

O MITACH I OBRAZACH KOBIECOŚCI W PROZIE SWIETŁANY ALEKSIJEWICZ

BEATA WALIGÓRSKA-OLEJNICZAK¹

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Słowa kluczowe: Swietłana Aleksijewicz, matka, kobieta, wojna, mit, stereotyp
Key words: Svetlana Alexievich, mother, woman, war, myth, stereotype

Abstrakt: Beata Waligórska-Olejniczak, O MITACH I OBRAZACH KOBIECOŚCI W PROZIE SWIETŁANY ALEKSIJEWICZ. „PORÓWNANIA” 20, 2017. T. XX, S. 97-106. ISSN 1733-165X. Celem artykułu jest interpretacja prozy Swietłany Aleksijewicz ukierunkowana przede wszystkim na ogląd postaci kobiecych, dokonywany między innymi przez pryzmat mitu matki, leżącego u podstaw kultury rosyjskiej. Na podstawie zbiorów reportaży *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, *Czarnobylska modlitwa*. *Kronika przyszłości* oraz *Czasy second-hand*. *Koniec czerwonego człowieka* zwrócono uwagę na motywację przedstawianych przez autorkę postaw i wizerunków bohaterek wspomnianych utworów. Historie współczesnych kobiet, utrwalone przez laureatkę Nagrody Nobla, z jednej strony stanowią materiał egzemplifikujący stereotypowe widzenie kobiety radzieckiej w społeczeństwie, z drugiej zaś służą wykryciu cech spajających te obrazy, nierzadko zakorzenionych w mitologii słowiańskiej i chrześcijaństwie. Tekst prezentuje również analizę poetyki pisarstwa Aleksijewicz, stanowi próbę wskazania na dokumentacyjny charakter tej prozy jako nośnika mitu.

Abstract: Beata Waligórska-Olejniczak, ON FEMININE MYTHS AND IMAGES IN SVETLANA ALEXIEVICH'S PROSE. "PORÓWNANIA" 20, 2017. Vol. XX, P. 97-106. ISSN 1733-165X. The aim of the article is the interpretation of Svetlana Alexievich's prose focused, first of all, on women's characters. They are discussed, among other things, from the point of view of the feminine myth which constitutes the basis of the Russian culture. The examination of the collections of reportages *War does not have a woman's face*, *Chernobyl prayer* and *Second-hand time*. *The last of the Soviets* allowed us to turn the attention to the motivation and images of female characters of the aforementioned texts. On the one hand, the stories of contemporary women, recorded by the Nobel prize winner, confirm the stereotypical perception of Soviet women in the society, on the other, however, they help us to discover the features which are common for those images and very often enrooted in Slavic mythology and Christianity. The text also gives insight into the poetics of Alexievich's works and constitutes an attempt at looking at the documentary character of her prose through the problem of the myth.

1 E-mail: beata.waligorska@amu.edu.pl

Kobieta-matka w kulturze rosyjskiej zajmuje miejsce szczególne, jej wizerunek oraz powszechnie kojarzone z macierzyństwem cechy stały się podstawą przecho- wywanych w pamięci zbiorowej mitów o Rosji i Moskwie. W rezultacie, stolica pań- stwa zazwyczaj konotowana jest w opozycji do męskiego i zimnego Petersburga, jej „kobiecość” po dziś dzień bywa źródłem kulturowych metafor, a także funda- mentem, na którym osadzona jest mentalność i sposób myślenia Rosjan o swojej oj- czyźnie. Świadomość tego faktu pozwala zrozumieć nie tylko dawną i współczesną literaturę oraz kino rosyjskie i radzieckie, wydaje się ona także wręcz kluczowa, by odnaleźć sens i docenić wielopoziomowość prozy Swietłany Aleksijewicz, prozy leżącej w polu moich zainteresowań badawczych w niniejszym tekście. Książki pi- sarki uhonorowanej w 2015 roku Literacką Nagrodą Nobla, oparte na relacjach i do- kumentach świadków historycznych wydarzeń, ukazują obrazy kobiet przeważnie – choć nie zawsze – daleko wykraczające poza utrwalone w kulturze stereotypy ról płciowych i antynomie w rodzaju: kobieca pasywność – męska aktywność, rozum – serce, empatia – agresja. Można postawić tezę, że postawy prezentowanych przez Aleksijewicz kobiet charakteryzuje raczej wewnętrzna sprzeczność, wyrastająca z trudnych doświadczeń życiowych, samowystarczalność oraz siła, które w proce- sie percepcji można kojarzyć z historycznymi, wewnętrznymi niejednorodnymi i nie- jednoznaczными mitami, budującymi wzorzec kobiety-matki w kulturze radzieckiej i poradzieckiej.

Za najbardziej nośną w tym kontekście można chyba uznać metaforę Matki Zie- mi pojemną na tyle, by pogodzić w sobie zarówno naturę rusałki, Baby-Jagi, jak i święty ideał Matki Bożej. W poszczególnych aktualizacjach mitu, niezależnie od tego, czy wpisują się one w obszar rytuałów pogańskich, czy w tradycje chrześci- jańskie, istotnym spoiwem wydaje się potencjał pojawiających się w nich kobiet, ich zdolność jednoczesnego wydawania z siebie nowego życia i jego niszczenia, nieustanne oscylowanie między początkiem i końcem istnienia. W centrum zacho- wań obrzędowych związanych z postacią kobiety-matki leży z pewnością sfera płodności, dająca przyzwolenie na postrzeganie kobiety przez pryzmat skorelowa- nej z rytmem ziemi cykliczności, cechy, która zawiera w sobie także powtarzalny, aczkolwiek nieprzewidywalny do końca schemat dawania i odbierania, urodzaju i głodu. Repetycja szczególnego rodzaju matrycy stanowi model organizacyjny ko- jarzonej powszechnie z kulturą rosyjską matrioszki, figury, będącej metaforą i mate- rialnym znakiem, przypominającym o początku życia i jego nieustannym rozwoju. Fakt ten sygnalizuje nie tylko owalny, budzący asocjacje z jajem, kształt wszystkich tworzących ją części, ale także wymowa zbudowanej na regularnej powtarzalno- ści całości, której rdzeń tworzy myślenie o ciele jako domu, ziemskim schronieniu, mikrokosmosie, idealnie zsynchronizowanym z rytmem świata. W takim rozumie- niu matrioszkę można by uznać za figurę pierwotną dla kultury rosyjskiej, swoiste przełożenie i uobecnienie fenomenu macierzyństwa, nazwanego przez Mikołaja Bierdiajewa fundamentalną kategorią rosyjską (Bierdiajew 12).

Mimo ciężaru powyższego sformułowania warto przypomnieć też o binarnym schemacie rozwoju kultury rosyjskiej, akcentowanym między innymi w pismach Jurija Łotmana, w który można by wpisać popularne asocjacje Matuszka-Ruś, batuszka-car, doszukując się tym samym dowodu na konieczność współlistnienia i ciągłego zderzania opozycyjnych sił, będących motorem i gwarancją nieustannego postępu (Łotman 33). Z drugiej strony można zaryzykować tezę, że mityczne obrazy macierzyństwa zawierają niejako w sobie także aspekt męski, falliczny. Warto wspomnieć w tym kontekście chociażby o postaci Baby-Jagi, uosabiającej jednocześnie doświadczone macierzyństwo i niszczycielską siłę wysysającego krew wampira, stale domagającego się nowych ofiar (Hubbs 38–40). Wierzono, że budząca strach wiedźma zdolna jest do ciągłej transformacji i autoregeneracji dzięki zdolności partenogenezy, co w kontekście omawianych tutaj wariantów mitu kobiety-matki przypomina także o niemożliwym do oddzielenia aspekcie tworzenia – odnowy życia i jego destrukcji – zadawania gwałtu ziemi. Słuszności tego stwierdzenia dowodzi również natura rusalek, kapłanek i nimf wodnych, kusząco niosących w sobie potencjał macierzyństwa oraz jednocześnie energię śmierci i zniszczenia.

Zanim przyjrzymy się aktualizacjom mitu kobiety-matki, naszkicowanym piórem Aleksijewicz, co jest jednym z głównych celów niniejszego studium, warto zwrócić uwagę na wyróżniki stylu białoruskiej noblistki, a także rolę, wręcz rodzaj misji, której wykonawcą czuje się sama autorka. Nietrudno zauważyć, że przyznanie Nagrody Nobla i tym samym, w pewnym sensie, odkrycie pisarstwa Aleksijewicz dla polskiego czytelnika przypada na okres zauważalnego już od jakiegoś czasu, bujnego rozkwitu literatury non-fiction, reportażu, rozmaitych wariacji ego-dokumentów i fikcji paradokumentalnej. W Rosji obecność podobnych trendów badacze wiążą z przełomowym momentem, jakim było pojawienie się na ekranach radzieckich, a następnie światowych kin, filmu *Idź i patrz* (*Idi i smotri*, 1985) w reżyserii Elema Klimowa, na podstawie scenariusza Alesia Adamowicza i samego reżysera (Basowa, Sinkowa 3). Wówczas to pojawiła się idea gatunku na pograniczu dziennikarstwa i literatury pięknej, po mistrzowsku rozwinięta przez Aleksijewicz, w twórczości której realnym, nagim faktom zostają nadane cechy obrazu artystycznego. Dokument w postaci relacji-sповідzi świadka wydarzeń społeczno-politycznych, wywiadu, zapisu opowieści wyraźnie przypominającej skaz dzięki symbolice zawartych w nim detali, celowo bądź niejako samoistnie odpowiednio zaakcentowanych, zyskał status zwartej literackiej całości o fragmentarycznej kompozycji. W krytyce i literaturoznawstwie przyjęły się już jakiś czas temu terminy, opisujące podobne teksty, takie jak: „literatura magnetofonowa”, „dokument artystyczny”, „konstruowana proza dokumentalna”, „artystyczno-dokumentalna stenografia”, „powieść-świadectwo”, „reportaż z miejsca zdarzenia historycznego”, „książka-oratorium”, „powieść-oratorium”, „symfonia”, „chór”, „powieść zbiorowa”, „opowieści ustne”, „proza epicko-chóralna” i najczęściej chyba stosowany „gatunek głosów” bądź „wielogłos” (Basowa, Sinkowa 3).

Jeśli chodzi o tematykę realizowaną w ramach wspomnianych odmian gatunku, jedno z najważniejszych miejsc zajmuje z pewnością wojna: wojna zdekonstruowana, odarta z patosu i narzuconego, niemal religijnego kultu, wojna obserwowana z perspektywy bohatera-ofiary. U Aleksijewicz jest to przede wszystkim wojna kobiet, które na męskie, osnute wokół działań wojennych relacje nakładają wiele filtrów, na przykład historię emocji, kobiecą fizjologię i zdolność koncentracji na pozornie błahym detalu, często zmieniającym perspektywę widzenia całości. Ta swoista emocjonalno-biologiczna dominanta zauważalna jest w utworze *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety* (*U wojny – nie ženskoje lico*, 1985), co może wydawać się oczywiste, ale także w dwóch pozostałych, wybranych przeze mnie do analizy tekstach, tj. w książce *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości* (*Czernobylskaja molitwa. Chronika buduszcze-wo*, 1997) i *Czasy secondhand. Koniec czerwonego człowieka* (*Wremja secondhand. Koniec krasnogo czietowieka*, 2013). W opowiadaniach o upadku radzieckiej utopii i katastrofie czarnobylskiej przeważają bowiem nie fakty, ale to, co niewyraźalne i nieprzekazywalne, naturalizm i samotność zmagającego się z losem pojedynczego człowieka.

Badacze rosyjskiej prozy wojennej końca XX wieku zwracają uwagę na wiele cech wspólnych, charakteryzujących powstałe w tym czasie utwory, wskazując między innymi na ich związek z literaturą straconego pokolenia (*Lost Generation*), reprezentowanego przez Ericha Marię Remarque'a czy Ernesta Hemingwaya, sięganie do doświadczeń prozy egzystencjalnej oraz oswojonego przez modernizm strumienia świadomości, kojarzonego przede wszystkim z twórczością Jamesa Joyce'a i Marcela Prousta (Markowa 15). W przypadku Aleksijewicz wydaje się, że wyróżniki te można by odnieść nie tylko do jej wojennego zbioru *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*. W równym stopniu przystają one także do dwóch pozostałych, wymienionych wyżej artystycznych dokumentów, w których istotną rolę pełnią literackie wskaźniki przypisane przez Tatianę Markową również prozie wojennej. Należy do nich między innymi polemika z oficjalnym mitem (wojny), aktualizacja symboliki oraz obrazowości biblijnej i ludowej, twórcza adaptacja chwytów modernizmu literackiego i przekonanie o najwyższej wartości życia ludzkiego (Markowa 15). Można zaryzykować stwierdzenie, że w prozie autorki *Czasów secondhand* dodatkowym markerem staje się koncentracja na kobiecym losie. Chciałoby się powiedzieć, że to właśnie przede wszystkim tragedia kobiet, matek osieroconych lub tych, które nigdy nimi nie zostaną, pozwala diagnozować, że kultura rosyjska to kultura wojny i cierpienia (Aleksijewicz 2000: źródło elektroniczne). Białoruska, aczkolwiek pisząca w języku rosyjskim, pisarka dość często podkreśla ten fakt; w wywiadzie z Natalią Igrunową przyznaje na przykład, że:

Kultura rosyjska nigdy nie była kulturą szczęścia, radości życia czy miłości, w przeciwieństwie do kultury francuskiej. Francuzi mają we krwi lekkość i zamilowanie do zabawy, zakorzenione w ich życiowym doświadczeniu, stąd historie miłosne na kartach literatury romańskich kończą się przeważnie szczęśliwie (Aleksijewicz 2013: źródło elektroniczne).

Nie można tego powiedzieć – zdaniem noblistki – o literaturze rosyjskiej, w której nawet bohaterowie komedii zmuszeni są walczyć, zwykle z państwową biurokracją (Aleksijewicz 2013: źródło elektroniczne).

W dyskusjach dotyczących wyróżników kompozycyjnych utworów Aleksijewicz zwraca się z kolei uwagę przede wszystkim na fragmentaryczność jako dominującą cechę, organizującą strukturę jej prozy (Siwakowa 134). Kluczową rolę w tych tekstach, zdaniem Natalii Siwakowej, pełni zasada montażu, pozwalająca w zamierzony przez pisarkę sposób scalić części tekstu wypowiedane przez bohaterów i do nich nienależące, czyli odautorskie opisy oraz komentarze (Siwakowa 134). Przydatne w interpretacji tekstów noblistki może okazać się także zastosowanie sformułowanej przez Borisa Uspienskiego zasady „punktów widzenia”, badanie relacji między wielością prezentowanych sądów, obserwacja metody przechodzenia od skrajnie jednostkowej wizji „świata wokół mnie” do szerszej perspektywy zbiorowej, łączenia pojedynczych wypowiedzi w większe tematyczne czy sytuacyjne konstelacje (Uspienski 29). W tekście *Cynkowi chłopcy* (*Cynkowyje malcziki*, 1989) autorka zdecydowanie wycofuje się z zajmowania centralnej pozycji, w dokumencie *Urzeczeni śmiercią* (*Zaczarowannyje smiertju*, 1993) mamy za to wrażenie, że matrycą książki jest zasada matrioszki, kolejne pokolenia komunistów opowiadają w niej bowiem o zarażaniu się ideą komunizmu (Siwakowa 137). Podobny wniosek można wysnuć, czytając *Czarnobyłską modlitwę*, przedstawiane stanowiska układają się w niej w kompozycyjne triady typu przeszłość – teraźniejszość – przyszłość i Czarnobyl – śmierć – wojna (Siwakowa 138). Wielogłosową całość tworzą w istocie układające się w tym utworze w sposób liniowy monologi, każdy z nich zdaje się jednak – co można zauważyć także w innych tekstach – posiadać punkt centralny, zawierając swoisty wektor prowadzący ku temu rdzeniowi.

Kobieta, którą obserwujemy, czytając prozę Aleksijewicz, znajduje się w świecie po katastrofie, czyli jak gdyby w punkcie zerowym, po II wojnie światowej, po awarii elektrowni atomowej, po upadku systemu, stanowiącego fundament jej życia, pamięć o tych wydarzeniach jest dla niej nadal żywa. Można rzec, że jest to więc stan posttraumy, niekiedy powrót do sytuacji z przeszłości nadal wywołuje krótkotrwałe szok czy emocjonalny wstrząs, z którego trudno przejść do zwyczajnych obowiązków. W publikowanych relacjach zauważalne są charakterystyczne lejtmotywy, detale przywoływane częściej przez kobiety niż przez mężczyzn, stałe elementy przestrzeni, względem których ustala się własne położenie.

W świecie kobiet, będących biologicznymi matkami bądź czujących się matkami narodu, niezaprzeczalnie ważkie miejsce zajmuje fizjologia, relacja świat ludzki – świat zwierząt oraz wrażenia sensoryczne, intuicja i instynkt. Aleksijewicz otwarcie przyznaje, że w kulturze radzieckiej i poradzieckiej biologia zwykle spychana była na margines, tłumiona przez wzniosły patos wielkiej ideologii (Gapowa, źródło elektroniczne). Autorka zdaje się przywracać jej właściwe miejsce, prezentowane przez nią kobiety odbierają świat przede wszystkim przez pryzmat własnego ciała.

Fizjologia i kobieca wrażliwość z pewnością utrudnia życie na wojnie, jest niejednokrotnie źródłem stereotypowego postrzegania ich przez mężczyzn jako słabsze, z drugiej strony pozwala kobietom więcej zauważyć, niekiedy ratuje zdrowie psychiczne:

W optyce jest pojęcie „światłosiły” – zdolności obiektywu do lepszego lub gorszego utrwalania uchwyconego obrazu. Kobieca pamięć o wojnie jest zatem najbardziej „światłosiłna”, jeśli chodzi o natężenie uczuć, o ból. Powiedziałabym wręcz, że „kobieca” wojna jest straszliwsza niż „męska”. Mężczyźni chowają się za historią, za faktami, wojna pociąga ich jako działanie i konflikt idei, interesów, a kobiety wychodzą od uczucia. Umieją widzieć to, co dla mężczyzn jest zakryte. To inny świat. Z zapachem, barwą, ze szczegółowym światem istnienia. [...] „Niemcy rozstrzelali wieś i pojechali... Przyszliśmy na to miejsce: udeptany żółty piasek, a na wierzchu – jeden dziecięcy bucik...”. Nieraz mnie ostrzegano (szczególnie pisarze mężczyźni): „Kobiety będą zmyślać, opowiadać niestworzone rzeczy”. Ale czy da się zmyślić coś takiego? Od kogo to można odpisać? Jeśli można, to tylko od życia, tylko ono ma taką wyobraźnię (Aleksijewicz 2010: 17).

Powyższy fragment pokazuje, że nie zawsze autorka jest w stanie zachować dystans, powstrzymać się od komentarza i wycofać się, pozwalając mówić jedynie swym bohaterkom. Owa „światłosiłna” pamięć, intensyfikująca wrażenia, jak zauważa jedna z wypowiadających się kobiet, czyni zabijanie trudniejszym. Niszczycielska siła i zew krwi okazują się czasem słabsze niż instynkt macierzyński oraz potrzeba opieki nawet nad postrzelonym wrogiem, choć znajdziemy i świadectwa kobiet, które były w stanie udusić płaczące niemowlę, byle nie wydać swojego oddziału, a po katastrofie czarnobylskiej być z umierającym mężem-likwidatorem do samego końca, nawet z dzieckiem przy sercu. Radzieckie żołnierki, spełniając się na wojnie w dziesiątkach zakulisowych, pomocniczych ról, pozostają jednak przede wszystkim dawczyniami życia, wnoszą swój wkład w zwycięstwo głównie dzięki opatrzonym ranom, przygotowanym posiłkom, pieczonym chlebom. Czasami o cenie, jaką przyszło im zapłacić, świadczą najbardziej przekonująco dziwne detale, pozostające w pamięci po przeczytaniu tekstu, które przy braku odautorskiego komentarza spełniają jego funkcję, mówią same za siebie. W *Czarnobylskiej modlitwie* uderzają czytelnika przykłady irracjonalnego zachowania, znajdujące uzasadnienie jedynie w bezwarunkowej miłości i rozpaczcy samotnego człowieka:

Moderna... Postmoderna... Nocą zerwano mnie w pilnej sprawie. Przyjeżdżam... Matka klęczy przy łóżeczku – umiera dziecko. Słyszę jej zawodzenie: „Syneczku, jeśli już to ma się zdarzyć, to wołałabym, żeby latem. Wtedy jest ciepło, kwiatki, ziemia jest miękka. A teraz zima. Poczekalbyś choćby do wiosny...” (Aleksijewicz 2012: 127).

W inny sposób odbiorcę może poruszyć opowieść o ulubionym czerwonym szalik, który zgubił Saszę Szlachową, strzelca wyborowego (Aleksijewicz 2010: 46).

Chciałoby się powiedzieć, że tej śmierci można było uniknąć w prosty sposób, nie rzucając się w oczy. W książkach Aleksijewicz znajdziemy jednak sporo przykładów sytuacji, kiedy nieuzasadnione niczym przeczucie, zapamiętany detal, objęcie brzozy, zapach domu czy chwilowy zachwyt nad pięknem przyrody ratują życie, chronią przed deformacją psychiki, pozwalają znosić ciężary życia obozowego:

A jacy ciężcy byli ranni zimą... Bluzy sztywne od krwi i roztopionego śniegu, kirzowe buty we krwi z lodem... nie da się ich rozciąć. Wszyscy zimni, jak trupy.

A popatrzyś przez okno – zima, i piękno nie do opisania. Cudowne świerki w bieli. Na sekundę zapomina się o wszystkim. Potem znowu... (Aleksijewicz 2010: 150).

Ważne miejsce w opowieściach bohaterek zajmuje także świat zwierząt, będących świadkami przeżywanych tragedii bądź traktowanych jako swoisty papier lakmusowy własnej postawy, wyrzut sumienia. Zwierzęta pozostają zawsze niewinne, koń nigdy nie nadeptnie rannego czy zabitego człowieka. Są one często stawiane w opozycji do człowieka, który zdolny jest do każdej podłości. Na wojnie, w obliczu zadanej własną ręką śmierci, kobietom trudno spojrzeć zwierzęciu w oczy, zwłaszcza gdy ktoś ma na sumieniu strzał do żrebaka w celu zaspokojenia żołnierskiego głodu. Nietrudno w książkach Aleksijewicz odnaleźć też świadectwa osób otwarcie przyznających, że śmiercionośne promieniowanie jest o wiele mniej groźne niż posiadający władzę człowiek. Los szczura czy nietoperza stanowi dla niektórych bohaterek punkt odniesienia, z którym porównują własne położenie. Anna Iljicznaja przykładowo, w utworze *Czasy secondhand...* wspomina słowa matki umierającej w kawalerce zastawionej bezwartościowymi – po zmianie systemu – gazetami i czasopismami: „Umieram jak szczur na śmietniku” (Aleksijewicz 2015: 68). Wypowiedź ta może prowadzić do bolesnej konstatacji, że los *małego człowieka* w czasach poradzieckich niewiele się zmienił, kobiety – jak czasami zaznacza w wywiadach noblistka – okazały się jednak w większości silniejsze od mężczyzn, łatwiej było im przystosować się do zmian (Aleksijewicz 2013: źródło elektroniczne). Z trzech emblematycznych, charakteryzujących cały naród emocji, tj. strachu, nadziei i poczucia poniżenia, najmniej bodaj można odnaleźć w kobietach strachu, choć o godności i szacunku należnym weterankom nikt już prawie nie pamięta (Vukas 19–39).

Zaskakujące w tekstach Aleksijewicz bywa niewątpliwie poczucie humoru rozmówczyń oraz przywiązanie do, nazwijmy to, kobiecych akcesoriów, których użycie w kontekście wojny czy narodowej tragedii może wydawać się zupełnie absurdalne. Kręcenie papilotów, szycie spódniczek czy robienie biżuterii okazuje się nie tylko rodzajem terapii części kobiet, prowadzonej po to, by zachować szacunek do samych siebie, ale także, a może przede wszystkim, codziennym ćwiczeniem w projektowaniu życia po wojnie, podtrzymywaniu nadziei na normalność, pielęgnowaniu potrzeby adoracji kobiecości. Niełatwo wyobrazić sobie jednak sytuację jednej z bohaterek i wczuć się w nią:

Dla mnie najstraszniejsze na wojnie było... noszenie męskich gaci. To właśnie było straszne. I to mi jakoś... Nie umiem tego wyrazić... no, po pierwsze, bardzo brzydkie... Jestem na wojnie, gotowa jestem polec za Ojczyznę, a na sobie mam męskie gacie. Wygląda się w tym śmiesznie. Niezgrabnie. Wtedy mężczyźni nosili długie kalesony. Szerokie. Satynowe. Było w naszej ziemiance dziesięć dziewczyn i wszystkie – w męskich majtach. O Boże! Zimą i latem. Przez cztery lata (Aleksijewicz 2010: 96).

Podsumowując, warto zauważyć, że w „wielogłosach” Aleksijewicz kobiety zaprezentowane zostały z różnych punktów widzenia. Niektóre z nich szukają usprawiedliwienia niszczycielskich zapędów, inne wyjaśnienia niesprawiedliwości świata, kolejne pociechy i ukojenia własnych nerwów. Macierzyństwo widziane jest również wielostronnie, niekiedy na plan pierwszy wysuwa się zwierzęcość ludzkiego zachowania, cierpienie czy kwestie związane z sensem życia i ceną zwycięstwa. Odpowiedzi na stawiane w tekście pytania czytelnik musi szukać sam, autorkę zdaje się najbardziej interesować siła rosyjskich kobiet, ich zdolność odnowy i codziennego, metaforycznego powstawania z popiołu, które oddaje, trochę przekornie, następująca historia:

Moja koleżanka wyszła za mąż za Francuza, który pracował w ambasadzie. Cały czas słyszał od niej: „Popatrz tylko, jaką my, Rosjanie, mamy energię!” i pytał: „Dobrze, tylko mi wytłumacz, co chcecie zrobić z tą energią?”. Ani ona, ani ja nie wiedziałyśmy, co mu odpowiedzieć. Mówiłam tylko: „No, energia z nas bije i już” (Aleksijewicz 2015: 69).

BIBLIOGRAFIA

- Aleksijewicz, Swietłana. *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*. Przeł. Jerzy Czech. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2012.
- Aleksijewicz, Swietłana. *Czasy secondhand. Koniec czerwonego człowieka*. Przeł. Jerzy Czech. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2015.
- Aleksijewicz, Swietłana. „Czielowiek bolsze wojny”. *Znamja* 6 (2000). Web. 21.10.2016. <<http://magazines.russ.ru/znamia/2000/6/forum1.html>>
- Aleksijewicz, Swietłana. „Socjalizm koncziłsja. A my ostalis’. Razgawor wiedjet Natalia Igrunowa”. *Družba narodow* 10 (2013). Web. 21.10.2016. <<http://magazines.russ.ru/družba/2013/10/12a.html>>
- Aleksijewicz, Swietłana. *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*. Przeł. Jerzy Czech. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2010.
- Basowa Anna, Sinkowa Ljudmila. „Stanowljenije dokumentalno-chudożestwiennogo žanra w żurnalistike Swietlany Aleksijewicz”. *Wiesnik BDU* 3 (2009). S. 93–96.
- Bierdiajew, Mikołaj. *Rosyjska idea*. Przeł. J.C. – S.W. Warszawa: Stowarzyszenie Kulturalne Fronda, 1999.

- Gapowa, Jelena. „Stradanije i poisk smysla: «moralnyje rewoljucji» Swietlany Aleksijewicz”. *Niepri-kosnowiennyj zapas* 1 (2015). Web. 21.10.2016. <<http://magazines.russ.ru/nz/2015/99/15g.html>>
- Hubbs, Joanna. *Mother Russia. The Feminine Myth in Russian Literature*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- Łotman, Jurij. *Kultura i eksplozja*. Przeł. Bogusław Żyłko. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1999.
- Markowa, Tatiana Nikolajewna. „Russkaja wojennaja proza 1990–2000-ch godow”. *Fitologiczieskij klass* 1 (2015). S. 12–16.
- Siwakowa, Natalia Aleksandrowna. „Osobiennosti subjektnoj organizacii dokumentalnych knig S. A. Aleksijewicz”. *Wiestnik TwGu. Sierija „Filologia”* 3 (2014). S. 134–139.
- Uspienski, Boris. *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*. Przeł. Piotr Fast. Katowice: Śląsk, 1997.
- Vukas, Danijela Lugiarić. „Witnessing the unspeakable: on testimony and trauma in Svetlana Alexievich’s *The War’s Unwomanly Face* and *Zinky Boys*”. *Kultura i tekst* 3 (2014). S. 19–39.