. za: Johannsen 168). W tym sensie miasto w tekstach Müller obnaża kulisy działania wszelkich dyktatur. Oddech śmierci i wszechobecna brzydota zamieniają miasta w „*sui generis* nekropole” (Sobieraj 55). Stają się one przestrzenią ucisku i terroru, a elementy wpisane w krajobraz miejski, jak drogi, bloki, fabryki, parki, a nawet roślinność, tracą swój pierwotnie neutralny i nieszkodliwy wydźwięk, przekształcając się w narzędzia represji w rękach władzy, dla której priorytetem jest „maksymalne ubezwłasnowolnienie psychiczne jednostek w myśl hasła: «Jedyny sposób, by uwolnić człowieka od zbrodni, to uwolnić go od wolności»” (Wojtczak 57). Podobnie jak jurysdykcja bezwzględного aparatu państwowego jest wszechobecna i – wydawałoby się – nieskończona, tak i miasto jako odzwierciedlenie obozu władzy „nigdy się nie kończy” (GJ 215).

Bibliografia

- Błesznowski, Bartłomiej. *Antyhumanistyczna teoria polityki w myśli Michela Foucaulta*. Kraków, Nomos, 2016.
- Bolińska, Marta. „Portret literacki miasta (obraz Czeladz-Borzechowa w *Końcu wakacji* Janusza Domagalika)”. *Nowe poetyki miejskie. Z problematyki urbanistycznej XX i XXI wieku*. Red. Magdalena Roszczynialska, Katarzyna Wądołny-Tatar. Kraków, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2015, s. 104–118.
- Certeau, Michel de. *Wynaleźć codzienność: sztuki działania*. Przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008, s. 115–129.

litycznej i kulturalnej, wszelako na tym tle występowały i długo jeszcze występować będą napięcia” (Solak 243).

- Duda, Beata. *Miasto w świecie dyskursów*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2018.
- Foucault, Michel. *Trzeba bronić społeczeństwa*. Przeł. Małgorzata Kowalska. Warszawa, Wydawnictwo KR, 1998.
- Höhne, Steffen. „Vom Vertrag von Trianon bis zum Sturz Ceaușescus. Rumänien im 20. Jahrhundert”. *Herta Müller-Handbuch*. Red. Norbert Otto Eke. Stuttgart, Metzler Verlag, 2017, s. 108–117.
- Jałowicki, Bohdan. „Przedmowa. Lekcja blokowisk”. *„Miasto socjalistyczne” i świat społeczny jego mieszkańców*. Red. Marek S. Szczepański. Warszawa, Europejski Instytut Rozwoju Regionalnego i Lokalnego, 1991, s. 5–11.
- Johannsen, Anja. „Chronotopologische Ordnungen (Raum und Zeit)”. *Herta Müller-Handbuch*. Red. Norbert Otto Eke. Stuttgart, Metzler Verlag, 2017, s. 167–176.
- Konończuk, Elżbieta. „Mapa jako metafora w «opowieściach przestrzennych» Andrzeja Stasiuka”. *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*. Red. Elżbieta Konończuk, Elżbieta Sidoruk. Białystok, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2012, s. 27–48.
- Kosiek, Tomasz. „Porewolucyjne transformacje rumuńskiej polityki wobec mniejszości narodowych”. *Rocznik Instytutu Europy Środkowo-Wschodniej*, 13 (1), 2015, s. 171–188.
- Koźbiał, Krzysztof. „Mniejszość niemiecka w Rumunii. Przeszość i teraźniejszość”. *Przegląd Narodowościowy*, 4, 2015, s. 135–151.
- Lotman, Jurij. „Zum Problem des künstlerischen Raums”. *Die Struktur literarischer Texte*. Red. Jurij Lotman. München, Wilhelm Fink, 1972, s. 311–329.
- „Moja ojczyzna była pestką jabłka” – rozmowy z Hertą Müller. 01.09.2016. Web. 10.01.2023. <https://kultura.onet.pl/wiadomosci/moja-ojczyzna-byla-pestka-jablka-rozmowy-z-herta-mueller/ev7mqjt>.
- Müller, Herta. *Glód i jedwab. Eseje*. Przeł. Katarzyna Leszczyńska. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2008.
- Müller, Herta. *Huśtawka oddechu*. Przeł. Katarzyna Leszczyńska. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2010.
- Müller, Herta. *Król kłania się i zabija*. Przeł. Katarzyna Leszczyńska. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2009.
- Müller, Herta. *Lis już wtedy był myśliwym*. Przeł. Alicja Rosenau. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2009.
- Müller, Herta. *Nadal ten sam śnieg i nadal ten sam wujek*. Przeł. Katarzyna Leszczyńska. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2014.
- Müller, Herta. *Sercątko*. Przeł. Alicja Buras. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2009.
- Paprocka-Podlasiak, Bogna. „Miasta za żelazną kurtyną. Warszawa – Tadeusza Konwickiego, Bukareszt i Timisoara – Herty Müller”. *Rocznik Komparatystyczny*, 3, 2012, s. 117–136.
- Pieniążek-Marković, Krystyna. „«Bitanga. Obraz życia z Zagrzebia», czyli miasto i jego mieszkańcy oczyma Janka Policia Kamova”. *Miasto w kulturze chorwackiej*. Red. Maciej Falski, Małgorzata Kryska-Mosur. Warszawa, Wydział Polonistyki & autorzy, 2008, s. 95–107.
- Pieniążek-Marković, Krystyna. „Szczęśliwe ulice chorwackich miast”. *Topografia tożsamości*. Tom 1. Red. Bogusław Zieliński. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2012, s. 61–72.
- Postawka-Lech, Helena. „Teatr władzy. Przyczynek do badań nad dekoracjami w przestrzeni miejskiej Krakowa w latach 1968–1989”. *Pamięć, wybór, tożsamość. Szkice o mieście*. Red. Krzysztof Broński, Robert Kusek, Joanna Sanetra-Szeliga. Kraków, Międzynarodowe Centrum Kultury, 2016, s. 249–260.
- Reszka, Agnieszka. *Recepcja prozy Herty Müller w Polsce*. Kraków, Universitas, 2017.

- Sobieraj, Sławomir. „Dysonansowe serenady. Obrazy miasta w poezji Tytusa Czyżewskiego”. *Miasto. Przestrzeń, topos, człowiek*. Red. Adrian Gleń, Jacek Gutorow, Irena Jokiel. Opole, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2005, s. 55–72.
- Solak, Janusz. „Etnocentryzm polski i rumuński w «Europie ojczyzn»”. *Rocznik Integracji Europejskiej*, 3, 2009, s. 241–254.
- Szczeptański, Marek S., „*Miasto socjalistyczne*” i świat społeczny jego mieszkańców. Warszawa, Europejski Instytut Rozwoju Regionalnego i Lokalnego, 1991.
- Szczerba, Jacek. *Nobel dla Herty Müller*. 09.10.2009. Web. 20.10.2022. http://wyborcza.pl/1,75410,7125588,Nobel_dla_Herty_Muller.html.
- Szpakowska, Ernestyna. „Architektura miasta idealnego. Wprowadzenie”. *Przestrzeń i Forma*, 16, 2011, s. 121–154.
- Wojtczak, Dariusz. *Siódmy krąg piekła. Antyutopia w literaturze i filmie*. Poznań, Dom Wydawniczy Rebis, 1994.
- Zeyringer, Klaus. *Raubbau mit Geknechteten*. 04.09.2009. Web. 20.03.2023. <https://www.derstandard.at/story/1252036629517/herta-mueller-raubbau-mit-geknechteten>.

CLAUDIA FIORITO

Caught in a “mousetrap”: An analysis of the relationship of the local population with the Chernobyl Exclusion Zone in film and television productions (1990–2021)

Попавшие в „мышеловку”: анализ отношения местного населения к Чернобыльской Зоне Отчуждения в кино- и телепродукции (1990–2021 гг.)

Abstract. The release of the television series *Chernobyl* (HBO, Sky Atlantic 2019) drew renewed attention to the tragedy, its locations, and the affected population, generating new productions in Russia, such as the film *Chernobyl: Abyss* (Danila Kozlovskij, 2021), explicitly made in response to the Western series, signalling a desire to re-appropriate the narrative of the disaster and its territories. Indeed, a recurrent characteristic of the film and television productions of the countries most affected by the 1986 nuclear disaster (Ukraine, Belarus, and Russia) has been the representation of the land and the inhabitants’ relationship with it (Lindbladh 2019). This is also a central theme in Svetlana Alexievich’s renowned 1997 work *Voices from Chernobyl: Chronicle of the future*, whose stories inspired some episodes of the Anglo-American series. This article analyzes the representation of the relationship between the inhabitants of the Chernobyl/Chernobyl Exclusion Zone and their homeland in film and television productions dedicated to the nuclear disaster, beginning with Eastern European films made in the early 1990s, moving on to the representation in the Western series, and culminating with an analysis of Kozlovskij’s *Chernobyl: Abyss*. Features considered include the development of romantic narratives within the contaminated zone, the visual representation of radiation, and the depiction of the local institutions’ response to the disaster.

Keywords: Chernobyl, Chernobyl, cinema, TV series, Ukraine, Belarus, Russia

Claudia Fiorito, University of Padua, Padua – Italy, claudia.fiorito@phd.unipd.it, <https://orcid.org/0009-0007-5966-3764>

Introduction

In the immediate aftermath of the 1986 Chernobyl catastrophe, before the collapse of the Soviet Union in 1991, films on this subject were aimed at com-

memorating the victims of the incident¹. Notable examples are the first documentaries shot shortly after the nuclear disaster, *Kolokol Chernobylya* (*The bell of Chernobyl*, Rollan Serhienko, 1987) and *Chernobyl. Khronika trudnykh nedel* (*Chernobyl: Chronicle of difficult weeks*, Volodymyr Shevchenko, 1988)². Both films focus on the victims and witnesses of the disaster, featuring interviews with local people, who recount the grief experienced in the recently abandoned lands. Although these documentaries were shot around the same time, different circumstances surrounded their release. The first film, commissioned by the central government of the Soviet Union, was released immediately after its production; by contrast, the latter, realised by an independent all-Ukrainian crew, encountered an unexpected delay in its release. The Ukrainian production specifically focused on highlighting the efforts and actions of the local population, but also strongly criticised Party members who chose to abandon the contaminated zone and “hid in the villages” instead of offering assistance despite the inevitable health risks. The documentary portrayed Party meetings where these so-called “deserters” were openly condemned and subsequently excluded from the Party. While *Kolokol Chernobylya* was released in 1987, Shevchenko’s documentary reached audiences only in 1988, an event the director did not live to see: he died at the age of 57, in March 1987, due to the consequences of radiation exposure during the nuclear disaster.

The difficult topic of the relationship of the inhabitants of the Chornobyl Exclusion Zone (CEZ) with their homeland also inevitably characterises the fictional productions dedicated to the nuclear accident³. This article offers an analysis of the depiction of the catastrophe in selected films and TV series produced in the areas most directly affected by the consequences of the nuclear disaster – Ukraine, Belarus and Russia – and also aims to show how, by contrast, this aspect is overlooked in a Western fictional depiction. My analysis focuses on the following productions: the films *Rozpad* (*Decay*, 1990, Ukraine) by Mikhail Belikov, *Dusha moya, Mariya* (*Maria, my soul*, 1993, Belarus) by Vyacheslav Nikiforov and *V subbotu* (*Innocent Saturday*, 2011, Russia) by Aleksandr Min-

¹ In this text, widely recognized names (e.g. “Alexievich”, “Tarkovsky”) are presented in their most known English forms. When referring to Ukrainian cities, the decision has been made to transliterate the names of places in Ukraine from Ukrainian and not from Russian, giving Chornobyl, Kyiv, and Pryp’iat’, for example, rather than Chernobyl, Kiev, and Pripyat.

² The titles used for international distribution are indicated in brackets, for example *Motyl’ki* and *Innocent Saturday*. In cases where there is no recognized title in English, I provide my own translation, such as for *Decay*.

³ The Chornobyl Exclusion Zone (CEZ) is the area surrounding the site of the Chornobyl Nuclear Power Plant disaster, covering approximately 30 kilometers. The contaminated area is much larger, however, and extends into the territories of Ukraine, Belarus, and Russia, spanning approximately 150,000 square kilometers (International Atomic Energy Agency [IAEA]).

dadze, and the TV series *Motyl'ki* (*Inseparable*, 2013, Ukraine) by Vitalij Vorobyov. To trace a comparison with Western productions, the world-acclaimed series *Chernobyl* (2019, United States, United Kingdom), written and produced by Craig Mazin, will be examined.

Foregrounding the relationship of those affected by the tragedy with the contaminated lands, the first section of the article will show how in Eastern European films and TV series, the Chornobyl Exclusion Zone (CEZ) is depicted as a place from which it is impossible to separate, due to the protagonists' emotional attachment to their homeland, while the Western series, *Chernobyl*, instead focuses on the immediate danger of radiation contamination.

In contrast to the idea of the CEZ as a place impossible to leave due to the characters' attachment to it, the impossibility of leaving the CEZ because of external factors will also be discussed. In this regard, the second part of the article focuses on the representation of the role of institutions, specifically the Soviet government's reaction to the disaster. Here I will explore the differences between the Ukrainian film *Rozpad*, Mindadze's *V subbotu*, the first Russian-made fiction film (produced 25 years after the power plant disaster) to focus on the Chornobyl tragedy (Lindbladh 2012: 113–126), and the Western TV series *Chernobyl*, while underscoring that these productions adopt a political position, ascribing responsibility for the Chornobyl disaster to the Soviet authorities and criticising their response to it.

Building upon the portrayal of the danger of contamination, the third section will analyze the representation of radioactivity, reflecting on the challenges involved in this and showing how it is evoked through visual techniques both in the Ukrainian TV series *Motyl'ki* and the Anglo-American series *Chernobyl*. The final section will trace parallels between the Western series *Chernobyl* and the recent Russian film *Chernobyl: Abyss* (2021), taken as an example of the Russian government's reappropriation of the narrative of the disaster.

Leaving the Chornobyl Exclusion Zone: An impossible journey? Emotional attachment to a radioactive land

Recent academic work has analyzed the representation of the relationship of the inhabitants of the Chornobyl Exclusion Zone (CEZ) with their lands in films and TV series made in Ukraine, Belarus and Russia (Briukhovetska 95–121; Lindbladh 2019: 240–256). In fact, leaving the CEZ is often shown to be an impossible task for the protagonists, and is depicted as an internal conflict that takes different forms. The main reasons that link the people to the contaminated land, enabling them to overlook the dangers it represents, can be identified as

their sense that it is their civic and moral duty to stay in the CEZ to help others; the impossibility of leaving due to emotional attachment; or the need to return, whether motivated by nostalgia for one's life before the tragedy or, on the contrary, to plunder what remains.

In this regard, Lindbladh (2019) proposes a novel interpretation of Nikolai Berdyaev's work, *The Russian idea (Russkaya ideya)*, which defines the eschatological orientation of Slavic consciousness in contrast to Western culture (Berdyaev). Drawing upon this philosophical framework, Lindbladh contends that in audiovisual productions originating in Eastern Europe, the Chernobyl disaster does not signify the end, but rather a pivotal moment in history when people must take action in order to restore life, suggesting a cyclical, non-linear view of time. Conversely, she argues that traditional Western thinking perceives the end as inherently negative, viewing it as the conclusive termination of a linear chain of events, and therefore rejecting any potential positive outcome from the Chernobyl disaster, portraying it as a historical endpoint without the possibility of rebirth.

The notion of the existence of a common Slavic consciousness, as theorized by Berdyaev and once posited as a speculative construct, groups the former Soviet nations under Moscow's imperialist influence as a unified entity, stripping them of individual national attributes. However, Lindbladh (2019) challenges Berdyaev's perspective, emphasizing that the unity of the three examined countries can be understood as being solely due to their inevitable geographic inclusion within the CEZ. The author maintains that the artists and filmmakers from the countries whose lands were impacted by the nuclear tragedy adopt a particular stance regarding the fate of that land. Within their narratives, there is, in fact, an anticipation of the potential rebirth of these places, driven either by their characters' yearning to reunite with their homeland or their inherent refusal to accept separation from it. Building on Lindbladh's line of thought, the following paragraphs will further emphasize how the theme of the potential rebirth of the contaminated territories is overlooked in the HBO series *Chernobyl*, where separation from the CEZ is portrayed as the only possible outcome of the tragedy. Additionally, in the Western series, the responsibility for the disaster is clearly attributed to the Soviet government – a theme also present in the 2011 Russian movie *V subbotu*.

In Eastern European film, the impossibility of leaving the CEZ due to an emotional attachment to its land and a deep-rooted, enduring feeling of belonging is often conveyed through narratives linked to a love connection between two characters. Examples of this trope can be found as early as 1990, in the Ukrainian film *Rozpad*, in which a newlywed couple abandons its own wedding party and ends up taking a bike trip into the Zone, wandering from place to place and ignoring the evacuation order. The journey ends at a village church, where the two lovers ask

the priest to bless their union, but he is forced to evacuate the church by liquidators before he can officiate the ritual.

The mini-series *Motyl'ki* takes the motif of doomed love even further, as it revolves around the story of its two young main characters. Produced in Ukraine and aired on the popular TV channel Inter in 2013, the series was written by Valerij Muchariamov and directed by Vitalij Vorobyov⁴. For the protagonists Alya and Pasha, the city of Pryp'iat' is the only place where their love can unfold and flourish. After the explosion of the reactor and the evacuation of the surrounding area, the two protagonists live in the deserted city, which seems to be suspended in time. They break into homes in search of food, play dress-up in clothing shops and fix their hair in abandoned salons. Pasha had been one of the so-called liquidators of Chernobyl, tasked with removing the highly radioactive debris from the roof of the nuclear power plant and, as a result, he had been exposed to a lethal amount of radiation. However, although the two are aware of the dangers of radiation exposure, they reject the idea of fleeing and instead hide from the authorities, fearing that they will be separated if caught. In this case, therefore, the CEZ is impossible to leave because it is the only place where the two young lovers can be together.

Films made in Belarus also contribute to the theme of people's attachment to the contaminated land. The strong reaction of Belarusian cinematographers to the disaster is likely explained by the severe consequences that hit the country in the aftermath of the tragedy: Belarus was, in fact, the country most affected, hit by 70% of the radioactive fallout from the reactor explosion, which led to the loss of approximately 23% of its territory (Arndt 297), three times more than the amount of territory lost in Ukraine (Zhukova 486). Belarusian cinema began to draw attention to the Chernobyl tragedy from the early 1990s onwards, if we exclude the pro-regime productions of the years immediately following the accident⁵. After the collapse of the USSR, the tone of the country's film productions became more openly denunciatory of the Soviet authorities and the consequences of the disaster (Romanova 457). As early as 1991, the film *Volki v zone* (*The wolves in the zone*, Viktor Deriugin) denounced the phenomenon of CEZ looters, who stole valuables from abandoned houses and resold them, endangering the health of buyers by exporting highly radioactive objects to the rest of the USSR. The main character, Rodion, an ex-police officer, seeks to restore order and fight crime in the Zone by taking on a gang of traffickers who are involved in dealing contaminated goods in

⁴ It is worth noting that both Muchariamov and Vorobyov are Russian and that the series featured a prominent Russian cast who performed in Russian. This positions *Motyl'ki* more as a Russian product aimed at Ukrainian audiences, which reflects the prevalent trend of audiovisual production in Ukraine prior to the national reforms that began in 2015, which led to a resurgence in Ukraine's internal film industry.

⁵ For an in-depth examination of 1990s Belarusian cinema see (Stulov).

cahoots with the local police. His actions are motivated by a sense of civic duty, but also by his nostalgia for the memories of his old life before the disaster.

The theme of nostalgia recurs, and is extremely pronounced, in the Belarusian films *Dusha moya, Mariya* (1993) by Vyacheslav Nikiforov and *Ja pomnyu* (*I remember*, 2005) by Sergei Sychev. *Dusha moya, Mariya*, based on a theatre play by Dmitrij Michleev (Stulov), follows the life of Mikola Achremchik, an old farmer left alone in his village after its evacuation. Exposed to a lethal amount of radiation, Mikola lives in a state between hallucination and reality, which leads him to believe that he sees a young woman bearing the name of his late wife. Mariya is a figment of the protagonist's imagination, but she is also a creature generated by radiation, comparable to the character of Hari in Andrei Tarkovsky's film *Solaris* (1972). Similarly to the protagonist of *Solaris*, in fact, Mikola initially tries to get rid of the woman – he abandons her with his boat by the river, for example, and locks her inside a government office; these efforts are in vain, however, as she reappears by his side at every attempt. Endowed with supernatural powers, and visible only to Mikola, Mariya is able to foretell the death of people she encounters – such as the group of thieves looting the protagonist's house – and to inflict lethal doses of radiation at her touch. Mikola is initially forced to leave his home by his son, who arrives to rescue him. Nevertheless, being aware of the certainty of his death and finally accepting the presence of the supernatural woman, he decides to return to the contaminated village to live out his last days by her side, as he admits that nobody but she, not even his late wife, ever loved him.

Similarly, in *Ja pomnyu*, the protagonist, a Belarusian painter who escaped the CEZ to live in Minsk, is drawn back to his old village as the only place to which he feels a sense of belonging, and, most importantly, where he can mend his relationship with his partner and start a new life. After their child is born in the Belarusian CEZ, the contaminated land there becomes the only place where couple can be together and start a family.

The CEZ as a trap: The role of institutions

Another important theme in film and television productions about the Chornobyl tragedy is the role of institutions, which are invariably linked to the creation of an often-hostile setting for the protagonists, with lethal consequences for population of the CEZ. The lack of clear communication on the part of the Soviet authorities and the creation of an environment in which not only dissent but also the dissemination of information are suppressed make its spaces even more stifling, turning the CEZ into what could be considered a radioactive prison.

A strong and explicit critique of the Soviet authorities' incompetence is voiced in the 1990 Ukrainian film *Rozpad*. In one scene following the night of the accident, a doctor pleads with people on the streets of Pryp'iat' – including children and people gathering for a wedding – to return home and remain indoors. His efforts are, however, met with resistance from an official who dismisses his warnings, asserting that “nothing has happened” and that they will proceed with the 20 wedding ceremonies scheduled for that day. Later, during the initial evacuation procedures, the doctor notices Party representatives in the distance and raises his voice to address them, but he is subsequently forcibly taken onto a plane and transported out of the Zone.

This theme is also found in the storyline associated with the film's protagonist, Aleksandr Zhuravlyov, a journalist based in Kyiv, who becomes nuclear accident from his wife, who receives the news from the informant Shurik, whom Zhuravlyov suspects is his wife's lover. When Zhuravlyov raises the question with the editor-in-chief of his newspaper, he is scorned: leaking the news through the press is not an option. His pride wounded by having to rely on Shurik's information, Zhuravlyov remains in Kyiv with his family until the two men finally meet at a dinner party and Shurik informs Zhuravlyov that Kyiv will soon be sealed: “You are in a mousetrap”, he tells Zhuravlyov. Finally, acknowledging the danger of the situation, Zhuravlyov agrees that his wife and son will leave Kyiv with Shurik, while he departs as a volunteer liquidator for the contaminated area.

The concept of the city of Pryp'iat' as a trap recurs in the 2011 Russian film *V subbotu* by Aleksandr Mindadze. Set in 1986 (the title derives from the fact that the film's action begins on Saturday 26 April 1986, the day of the disaster), Mindadze's film is explicit in its denunciation of the Soviet authorities, adopting an approach that had never previously been seen in Russian cinema, and which has not recurred in Russian productions about Chernobyl of recent years. The protagonist Valerij, a member of the Komsomol, accidentally learns from his superiors about the disaster at the power station. Discovered eavesdropping on the secret conversation of Party officials inside the power plant, he is forcibly taken to reactor four by the skeptical Malovichko, the secretary of the regional committee. Once there, the two observe in horror the building destroyed by the explosion. Following a fight between them, Valerij manages to escape, while Malovichko is doomed to die in the radioactive wreckage. The character of Malovichko, arrogant and physically violent, serves as a clear denunciation of those Soviet officials who, following the night of 26 April 1986, refused to act in the face of evidence, and he is therefore condemned by the story's narrative.

Valerij's goal, on the other hand, is to save himself and Vera, the girl he loves, by escaping Pryp'iat' as quickly as possible. Soon, however, they realize the impossibility of this, not so much from a physical point of view, as from an emotion-

al one, again reflecting the attachment theme discussed in the previous section. A minor inconvenience – missing the first train out – leads them to temporarily give up the idea of fleeing, but they eventually end up finding every opportunity to stay and remain close to their friends and loved ones in the city’s last days. For some inexplicable reason, in his multiple unsuccessful attempts to run away, Valerij always ends up right in front of the power plant, conveying a feeling of the city as a labyrinth from which is impossible to escape, as well reflecting the character’s emotional state.

In an interview after the film’s release, the director Mindadze described *V subbotu* as a film “not so much about Chernobyl as about the Russian character”, suggesting that it seeks to convey an emotional perspective on the disaster on the part of the Russian population, rather than to offer a fact-based narration of the events (Lindbladh 2012: 117). It is worth noting that Mindadze describes the characters as exclusively “Russian”, ignoring the fact that the film’s protagonists, the Chornobyl power plant, and the city of Pryp’iat’ are all located on the territory of Ukraine, and thereby removing from the picture – literally – the traumatic experience of both Ukraine and Belarus.

The negative representation of the Soviet authorities is also explicit in the 2019 series *Chernobyl*. Indeed, this theme is evident from the very first episode, where a committee of Soviet officials convenes in the city of Pryp’iat’ in the hours immediately following the disaster. It is there that the decision is made to cut telephone lines, so that “misinformation” does not spread outside the city. For the same reason, no one is allowed to leave or to enter Pryp’iat’: the citizens are therefore trapped in the CEZ until further notice. While the protagonists of the aforementioned Eastern European productions struggle to take concrete decisions about leaving their homeland, however, the depiction of such an internal battle is absent from *Chernobyl*. While the need to evacuate Pryp’iat’ is constantly urged by the main character, Valerij Legasov, the Anglo-American production presents two pivotal scenes in which the people’s reaction to this emergency is shown. In the second episode, Ulana Chomyuk, a Belarusian nuclear physicist, immediately travels to the Minsk Communist Party Headquarters, requesting to speak to the deputy secretary to inform him of the danger. Following the latter’s refusal to take any action, Chomyuk leaves the office, but not before gifting a packet of iodine pills to the deputy secretary’s assistant and advising her to go “as far away from Minsk as possible”. Without hesitation, the woman takes one of the pills and, clearly troubled, ponders what to do. There is no room for sentimentality.

A different attitude is shown in the fourth episode, which describes the liquidation activities of the CEZ. The attachment to the land – represented via the character of an elderly peasant woman, who is eventually forced to evacuate by the militia – is explained through historical motives rather than emotional factors.

The woman refuses to evacuate the Zone, on the grounds that she has lived in her village all her life and neither the Civil War, nor Stalin’s Holodomor, nor the Second World War had succeeded in making her leave. For this reason, she will not leave because of a danger that she “cannot even see”.

The “invisible enemy”: Visual representations of radioactivity

The world changed. The enemy changed. Death had new faces we had not known yet. Death could not be seen, could not be touched, it did not smell. Even words failed to tell about the people that were afraid of water, earth, flowers, trees. Because nothing like this had ever happened before (Alexievich 217).

The representation of radiation in visual media poses a significant challenge, due to its invisibility. What is so clearly depicted in Svetlana Alexievich’s celebrated 1997 work, *Chernobyl’skaya molitva. Khronika buduschego*, published in English for the first time in 1999 as *Voices from Chernobyl: Chronicle of the future*, through the testimonies of the interviewees – one of which is cited as the epigraph to this section, – is explored in recent films and television series through visual techniques applied both during filming and in post-production devices, in order to convey the dangers of contamination in a tangible way. In this section, the creative devices used to represent radioactivity in the two serials considered in this article, the Ukrainian production *Motyl’ki* and the Anglo-American *Chernobyl*, will be analyzed and compared.

The most frequent technique is the exploitation of framing and close-ups that linger on contaminated objects in the mise-en-scene, from natural to urban elements, exploiting the viewer’s awareness of the danger of radiation exposure, while the characters of the stories are often unaware of it. This approach is evident in *Motyl’ki*. In the first episode, the morning after the Chornobyl reactor explosion, the residents of Pryp’iat’, unaware of the danger, are shown getting on with their lives. The camera focuses on seemingly ordinary actions: bakers unloading bread from a van, a child jumping into a puddle, a newlywed couple posing for photos in the city center. In addition to the camera’s focus on these activities, however, the series employs a visual distortion effect, a “glitch” on the screen that symbolizes the dangerous presence of contamination in the surroundings and the disruption of normality.

In *Chernobyl*, radiation contamination is depicted via the same technique: the camera fixes on details that would otherwise be insignificant. For instance, close-up shots linger on the water being pumped to wash the mud from the rescue trucks, or on the glasses in a night bar from which some residents of Pryp’iat’ drink. This technique emphasizes the pervasiveness of the radioactive particles, which are impossible to detect with the naked eye.

Additionally, both series highlight the fatal consequences of the nuclear accident through the depiction of animals, whose physical reaction to radiation exposure is often quicker and more evident than that of humans. In *Chernobyl*, a bird flying over Pryp'iat' suddenly falls to the ground, unnaturally. Likewise, in a second scene, a close-up lingers on the body of a young deer lying dead in the surrounding forest, as helicopters involved in the rescue operations fly overhead. In the fourth episode of the series, a liquidator is tasked with the job of eliminating animals from the abandoned villages of the CEZ, as they are considered to be dangerous carriers for the radiation. This includes domesticated animals, such as a group of puppies that the young man finds in an abandoned house and cannot bring himself to shoot, leaving the job to his superiors. *Motyl'ki* adds an additional emotional dimension to the effects of radiation exposure on animals, by introducing into the narrative Alya's pet dog, to which she is extremely attached. In an upsetting sequence, the dog dies in Alya's arms and she spends what seems like hours holding onto its dead body, while she waits for Pasha to come and look for her in the shed where she is trapped.

As in *Motyl'ki*, a specific visual device is employed to evoke the presence of radiation in *Chernobyl*. Instead of the screen "glitch", however, slow motion is used on several occasions. This is evident in a scene from the first episode, set on the night of the explosion, in which a group of Pryp'iat' residents gather on what is today popularly known as the "Bridge of Death", about one kilometer from the nuclear power plant, to observe the colors emanating from the fire. A bright blue halo stands out over the plant in the night sky, triggering the following dialogue:

WIFE – What do you think makes the colors?

HUSBAND – It's the fuel, for sure!

WIFE – It's the fuel, for sure! What do you know about it? You clean the floors at a train station!

The color over the Chornobyl plant is not characteristic of radiation, but rather a consequence of the contact of the chemicals with oxygen, described by one of the bystanders as "beautiful". As the group watches in awe, windblown ash from the fire on the reactor falls on them. It is at this moment that the slow-motion technique is used to depict the horror of the situation: the ash falls on the people, on the children playing and dancing in the radioactive rain, on the face of an infant in a stroller. The viewer knows, or at least certainly imagines, that none of the people on the bridge will survive.

In both TV series, the representation of radioactivity is therefore marked by visual elements; however, there is a substantial difference between the two usages. While in *Motyl'ki* the visual representation of radiation is used only once, specifically in the scene set in Pryp'iat' on the morning following the reactor explosion, the *Chernobyl* series repeatedly employs these visual devices across all five epi-

sodes. This consistent usage emphasizes both the immediate danger of radiation contamination and the lasting impact of the radiation, thereby contributing to the series’ ongoing sense – discussed in the previous section – that the affected areas must be evacuated urgently. In contrast, after the initial danger warning, *Motyl’ki* transitions toward narrating the romantic relationship between the two main characters, prioritizing instead the emotional component of the tragedy and enabling the film’s aforementioned depiction of the CEZ as a place from which it is impossible to separate, due to the protagonists’ emotional attachment to their homeland and to each other.

A response to the West: the 2021 Russian movie *Chernobyl: Abyss*

Mazin’s *Chernobyl* gained widespread global recognition after its release in 2019, becoming one of the highest-rated TV series in history, according to user ratings on the Internet Movie Database (IMDb Charts “Top Rated TV Shows – Top 250 as rated by IMDb Users). It also held the highest rating for the year of its release (IMDb Top 10 New TV Shows of 2019). The international critical reception has been predominantly positive, in particular praising the series for the historical accuracy of its depiction of Soviet life and settings, while criticizing the excessively stereotypical depiction of the Soviet authorities (Braithwaite 154). In Russia, despite its popularity with audiences, the series triggered lively debates as well as strongly negative reactions, such as in the case of the Russian party *Kommunisty Rossii* (Communists of Russia), which formally called for a ban of the series within the country, albeit unsuccessfully (*Kommunisty Rossii’ potrebovali zapretit’ serial ‘Černobyl’*, electronic source).

The undoubted success of the Anglo-American series had a direct impact on the Russian film industry’s reaction to the theme, leading to a desire to reclaim the narrative of the tragedy⁶. Although not explicitly positioned by the producers as a response to the series – but certainly received by the public as such – *Chernobyl: Abyss* was made in 2021. Its director, Danila Kozlovskij, had stated his appreciation for the Anglo-American series, expressing at the same time confidence in his own film’s ability to hold up against it (Uskov). Nonetheless, in terms of the themes it develops, *Chernobyl: Abyss* turns out to be more a response to the Western product rather than bringing an original narrative, standing out distinctly from the previously analyzed East European productions.

⁶ Multiple magazines and websites refer to the Russian productions released after the Anglo-American *Chernobyl* as the “Russian answer” to the HBO series (see, for example, Gaponova; Burmistrov, Lobkov).

Kozlovskij's movie can be ascribed to the action film genre, where the fate of the Soviet Union is placed in the hands of a single hero, Aleksej Karpushin, played by the director himself. Karpushin takes part in key moments of the rescue operations, from extinguishing the fire on the power plant roof right after the accident, to draining the water under reactor four to prevent further contamination. As stated in the credits, the film is dedicated to all the heroes who took part in the humanitarian effort. Mazin's *Chernobyl* had employed a similar approach two years previously, including the fictional character of the nuclear physicist Ulana Chomyuk as a tribute to all the scientists who worked together to recover the CEZ. However, the difference between these two representative characters, whose function is to glorify the heroes of the catastrophe, is substantial, and it lies in the roles they occupy.

In the case of Chomyuk in Mazin's *Chernobyl*, the character is portrayed with an unambiguous specialization – she is a Belarusian nuclear physicist, who travels from Minsk to Pryp'iat' to offer her skills in the service of disaster containment. Her features are well defined, and the character, although fictional, is made believable through the difficulties she encounters during the development of the narration, however heroic her acts are ultimately shown to be. On the other hand, the role of Karpushin's character in Kozlovskij's film is not so specifically defined, making him a rather symbolic, superhuman figure, devoid of limitations and weaknesses. From firefighter on the reactor roof to liquidator in what was probably the most dangerous operation of the power plant disaster containment, the protagonist performs a series of heroic feats, one after the other, impossible for a single man to achieve in reality.

While one must take into account the fact that the intrinsic characteristics of the two productions are different – *Chernobyl* is a TV series, whose length allows for the development of more detailed narrative subplots; *Chernobyl: Abyss* is a feature film that runs for 136 minutes, – it is clear that the messages they contain are different. In Kozlovskij's movie, Moscow's response to the disaster appears immediate: Karpushin's heroic deeds quickly follow one another under the supervision of the Soviet authorities, leaving the viewer to understand that the central government acted in the best possible way. The initial sealing of the city of Pryp'iat' and the delay in communicating the emergency to the population are completely ignored in the movie script. Furthermore, no relevance is given to holding accountable those who were responsible of the disaster – a key aspect in the Western series – as is evident from the following dialogue between Karpushin and Valerij, one of the liquidators:

KARPUSHIN – Valerij, how come this shit exploded?

VALERIJ – Because of people.

KARPUSHIN – Which people, exactly?

VALERIJ – What difference does it make?

The only antagonist Karpushin has to fight is radiation, which, however, does not seem to affect him as much as the other characters in the film, leading to his death only after he has effectively completed the operation to secure the power plant through a series of dangerous missions, during which several other liquidators perish. By contrast, in the *Chernobyl* series Chomyuk's character encounters major difficulties from the start, as in the previously quoted scene at the Belarusian Party's Headquarters. Her knowledge, as a nuclear physicist, of the radiation's dangers is dismissed by the Party's secretary with a single sentence: “Yes, I used to work in a shoe factory. But now I am in charge”.

Conclusion

From the analysis of the selected filmography, it is possible to conclude that in the film and TV serial productions of Ukraine, Belarus, and Russia, the portrayal of the relationship between the victims of the Chornobyl disaster and their territories is markedly different from in the Anglo-American series *Chernobyl*. While *Chernobyl* focuses mainly on the urgency to evacuate the contaminated area, the Eastern European productions portray their main characters' conflicted relationship with the territory affected by the radiation. The reasons for the absence of this struggle in the Anglo-American production can be sought in Lindbladh's 2019 study reinterpreting Berdyaev's writings, which suggests that Eastern European cinematic productions see the Chornobyl catastrophe as an opportunity for personal and collective rebirth rather than just an historical tragedy, in a cyclical, non-linear view of time. In contrast, the series *Chernobyl* follows, according to Lindbladh's interpretation, a traditional Western narrative, presenting the nuclear disaster as a definitive end to both life and hope for reconstruction. This is evident in the series' epilogue, which reports the fate to death, and the destiny of the power plant itself, with the confinement of Reactor 4 through the installation of the *Arka* containment structure in 2017, built to last one hundred years. There are no hopeful messages about the possible revival of the site. The geographic distance of the West from the Chornobyl power plant, even more pronounced considering the fact that the narrative was authored by an American writer/director, perhaps explains why the notion of staying or, more significantly, of returning to the CEZ is not considered.

Attention to the characters' struggle is particularly evident in the Belarusian film productions, where the motif of returning to the CEZ as the only place where it is possible to live, despite the risks, recurs frequently. This visceral attachment to the contaminated territories of Belarus can be sought in the direct consequences of the tragedy, which impacted this country more extensively than any other.

Nevertheless, more recent Eastern European productions, such as the 2011 film *V subbotu* and the 2013 series *Motyl'ki* do pay more attention to the dangers of the nuclear disaster, such as through the repeated attempts of the protagonist of the Russian film to escape from the “radioactive prison” of Pryp’iat’, whose depiction also expresses a strong denunciation of the role of Soviet institutions in the disaster’s response, and the visual representation of radiation in the case of *Motyl'ki*.

Finally, following the world-wide success of the Anglo-American series, new productions emerged in Russia, in an attempt to reappropriate the narrative of the disaster, as exemplified by Danila Kozlovskij’s 2021 film *Chernobyl: Abyss*⁷. On comparing the Western series *Chernobyl* and the Russian film, notable differences emerge in their respective representations of the disaster and the relationship of the main characters with the CEZ. While the Anglo-American series emphasizes the difficulties encountered by the protagonists in their humanitarian efforts in the context of the catastrophe, these difficulties are less pronounced in the Russian film, especially with regard to the Soviet authorities’ response to the incident. A clear demonstration of this substantial difference can be seen in the comparison drawn between the two productions’ symbolic characters, Ulana Chomyuk and Aleksej Karpushin.

The elements identified in Eastern European films and TV productions – including the incorporation of romantic themes and love stories, the critical perspective on the role of the authorities and the visual representation of radioactivity – collectively contribute to elucidating the relationship between the local population of the CEZ and their land. The comparison with the recent Anglo-American TV series highlights that, in the regions most severely affected by the disaster, a strong attachment to the land is shown to remain a central factor. Kozlovskij’s film is, however, an exception to this rule, moving closer to the themes of the Western series made two years earlier, and foregrounding the dynamics of the power plant accident and the heroic efforts of the Chornobyl liquidators, albeit without focusing directly on the responsibilities of the Soviet government for the disaster.

References

- Aleksievič, Svetlana. *Preghiera per Černobyl’*. Trans. by Sergio Rapetti. Rome, Edizioni e/o, 2012.
- Arndt, Melanie. “From nuclear to ‘human security’? Prerequisites and motives for the German Chernobyl commitment in Belarus”. *Historical Social Research*, 35 (4) (134), 2010, pp. 289–308.
- Arndt, Melanie. “Memories, commemorations, and representations of Chernobyl: Introduction”. *Anthropology of East Europe Review*, 30 (1), 2012, pp. 1–12.

⁷ Besides Kozlovskij’s film, mention should also be made of the 2022 TV series by Aleksej Muradov, also entitled *Chernobyl*, which hints at the involvement of a CIA agent with the disaster.

- Berdyayev, Nikolai. *The Russian Idea*. London, Geoffrey Bles, 1947.
- Braithwaite, Rodric. “Chernobyl: A «normal» accident?”. *Survival*, 61 (5), 2019, pp. 149–158. <https://doi.org/10.1080/00396338.2019.1662152>.
- Briukhovetska, Olga. “«Nuclear belonging»: «Chernobyl» in Belarusian, Ukrainian (and Russian) films”. *Contested interpretations of the past in Polish, Russian, and Ukrainian film*. Ed. Sander Brouwer. Leiden, Brill, 2016, pp. 95–121. https://doi.org/10.1163/9789004311749_008.
- Burmistrov, Eduard, Pavel Lobkov. *Naš otvet HBO: smotrim fil'm Danily Kozlovskogo “Černobyl” vmeste s likvidatorom avarii na AES*. TV Rain, 16 April 2021. Web. 23.01.2023. https://tvrain.tv/teleshov/here_and_now/nash_otvet_hbo-528296/.
- Gaponova, Ūliâ. *Naš otvet “Černobylû” ot HBO*. 25 July 2019. Web. 23.01.2023. <https://otr-online.ru/blogs/blog-internet-redakcii-otr/nash-otvet-chernobylyu-ot-hbo-855.html>.
- Gessen, Masha. “What HBO’s ‘Chernobyl’ got right, and what it got terribly wrong”. *The New Yorker*, 4 June 2019. Web. 20.04.2023. <https://www.newyorker.com/news/our-columnists/what-hbos-chernobyl-got-right-and-what-it-got-terribly-wrong>.
- IMDb Charts “Top rated TV shows” – Top 250 as rated by IMDb users. Web. 21.04.2023. <https://www.imdb.com/chart/toptv/>.
- IMDb Top 10 new TV shows of 2019. Web. 18.01.2024. <https://m.imdb.com/list/ls097791776/>.
- International Atomic Energy Agency (IAEA). Web. 24.01.2024. <https://www.iaea.org/newscenter/focus/chernobyl/faqs>.
- “Kommunisty Rossii’ potrebovali zapretit’ serial «Černobyl’”. *Radio Svoboda*, 13 June 2019. Web. 20.04.2023. <https://www.svoboda.org/a/29997397.html>.
- Lindbladh, Johanna. “Coming to terms with the Soviet myth of heroism twenty-five years after the Chernobyl’ nuclear disaster: An interpretation of Aleksandr Mindadze’s existential action movie *Innocent Saturday*”. *Anthropology of East Europe Review*, 30 (1), 2012, pp. 113–126.
- Lindbladh, Johanna. “Representations of the Chernobyl catastrophe in Soviet and post-Soviet cinema: The narratives of Apocalypse”. *Studies in Eastern European Cinema*, 103, 2019, pp. 240–256. <https://doi.org/10.1080/2040350X.2019.1608628>.
- Romanova, Olga. “Koncepty «socialističeskoe» i «nacional’noe» v pozdne- i postsovetskom belarusskom kinematografe”. *The International Congress of Belarusian Studies*. Kaunas, 2014, pp. 456–458.
- Stulov, Iurii. “Coming out of the margins: Belarusan cinema in the 1990s”. *Canadian Slavonic Papers*, 42 (1–2), 2000, pp. 7–23. <https://doi.org/10.1080/00085006.2000.11092234>.
- Uskov, Oleg. “Danila Kozlovskij: Ne boûs’ sravnenij s «Černobylem» HBO”. *Rossijskaâ gazeta*. 19 June 2019. Web. 21.04.2023. <https://rg.ru/2019/06/19/reg-cfo/danila-kozlovskij-ne-boius-sravnenij-s-chernobylem-hbo.html>.
- Zhukova, Ekatherina. “Foreign aid and identity after the Chernobyl nuclear disaster: How Belarus shapes relations with Germany, Europe, Russia, and Japan”. *Cooperation and Conflict*, 52 (4), 2017, pp. 485–501.

