

EKSCES I TRAGIZM: NOC WALPURGII, CZYLI KROKI KOMANDORA
WIENIEDIKTA JEROFIEJEW

EXCESS AND TRAGEDY: VENEDIKT EROFEEV'S
WALPURGISNACHT, OR THE STEPS OF THE COMMANDER

BEATA WALIGÓRSKA-OLEJNICZAK

ABSTRACT. The article presents Venedikt Erofeev's *Walpurgisnacht, or the Steps of the Commander* in the context of European transavantgarde, American art (e.g. Andy Warhol's traumatic realism) and the vital literary concepts of the end of the 20th century. The category of shock is here regarded as a postmodern equivalent of the ancient notion of *catharsis*. The focus of the artistic reality in Erofeev's text seems to be on the tragic conflict between life and death and on being in transition, which reveals the real purpose of human existence.

Beata Waligórska-Olejniczak, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań – Polska.

Tomasz Venclova, uznany na całym świecie poeta i tłumacz litewski, w jednym z wywiadów dla prasy wspomina krążącą w kręgach uniwersyteckich w Stanach Zjednoczonych anegdotę, jakoby amerykański student nie mógł zdać egzaminu z literatury rosyjskiej, jeżeli nie zna dobrze trzech najważniejszych jej dzieł: *Wojna i pokój*, *Zbrodnia i kara*, *Moskwa-Pietuszki*¹. To zestawienie, choć powodujące uśmiech na twarzy, przypomina o zajmowanej przez Wieniedikta Jerofiejewa pozycji w panteonie pisarzy rosyjskich, twórcy, określanego przez niektórych mianem autora kultowego. W kontekście interesującego nas tutaj problemu poszukiwania współczesnego paradygmatu tragizmu niezwykle aktualnym, czy wręcz symptomatycznym dla „najnowszych, czyli ostatnich i larwalnych” czasów – że posłużymy się określeniem Giorgio Agambena², jawi się utwór *Noc Walpurgii, czyli Kroki Komandora*, metaforyczne sprzężenie zwrotne sacrum i profanum, z jednej strony prowokacja językowa i eksces zachowaniowy, z drugiej zaś nawiązanie do utrwalonego w pamięci zbiorowej archetypu Fausta, kategorii

¹ *Rozpacz jest formą nadziei*, z Tomaszem Venclovą rozmawia B. Maj, „NaGłos” 1990, nr 2, s. 29.

² G. A g a m b e n, *Nagość*, Warszawa 2010, s. 51.

bohatera tragicznego i niemal genetycznie zakodowanego w człowieku odwiecznego dążenia do wewnętrznej wolności. Celem przedsięwzięcia intelektualnego, jakim jawi się niniejszy artykuł, jest więc próba refleksji nad relacją tak biegunowo odmiennych zestawień we wskazanym utworze, ukierunkowana na rozkodowywanie ujawniających się w toku analizy asocjacji związanych z pojęciem tragizmu w kontekście logiki postmodernizmu, niejako balansującej pomiędzy kategoriami: wysokie i niskie tak w domenie literatury, jak i sztuk pięknych.

Charakter przemian drugiej połowy XX wieku bardzo trafnie określa metafora Jurija Łotmana, konstatującego, że „zamiast energii zagęszczonej w rwący nurt górskiego potoku, jaki żłobi w skale koryto, którym odtąd spływać będą posłusznie rzeczne wody – mamy tu energię rozproszoną, energię pola minowego, na jakim to tu, to ówdzie rozlegają się wybuchy, których miejsca czy czasu przewidzieć się nie da”³. Można by zaryzykować stwierdzenie, że w tym obrazowym porównaniu mieszczą się najważniejsze formuły i skojarzenia charakteryzujące ekspansywność i pluralizm świadomości postmodernistycznej, jak chociażby metafora kłącza, *rhizomy*, plastycznie oddająca ideę chaosmosu Gillesa Deleuze’a i Féliksa Guattari’ego, idea dekonstrukcji Jacquesa Derridy, nawiązująca do Heideggerowskich pojęć „destrukcji” i „demontażu”, koncept „labiryntu manierystycznego” Umberto Eco czy bliskie mu labirynty Douwe’a Fokkemy. Łańcuch podobnie splatających się pojęć można by z łatwością budować dalej, potwierdzając jedynie tezę, że dominantą tego rodzaju intertekstualnego myślenia jest wielopłaszczyznowa linkowość i polidialogowość postmodernizmu, których antecedencji można doszukiwać się w zjawiskach obecnych w kulturze od starożytności po wiek XXI, takich jak centon, parodia, kolaż, trawestacja. Rzeczywistości labiryntowej bez nici Ariadny odpowiadać ma w powieści postmodernistycznej – jak twierdzi wspomniany już wyżej Eco – świat krzyżujących się intryg, powagi i zabawy, ironii odautorskiej, poważnych zagadnień metafizycznych przeplatanych z rozrywką, tak w literaturze wybitnej, jak i wagonowej, czemu pisarz hołduje w swej twórczości, łącząc tonację serio z obnażaniem próżni duchowej⁴. W języku sztuk plastycznych ową ponowoczesną pustkę, symboliczne uderzenie głową o mur, obrazuje „puste płótno, wytarty gumką Rauschenberga rysunek de Kooninga, pusta galeria na wernisażu Yvesa Kliena, dziura wykopana pod Kassel przez Waltera de Maria, cisza na taśmie Cage’a, niezapisana kartka papieru”⁵.

³ Z. B a u m a n, *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, pod red. G. Dziamskiego, Poznań 1996, s. 22.

⁴ Cyt. za: S. M o r a w s k i, *Kłopoty z postmodernizmem*, „Kino” 1991, nr 2-3, s. 19.

⁵ Z. B a u m a n, *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości...*, op. cit., s. 24-25.

Powyższe przykłady przypominają, że dwutor kultury – jak określa dystynktywną cechę postmodernizmu Bogdan Baran – realizowany jest nierzadko za pomocą prowokacji, porzucenia wszelkich akceptowanych dotychczas kanonów i norm, metod gwarantujących zabarwiony atmosferą skandalu rozgłos⁶. Ten swoisty kod postmodernizmu, pojemnego na tyle, by być z jednej strony nisko-pop, z drugiej zaś wysoko-autotematycznym, który niemal unicestwia przekazywany komunikat, nie jest jednorodny, ma wiele odmian i odcieni. Oprócz wspomnianych wyżej egzemplifikacji epatowania nieobecnością, śladem czegoś, co mogłoby zaistnieć lub zaistniało wcześniej, innym popularnym trendem jest łamanie tabu ciała pięknego, lecz aseksualnego, na rzecz brzydkiego, ale zmysłowego, czemu służyło w performansach lat 60. eksponowanie intymnej fizyczności aktora, prawdziwe mięso na scenie, brutalna obscena, że wystarczy wspomnieć tutaj działania ruchu Fluxus, Akcjonizm wiedeński, instalacje Claesa Oldenburgera, akcentujące jednocześnie dominującą pozycję wzroku w estetyce ponowoczesnej. Pytania o granice prowokacji i eksperymentu w sztuce powstają również przy konfrontacji z *Psycho Spaghetti Westerns* Edwarda Ruscha, wykorzystującego do malowania odpady komunalne, oleje silnikowe, rozdarte opony, nurtem *art brut*, eksponującym sztukę osób psychicznie chorych, czy też wystawami Roberta Gobera, Kiki Smith czy Rony Pondick, podejmujących dyskusję nad kwestiami seksualności i śmierci.

Dramat egzystencji ludzkiej widzimy również w obrazach Andy’ego Warhola, u którego – zdaniem Thomasa Crowa – obok ikon popkultury i towarowego fetyszyzmu znajdziemy głęboką kontemplację nad tragedią jednostki ludzkiej, że wystarczy wspomnieć *Dyptyk Marilyn*, puste krzesła elektryczne na obrazach *Lavender Disaster*, cykl *White Burning Car*⁷. Hal Foster, wybitny amerykański historyk i krytyk sztuki XX wieku, wpisuje te obrazy w kategorię *realizmu traumatycznego* Warhola, dopatrując się w jego fascynacji maszyną i nudną repetycją swoistej metody medytacji nad trywializacją śmierci i bolesnych doświadczeń życia, by tym intensywniej – drogą obsesywnej fiksacji na przedmiocie oglądu – *wy-produkować*, czyli prawdziwie wytworzyć, a nie tylko *re-produkować*, symulować, oczekiwany efekt szokującej traumy⁸. Na podobny efekt w kontakcie ze sztuką zwraca uwagę Roland Barthes w książce *Camera Lucida*, ogniskując swe obserwacje wokół *punctum*, elementu, który niejako „wyskakuje z obrazu” i przeszywa odbiorcę na zasadzie strzały⁹. Zderzając narodowe tragedie Amerykanów, jak chociażby problem kary śmierci, seryjnych morderstw, zabójstwa Ken-

⁶ B. Baran, *Postmodernizm*, Kraków 1992, s. 200.

⁷ H. Foster, R. Krauss, *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*, vol. 2, New York 2004, s. 487.

⁸ Ibidem, s. 488–489.

⁹ R. Barthes, *Camera Lucida*, trans. R. Howard, New York 1981, s. 234.

nedy'ego, z banałem życia konsumenta, Warhol przenosi doświadczenie wywołanego przez *punctum* szoku ze sfery prywatnej na publiczną, ideałem widza jawi się dla artysty przekornie cała Rosja, czyli społeczeństwo sterowane przez rząd, w którym wszyscy myślą podobnie.

Dramat rosyjskiej egzystencji regulowanej przez władzę ukazuje z kolei interesująca nas tragedia Wieniedikta Jerofiejewa *Noc Walpurgii, czyli Kroki Komandora*, w której autor, wprowadzając bulwersujący język, szokujące zachowania i zasady funkcjonowania systemu szpitalnego, zdaje się hołdować popularnemu w postmodernizmie myśleniu karnawałowemu. Bogdan Baran wiąże ponowoczesną kulturę karnawału z „dziecięcą i schizofreniczną intensywnością postrzegania” i „deklastyfikacją, tj. końcem gry rozpoznawania się klas poprzez dekodowanie ściśle im przypisanych dóbr kulturowych”¹⁰. Karnawał intensywów budują w omawianym tekście nie tylko nasycone negatywnymi emocjami wulgaryzmy, nieprzystające ani do miejsca, czyli instytucji publicznej, w którym wybrzmiewają, gdzie powinien obowiązywać język oficjalny, ani do osób, czyli w pierwszym rzędzie lekarzy i pielęgniarek, określanych mianem funkcjonariuszy publicznych, pełniących w omawianym utworze rolę podobną raczej do strażników więziennych i dozorców niż ludzi niosących pomoc chorym. Brak opanowania widoczny jest również w sferze behawioralnej, bowiem pełnym sadyzmu i okrucieństwa gestom personelu odpowiadają do pewnego stopnia brutalne sceny sądu pacjentów nad kolegami oraz ich makabryczne opowieści. Kojarzone z twórczością Witkacego „zbydłecenie”, którym można posłużyć się charakteryzując obie grupy, odbieramy jako syndrom odpowiadający wspomnianej wyżej deklasyfikacji, zatarcia granic między postrzeganymi jako odrębne środowiskami, trwającymi w swym szalonym tańcu okrutnej codziennej gestykulacji.

Kontekst, który uruchamia świat przedstawiony *Nocy Walpurgii*, to w naszym przekonaniu przede wszystkim jednak sytuacje graniczne, w jakich może znaleźć się człowiek. Karl Jaspers zdefiniował je jako *Tod, Leiden, Kampf, Schuld* (śmierć, cierpienie, walka, wina), konstatując, że „stajemy się sobą wówczas, gdy z otwartymi oczami wkraczamy w sytuacje graniczne”¹¹, działania tragiczne wyjaśniają bowiem do końca dolę ludzką. Obserwujemy, że główny bohater utworu – Gurewicz – staje w obliczu wszystkich czterech typów sytuacji, można także skonstatować, że odbiorca poznaje go dopiero naprawdę w finałowej scenie agonii. Jego śmiertelny ryk, któremu powinna towarzyszyć powaga i zaduma należna ostatnim chwilom umierającego człowieka, konkuruje ze stekiem wyrzucanych w szale przekleństw Borii, zapachem gnijącego prosiaka, psa i spalonej sierści, obra-

¹⁰ B. Baran, op. cit., s. 199–200.

¹¹ Cyt. za: M. Janion, *Tragizm, historia, prywatność*, Kraków 2000, s. 15.

zem wylatującej na widzów „szafki, która się rozlatuje” i „klatki ze zdechniętą od tego wszystkiego papugą”, szokującymi dowodami degrengolady jego egzystencji. Walimorda, „brat miłosierdzia”, obdarzający Gurewicza na pożegnanie serią kopniaków, nie odstaje od reszty pracowników szpitala. Podobieństwo to przywołuje na myśl finałową scenę ze słynnego filmu *Mefisto* Istvána Szabó, kiedy przed widzem jawi się trupio blada twarz „aktora, upojonego możliwościami rozmaitych wcieleń, nie przynoszących żadnego uszczerbku jego osobowości, gdyż być może zatraciła już ona swą substancjalność i przestała istnieć”¹². Walimorda to zło, które potrafi się uzasadnić w duchu panującego systemu w czasach „bałwochwalstwa możliwości” popieranym przez aparat władzy, w świecie, w którym zatarły się różnice między złem a dobrem.

Brak ładu i jednoznacznie zdefiniowanych wartości, kojarzony z symboliką biblijnej wieży Babel, motywuje również, by zastanowić się w tym miejscu nad adekwatnością kategorii *katharsis* w estetyce postmodernizmu, skupionej wokół przebudowywania przyjętych sposobów kreacji i odbioru sztuki. Czytając tekst Jerofiejewa, można chyba zgodzić się ze stwierdzeniem badaczy, że kolektywne doświadczenie *katharsis*, umożliwiające „oczyszczenie namiętności”, zostało raczej zastąpione w tragedii końca XX wieku przez kategorię szoku, który „niczego nie obiecuje, niczego – poza wzburzeniem i żegluga, która nigdy się nie kończy”¹³. Asymilując naczelną zasadę praktyk awangardy, nastawionych na prowokację, postmodernistyczny szok plasuje się na drugim biegunie estetyki *katharsis*. Burząc harmonię i zadowolenie odbiorcy, jest on reakcją nietrwałą; jak rekapitułuje Beata Frydryczak, podlega „oswojeniu”, bowiem po momencie „wstrząsającego przeżycia” odbiorca staje do konfrontacji z enigmatyczną jakością form, z których trudno wydobyć jakiś sens¹⁴. Pokrewną *szokowi* zdaje się być w tym kontekście *alegoria*, definiowana przez Waltera Benjamina jako „wyłączenie elementu z całości kontekstu życia, wyizolowanie go i pozbawienie dotychczasowych funkcji”¹⁵, wyrwany fragment, któremu można nadać dowolne znaczenie, czyniąc z niego rodzaj krzywego zwierciadła.

Wykorzystanie powszechnie obecnego w estetyce ponowoczesnej szoku, który mógłby stanowić swoisty wspólny mianownik większości postmodernistycznych dzieł, służy nierzadko kreacji tragicznej rzeczywistości rządzącej się prawem absurdu i przypadkowości. W książce Marii Janion

¹² Ibidem, s. 166.

¹³ Z. B a u m a n, *Benjamin-intelektualista*, [w:] *Drobne rysy w ciągłej katastrofie. Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa 1993, s. 153.

¹⁴ B. F r y d r y c z a k, *Estetyka szoku – szok dla estetyki*, [w:] *Drobne rysy...*, op.cit., s. 137–138.

¹⁵ Ibidem, s. 136.

Tragizm, historia, prywatność znajdziemy stwierdzenie, że „tragedia nie powraca od tej strony, z której jej oczekiwano [...], jej nowy początek tkwi w komizmie, [...] w najniższej formie komizmu, najbardziej przeciwstawnej dostojności tragicznemu: w farsie, w parodii”¹⁶. Naturalizm metafizyczny Ionesco i Becketta, prezentujący ohydny obraz codziennej rzeczywistości, przynosi – zdaniem Jean-Marie Domenacha – palące objawienie nowego porządku tragedii, wyzutego z determinizmów, będącego sposobem zmieszania tragizmu i komizmu¹⁷. Jednocześnie pamiętamy słowa Maxa Schelera, konstatującego, że świat jednolicie „boski” bądź jednolicie „diabelski” usuwa możliwość tragizmu.

Bohatera tragedii Jerofiejewa, jak określa *Noc Walpurgii* autor, można by umiejscowić blisko owych formuł krzyżujących romantyczne i nowożytnie rozumienie tragizmu, literatura często utożsamia bowiem „los absurdalny” z „losem tragicznym”, pojmując absurd jako świat bez Boga, fenomen jego negatywnej obecności. W tym karykaturalnym świecie Gurewicz sytuuje się jako postać dynamiczna, która nie godzi się na owadopodobną egzystencję pacjenta szpitala, na wzór Wieniczki Jerofiejewa w *Moskwie-Pietuszkach* szuka alternatywy w magicznym świecie wyobraźni pobudzonej upojeniem alkoholowym. Nielegalne zdobycie alkoholu to dla wszystkich chorych początek święta na przypominającej jarmarczny plac sali nr 3, rytualna próba celebracji chwilowego przynajmniej poczucia wyzwolenia, której niespodziewany finał w postaci kolektywnej gradacji zgonów może odwoływać nas do znakomitej interpretacji filmu *Zawód reporter* Grzegorza Królikiewicza, dostrzegającego w filmowej kreacji Michelangelo Antonioniego znamiona współczesnego anty-Fausta. Punktów stycznych, uzasadniających komparatystyczny ogląd obu dzieł, można dopatrzeć się wielu, jak chociażby wpływ przypadku na losy jednostki, motyw śmierci zamykającej oba teksty artystyczne czy koncentracja na procesie dochodzenia do wiedzy, że ruch wahadłowy od ducha do ciała nie jest możliwy, bowiem śmierć przecina tę trajektorię, czyniąc istnienie niewymienialnym. W kontekście kultury XX wieku ważkim staje się także problem zbrodniarza faustycznego, człowieka przekraczającego moralność dla dzieła, uzasadniającego swój czyn absolutną wiarą w szlachetną realizację idei. Ślady podobnego myślenia możemy obserwować w postawie obu bohaterów, co otwiera przed nami perspektywy dalszych, pogłębionych studiów nad tym zagadnieniem. Gurewicz popada w winę czysto przypadkowo, nie zamierza zapewne popełniać przestępstwa, lecz się zabawić i uśmierzyć cierpienia współtowarzyszy. „Rozproszonych – połączyć. Zwaśnionych – pojednać... Dać im choć cząstkę maleńkiej radości... rozświetlić zmierzch tych nieszczęsnych

¹⁶ M. J a n i o n, op. cit., s. 63–64.

¹⁷ Ibidem, s. 64–65.

dusz, zakratowanych tu do końca swoich dni”¹⁸. Śmierć i wina w utworze Jerofiejewa zyskuje w pewnym sensie znamiona farsy, tragedii pomyłek. Choć Gurewicz doznaje stopniowego objawienia prawdy, przyjmuje nadchodzącą katastrofę ze spokojem, chwila śmierci to dla niego, analogicznie do bohatera Antonioniego, jedyny moment na przyspieszoną refleksję i przyjrzenie się sobie, „model zwierciadła metafizycznego – jak ujmuje sytuację Królikiewicz – bardziej tragiczny niż moment narodzin, dlatego że jesteśmy w pełni świadomi, widzimy siebie i nie możemy już nic odwrócić”¹⁹.

Sytuację graniczną, w której znalazł się Gurewicz, można postrzegać z jednej strony jako ironię losu i grę przypadku, z drugiej zaś pozostaje w czytelniku wątpliwość, zainicjowana przez wypowiedź Prochorowa, czy nadciągająca nieubłagana katastrofa to jednak nie wynik świadomych działań Gurewicza, postrzegającego w odejściu ze świata, gdzie porządek moralny został nieodwołalnie naruszony, jedyne akceptowalne wyjście, składającego swoje życie i los współcierpiących pacjentów jako ofiarę, która ma odkupić splugawiony świat. Tragedia Gurewicza byłaby w takiej optyce wynikiem braku zgody na narzucane przez system uprzedmiotowienie jednostki ludzkiej, dążeniem do wolności silniejszym niż wola życia, wpływającym z nieszczęśliwej świadomości i nadmiernego oporu świata.

W kontekście dalszych analiz warto też zwrócić uwagę na możliwość interpretacji interesującego nas problemu z perspektywy ucieleśniającej duch karnawału postaci rosyjskiego jurodiwego, dystansującego się wobec świata poprzez ekscentryczne i „szalone zachowanie”, określane przez Borysa Uspieńskiego mianem *anty zachowania*. W osobliwym wyglądzie i gestach jurodiwego dopatrywano się – jak pamiętamy – analogii do idei kozła ofiarnego René Girarda, zwierzęcia uosabiającego wszystkie ambiwalencje, po śmierci stającego się obiektem kultu²⁰. Teatralność zachowania staroruskiego szaleńca zestawiano z gestykulacją błazna, postrzegano jako element pośredni między powagą rytuału cerkiewnego a rubaszością kultury ludowej, w literaturze powielano również stereotyp jurodiwego jako rewolucjonisty, obrońcy wolności wewnętrznej, jedyne, który ma odwagę publicznie powiedzieć prawdę, co może otwierać szerokie pole sensów dla dalszych dyskusji nad prezentowanym w tekście Jerofiejewa konfliktem wartości.

¹⁸ W. J e r o f i e j e w, *Noc Walpurgii, czyli Kroki Komandora*, przeł. I. Lewandowska, [w:] tegoż, *Dzieła prawie wszystkie*, Kraków 2000, s. 240.

¹⁹ G. K r ó l i k i e w i c z, *Anty-Faust. Próba analizy filmu Michelangelo Antonioniego „Zawód Reporter”*, Łódź 1996, s. 93.

²⁰ J. S i e r a d z a n, *Szaleństwo w religiach świata: szamanizm, religia starogrecka, chrześcijaństwo, hinduizm, buddyzm, islam*, Kraków 2005, s. 296.

Podsumowując niniejsze rozważania, warto przywołać obserwację Georga Steinera, konstatającego, że twórczość postmodernizmu ukierunkowana jest na „maksymalny wstrząs i momentalny zanik”²¹, co uzasadnia programowy eklektyzm, przyzwalający na wystawianie „na jarmarku kultury” niemal każdego „towaru”. Tragedia Jerofiejewa, prezentując odbiorcy świat mroczny i brzydki za pomocą czarnego humoru, obsceny gestów i słów, wpisuje się w krąg eksperymentów estetycznych służących terapii szokowej, inicjujących dyskusję nad złożonymi kwestiami moralnymi, wśród których należałoby umieścić także wspomniane we wprowadzeniu dokonania artystów europejskiej i amerykańskiej transawangardy. Centrum prezentowanej rzeczywistości w świecie artystycznym Jerofiejewa zdaje się stanowić problem wolności wewnętrznej, tragiczny konflikt między wartościami życia i śmiercią, jednocześnie odsłaniający i zasłaniający sens bycia człowiekiem w sytuacjach granicznych. Sztuka ta, którą można postrzegać jako próbę polemiki z twierdzeniami o zaniku postmodernistycznego tragizmu i sprowadzaniem go do pustej formy, ujawnia także, że wolność nie rzadko rozpoczyna się w kluczowym momencie zatrzymania, na dnie, gdzie trwa karnawałowa maskarada i gdzie przestało decydować jakiegokolwiek prawo. Doświadczenie tragizmu w ponowoczesności wiąże się z ciągłym byciem w transie, aktywnością nie pozwalającą na spoczynek, w świetle której śmierć ujawniać się może także jako przeżycie nieostateczne, hymn na cześć życia prawdziwego, niepozbawionego wiary.

²¹ Cyt. za: Z. B a u m a n, *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości...*, op. cit., s. 25.