

# Anna Skotnicka-Maj

---

## Autokreacja w prozie "Nowego Katajewa"

---

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 16, 66-83

---

1992

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

# Autokreacja w prozie „Nowego Katajewa”

---

Anna Skotnicka-Maj

Ponad 20 lat Walentin Katajew konsekwentnie i z niemałym powodzeniem uprawiał prozę wyróżniającą się oryginalnością i nowatorstwem, szczególnie widocznym na tle współczesnej literatury radzieckiej. Po opublikowaniu utworu *Małeńkie żelazne drzwi w ścianie* (1964) oraz po wydaniu kolejnych opowieści<sup>1</sup> zyskał miano „Nowego Katajewa”, które weszło na trwałe do słownictwa krytycznoliterackiego bądź jako określenie obranej przez pisarza metody twórczej, bądź dla odróżnienia aktualnej twórczości od pisarstwa uprawianego poprzednio przez z górą 40 lat. „Nowy Katajew” stał się symbolem tendencji nowatorskich w całej literaturze radzieckiej minionego trzydziestolecia, reprezentantem pisarzy poszukujących nowych rozwiązań artystycznych. Przez pewien czas był też patronem młodzieży literackiej jako redaktor czasopisma „Junost” (1955—1962), zajmującego się w latach sześćdziesiątych promocją młodych talentów<sup>2</sup>. Nic więc dziwnego, że pisarstwo „Nowego Katajewa” od początku wzbudziło żywe zainteresowanie krytyków i historyków literatury, wywołując ostre spory, a nawet oburzenie bezprecedensową śmiałością poczynań literackich<sup>3</sup>. Z czasem w wypowiedziach bardziej wyważonych, głównie o charakterze historycznoliterackim, nowe utwory Katajewa posłużyły przeważnie jako materiał ilustracyjny w roz-

---

<sup>1</sup> Są to następujące utwory: *Małeńkie żelazne drzwi w ścianie* (1964), *Święta studnia* (1965), *Trawa zapomnienia* (1967), *Kłoczek* (1968), *Rozbite życie albo czarodziejski róg Oberona* (1972), *Cmentarz w Skulanach* (1975), *Z diamentów wieniec* (1978), *Już napisany został Werter* (1980), *Romans młodzieńczy mojego starego przyjaciela Saszy Pczolkina przez niego samego opowiedziany* (1982).

<sup>2</sup> Drukował m.in. utwory W. Aksionowa, A. Gładilina, J. Jewtuszenki, A. Wozniesińskiego.

<sup>3</sup> Patrz np.: P. Каганова: *Еще раз об ответственности художника*. „Вопросы истории КПСС” 1965, № 1, s. 109—114; B. Соловьев: „Вехи” или катехезис предательства. В: idem: *От истории к современности*. Москва 1976, s. 211—217.

ważaniach nad współczesną prozą liryczną<sup>4</sup> oraz w dyskusjach toczących się od lat wokół zagadnień genologicznych, zwłaszcza związanych z takimi gatunkami, jak pamiętniki, wspomnienia, dzienniki<sup>5</sup>.

Rzecz jasna, żadna z podejmowanych kwestii ogólnych nie została dotąd zadowalająco rozwiązana przez krytykę radziecką. Wynika to głównie z trudności, jakie piętrzą się i narastają niemal lawinowo w aktualnym procesie literackim. Zjawisko „Nowego Katajewa”, chociaż formalnie wyczerpane (pisarz zmarł w 1986 roku), także nie wydaje się jeszcze zadowalająco rozpoznane, mimo wysiłku wielu krytyków oraz literaturoznawców zarówno w ojczyźnie pisarza, jak i za granicą.

Również naszym zamiarem nie jest całkowite rozpoznanie historycznoliterackiego zjawiska, jakim była twórczość „Nowego Katajewa”. Jego dorobek literacki po 1964 roku będzie rozpatrzony jedynie pod pewnym kątem, istotnym jednak dla poznania tego, co stanowi specyfikę artystyczną całej nowej prozy pisarza. Pisarstwo Katajewa interesuje nas bowiem jako przykład najpełniejszego i najbardziej konsekwentnego wykorzystania możliwości, które dało twórcom pojawienie się literatury wspomnieniowej po 1956 roku. Utwory autora *Klocka* zostaną poddane analizom w zasadniczych kręgach zagadnień szczegółowych, wyznaczających główne kierunki poszukiwań artystycznych pisarza i konstytuujących równocześnie swoiste dominanty twórcze możliwe do ujęcia w ramach trzech kategorii: autotematyzmu, autobiografii i autokreacji. Będzie to jednocześnie próba spojrzenia na dorobek pisarza jako na zupełnie nową jakość w literaturze radzieckiej, posiłkującą się wprawdzie możliwościami prozy lirycznej czy wspomnieniowej, jednakże w pewnym stopniu od nich odmienną, a odmienność swą zawdzięczającą sięgnięciu do tradycji rosyjskiej literatury przełomu XIX i XX wieku.

Na początek dokonajmy wstępnego rozpoznania sposobu istnienia i budowy utworów jawnie autobiograficznych, a mianowicie: *Trawy zapomnienia* (1967), wspomnień *Rozbite życie, czyli czarodziejski róg Oberona* (1972) oraz *Z diamentów wieniec* (1978). Retrospekcje w *Trawie zapomnienia* dotyczą, najogólniej mówiąc, początkowych kroków stawianych przez pisarza w literaturze, w związku z czym przeważają tu wspomnienia o pierwszym mistrzu literackim — Iwanie Buninie, ujmujące utwór w swoistą klamrę kompozycyjną. Z kolei *Rozbite życie...* jest jak gdyby zestawieniem różnorodnych wycinków

<sup>4</sup> Wymienimy tutaj tylko kilka najbardziej reprezentatywnych pozycji, gdyż ilość literatury przedmiotu jest niezwykle obfita. S. Poręba: *Współczesna proza liryczna Walentina Katajewa (Wokół problematyki czasu)*. „Slavia Orientalis” 1974, nr 1; С. Липин: *Сквозь призму чувств (О лирической прозе)*. Москва 1978.

<sup>5</sup> Por. np.: И. Шайтанов: *Как было и как вспомнилось*. „Литературное обозрение” 1977, №4, s. 59–63; В. Курбанов: *Не вымысел — сомysel*. „Литературное обозрение” 1978, №6; Э. Бальбуров: *Поиски достоверного*. „Литературное обозрение” 1979, №5.

wspomnień o najwcześniejszym okresie życia — dzieciństwie. *Z diamentów wieniec* został poświęcony rozmyśleniom o życiu literackim w Moskwie lat dwudziestych. Szczególnie ciekawą konstrukcją charakteryzują się *Trawa zapomnienia* oraz *Z diamentów wieniec*. Utwory te mają budowę czterowarstwową, każda zaś warstwa odwołuje się do innej konwencji gatunkowej.

Pierwsza (w znaczeniu porządkująco-metodycznym, nie zaś wartościującym) warstwa w *Trawie...* to wspomnienia o Buninie i Majakowskim, wykazujące największy stopień zbliżenia do tradycyjnych pamiętników czy ich odmiany gatunkowej — portretu<sup>6</sup>. Jak się jednak przekonamy, przywołanie określonych postaci ma motywację wyłącznie autobiograficzną, służy kreowaniu tych twórców na nauczycieli literackich Katajewa, który określa się wobec nich jako początkujący poeta<sup>7</sup>. Następna warstwa aktualizuje możliwości gatunku tradycyjnej powieści autobiograficznej. Jest to opowieść o młodym, początkującym poecie Pczołkinie, który posiada wiele cech pozwalających go utożsamiać z Katajewem z okresu, gdy był korespondentem-agitatorem. Jednakże opowieść ta jest prowadzona ze znacznego dystansu, o czym świadczy narracja trzecioosobowa i konstrukcja bohatera Pczołkina jako postaci pośredniczącej. Z płaszczyzną powieści autobiograficznej łączy się — niejako podwójnie — po pierwsze, jako fakt biografii Pczołkina-Katajewa, po wtóre, jako szkic nie napisanej powieści sensacyjnej — wątek Klaudii Zaremby, dziewczyny ze szkoły partyjnej. I wreszcie warstwa czwarta, scalająca wymienione dotąd, to będące refleksją eseistyczną rozważania metaliterackie i metanarracyjne, w których problem autotematyzmu krzyżuje się z zagadnieniami autobiografizmu.

Podobną budową charakteryzuje się utwór *Z diamentów wieniec*. Możemy w nim wyróżnić także cztery płaszczyzny, a mianowicie: retrospekcje o postaciach i życiu literackim lat dwudziestych, warstwę wspomnień poświęconych rekonstrukcji starej, dziś już prawie nie istniejącej architektury Moskwy, plan wymaginowanej lub prawdziwej podróży po Europie z cyklem odczytów-wspomnień, moment przepisywania „na czysto” utworu, który właśnie czytamy.

To bogactwo warstw i płaszczyzn tematycznych oraz czasowych nieustannie krzyżujących się i naśladujących w ten sposób mechanizmy pamięci funkcjonującej na zasadzie asocjacji koresponduje z kolei z regułą, że przy zachowaniu względnej chronologii całości każda warstwa jest usytuowana wobec pozostałych na prawach „powieści w powieści”. Wypreparowane przez nas poszczególne płaszczyzny i plany w utworach Katajewa wzajemnie się

<sup>6</sup> Na temat portretu we wspomnieniach Katajewa piszę w pracy: *Rosyjska proza wspomnieniowa lat 1953—1978. Autobiografia — dokument — autotematyzm*. Katowice 1991.

<sup>7</sup> We wspomnieniach pt. *Przeklęte dni* Iwan Bunin nie przyznaje się do tak zażyłych stosunków z Katajewem. Zob. I. Bunin: *Przeklęte dni*. Przeł. J. Kornel. Warszawa 1989.

uzupełniają i oświetlają, ale zauważmy jednocześnie, że każda z nich charakteryzuje się względną autonomicznością, czasem nawet pewną nieprzystawalnością (np. stylistyczną) do pozostałych, jak choćby opowieść o Zarembie i wspomnienia o Buninie czy sposób wygłaszania odczytów o Juriju Oleszy i pisanie o nim wspomnień. Każda z tych warstw rządzi się jakby swoją poetyką, własnym porządkiem prowadzenia narracji, odzwierciedlającym odmienne konwencje, wobec których określa się opowiadacz. W ten sposób występuje on w kilku rolach, a sama narracja zostaje rozbita na kilka gatunków wypowiedzi. Oryginalność prozy Katajewa polega właśnie na tym, że wymienione warstwy współlistnieją ze sobą, stanowiąc organiczną całość. W okresie przed pojawieniem się utworów „Nowego Katajewa” tego rodzaju możliwość nie była przez pamiętnikarzy wykorzystywana. W utworach Katajewa natomiast różnorodne gatunki wypowiedzi występują razem i stanowią w zasadzie układ ahierarchiczny, choć przy bliższym spojrzeniu okazuje się, że funkcję nadrzędną pełni warstwa, w której prowadzone są rozważania meta-literackie.

Warstwa rozmyślań metanarracyjnych jednoczy wszystkie pozostałe, niwelując w ten sposób pozorną niezbornosć utworów, przewyżczając ich heterotematyczność. Przede wszystkim zaś dochodzi w niej do scalenia rozbitej na kilka ról postaci narratora, który tutaj zyskuje status autora. Dokonuje się to głównie za pomocą autocytatu, demaskującego fikcyjność świata przedstawionego. Wystarczy choćby porównać treści niektórych fragmentów utworów literackich Katajewa z jego wypowiedziami publicystycznymi, by przekonać się, że mamy tu do czynienia z niemal dokładnym powtórzeniem własnych wypowiedzi<sup>8</sup>. Podmiot mówiący w utworach twórcy *Kloeka* może być rozpoznany jako sam autor na podstawie również innych oznak. Jednym z najbardziej widocznych sygnałów sugerujących tożsamość podmiotu i autora jest wędrujące z utworu do utworu nazwisko bohatera — Pczolkina, pojawiającego się wśród innych postaci, przedstawianego we wciąż nowych aspektach<sup>9</sup>. Zauważmy także, że począwszy od *Maleńkich żelaznych drzwi...* Katajew powtarza niektóre inne wątki, jak np. problem własnej nowej techniki pisarskiej, określanej przez niego mianem mowizmu, rozmyślania metagatunkowe czy motyw „przeistaczania się” i zacierania granic między podmiotem a przedmiotem wypowiedzi. Kolejne teksty odsyłają więc do poprzednich, zarówno literackich, jak i publicystycznych enuncjacji, postulują zatem, aby

<sup>8</sup> Por. np. fragmenty wywiadu: *B. Катаев, Объявление прозы. „Вопросы литературы”* 1971, № 2, s. 125—126 i utwór *Kloek*. Przeł. D. Wawilow. Warszawa 1971, s. 70; a także szkice: *Эрвен Вазен. О себе* ze zbioru *Почти дневник*. Москва 1978.

<sup>9</sup> Patrz np.: *Kloek* czy choćby tytuł utworu z 1982 roku — *Romans młodzieńczy mojego starego przyjaciela Saszy Pczolkina...* Por. także odwołanie się podmiotu z *Cmentarza w Skulanach* do *Rozbitego życia...* poprzez przywołanie obrazu zabawki — konia Limończka (B. Катаев: *Кладбище в Скулянах*. Москва 1976, s. 52).

czytelnik znał całość twórczości pisarza, a nie tylko pojedynczy utwór. Wszystkie wymienione powody sprawiają, że autor w tej prozie przestaje być wyłącznie kategorią zewnątrztekstową, natomiast bohater i narrator tracą swój powieściowy status.

Katajew przyjmuje więc postawę odmienną niż pozostali współcześni pisarze. Przypomnijmy, że chętnie posługiwali się oni materiałem nie przetworzonym, wszelkiego rodzaju dokumentami wykorzystywanymi na zasadzie cytatów, co zresztą nadawało ich utworom charakter wtórny. Celem takich zabiegów było osiągnięcie homologii między literaturą a rzeczywistością (np. *Kropła rosy* W. Sołouchina). Tymczasem Katajewa wcale nie interesuje referencjalność, lecz autoreferencjalność, w związku z czym wiarygodności jego utworów artystycznych nie sankcjonują dokumenty, nie zawsze też potwierdzają dane biograficzne pisarza. Rękopis „prawdziwości” jego prozy staje się jedynie nazwisko autora, odsyłające — poprzez twórczość literacką — do biografii pisarza. Autobiografia w takim rozumieniu przestaje być sprawą tylko wyboru konwencji literackiej, jest natomiast dziełem nieustannie „stającym się”, otwartym, nieskończonym i niejednoznacznym, każdy bowiem kolejny tekst wymaga znajomości poprzedniego, wszystkie razem mogą ewentualnie złożyć się na biografię twórcy bez żadnej gwarancji jej prawdziwości.

Przyjęcie takiej perspektywy oznacza również, że w utworach Katajewa transformacji podlega także pojęcie autobiografii. Klasyczna definicja gatunku mówi, że jest to utwór „przedstawiający opowieść o własnym życiu, zorganizowaną wokół jakiejś idei własnej osobowości i stanowiącą całościową autointerpretację własnego losu”<sup>10</sup>. Otóż zarówno we współczesnych utworach wspomnieniowych, jak i w twórczości Katajewa tego typu autobiografii nie spotykamy. W większości literackich wspomnień mniej więcej do 1967 roku (data ukazania się *Trawy...*) dominowała postawa pamiętnikarska, charakteryzująca się odrębnością świata przedstawionego i narracji oraz wyraźnie zaznaczoną granicą między biografią jednostki a biografią epoki. W tekstach Katajewa natomiast trudno doszukać się autointerpretacji całościowej, jego wspomnienia dotyczą przede wszystkim faktów biografii osobistej, co więcej — ograniczają się w zasadzie do jednego jej aspektu, tj. życia artystycznego, i stapiają się z refleksją estetyczną. Jeszcze jedno odstępstwo od klasycznej postaci autobiografii stanowi w twórczości Katajewa fakt, że jego utwory nie są „autointerpretacją własnego losu” w takim sensie, że nie odzwierciedlają po prostu świata wewnętrznego, nie są samowypełnieniem, lecz przede wszystkim autokreacją. W *Rozbitym życiu...* pojawia się znamieny motyw pokonywania

<sup>10</sup> Cyt. z: R. Pascal: *Design and Truth in Autobiography*. London 1960, zaczerpnięty z artykułu M. Czermińskiej. *Postawa autobiograficzna*. W: *Studia o narracji*. Red. J. Błoński i in. Wrocław 1982, s. 223.

niszczyielskiego oddziaływania czasu i uporządkowania „pękniętej” biografii, a więc *de facto* tworzenie jej na nowo.

Czas rozbił moje wspomnienia jak nagrobną marmurową płytę, pozbawił je związku i ciągłości, ale jednocześnie zachował niezniszczalne przez żadne siły szczegóły, tak jak zachowuje pozłacane litery, stanowiące imię żyjącego niegdyś na Ziemi człowieka: ... na podobieństwo rozbitego życia. Rozbitego nie moralnie, lecz fizycznie, „na kawałki”, w rezultacie wiecznie działającego prawa niszczenia i tworzenia.[...]

Być może, na podobieństwo porąbanych sześcianów jakiejś połyskującej mozaiki ułożona była ciężka, różnokolorowa tablica mego życia, ze wszystkimi jej malowniczymi szczegółami, na początku zamieniona przez kogoś w odrębne różnokolorowe szkiełopodobne sześciany, potem zebrane w jeden obraz i w końcu rozbita przez czas — straciła formę, ale nie straciła koloru, po to, by znowu zostać zamienioną w jedność — wspólnotę, piękną całość...<sup>11</sup>

Przytoczony cytat, jak również sam tytuł utworu, z którego został zaczerpnięty, pozwalają zauważyć, iż każda autobiografia literacka jest w mniejszym lub większym stopniu autobiografią tworzoną, bowiem poszczególne drobiny życia na warsztacie autobiografa podlegają obróbce, są dopasowywane, cały zaś materiał komponowany na nowo. Autobiografia staje się każdorazowo od nowa w procesie pisania, jest kreacją, stwarzaniem siebie.

Z dotychczasowych rozważań wypływają następujące wnioski. Przyjęcie perspektywy, która pozwala spojrzeć na pisarstwo Katajewa jako na autokreację, stanowi uzasadnienie dla postępowania badawczego, stawiającego w jednym szeregu teksty o cechach fikcji realnej i utwory fikcyjne *sensu stricto*. Jeśli twórczość Katajewa dwóch ostatnich dziesięcioleci byłaby rozpatrywana pod kątem cech gatunkowych tradycyjnej biografii, to z bogatego dorobku pisarza w kanonie tym mieścić by się mogły zaledwie trzy wymienione dotąd: *Trawa zapomnienia*, *Rozbite życie...* i *Z diamentów wieniec*. Pozostałe zaś, np. *Maleńkie żelazne drzwi w ścianie*, *Święta studnia*, *Klocek czy Cmentarz w Skulanach*, mimo wyraźnych podobieństw, choćby w postawie podmiotu literackiego, wypadaloby wykluczyć z pola zainteresowania, gdyż ich autobiografizm należałoby uznać za hipotetyczny. Jednakże wszystkie te opowieści odznaczają się wspólnymi cechami: powtarzalnością pewnych motywów i wątków, stale podejmowanych i każdorazowo od nowa opracowywanych przez pisarza, bogatą samoświadomością twórczą autora oraz — jak powiedzieliśmy — analogiczną, spójną w ramach systemu, który tworzą — postawą autorską. Wymienione cechy pozwalają na potraktowanie tej prozy jako jednej niepodzielnej sekwencji. Poczyniona już obserwacja, że teksty artystyczne Katajewa ostentacyjnie naruszają wszystkie tradycyjne reguły gatunkowe, że tym samym zrozumienie ich znaczeń wymaga każdorazowo zgody czytelnika na dominację idiolektu autora, zmusza do spojrzenia na twórczość autora *Klocka* jako na

<sup>11</sup> В. Катаев: *Разбитая жизнь или волшебный рог Оберона*. В: idem: *Избранные произведения*. Т. 2. Москва 1977, s. 283—284.

nową propozycję w tradycyjnym kanonie literatury radzieckiej. W moim pojęciu odmienność i świeżość twórczości Katajewa zawiera się właśnie w jej autokreacyjnym charakterze. W jaki zatem sposób powstaje autokreacja, jakie są mechanizmy jej funkcjonowania, dlaczego tę formę preferuje Katajew w swoich utworach? Odpowiedzi na te pytania należy poszukiwać w warstwie rozmyślań autotematycznych, odgrywających, jak już mówiliśmy, pierwszoplanową rolę w twórczości tego prozaika.

Tym, co na pierwszy rzut oka wyróżnia teksty artystyczne Katajewa, jest stopień nasycenia jego prozy żywiołem autotematycznym. W licznych utworach wspomnieniowych po 1956 roku refleksja metaliteracka albo była wpleciona tradycyjnie w opowieść o kondycji jednostki, dla której pisarstwo stanowiło wprawdzie najważniejszą, ale mimo to jedną z wielu dziedzin aktywności życiowej, albo dotyczyła akcydentalnie sygnalizowanych spostrzeżeń na temat zasad funkcjonowania pamięci. Inaczej w przypadku Katajewa, u którego rozważania metanarracyjne przejawiają się w kilku postaciach.

Przede wszystkim konkretyzują sytuację narracji jako zapisu procesu tworzenia w „teraz” narratora, procesu zawierającego między innymi nazwy czynności pisarskich: „przepisuję na czysto”<sup>12</sup>, „Książka, którą w tej chwili piszę”<sup>13</sup>, „Przeczytałem powyższe i widzę, że choć wszystko, co napisałem, jest jak gdyby zgodne z prawdą, to jednak nie całkowicie.” (*Trawa...*, s. 31).

Jednakże sytuację narracji charakteryzują również rozmyślenia wykraczające już poza opis momentu pisania, w nich bowiem przedstawia pisarz swój program artystyczny. Odnoszą się one głównie do problemu postawy artysty wobec konwencji wypowiedzania się, obejmują zagadnienie negacji i afirmacji różnorodnych reguł gatunkowych, są poszukiwaniem odpowiedzi na pytanie: czym jest literatura?

Formułowanie programu artystycznego w twórczości Katajewa dokonuje się za pomocą, tak zresztą charakterystycznych dla współczesnej sztuki, określeń poprzez negację<sup>14</sup>. Kwestionowaniu dotychczasowych, utrwalonych wzorców postępowania artystycznego wcale nie towarzyszy propozycja gotowych formuł czy spójnych systemów. Autor w żadnym utworze nie wyraża takiej intencji, przeciwnie, jego proza programowo unika jednoznacznych określeń<sup>15</sup>, akcentuje wieloznaczność, istnienie takich dziedzin ludzkiej aktywności

<sup>12</sup> W. Katajew: *Z diamentów wieniec*. Przeł. K. Gałczyńska. Warszawa 1989, s. 12; dalej cytuję według tego wydania, stronicę podając w tekście.

<sup>13</sup> W. Katajew: *Trawa zapomnienia*. Przeł. D. Wawiłow. Warszawa 1969, s. 31; dalej cytuję według tego wydania, stronicę podając w tekście.

<sup>14</sup> Na ten temat por. książkę M. Gołaszewskiej: *Estetyka i antyestetyka*. Warszawa 1984, zwłaszcza rozdziały: *Tradycje i propozycje estetyki* oraz *Kryzys estetyki*.

<sup>15</sup> Wystarczy choćby wskazać na stosowane przez pisarza określenia gatunkowe, np.: „Ani powieść, ani opowiadanie, ani reportaż, ani notatki z podróży, tylko po prostu partia solowa na fagocie z orkiestrą — możecie sobie tak zanotować w pamięci.” (W. Katajew: *Klocek*. Przeł. D. Wawiłow. Warszawa 1971, s. 130).



ności, które nie zawsze poddają się werbalizacji i logicznym uzasadnieniom. Pisarz często stosuje po prostu określenia typu: „nie chcę”, „podoba mi się”, „nie cierpię”, które jako wyrażenia modalne niejednokrotnie uchylają potrzebę racjonalnej motywacji, nadają wypowiedziom piętno ostentacyjnej niezależności twórcy. Dlatego też konieczna jest analiza znaczeń, jakie przypisuje twórca utartym, wydawałoby się jednoznacznym pojęciom, tym bardziej że krytyczność czy polemiczność to cecha specyficzna jego wypowiedzi.

W odniesieniu do utworów autora *Klocka* na przykład pojęcie „fakt biograficzny” należy stosować z niezwykle ostrożnością. Proza ta bowiem prezentuje na tle dotychczasowych dokonań artystycznych zatarcie się granicy między prawdą a zmyśleniem czy raczej wyobrażeniem, między rzeczywistością a obrazem poetyckim. W utworach zwraca uwagę częste, wręcz ostentacyjne kwestionowanie przez podmiot wiarygodności własnego przekazu, epatowanie wątpliwościami i niewiedzą, niemożnością czy niechęcią podejmowania mozolnego wysiłku przypominania. Zostaje w ten sposób zaciwiana zasadnicza właściwość wypowiedzi dokumentalnej. Rezygnacja z zabiegów uwierzytelniających, obnażanie niekompetencji powodują, że wspomnienia Katajewa, nie spełniając podstawowego warunku dokumentu, tj. wiarygodności, nie mogą, lecz również nie chcą być reprezentatywne względem rzeczywistości pozatekstowej.

W ogóle nie rękę za detale. Błagam czytelnika, aby nie traktował tej książki jako pamiętników. Nie znoszę pamiętników. Powtarzam. Jest to swobodny lot fantazji, opartej jednak na rzeczywistych wydarzeniach, które przechowały się w mojej pamięci może nie całkiem wiernie. Właśnie dlatego unikam prawdziwych imion czy nawet wymyślonych nazwisk. Przytaczane przeze mnie wiersze cytuję wyłącznie z pamięci, uważając, że jest to czynność bardziej twórcza niż sprawdzanie w książkach, nawet jeśli owe cytaty nie są wierne oryginałom. Magiczne szkiełko pamięci bardziej pasuje do gatunku, który wybrałem, a nawet — śmiejem się — stworzyłem.

(Z *diamentów wieniec*, s. 85)

Jeśli więc walor poznawczy przyznajemy wyłącznie tekstom, które informują o świecie zewnętrznym i badają go, co obserwujemy w większości radzieckich wspomnień, to utwory Katajewa tę funkcję literatury świadome ignorują. Pisarz odrzuca tradycyjne pojęcie dokumentu lub może znacznie rozszerza jego zakres. Faktem przywykliśmy nazywać to, co miało miejsce w rzeczywistości empirycznej, co posiada realny desygnat. Ale przedmiotem opowieści Katajewa są również marzenia, nie zrealizowane plany (np. projekt powieści o Klaudii Zarembie), ulotne wrażenia, możliwe warianty losu, słowem to wszystko, co zaliczamy do sfery świadomości jednostki. Dlatego wspomnienia pisarza w pełni zasługują na miano pseudopamiętników<sup>16</sup>,

<sup>16</sup> A. Pomorski w *Postłowie do I. Bunin: Szalej i inne wiersze* (wybór, przekład i postłowie A. Pomorskiego. Warszawa 1985, s. 148) słusznie nazywa *Trawę zapomnienia* „beletrystyczną prozą pseudowspomnieniową”.

a podejmowanie na ich podstawie próby weryfikacji zdarzeń czy prawdy historycznej staje się zajęciem jałowym, gdyż świat Katajewowskiej prozy nie tyle odnosi się do rzeczywistości obiektywnej, ile subiektywnej, a nawet, jak się przekonujemy, wskazuje na samego siebie, na własne wewnętrzne uporządkowanie, odsyłając czytelnika do rozmaitych, często wykluczających się konwencji literackich.

Bohaterami wspomnień na równi z realnymi postaciami i stanami świadomości są także wiersze poetów, które zajmują w utworach Katajewa niemal miejsca. Wiersze te cytowane są z pamięci, dlatego mogą ulec zniekształceniom, o czym autor otwarcie powiadamia czytelnika. Przypominając anegdotę o Tolstoju, który „poprawił” tekst Puszkina<sup>17</sup>, Katajew dowodzi, że zniekształcenie cudzej wypowiedzi wcale nie musi być wartościowane ujemnie. W pewnych sytuacjach poprawność tekstu odgrywa mniejszą rolę niż deformacja, która charakteryzuje wypowiadającego się. Uwaga ta ma niebagatelne znaczenie dla ogólnego opisu prozy Katajewa. Przypomina mianowicie ustalenia Freuda, który zajmował się przejęzyczeniami, pomyłkami i błędami, ale również wspomnieniami. Wprowadził on pojęcie wspomnienia maskującego, które powstaje na skutek przemieszczania i tłumienia, a zastępuje inne, prawdziwe wspomnienia<sup>18</sup>. Jeśli przyjąć punkt widzenia, że wypowiedź zawsze podlega waloryzacji ze względu na osobę mówiącego, to świat przedstawiony utworów Katajewa rządzony jest wyłącznie z perspektywy podmiotu i nie może istnieć niezależnie od autora, który obdarza go życiem, nadaje mu kształt oraz wprowadza w świat materialny jako książkę. W tym sensie pisarz-autobiograf nie tylko odzwierciedla świat realny, ale także go tworzy. Dlatego autobiografia nie jest wyłącznie kopią rzeczywistości, lecz kreacją własnej osobowości i losu. Oczywiście należy podkreślić, że Katajew nie neguje istnienia obiektywnej rzeczywistości, ale jej rola zostaje w znacznym stopniu ograniczona jedynie do bodźca, tworzywa, które na warsztacie artysty ulega różnorodnym przekształceniom.

Na tle innych wspomnień przyjęta przez Katajewa metoda twórcza może w pełni zasługiwać na miano, jakim ją określił — mowizm, czyli złe pisanie. W pojęciu pisarza oznacza ona programowy antyestetyzm, pozorną nieporadność techniczną, rezygnację z kategorii piękna, którego osiągnięcie wymaga świadomego, logicznego działania, stosowania skonwencjonalizowanych zabiegów twórczych. Wymienione enuncjacje należy oczywiście odczytywać

<sup>17</sup> „Poezję obcą traktuję jak własną i dlatego dokonuję w niej poprawek. Zrobił tak na przykład Tolstoj cytując Puszkina: »...i serdecznie żałuję, i gorzko lży leję, lecz haniebnych rysów nie zmywam«. A u Puszkina są nie »haniebne«, lecz »smutne«. Tolstoj zamienił je na haniebne i nie pomylił się, bowiem miał zwyczaj przefiltrowywać przez siebie wszystkie otaczające go zjawiska, w tym także poezję”. (*Z diamentów wieniec*, s. 140).

<sup>18</sup> Patrz: Z. Freud: *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*. Przeł. L. Jekels, H. Ivanka, W. Szewczuk. Warszawa 1987, s. 80—90.

*à rebours*, jako wyraz nie pozbawionej wdzięku przekory autorskiej, swoistej autoironii, będącej wynikiem buntu przeciwko jakiegokolwiek konwencji. W pewnym miejscu Katajew stwierdza na przykład:

Rogate oczy. Głupio. Ale zawsze chciałem je tak nazwać. Może w tym właśnie tkwi sedno mowizmu, żeby pisać tak, jak się chce, nie licząc się z nikim.

W *Klocku* autor wskazuje nawet literackiego poprzednika, którego pisarstwo stanowi dla niego wzór. Chodzi o zupełnie jeszcze do niedawna zapoznaną w literaturoznawstwie radzieckim postać pisarza i filozofa Wasilija Rozanowa<sup>19</sup>, którego fragment utworu przytacza z następującym komentarzem:

„Nie śmiem” — miał odwagę wyznać Mistrz. Warte zastanowienia. On nie śmiał, a ja śmiem. Czy tylko na pewno śmiem. Oto jest pytanie. Raczej pragnę śmieć. A może po prostu udaję, że śmiem. Udaję, że piszę to właśnie, co chcę i tak, jak chcę. A naprawdę... Jak jest naprawdę?... Nie wiem, nie jestem pewien. W. Rozanow — ten rzeczywiście śmiał i pisał tak, jak miał ochotę, bez obłudy, nie trzymając się żadnych przyjętych kanonów. Prawdopodobnie kanon literacki polegający na całkowitej negacji kanonów literackich to właśnie mowizm.<sup>20</sup>

Programowy bunt przeciwko powielaniu jakichkolwiek stereotypów literackich znajduje uzasadnienie również w innych poglądach pisarza na istotę sztuki. Otóż Katajew silnie akcentuje znaczenie momentów, w których powstaje zapis, ponieważ w procesie werbalizacji myśl podlega kolejnym przekształceniom. Jeśli przyjmujemy, że literatura charakteryzuje się większym stopniem transformacji rzeczywistości niż dokument, to podobną prawidłowość możemy zaobserwować w odniesieniu do pojęcia „fakt” i „wspomnienie”. Wspomnienie jest faktem przetworzonym, każdorazowo od nowa rekonstruowanym, obrastającym zatem w wieloznaczne interpretacje. Świadomość dystansu czasowego i, co za tym idzie, tożsamościowego<sup>21</sup> nie pozwala zapomnieć o deformacji pierwotnego sensu i kształtu wydarzeń minionych. Faktem wspominanym i dalej — zapisanym — są więc nie tyle realne sytuacje, ile ich odbicie w pamięci podmiotu. Przywołując znaną maksymę Tiutczewa, narrator jednego z utworów zauważa:

Słusznie ktoś powiedział, że myśl ubrana w słowa jest kłamstwem. Istotnie, ale jednocześnie jest kłamstwem prawdziwszym od samej prawdy. Prawdy, która zrodziła się

<sup>19</sup> Nazwisko W. Rozanowa pojawia się w wersji *Klocka* zamieszczonej w czasopiśmie „Новый мир” (1969, nr 2), natomiast w wydaniu książkowym zostaje zastąpione zaimkiem „кое-кто”. Por. również krytykę Katajewa z powodu przywołania postaci Rozanowa zawartą w pracy Б. Соловьев: „Вехи”... szczególnie stronic: 211—217.

<sup>20</sup> W. Katajew: *Klockek...*, s. 11; dalej cytuję według tego wydania, stronic podając w tekście.

<sup>21</sup> Termin J. Starobinskiego zaczerpnięty z pracy: *Styl autobiografii*. Przeł. W. Kwiatkowski. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 312.

w niezbadanych zwojach mechanizmu mojej wyobraźni. Czym zaś jest wyobraźnia z naukowego punktu widzenia — tego jeszcze nikt nie wie. W każdym razie ręczę, że wszystko, co tu napisałem, stanowi najczystsą prawdę i jednocześnie najczystsą fantazję. (Z *diamentów wieniec*, s. 85)

Cytat ten raz jeszcze potwierdza fakt, że świat utworów Katajewa jest autonomiczny i hermetyczny, że odzwierciedla przede wszystkim wyobraźnię twórcy wyznaczaną przez szczególną kreację podmiotu wypowiedzi. Jednocześnie zwraca uwagę na napięcia, jakie towarzyszą procesowi pisania. Nadrzędna, dominująca rola momentu zapisu znajduje wyraz w sposobie prowadzenia narracji, czego widocznym sygnałem jest choćby forma graficzna utworu. Pokawałkowana narracja stwarza sugestię zatrzymania czasu, zamknięcia myśli w chwili. Można zatem powiedzieć, że Katajew odrzuca inną fundamentalną dla współczesnych pamiętnikarzy kategorię — autentyczności rozumianej jako „zgodność treści przekazu z określonym realnym desygnatem”<sup>22</sup>. Tego rodzaju autentyczność jest „kłamstwem”, konwencją, to autentyczność przedstawiona<sup>23</sup>. Narrator podkreśla niejednokrotnie, że podstawą jego autentyzmu jest szczerłość w momencie, kiedy formuluje myśl:

Pociesza mnie jedynie Homer, u którego funkcję narracji pełni poetycki opis. Homer był nawet empirykiem, jak każdy autentyczny mowista: opisywał to, co widział. Nie upiększał swoich obrazów.

(Z *diamentów wieniec*, s. 30)

Przyjmując taką postawę, Katajew odrzuca perspektywę akceptowaną przez większość pamiętnikarzy radzieckich, dla których wzorzec stanowią wspomnienia Aleksandra Hercena<sup>24</sup>. Podstawowym celem autora *Klocka* jest zatem przekazywanie autentyczności wrażeń poprzez natychmiastową reakcję-zapis na bodźce zmysłowe. Katajew eksponuje w ten sposób znaczenie czynnika emotywnego oraz intuicji w sztuce. Naturalną konsekwencją takich założeń staje się odrzucenie pojęcia „świadomego” twórcy, tj. poddającego tworzywo zabiegom racjonalizacji. Równocześnie jednak prymat wyobraźni nie oznacza rezygnacji z intelektu, który z kolei nie pozwala zapomnieć

<sup>22</sup> Cz. Niedzielski: *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej (Podróż — powieść — reportaż)*. Toruń 1966, s. 164.

<sup>23</sup> Np. R. Lubas-Bartoszyńska w pracy *Wprowadzenie do problematyki intymności jako kategorii poznawczej w literaturze* („Ruch Literacki” 1984, nr 1—2, s. 28), referując poglądy teoretyków francuskich, mówi o szczerości i intymności, które mogą być autentyczne i przedstawione.

<sup>24</sup> Hercen we wstępie do swoich pamiętników pisał: „[...] Wiele trzeba czasu, by jakaś sprawa miniona ustała się zmieniając się w myśl przejrystą, niepocieszającą, smutną, lecz jednocześnie kojącą przez zrozumienie. Bez tego może istnieć szczerłość, lecz nie może być prawdy”. (A. Hercen: *Rzeczy minione i rozmyślenia*. T. 1. Przeł. E. i W. Słobodnikowie. Warszawa 1951, s. 5).

o niemożliwości całkowitego zatrzymania czasu, co Katajew podkreśla choćby w takiej uwadze metanarracyjnej:

Teraz, czterdzieści lat później — przebierałem (czy przebieram?) wyblakłe arkusiki [...].  
(*Trawa...*, s. 105)

Zasygnalizowany tutaj w formie dyskursywnej rozdźwięk między chwilą, gdy powstaje myśl, a momentem, w którym zostaje ona zapisana, jest świadectwem przekonania autora o niemożności pokonania z pomocą woli barier między intuicją a logiką<sup>25</sup>. W ten sposób obnażeniu ulega kolejna iluzja: ponieważ mimo pragnień i wysiłków niemożliwe jest uwolnienie się od zabiegów porządkujących, ponieważ język jest konwencją, znaczy to, iż mówienie w literaturze jest zawsze taką samą konwencją jak np. gatunek. Kategorie szczerości i autentyczności są więc również tylko konwencjami.

Z dotychczasowych rozważań wynikałoby, że proza „Nowego Katajewa” charakteryzuje się wyłącznie impresjonistycznym kultem chwili. Tę właściwość silnie podkreśla również sam autor, odżegnując się tym samym od metody twórczej współczesnych mu pamiętnikarzy; jednak twierdzenie o dominacji momentu zapisu nie jest równoznaczne z twierdzeniem, że utwory Katajewa są naturalistycznym kopiowaniem wrażenia, jakkolwiek niektóre wypowiedzi o charakterze refleksyjno-metatekstowym sugerują takie właśnie znaczenie (np. odwołanie się do teorii braci Goncourtów w *Trawie...*). Mimo deklarowanych intencji tego rodzaju zapis nie jest przecież tylko mechanicznym przeniesieniem wyobrażenia na papier, jest to także czynność ukształtowana intelektualnie, gdyż moment odróżniający postrzeżenie od wyobrażenia stanowi już choćby intencja. Twórca nie poprzestaje na całkowicie biernej rejestracji wrażeń. Dane zmysłów stanowią w prozie Katajewa zaledwie punkt wyjścia do kolejnych operacji twórczych. Jednak wyeksponowanie strony wizualnej doznań oraz momentu poprzedzającego ich werbalizację prowadzi do przesylenia utworów obrazami literackimi charakterystycznymi dla tradycyjnego opisu. W ten sposób główną funkcję w opowiadaniu zaczynają pełnić wyobrażenia, a nie pojęcia. Autor podkreśla zresztą w jednej z wielu definicji mowizmu, że jest to metoda odrzucająca tradycyjną chronologię, a więc również formę linearnie uporządkowaną na rzecz narracji asocjacyjnej oraz przedstawiania i metafory, którą nazywa „bogiem naszego wieku” (jednakże metafora, jakkolwiek sugeruje bezpośrednią percepcję świata, zawiera w sobie moment interpretacji). Z drugiej strony, wyeksponowanie roli wrażenia i momentu, w którym dochodzi do zatrzymania czasu, jest próbą przeniesienia ulotnego wymiaru egzystencji w układ bezczasowy, uniwersalny, dzięki czemu życie jawi się

<sup>25</sup> Por. np.: В. Розанов: *Уединенное*. В: idem: *Избранное*. Ред. Е. Жиглевич, А. Нейманис. Мюнхен 1970, s. 4.

w ekstratemporalnym trwaniu jako niepodzielna całość. W prozie Katajewa właściwość tę podkreślają motywy pogoni za wieczną wiosną resp. młodością (*Z diamentów wieniec*), Kunming — miasto wiecznej wiosny (*Święta studnia*) czy motyw życia wszechświatowego (*Cmentarz w Skulanach*). Zarysowuje się w ten sposób jeszcze jedna opozycja, na której opiera się twórczość Katajewa — pomiędzy pamięcią w znaczeniu tradycyjnym, do jakiego przyzwyczyły nas wspomnienia innych pisarzy, a pamięcią opartą na reminiscencji, wyobraźni epifanicznej<sup>26</sup>. Właśnie dzięki olśnieniu, poprzez zatrzymanie wrażenia udaje się w maksymalny sposób osiągnąć sugestię szczerości i naturalności, a jednocześnie przekroczyć granice czasu i przestrzeni obowiązujące w tradycyjnej prozie pamiętnikarskiej. Jeśli przyjrzymy się zasadom kształtowania sytuacji narracyjnej w utworach Katajewa, to stwierdzimy, że zawsze punktem wyjścia jest w nich pewien stan pograniczny, jakoweś „pomiędzy”. W tym celu wykorzystuje pisarz najczęściej symbolikę oniryczną:

To bardzo dla mnie charakterystyczne — znajdować się w takim stanie, jakby w momencie zasypiania, pomiędzy czuwaniem a snem, co Puszkina określił tak pięknie jako „pierwośnie”. Zresztą ja wolałbym nazwać to „mędzyśniem”.  
... pomiędzy życiem a śmiercią...<sup>27</sup>

Reasumując dotychczasowe rozważania widzimy, że jakkolwiek utwory „Nowego Katajewa” są zapisem przede wszystkim ulotnych wrażeń, samych w sobie pozbawionych ciągłości, to w recepcji scalającej owe strzępki wspomnień tworzą obraz sugerujący pewne continuum. Choć proza ta nie odzwierciedla nieprzerwanego potoku trwania ludzkiej egzystencji, zyskuje jednak ciągłość dzięki rozwijaniu się samej wypowiedzi. W interpretacji pisarza właśnie literatura, proces tworzenia, pozwala nadać życiu porządek, pokonać chaos otaczającego świata:

Słowo, zrodzone przez materię, znów zamienia się w nią, staje się przedmiotem. Najlepszy sposób organizacji materii to przeistoczenie jej w odbicie myśli, potem zaś w słowo, w metaforę, która w ostatecznym rachunku przy pomocy optycznego promienia generatora kwantowego stanie się nie tylko trójwymiarowa, ale wytworzy również „efekt obecności”. Oczywiście, jeszcze do tego daleko — nie trzeba się łudzić! — ale cóż to właściwie znaczy daleko?

Trzeba już dziś być przygotowanym na ten cud, uczyć się myśleć obrazami, ponieważ jest to jeden z najbardziej związanych sposobów literackiego — i nie tylko literackiego! — myślenia [...].

(Kłoczek, s. 77)

W rezultacie skomplikowane konstrukcje artystyczne utworów Katajewa zyskują znaczenie literackiego studium antropologicznego, a tworzona prze-

<sup>26</sup> Terminu tego używam w znaczeniu nadanym mu w pracy: G. Durand: *Wyobrażenia symboliczne*. Przeł. C. Rowiński. Warszawa 1986, s. 40.

<sup>27</sup> В. Катаев: *Кладбище в Скулянах*. Москва 1976, s. 17.

zeń literatura staje się parabolicznym wyrazem świadomości poszukującej własnej prawdy<sup>28</sup>. Dodajmy, że metaliterackie rozważania we wszystkich partiach jego tekstów ogniskują się wokół tematyki epistemologicznej. Dążenia poznawcze podmiotu odzwierciedla pragnienie „nazwania” postrzeganej rzeczywistości<sup>29</sup>, a przede wszystkim badanie wielości znaczeń zawartych między takimi biegunami jak: moment—wieczność, pamięć—iluminacja, wyobrażenie—rozum, dokument—literatura, literatura—rzeczywistość.

Zauważmy również, że wiele wątków myślowych składających się na program literacki Katajewa jest odświeżeniem znanych poglądów artystycznych z początku XX wieku. Pisarz wcale zresztą tego nie ukrywa, obficie cytując różnorodne wypowiedzi, czasem je parafrazując, zawsze podając źródła i autora przytoczeń. Przywołując najczęściej nazwiska Bunina, Majakowskiego, Mandelsztama, Oleszy czy Pasternaka, odwołuje się do określonej tradycji w historii literatury rosyjskiej. Są to przede wszystkim te postaci życia literackiego, które w różnych okresach dotychczasowej „oficjalnej” historii literatury zajmowały miejsce peryferyjne, pisarzy co najmniej kontrowersyjnych, nie zawsze docenianych, czasem, jak Rozanow — „wyklętych”. Natomiast z dzisiejszej perspektywy nazwiska te dla rozwoju współczesnych form artystycznych pełnią funkcję niebagatelną, ponieważ stanowią podstawę różnorodnych aktualnych sposobów strukturywania rzeczywistości. Jednocześnie należy podkreślić, że pieczołowite odszukiwanie znaczeń i kontekstów każdego z przywoływanych cytatów, jakkolwiek bardzo pouczające, do rozpoznania poetyki prozy Katajewa nie wydaje się niezbędne. W jego programie porbrzmiewają echa większości awangardowych kierunków XX wieku. Odnajdujemy tutaj elementy teorii „udziwnienia” Szklowskiego, założenia futurystów, jakby rekonstrukcję programu estetycznego Oleszy, związki z kubizmem, akmeizmem, słowem — wiele sygnałów świadczących o pokrewieństwie pisarza z ekspresjonizmem rosyjskim<sup>30</sup>. Przesycenie tkanki narracyjnej utworów Katajewa gotowymi formułami<sup>31</sup> nie jest jednak epigoństwem i eklektyzmem,

<sup>28</sup> Por. G. Gusdorf: *Warunki i ograniczenia autobiografii*. Przeł. J. Barczyński. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 274.

<sup>29</sup> Motyw „nazywania rzeczy”, jak również motyw snu o wieczności spotykamy we wspomnieniach przyjaciela Katajewa — Jurija Oleszy. Forma artystyczna wspomnień *Co dzień choć kilka słów* antycypuje prozę Katajewa, jakkolwiek panuje pogląd, że wspomnienia Oleszy są raczej wynikiem niemocy twórczej pisarza (patrz: M. Чудакова: *Мастерство Юрия Олеши*. Москва 1972, s. 96).

<sup>30</sup> Por. S. Poręba: *Drogi rozwoju porewolucyjnej prozy rosyjskiej. Kierunki i prądy literackie*. Katowice 1981, s. 145, a także szkic A. Drawicza: *Walentyn Katajew, pisarz najmłodszy*. W: idem: *Zaproszenie do podróży. Szkice o literaturze rosyjskiej XX wieku*. Kraków 1974.

<sup>31</sup> Por. np. tytuły niektórych utworów Katajewa, które mają charakter metaliteracki. Zostały one zaczerpnięte z utworów innych pisarzy — np. *Trawa zapomnienia* z *Ruslana i Ludmiły* Puszkina, *Już został napisany Werter* z liryki B. Pasternaka. *Cmentarz w Skulanach* również zawdzięcza swą nazwę Puszkiniowi.

celu nie stanowi bowiem odtworzenie artystycznych systemów poprzedników (choć dla prozaika to w sensie pokoleniowym raczej rówieśnicy), lecz służy przede wszystkim przywołaniu nastroju epoki eksperymentatorstwa i swobody twórczej, jest zaadaptowaniem na gruncie współczesności zdobyczy ekspresjonizmu. Takie postępowanie charakteryzuje pośrednio również sytuację współczesnego artysty, któremu wobec faktu „wyczerpania się” literatury<sup>32</sup> pozostaje jedynie posługiwanie się utrwalonymi sposobami wypowiedzania. Dlatego między innymi Katajew powie o mowizmie, że jest to zasada, „którą wybrał, a nawet stworzył”. Jednocześnie takie zachowanie tłumaczy następująco:

Opisuję przyrodę, gwiazdy, las, mróz, morze, góry, wiatr, różnych ludzi. To moja paleta. Lecz czy literatura, poezja zrodzona z geniuszu człowieka nie jest częścią przyrody? Dlaczego więc nie mam korzystać z niej, z jej świetlistych barw, zwłaszcza że gwiazdy muszą jeszcze przetwarzać w słowo, modelować, a wiersze genialnych obłąkanych poetów są już przetworzone, gotowe — czerp z nich jak z cząstki wiecznej przyrody i włączaj do swej swobodnej prozy...

(*Trawa...*, s. 125)

Literatura jako cząstka przyrody na równi z innymi elementami świata materialnego stanowi budulec rzeczywistości literackiej, a jednocześnie literatura czy sztuka w ogóle stają się w ten sposób ekwiwalentem życia.

Katajew odsłania więc w swoich utworach proces krzyżowania się literatury i życia, pokazuje jak fakty biografii stają się literaturą i jak literatura przechodzi w biografię. Prozę jego przenika jednak pragnienie autokreacyjne — stworzenie nowej, a przede wszystkim własnej formy literackiej, wyróżniającej pisarza spośród innych twórców, dlatego też wszystkie fundamentalne zasady zarówno pamiętnikarstwa, jak i literatury *stricte* fikcyjnej, potraktowane są polemicznie. Prozaik odrzuca pojęcie biografii jako zbioru faktów realnych, podaje również w wątpliwość przydatność fabuły, redukuje rolę postaci na rzecz wyeksponowania kreacyjnej i autokreacyjnej świadomości podmiotu. W rezultacie jego utwory prezentują niemal kubistyczne zatarcie się granicy między świadomością a światem. Katajew posługuje się w tym celu motywem „łańcuchą wcieleń”. Przejście między „ja” i „on”, „ja” i „przedmiot postrzegany” staje się płynne. Wszystko roztapia się w podmiocie, który przywdziewając różnorodne maski, jakby z ich perspektywy bada świat.

<sup>32</sup> Określenie zaczerpnięte z eseju J. Bartha: *Literatura wyczerpania*. Przeł. J. Wiśniewski. W: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*. Wybór, opracowanie, wstęp Z. Lewicki. Warszawa 1983, s. 38—55. Píše on następująco: „»Wyczerpania« nie utożsamiam z takimi wytartymi sformułowaniami, jak fizyczna, moralna czy intelektualna dekadencja, lecz jedynie z zużyciem się pewnych form lub wyczerpania się pewnych możliwości — co nie jest naturalnie powodem do rozpaczcy.”



Patrząc z zewnątrz, można by sądzić, iż tworzę z niczego. Ale to nieprawda. Tworzę z podręcznego materiału szalejącej wieczyście zmiennej materii. Jestem jej małym modelem. Każdy atom, z którego składa się moje ciało, mój mózg — jest modelem Wszechświata. Jestem jego niewolnikiem, ale zarazem władcą.

(Kłoczek, s. 80)

Potraktujmy ten ostatni cytat jako przejście do sformułowania wniosków końcowych. Proza „Nowego Katajewa” prezentuje na tle współczesnego pamiętnikarstwa i literatury pięknej w ogóle totalne przewyższenie pozytywnego sposobu myślenia, odejście od koncepcji prymatu faktu na rzecz introwertyzacji procesu poznawczego i holistycznej wizji świata. Mamy w niej do czynienia z takim paradygmatem poznawania świata, w którym jednostka jawi się jako jedyny instrument poznania. Równocześnie zauważamy, że Katajew stara się łączyć postawę materialistyczną ze spirytualistyczną. W *Świętej studni* stwierdza na przykład:

Maurois twierdzi, że nie można żyć jednocześnie w dwóch światach — rzeczywistym i urojonym. Kto usiłuje tego dokonać — ponosi klęskę. Jestem przekonany, że Maurois jest w błędzie: klęskę ponosi ten, co żyje tylko w jednym z tych dwóch światów, okrada bowiem samego siebie, traci właśnie połowę piękna i mądrości życia.

Dotychczas żyłem zawsze w dwóch wymiarach. Życie tylko w jednym z nich było dla mnie nie do pomyślenia. Odcięcie któregośkolwiek zamieniłoby natychmiast sztukę w abstrakcję, albo w oschły protokół. Jedynie połączenie tych dwóch żywiołów tworzy sztukę prawdziwie piękną. Na tym, być może, polega właśnie istota mowizmu.<sup>33</sup>

W interpretacji pisarza tylko takie postępowanie zapewnia świadomości integralność — to, co intelekt rozszcza, jednoczy wyobraźnia. Katajew nie poprzestaje bowiem, jak większość twórców, na racjonalnych danych świadomości, włącza w jej obręb również zjawiska psychiczne i mentalne. Właśnie wyobraźnia, ów — według jego określenia — czwarty system sygnalizacyjny, stanowi klucz do jego prozy.

W wyniku działania wyobraźni zniwelowane zostają ustanowione w procesie racjonalizacji tradycyjne granice między uczuciem i rozumem, między czasem i przestrzenią, między przeszłością, przyszłością a teraźniejszością, między nieświadomym, podświadomym i świadomym. Autor pokazuje nam, że są to tylko pojęcia, a więc twory konwencjonalne. Nie negując ich przydatności, chętnie przecież posługuje się również tym narzędziem poznawczym, Katajew podkreśla znaczenie tak pierwotnego źródła poznania, jak postrzeżenie. Postawa ta nie ma nic wspólnego z powrotem do prymitywizmu czy animizmu. Nie jest to prezentacja beżjaźniowej świadomości magicznej, lecz świadomość integralna<sup>34</sup>, dla której poznanie nie ogranicza się tylko do

<sup>33</sup> W. Katajew: *Święta studnia...* Przeł. Z. Fedeki. Warszawa 1979, s. 86.

<sup>34</sup> K. Maurin: *Narodziny integralnej świadomości* oraz J. Gebser: *Pralek i praufność*. Przeł. K. Maurin. „Literatura na Świecie” 1982, nr 3—4.

receptji, ale stanowi aktywność, proces. Jednocześnie świadomość ta rezygnuje z dualistycznej teorii świata. Opozycje i pojęcia zastępuje holistyczną koncepcją całości, a więc integralności, w której rządzi prawo biegunowości, dopełnienia, harmonijnej relacji. Co więcej, dla Katajewa źródłem i sposobem przezwyciężenia antytetycznego racjonalizmu staje się twórczość artystyczna. Wszystkie jego eksperymenty z czasem, ów „strumień świadomości”, służą autokreacji osiągananej m.in. w wyniku autosynchronizacji. Korzystając z ustaleń i sformułowań Gastona Bachelarda<sup>35</sup>, możemy powiedzieć, że pisarz ujarzma zwyczajną ciągłość czasu, wiąże ze sobą wiele równoczesności i dewaloryzując przeszłość i przyszłość osiąga stan świadomości integralnej, skoncentrowanej. W tym celu pisarz tak chętnie posługuje się poetyką oniryczną oraz eksponowaniem sytuacji pogranicznych: między jawą a snem, między nieświadomością a świadomością, między życiem a śmiercią. Linearny porządek został zatem zastąpiony czasem wertykalnym<sup>36</sup>, dzięki któremu możliwe jest zespolenie się jednostki z większymi całościami: przyrodą, Ziemią i Kosmosem. W rezultacie możliwa jest również operacja odwrotna, sankcjonująca prawo podmiotu do nazywania siebie modelem Kosmosu, jak to obserwowaliśmy w jednym z cytowanych fragmentów. W tym też sensie proza twórcy *Klocka* jest autokreacją, gdyż wewnętrzna aktywność świadomości podmiotu stwarza go *ex nihilo*, lub, jak mówi pisarz, „z podręcznego materiału szalejącej wieczyście zmiennej materii”. Aby osiągnąć stan świadomości integralnej, nie wystarczy więc tylko introspekcja, potrzebne jest także rozbicie tradycyjnych ram trwania<sup>37</sup>. Kolejne utwory Katajewa prezentują właśnie etapy owego wyzwania się z różnego rodzaju ograniczeń. Poczynając od *Maleńkich żelaznych drzwi w ścianie* porzuca on metodę socjologicznego rekonesansu, wszystkie postaci jego utworów, również realnie istniejące (W. I. Lenin, I. Bunin, W. Majakowski, J. Olesza i inni), zostają „wchłonięte” przez świadomość autora i poddane opisowi oraz ocenie ze względu na uniwersalne wartości; są to dla pisarza pojęcia geniuszu i sztuki:

Antagonizm kierunków literackich. Czy tak jest naprawdę? Myślę, że nie istnieją żadne kierunki literackie. Jest w sztuce jeden tylko kierunek: zwycięski geniusz. Lub nawet zwykły talent. I wyobraźnia.

(Trawa..., s. 162)

Z kolei *Święta studnia* i *Klocek* najdobitniej akcentują rozdarcie ram fenomenologicznych przez wyeksponowanie motywu sobowtórów — wcielania się podmiotu w osoby i przedmioty. Natomiast w utworze *Cmentarz w Skulach* autor, posiłkując się teorią reinkarnacji, przekracza granice życia

<sup>35</sup> G. Bachelard: *Chwila poetycka i chwila metafizyczna*. Przeł. M. Goszczyńska. „Literatura na Świecie” 1982, nr 3–4, s. 57–64.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 57.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 58–59.

i śmierci, łamie bariery witalne. Negując przeciwstawność tych dwóch momentów, sprowadza łańcuch życia przodków i swego własnego do punktu i spaja je w jedno. W ten sposób narodziny i śmierć przestają być opozycjami, a stają się tylko różnymi formami całości — życia. Jeśli zatem integracja rzeczywistości dokonuje się głównie za pomocą wyobraźni i jeśli przy tym utwór literacki stanowi proces zachodzący wyłącznie w umyśle twórcy, to literatura jest nie tylko formą świadomości, ale i samoświadomości, która, jak dowodzi Katajew, niekoniecznie musi być ukierunkowana jedynie społecznie. Oznacza to także, że kategorie autora, jego biografii i twórczości okazują się trzema aspektami tego samego działania — autokreacji, w wyniku której wszystkie wymienione elementy obdarzone zostają takim samym stopniem realności, tj. stają się tożsame.

Анна Скотница-Май

#### АВТОКРЕАЦИЯ В ПРОЗЕ „НОВОГО КАТАЕВА”

##### Резюме

Работа содержит анализ механизмов возникновения и функционирования автокреации в прозе т. наз. Нового Катаева. На фоне современной русской литературы творчество Катаева представляет полный отказ от позитивистского мышления, отход от концепции примата факта в сторону интровертизации познавательного процесса и холистичного образа мира. Такая парадигма познания в качестве единственного инструмента познания выдвигает личность писателя.

В статье прослеживаются также пути обновления идей модернизма в творчестве Катаева и их роль в создании оригинального писательского метода.

Anna Skotnicka-Maj

#### AUTOCREATION IN THE PROSE OF THE „NEW KATAJEW”

##### Summary

In this article is given an analysis of the mechanisms of creation and functioning of autocreation in the prose works of the so-called New Katajew. In contemporary Russian literature the Katajew writings represent the total rejection of the positivist way of thought, repudiating the concept of the primary position of fact in favour of introvertisation of the cognitive process and a holistic vision of the world. This kind of cognitive paradigm recognised the personality of the writer as the single cognitive instrument.

Attention is focused here on the means used to rejuvenate modernist ideas in the Katajew writings and also on the role they played in shaping the original propositions in the artistic field offered by the writer.