

Janina Sałajczykowa

Z problematyki eksperymentu literackiego w rosyjskiej radzieckiej prozie lat dwudziestych : powieść E. Zamiatina "My" jako utopia odwrócona

Studia Rossica Posnaniensia 19, 91-105

1988

Artykuł został zdigitalizowany i 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Z PROBLEMATYKI EKSPERYMENTU LITERACKIEGO
W ROSYJSKIEJ RADZIECKIEJ PROZIE LAT DWUDZIESTYCH.
POWIEŚĆ E. ZAMIATINA *MY* JAKO UTOPIA ODWRÓCONA

(*SOME PROBLEMS OF A LITERARY EXPERIMENT
IN RUSSIAN SOVIET PROSE OF THE 20'S OF THE TWENTIETH
CENTURY.*

E. ZAMIATIN'S NOVEL WE AS A REVERSED UTOPIA)

JANINA SAŁAJCZYKOWA

Uniwersytet Gdański, Instytut Filologii Rosyjskiej, ul. Wita Stwosza 55, 80-952 Gdańsk,
Polska — Poland

ABSTRACT. In the article the author has included the characterization of the basic assumptions of aesthetic programme of E. Zamiatin and genre characterization of his novel *We*. The author points here to the genre determinants of the novel as a reversed utopia.

Rosyjska literatura porewolucyjna była nie tylko zwierciadłem wydarzeń historycznych i wstrząsów ideowopolitycznych, lecz również — w nie mniejszym stopniu — terenem poszukiwań i eksperymentów artystycznych. Szukano nowego bohatera epoki, środków ekspresji dla artykulacji dramatyzmu sytuacji społeczno-historycznej, szukano nowego stylu zdolnego utrwalić i przekazać rytm i tempo czasu, szukano obrazów adekwatnych emocjom wieku dwudziestego. Eksperymentowali poeci i reżyserzy teatralni, prozaicy i filmowcy, malarze i rzeźbiarze. Generalnie szukano formuły nowej sztuki.

W tym eksperymentatorskim nurcie umieścić też należy teoretyczną i literacką działalność Eugeniusza Zamiatina (1884 - 1937), przede wszystkim zaś jego teorię realizmu syntetycznego, która pozostawiła głębokie ślady na kształcie rosyjskiej radzieckiej prozy lat dwudziestych.

Świadomość estetyczną Zamiatina ukształtowały aktywny jeszcze na początku stulecia symbolizm i nieco późniejsze prądy awangardy. Od symbolizmu pisarz przejął fascynację ekspresywnymi możliwościami słowa, od awangardy — tendencje eksperymentatorskie. Droga eksperymentu ze słowem pragnął odrodzić rosyjską prozę.

Ta nowa proza miała przekazać, kształtem narracji, strukturą świata przedstawionego tempo współczesnego życia określane już nie przez pojazdy konne i parę, lecz przez elektryczność, automobile i aeroplany. Prozę tę, spełniającą wymogi wieku XX — dynamiczną i lakoniczną — pisarz nazywał neorealisticzną lub syntetyczną, zaś zwiastuny jej obecności widział w praktyce literackiej wielu współczesnych sobie twórców. W konkluzji szkicu *Nowaja russkaja proza* (1923) analizującego dokonania m. in. K. Fiedina, B. Pilniaka, W. Iwanowa, I. Erenburga, S. Budancewa Zamiatin mówił: „Gdyby poszukać jakiegoś słowa dla określenia tego punktu, ku któremu zmierza obecnie literatura, to wybralibyśmy słowo syntetyzm: syntetyczne eksperymenty formalne, syntetyczny obraz w symbolice, syntezytowany byt, synteza fantastyki i bytu, próby syntezy artystyczno-filozoficznej. I dialektycznie rzecz ujmując: realizm — teza, symbolizm — antyteza, i teraz nowe, trzecie — synteza, gdzie znajdzie się jednocześnie i mikroskop realizmu, i teleskopowe, wgłębiające się w nieskończoność szkła symbolizmu”¹. Nowa literatura — zdaniem Zamiatina — podobnie jak i literatura realizmu, odzwierciedla świat rzeczywisty i dąży do ujawnienia jego prawdy oraz sensu przez skupienie uwagi na kilku starannie wybranych cechach czy elementach życia, powiększając je niekiedy do rozmiarów groteskowych, deformując, odkształcając czy też tworząc karykaturę lub fantasmagorię.

Neorealizm miał więc kontynuować symbolizm, odrzucając jednak jego metafizykę; sięgać po ironię i groteskę, aby tworzyć nowe jakości artystyczne. Owe nowe jakości określiły specyfikę poetyki syntetyzmu i zostały poddane teoretycznemu uogólnieniu w szkicach Zamiatina publikowanych w latach 1920 - 1924 (*O sintietizmie, Zawtra, O literaturie, riewolucji i entropii*) oraz praktycznej realizacji w takich jego utworach, jak *My, Rasskaz o samom glawnom, Pieszczera, Mamaj*.

Eksperymentatorskim zabiegom zostały poddane przede wszystkim język i technika narracji, sposoby konstruowania wypowiedzi i obrazu artystycznego. Koncepcja realizmu syntetycznego² miała swoje oparcie w systemie światopoglądowym pisarza, w jego tezie o przeciwstawieniu rewolucji (ruchu) entropii (ugasania, stagnacji), w myśli o nieustannym burzeniu i kreacji form nowych, ciągłym odnawianiu znanych struktur.

Przyłożona do praktyki literackiej idea ta realizowała się w dynamice stylu i zwartości obrazów, w lakonizmie i skrótowości, w stosowaniu groteski i zabiegów deformacyjnych („ostranienije”). Zamiatin o nowym stylu pisał:

¹ E. Замятин, *Луца*, New York 1967, s. 210. Dalej cytuję to samo wydanie, wskazując stronicę w tekście.

² Szerzej pisałam o tym w artykułach: „Eugeniusza Zamiatina koncepcje realizmu syntetycznego” (złożony do druku w „Zeszytach Naukowych WSP” w Zielonej Górze) i „Realizm syntetyczny. Teoria i praktyka literacka”. Referat z sesji naukowej (marzec 1983). Złożony do druku.

„Składnia staje się eliptyczna, lotna; skomplikowane piramidy okresów zostały rozebrane na kamienie poszczególnych zdań (...) obraz ostry, syntetyczny; jest w nim tylko jedna zasadnicza cecha: ta, jaką zdołasz zauważyć z poruszającego się autobusu” (s. 255)

Jednym z ciekawszych przykładów eksperymentu artystycznego Zamiatina i realizacji zasad syntetyzmu była powieść *My*. W jej kształcie językowo-narracyjnym oraz systemie obrazów pisarz w sposób niezmiernie precyzyjny zrealizował swe postulaty teoretyczne. Jednakże eksperymentatorski charakter utworu tym jego aspektem się nie wyczerpuje. Zabiegom doświadczalnym została poddana również jego strona genologiczna. Jako prawdziwy heretyk w sztuce, wierny do końca swym zasadom, Zamiatin pisze utwór w konwencji gatunkowej utopii, aby natychmiast poddać ją destrukcji.

Przez współczesnych Zamiatina *My* zostało przyjęte jako pamflet polityczny i powieść fantastyczną³, jako utwór satyryczny⁴. Szukano przede wszystkim jej związków ze współczesnością, aktualizowano jej wymowę polityczną. A. Woronki stwierdzał m. in., że utwór Zamiatina wyraża strach i przerażenie „przed tym socjalizmem, który już się realizuje, gdyż wyrok historii został wykonany”⁵. W ferworze namietności polemicznych pomijano antymaszynowy patos utworu, ostrzeżenie przed dehumanizacją społeczeństwa całkowicie zrationalizowanego, matematycznie uporządkowanego i zautomatyzowanego.

A przecież Zamiatin ostrze swej satyry i krytyczne spojrzenie skierował

³ Powieść powstała w okresie 1919-1920. Jej tekst, w wersji maszynopisowej, był znany w intelektualnych kręgach Piotrogradu i Moskwy. Czytał ją m. in. Maksym Gorki i uznał, że jako powieść jest „beznadziejnie słaba”, a gniew jej „jest zimny i suchy jak gniew starej panny” (М. Горький, *Собрание сочинений*, t. XXX, Москва 1955, s. 126. List do I. Gruzdiewa). Paweł Kogan stwierdzał, że Zamiatin ukazał rewolucję „oczami złośliwego intelektualisty, uczucia którego zostały znieważone” (П. Коган, *О русской литературе 1922*, „Петроградская правда” 1923, nr 20). Obszernie omówił problematykę powieści A. Woronki w szkicu *Евгений Замятин* (1922). Nie szczędząc uwag krytycznych pod adresem politycznej wymowy powieści Woronki wysoko ocenił przy tym jego walory artystyczne. „Z punktu widzenia artyzmu powieść jest znakomita — pisał — Zamiatin osiągnął tutaj pełną dojrzałość” (А. Воронский, *Литературно-критические статьи*, Москва 1963, s. 109). Woronki był też zdania, że jest to „powieść o przyszłości, powieść fantastyczna. Ale to nie utopia — to raczej pamflet literacki o teraźniejszości. A jednocześnie próba prognozowania przyszłości” (s. 106). Rosyjski tekst powieści został bez autoryzacji ogłoszony w 1929 r. w Pradze, wcześniej — w 1924 r. — ukazał się przekład angielski, w 1927 — czeski, w 1928 — francuski. Publikacja rosyjskiego tekstu powieści miała dla autora dramatyczne konsekwencje. Zaatakowany na łamach czasopism jako przedstawiciel „emigracji wewnętrznej”, pozbawiony możliwości pracy literackiej Zamiatin przy poparciu M. Gorkiego i za zgodą samego Stalina uzyskał zezwolenie wyjazdu za granicę. Wyjechał w 1931 roku. Mieszkał w Paryżu, gdzie zmarł na raka żołądka w 1937 roku.

⁴ П. Коган, op. cit., s. 2.

⁵ А. Воронский, op. cit., s. 106.

właśnie na zasady utopii, dokonywał przewartościowania tradycyjnego schematu relacji o sprawiedliwym państwie i szczęśliwym społeczeństwie. Więcej — do gatunku utopii włączał kategorie z terenu powieści psychologicznej i awanturkowej, posługiwał się groteską i ironią, parodiował stereotypy utopii. Posługiwał się przy tym językiem dynamicznym, bogatym w syntetyczne obrazy i maksymalnie wyrazistym. Realizując w warstwie stylistyczno-obrazowej założenia syntetyzmu, kładł także podwaliny współczesnej dystopii.

Wskazanie wyznaczników strukturalnych tej formy gatunkowej w powieści *My* stanowić będzie treść naszych dalszych rozważań.

*

Na gruncie literatury rosyjskiej gatunek utopii społecznej nie występował w takim stopniu jak w literaturach zachodnioeuropejskich, jednakże motywy utopijne (obraz idealnych stosunków międzyludzkich, organizacja doskonałego ustroju społecznego) pojawiają się dosyć często. Jak stwierdza Ryszard Łużny, motywy takie występowały już w piśmiennictwie staroruskim i w folklorze. Utopijną wizję przyszłości kształtowały dwa podstawowe źródła: 1) świecka i religijna literatura bizantyjska oraz liczne katastroficzne procreta i 2) rosyjski folklor, w tym zaś epos bajkowy, byliny, a szczególnie gatunek legendy i podanie⁶. W wieku XVIII powstała *Podróż do Ziemi Ofirskiej* M. Szczerbatowa; wiek XIX przyniósł wzmożone zainteresowanie kwestiami przebudowy i budowy struktur społeczno-politycznych, co wzbogaciło również problematykę utopii.

T. Bułharyn, W. Odojewski i W. Weltman⁷ kreślą swoje obrazy idealnych społeczeństw; idee utopijnego socjalizmu bądź koncepcje chłopskiej wspólnoty przewijają się przez utwory M. Czernyszewskiego i L. Tołstoja, później zaś pisarzy narodników. Po utopijne motywy sięga W. Briusow; popularność zdobywają już na początku naszego stulecia utopijne powieści Aleksandra Bogdanowa-Malinowskiego *Czerwona gwiazda* (1908) i *Inżynier Manny* (1912) odzwierciedlające poglądy polityczno-społeczne tego znanego działacza ruchu socjaldemokratycznego i filozofa⁸.

Powieść *Zamiatina My* ma więc w tradycji rosyjskiej literatury pewne zaplecze. Z tą jednak istotną różnicą, że w tym utworze mamy do czynienia

⁶ R. Łużny, *Idee utopizmu społecznego w dawnej literaturze rosyjskiej*, „Przegląd Humanistyczny” 1978, nr 1, s. 91 - 100.

⁷ S. Goldgart, *Rosyjska utopia romantyczna (Odojewski i Weltman)*. W: Studia rusycystyczne z epoki romantyzmu. Prace krakowskiego ośrodka sławistycznego poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Sławistów w Warszawie 1973 r., Wrocław 1973, „Prace Komisji Słowianoznawstwa” (Kraków) nr 28, s. 45 - 52.

⁸ А. Бритиков, *Русский советский научно-фантастический роман*, Ленинград, 1970, s. 48 - 55.

z krytycznym stosunkiem twórcy do świata stworzonej przez jego wyobraźnię utopii.

Gatunek antyutopii jest zjawiskiem stosunkowo nowym. Jego źródła szukać należy w rozkwicie współczesnej cywilizacji, w moralnych i materialnych konsekwencjach postępu technicznego. Antyutopia, w odróżnieniu od utopii, stawia przed sobą pytanie o cenę, jaką będzie musiała zapłacić ludzkość za swoje cywilizacyjne doskonałości; czy człowiek zmuszony do szczęścia, szczęście to naprawdę osiągnie, czy idealne państwo teorii sprawdzi się w praktycznym działaniu. Dystopia stawia sobie za zadanie krytykę dobrych chęci i zamierzeń utopii, dowodząc, iż są one niemożliwe do zrealizowania, że przekształcają się w swoje zaprzeczenie. Inaczej mówiąc, stwierdza Philip Stevick, antyutopia przedstawia mniej więcej ten sam świat co utopia (jest więc także utworem o państwie), różni się od niej natomiast stosunkiem autorów do tych wymyślonych państw czy ustrojów⁹. Jest więc antyutopia utworem literackim, przedstawiającym w dowolnej formie negatywny obraz utopijnego porządku społecznego, którego załóżki autor może dostrzegać w tendencjach rozwoju rzeczywistej cywilizacji¹⁰. Może więc być — jak pisze Jerzy Szacki — „antyutopia jak każda inna utopia wołaniem o zmianę stosunków panujących, jest bowiem ich diagnozą. Jak wszelka utopia burzy ona zadowolenie z tego, co jest, pali mosty między rzeczywistością i powinnością (...) Pokazuje świat, w którym istnieją zawsze jakieś albo-albo, zasadnicze wybory”¹¹.

Antyutopia nie jest gatunkiem z obszaru science-fiction, lecz w różnym stopniu opowieściowionym traktatem społeczno-politycznym, nie pozbawionym większej lub mniejszej dozy satyry.

Gatunek antyutopii ukształtował się w wieku XX głównie w literaturach zachodnich, szczególnie bogato jest reprezentowany na gruncie anglosaskim. Filozoficznym czy raczej historiozoficznym impulsem dystopii były poglądy angielskiego historyka Carlyle'a, który twierdził, że ludzkość nigdy nie zdoła zapewnić sobie stanu powszechnej szczęśliwości. W literackim rodowodzie gatunku ważną rolę inspirującą odegrała linia utopii satyrycznej. Jak zauważył Andrzej Zgorzelski „ta (...) tendencja w połączeniu z tonem ostrzeżenia przed nadchodzącą przyszłością, odpowiedzialna będzie za uformowanie świata fikcji fantastycznej w kształt diametralnie różny od modelowego dotąd wzorca”¹².

Klasyczne antyutopie współczesnej literatury to: E. Tillyarda *Concrete* (1930), Ch. Haldone'a *Man's World* (1926), A. Huxleya *Brave New World*

⁹ Ph. Stevick, *The Limits of Antiutopia*, „Criticism” 1964, vol. VI, s. 236.

¹⁰ M. Kwapien, *Nowoczesna utopia angielska*, Łódź 1970, BUŁ 1743 RP, s. 31 (maszynopis rozprawy doktorskiej).

¹¹ J. Szacki, *Spotkania z utopią*, Warszawa 1980, s. 183.

¹² A. Zgorzelski, *Fantastyka. Utopia. Science-fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Warszawa 1980, s. 61.

(1932), G. Orwella *1984* (1949), E. Waugha *Love Amongst the Ruins* (1953), D. F. Skinnera *Walden Two* (1964), *Lord of the Flies* W. Goldinga (1958).

Lektura tekstów współczesnych dystopii i porównanie ich z Zamiatinowskim *My* pozwala stwierdzić, że ostatni utwór ma wyraźnie prekursorski charakter w dziejach tej odmiany gatunkowej. To w powieści Zamiatina ukształtował się bowiem zasadniczy zespół wyznaczników formalnych, które później określać będą specyfikę genologiczną dystopii.

Powieść Zamiatina *My* powstała w przełomowej historycznie epoce, odzwierciedlając zarówno aspekty indywidualne postawy filozoficznej, politycznej i estetycznej pisarza, jak i problemy natury ogólniejszej. Źródła utworu i autorskie inspiracje były różnorodne i liczne. Spróbujmy je pokrótce scharakteryzować, aby na tej podstawie ustalić również i rodowód utopii odwróconej.

Mając na uwadze pokrewieństwa dystopii z linią utopii satyrycznej przypomnieć należy doświadczenia Zamiatina jako satyryka (*Wyspiarze*, *Atatyr*), ironię i groteskę, którymi posługiwał się nader często i z doskonałymi artystycznymi rezultatami. Ta nuta ironii i bolesnego sarkazmu jest niezmiennie obecna w *My*, ona też tworzy oryginalną aurę emocjonalną wokół dystopijnej empirii.

W *My* łatwo odnaleźć liczne zapożyczenia ze społeczno-fantastycznych powieści H. G. Wellsa, którego Zamiatin był gorliwym czytelnikiem i wielkim admiratorem¹³. Przypomnijmy tylko odtworzenie topografii wellsowskiej powieści przyszłości z jej zdehumanizowanym państwem-miastem, odgrodzonym od przyrody murem, dyktatorską formą władzy jako zaprzeczeniem praw jednostki itd. Wrogi człowiekowi obraz miasta pod szklaną błękitną kopułą wyrażał jednak nie tylko tradycję wellsowską. Był on również projekcją antyurbanistycznych koncepcji Zamiatina, jego uprzedzeń i wątpliwości na temat skutków rozwoju zachodniej technokratycznej cywilizacji, a także jego rozczarowania z powodu takiego charakteru stabilizacji, jaka, jego zdaniem, staje się udziałem radzieckiej Rosji lat dwudziestych. Antyurbanizm stanowi zresztą cechę całego pisarstwa Zamiatina; miasto było u niego z reguły kształtowane jako zmechanizowane monstrum i przeciwstawiane prymitywowi żywej natury¹⁴.

¹³ E. Zamiatin jest autorem szkicu o Wellsie (1922 - 1924). O pokrewieństwach i różnicach między twórczością obu pisarzy pisali m. in.: M. R. Hillegas, *The Future as Nightmare. H. G. Wells and the Antiutopians*, New York 1967; P. Parrinder, *Imagining the Future: Zamyatin and Wells*, „Science-Fiction Studies” 1973, vol. I, p. 1, s. 17 - 26; J. Huntington, *Utopian and Antiutopian Logic. H. G. Wells and his successors*, „Science-Fiction Studies” 1982, vol. 9, s. 2.

¹⁴ Warto zauważyć, że charakter antyutopii ma także sztuka M. Bułhakowa *Adam i Ewa* (1931). Główna myśl utworu to niewiara w cywilizacyjny postęp ludzkości osiągnięty dzięki technice, negacja wielkiej polityki i pochwała życia naturalnego. Rodowód wątków sztuki jest wyraźnie wellsowski.

Ten kontekst pozwala na odkrycie kolejnego źródła powieści, a mianowicie, że wyrasta ona z polemiki wobec utopijnych wizji przyszłości, tak szeroko lansowanych przez literaturę lat 1917 - 1920. Znajdziemy je w poezji W. Briusowa, w poematach W. Chlebnikowa i W. Majakowskiego, przede wszystkim jednak w twórczości poetów „Proletkultu” — W. Kirillowa, M. Gastiewa, w artykułach teoretycznych A. Bogdanowa¹⁵.

Proletkultowskie fascynacje maszyną, techniką, obrazy światowej i kosmicznej rewolucji, która stworzy jedną klasę społeczną, idea kolektywizmu i ignorowanie sfery uczuć i przeżyć jednostkowych — stają się pod piórem Zamiatina przedmiotem krytyki i satyrycznej deformacji.

Niepokój pisarza budzą jednak nie tylko poetyckie wizje. Realna rzeczywistość, w której uczestniczy i którą obserwuje, także przecież staje się terenem bezprecedensowego w historii eksperymentu: kształtowania życia społecznego na podstawie systemu teoretycznego. Konsekwencje takiego postępowania parodiuje Zamiatin w swym utworze.

Ten niepokój pisarza łączył się niewątpliwie także z rozpowszechnioną w ówczesnej kulturze ideą katastrofizmu, z ogólnym poczuciem zagrożenia, wynikającym zarówno z tragicznych doświadczeń minionej wojny, jak i źródeł intelektualnych — znanej rozprawy Oswalda Spenglera *Zagłada Zachodu* (1914 - 1922) i wyrosłej na tej glebie powieści utopijno-katastroficznej.

Z tych źródeł i z żywej wyobraźni twórczej pisarza zrodziła się powieść, która, odwracając intencje utopii tradycyjnej (o czym niżej), stanowiła zgodnie z autorskim zamierzeniem ostrzeżenie przed dwoma niebezpieczeństwami: przerostem techniki, „maszynizacji” i przerostem siły państwa¹⁶.

Świat przedstawiony w *My* jest światem utopii miejsca i czasu. Akcję Zamiatin umieścił w wieku XXVI, w Jednym Państwie zamieszkałym przez ludzi ocalałych z dwóchsetletniej wojny. Państwem rządzi Dobroczyńca-dyktator opiewany w dytyrambach przez podporządkowanych władzy poetów. W zamiatinowskiej utopii istnieje doskonale rozwinięta nauka, technika: buduje się wielki statek kosmiczny, który ma przewieźć idee Jednego Państwa do innych cywilizacji; naukowo reguluje się przyrost demograficzny, pożywienie wytwarza się z nafty itd. Wysoko cywilizowani mieszkańcy Jednego Państwa żyją we względnym materialnym dobrobycie, pozbawieni trosk dnia codziennego i moralnych dylematów — wszystko bowiem zostało dla nich zaprogramowane, obmyślane i urzędzone. Ich funkcje życiowe i czynności, jak sen, praca, pożywienie, wypoczynek, rozrywki, nauka, a nawet życie seksualne, z najwyższą precyzją i skrupulatnością reguluje zegar i kalendarz. Żyją oni w narzuconym sobie przez system społeczno-polityczny stanie

¹⁵ Por. Ю. Андреев, *Революция и литература*, Ленинград 1969, s. 55 - 57.

¹⁶ Wyowiedź Zamiatina w: F. Lefevre, *Une heure avec Zamiatine*, „Les Nouvelles Litteraire” 1932, nr 497, s. 118.

szcześcia bez wolności, są społeczeństwem głoszącym hasło dobra człowieka i jednocześnie głęboko zdehumanizowanym. Procesowi odczłowieczenia podległy tu bowiem wszystkie sfery życia. Ludzie ubrani w jednakowe stroje, pozbawieni imion i oznaczeni numerami żyją w pełnej izolacji od świata żywej przyrody, do której dostępu strzeże Zielona Ściana.

Jedno Państwo stworzyło swym obywatelom raj, w którym nie dręczą ich problemy dobra i zła, oni sami bez najmniejszego sprzeciwu akceptują naturalny stan idealnej nieswobody, w którym żyją. Uwalnia ich to bowiem od obowiązku myślenia, od podejmowania decyzji itd. W ten sposób Zamiatin wskazuje i podkreśla dychotomię wolności i wolności od odpowiedzialności, która czyni człowieka niewolnikiem. Państwowy poeta R-13 planuje nawet napisanie poematu, w którym opiewać będzie ideę nieswobody jako pełni szczęścia. W Jednym Państwie bowiem poezja to już „nie trele słowicze, lecz służba państwowa”.

Stąd też problematyka utworu niesie ważne treści moralno-filozoficzne i wynika w całości z podstawowej opozycji: „szczęście bez wolności czy wolność bez szczęścia”. Tak ukształtowana problematyka powieści znajdzie swój wyraz w konflikcie, w którym indywidualna świadomość podejmie próbę przeciwstawienia się wywieranym na nią presjom, przeciwstawienia ideom kolektywistycznym i uniformizującym idei wolności indywidualnej. Czy też, posługując się współczesną retoryką społeczną — przedmiotowość jednostki zostanie zanegowana na rzecz podmiotowości.

Ten typ konfliktu będzie też i w przyszłości stanowić o specyfice gatunku, będzie animować akcję ukształtowaną jako historia buntu jednostki przeciwko systemowi. U Huxleya np. John Savage przeniesiony do świata dobrobytu i syntetycznej szczęśliwości zapragnie przeżywać dramaty, kochać, cierpieć, doznawać bólu i rozpacz; Orwellowski Winston Smith zbuntuje się przeciwko fałszowaniu historii, odbieraniu społeczeństwu pamięci o przeszłości itd.

Budując swój utwór w kształcie tradycyjnej utopii Zamiatin jednocześnie poddaje jej założenia krytycznemu oglądowi. Krytyce poddane zostały zasady funkcjonowania Jednego Państwa: automatyzm egzystencji, ujednoczenie myśli, totalna reglamentacja. Zamiatin wyraża pogląd, że nie ma nic bardziej niszczącego dla swobody osobowości jak uniformizacja myślenia i matematycznie ściśle uporządkowanie życia społecznego, w którym każdy ma raz na zawsze określone miejsce, jest pozbawiony prawa do najmniejszych nawet przejawów własnych pragnień i fantazji¹⁷.

¹⁷ Problem „racjonalizacji” społeczeństwa, podporządkowania się bez reszty jednej idei, ascetycznego ograniczenia osobowości podjął również Ilja Erenburg w *Życiu i kłęsce Mikołaja Kurbowa* (1923). Życie głównego bohatera powieści, czekisty Kurbowa a właściwie i sens epoki wraz z jej sprzecznościami i dylematami określa dwuczęściowe motto powieści, składające się z formuły algebraicznej i fragmentu znanej wtedy piosenki — „Kurczątka też by chciały żyć”.

Tak skonstruowany i zinterpretowany obraz świata przedstawionego w *My* antycypował nowe możliwości rozwoju gatunku w jego dystopijnej odmianie, której naczelną zasadą stanie się, w ślad za powieścią Zamiatina, to, że ukazuje ona taki świat, w którym — jak mówi Margaret Mead — „marrzenia jednego człowieka stają się koszmarem drugiego”¹⁸.

Krytyczna intencja *My* manifestuje się za pośrednictwem takich obrazów, które ukazują rezultaty narzucania ludziom doskonałości wbrew ich woli i bez liczenia się z ich pragnieniami indywidualnymi, nie unikając przy tym i środków represyjnych — np. operacje mózgu polegające na usuwaniu wyobraźni itd. W ten więc sposób powieść *My* prognozowała problematykę późniejszych antyutopii, których naczelnym zagadnieniem była demaskacja i kompromitacja stworzonych przez wiek XX systemów totalitarnych.

Konflikt między systemem i jednostką jest głównym czynnikiem dynamizującym akcję powieści, pozwala też przejawiać się różnym stronom charakteru bohatera. Konflikt taki nadaje antyutopii Zamiatina dramatyzm i pozwala realizować się problematyce nie tyle w autorskich deklaracjach (cecha tradycyjnej utopii), ile w ciągu postępów i postaw działających postaci. Sama fabuła powieści jest skonstruowana jako proces samopoznania głównego bohatera i późniejszych konsekwencji tego faktu. Tę wygodną i efektywną zasadę strukturalną przejmą późniejsze utwory, poddając ją zazwyczaj tylko stosunkowo nieznacznym modyfikacjom.

Prekursorska rola *My* w rozwoju gatunku utopii negatywnej uwidoczniła się również w konstrukcji postaci głównych bohaterów i sposobie kształtowania fabuły.

Bohaterami utworu są wyłącznie mieszkańcy utopii i ich świadomość jest podstawowym medium kreującym świat przedstawiony. Ten fikcyjny świat powieści jest też jedynym światem narratora. Przypomnę, że w utopii tradycyjnej narrator był z reguły przybyszem ze świata empirii, odkrywającym jakiś nowy kontynent, wyspę, cywilizację, którą przeciwstawiał swemu dotychczasowemu doświadczeniu. Zamiatin, a w ślad za nim i inni autorzy antyutopii z takiego zabiegu świadomie rezygnują. Ten chwyt konstrukcyjny uzasadnia dobrze wypowiedź Bertranda Russella, który stwierdził, że „w naszym wieku, w znacznej mierze pozbawionym złudzeń, nie umiemy już wierzyć w marzenia utopistów i społeczeństwa zrodzone z naszej fantazji odtwarzają w wyolbrzymionej postaci zło, do którego przywykliśmy w codziennym życiu”¹⁹.

Zamiatin, torując drogę współczesnej utopii negatywnej, podjął też próbę pełniejszego ropsychologizowania bohaterów, dawał motywację ich zachowań

¹⁸ M. Mead, *Utopia and its Enemies*, New York 1963, s. 44.

¹⁹ B. Russel, *Przedmowa do „Wykładu profesora Minna” Stefana Themersona*, Warszawa 1958, s. 5.

i jednocześnie budował fabułę zgodnie z później sformułowaną tezą Irvinga Howe'a, że „schemat antyutopijnej powieści wymaga, aby w jednej lub dwóch samotnych postaciach, wyłamujących się z doskonałości przystosowania raz jeszcze obudziło się spontaniczne pragnienie indywidualności”²⁰.

Bohater Zamiatina, D-503, z zawodu matematyk, w początkowej fazie rozwoju akcji powieściowej jest częstką zbiorowości i postępuje zgodnie z uznanymi konwencjami, jest pogodnym konformistą, któremu nawet nie śni się sprzeciwić czemukolwiek w istniejącym stanie rzeczy. Przemiany w jego świadomości rozpoczną się dopiero pod wpływem bliższej znajomości z I-330, kobietą, która rozbudzi w nim uczucia nieznane: zazdrość i czułość. I-330 okaże się członkiem grupy opozycyjnej, posiadającej nie tylko określony program ideowy, ale sprzeciwiającej się instynktownie standaryzacji i wszechobecnemu uciskowi. Grupa „Mefi” chce dowieść wyższości wartości duchowych nad materialnymi, nad maszynami. Tak więc źródłem opozycji i buntu jest tu głównie intelekt i serce²¹.

D-503 jest gorliwym wyznawcą systemu Jednego Państwa, cieszy się życiem „matematycznie doskonałym”. Jego świat wewnętrzny to „świat algebraiczny”, racjonalny i uporządkowany. Ten doskonały porządek burzy uczucie do kobiety, odmiennej od partnerek, z którymi dzielił „miłość na różowe talony”. Momentem zwrotnym w rozwoju bohatera jest chwila, gdy doznaje uczucia zazdrości o wybraną kobietę. Wtedy też z przerażeniem uświadamia sobie swą wewnętrzną dwoistość.

Proces rozwijania się emocji jest demonstracją procesu psychologizacji. Psychika D-503 staje się terenem dramatycznej kolizji między głęboko wpojona zasadą podporządkowania się nadrzędnemu „my” i rozbudzonego „ja”: namiętności do kobiety, sprzeciwu wobec przepisu o konieczności dzielenia jej z innymi.

Aczkolwiek D-503 nie buntuje się na skutek refleksji ideowej, lecz emocji i z tego też powodu podejmuje decyzję o udziale w porwaniu „Integrału” przez grupę „Mefi”, to jednak jego właśnie uczynił Zamiatin głównym bohaterem. Taka bowiem droga do herezji najbardziej ekspresywnie pozwalała zdemontować ideowe przesłanie utworu, odzwierciedlające zresztą poglądy ideowo-estetyczne autora — myśl o konieczności buntu, o wiecznej potrzebie sprzeciwu wobec prawd objawionych.

Psychologiczne pogłębienie postaci zamiatinowskiego bohatera-narratora wpłynęło też w sposób znaczący na cały proces upowieściowienia dystopii (utopia z reguły była przede wszystkim dyskursem polityczno-społecznym), choć i ta „bardziej niż ludźmi zajmuje się poglądami, ideami i teoriami”²².

²⁰ I. Howe, *The Fiction of Anti-Utopia*, „The New Republic” z 26 IV 1962, s. 13 - 16.

²¹ A. Swinewood, *The Novel and Revolution*, London 1975, s. 154 - 155.

²² I. Howe, op. cit., s. 14.

Zastosowany przez Zamiatina zabieg „upowieściowienia” utopii miał przełomowe znaczenie w rozwoju gatunku, nadawał jej nowe cechy, stwarzał możliwość modyfikacji fabularno-kompozycyjnej struktury. Z doświadczeń tych skorzystają wszyscy kolejni autorzy antyutopii.

Powieść *My* ma rozbudowaną i starannie skonstruowaną fabułę („historię”), w której centrum znajduje się proces przemian ideowo-psychicznych, dokonujących się w świadomości bohatera-narratora. Ruch fabuły Zamiatin oparł na chwycie kuszenia bohatera doskonale wpisującym się zresztą w koncepcję jego charakteru. D-503 przeżywa momenty napięć duchowych, głębokie rozterki, dokonuje samoanalizy swych zachowań, dochodzi nawet do aktu pełnego sprzeciwu wobec systemu, aby po wykryciu spisku ulec sile argumentów Dobroczyńcy i złożyć doniesienie w Biurze Straży. Poddany lobotomii bierze potem udział w egezkucji I-330.

Tę główną linię fabularną — dzieje wlotu i klęski bohatera — pisarz zręcznie obudował kilkoma wątkami pobocznymi: wątek budowy statku kosmicznego, działalność grupy „Mefi”, wątek państwowego poety R-13, wątek miłosny.

Rozwój akcji powieściowej, ściśle związany z duchową aktywizacją D-503, ma też wyraźnie nakreśloną linię dramatyczną wyrażoną w zawiązaniu konfliktu, jego narastaniu ku kulminacji (klęska spiskowców i załamanie się bohatera) i finalizującą się w epizodach śmierci I-330 oraz powrotu D-503 do stanu całkowitego posłuszeństwa władzy. Finał utworu — klęska, jaką ponosi zbuntowany bohater, samotny pośród zadowolonych antyutopian — należy także do stałego zestawu atrybutów kompozycyjnych przyszłych dystopii, które generalnie wyrażać będą pesymistyczne przekonanie o niemożności zmian czy pokonaniu systemu.

Badacze gatunku wyrażają przekonanie, że dobrze zbudowana antyutopia winna posiadać fabułę zwartą, z ograniczoną do minimum liczbą wątków pobocznych. Dystopia Zamiatina wymóg ten spełnia w całej rozciągłości. Wymienione wyżej wątki poboczne nie tylko nie dekoncentrują akcji, lecz wzbogacają obraz społeczeństwa i wszystkie zbiegają się w wątku głównym. Szczególną rolę odgrywa wątek miłosny. Uczucie do kobiety staje się tu bowiem siłą napędową przemian zachodzących w świadomości D-503. Jak dalece inspirujące było takie potraktowanie tego wątku przez Zamiatina świadczą dobitnie późniejsze przykłady gatunku z orwellową dystopią-satyra na czele.

System zdarzeń w utworze i ich charakter są ściśle związane i uwarunkowane ideą przewodnią: demaskowaniem systemu i osobowością bohatera. Tak więc w początkowym stadium akcji warstwa zdarzeniowa wyraża się jako porządek, a nawet monotonia i powtarzalność — taki jest bowiem rytm życia i pracy D-503. Element zamętu wnosi w tę starannie uregulowaną egzystencję znajomość z I-330, aby stopniowo doprowadzić ją do całkowitego rozchwiania:

sceny wypraw do Starego Domu, odkrycie tunelu, pobyt za Zieloną Ścianą, konflikt z dotychczasową partnerką na godziny miłości, przerwy w pisaniu dziennika itd.

Zamiatin konstruuje system zdarzeniowy utworu nie tylko w oparciu o narastające napięcie — rezultat ewolucji bohatera, lecz również chętnie posługuje się wypróbowanymi chwytami kompozycyjnymi z terenu powieści przygodowej czy sensacyjnej, takimi jak: zagadka, suspense, niedopowiedzenie, rozszerzając w ten sposób ramy strukturalne utopii tradycyjnej. Zdarzeniowość nie jest jednak dominantą utworu, funkcję tę pełnią refleksje filozoficzno-światopoglądowe bohatera, które przypominają o gatunkowej specyfice tekstu.

Podstawowy warunek strukturalny antyutopii — jeden wyraźnie ukształtowany wątek główny i minimum pobocznych — Zamiatin spełnił także przez wybór określonej sytuacji narracyjnej i podmiotu mówiącego.

W swym kształcie narracyjnym *My* jest historią wypowiedianą w pierwszej osobie przez głównego bohatera — D-503. Wypowiedź za została ujęta w formę pograniczną: dziennika i oficjalnej notatki, zapisu sytuacji i wydarzeń, które narrator przeżywa lub obserwuje. Sam pomysł zapisywania zdarzeń dnia powszedniego w Jednym Państwie nie jest własnością D-503. Jest to zadanie wobec innych cywilizacji; jego dziennik bowiem zostanie zabrany w podróż kosmiczną jako ilustracja doskonałości istnienia w Jednym Państwie.

Zastosowana tu sytuacja narracyjna (znana zresztą i z praktyki utopii) zakłada szczerłość wypowiedzi, którą jednocześnie cechuje oszczędność środków ekspresji, precyzja sformułowań i matematyczna logika.

W odróżnieniu od autorów utopii nie przykładających większej wagi do indywidualizacji języka postaci, Zamiatin konstruuje wypowiedź tak, aby była ona wyrazistą ilustracją stanu ducha narratora, zwierciadłem jego osobowości. Znajduje to swój wyraz w starannie przemyślanym doborze środków ekspresji, rytmie wypowiedzi i jej emocjonalnym napięciu. Stąd też w początkowej fazie dziennika widać, z jakim trudem przychodzi bohaterowi znajdowanie środków dla wyjawienia swoich uczuć osobistych. Dalszy rozwój wydarzeń wprowadza widoczny zamęt w sposobie prowadzenia notatek, szczególnie widoczny w okresie przed przełomem duchowym. Wyraża się to w nierównym rytmie relacji, chaosie myśli, polemikach ze swoim nowo odnalezionym „ja”, w represjonowaniu myśli heretyckich.

Przełom wewnętrzny — negacja słuszności poczynań władzy — znajdzie swój wyraz w tym, że matematyczny geniusz D-503 zacznie myśleć obrazami zamiast formułami algebraicznymi²³. I wreszcie, po operacji usunięcia wy-

²³ Analizę metaforyki powieści oraz funkcji barw w stylu utworu zawierają artykuły: C. R. Profferra, *Notes on the Imagery in Zamjatin's «We»*, „Slavic and East European Review” 1963, nr 3, s. 269 - 273 i R. Russell, *Literature and Revolution in Zamjatin's «We»*, „Slavic and East European Review” 1973, nr 122, s. 36 - 46.

obraźni bohaterowi, styl notatek uzyska swoją poprzednią lakoniczność, pozbawiony zostanie rozedrganego rytmu i napięcia. D-503 przestanie posługiwać się barwami czerwoną i żółtą, wszystko powróci do jednej jasnoniebieskiej barwy — barwy Jednego Państwa.

Zamiatin antycypował czy wręcz określał w swej powieści również czasoprzestrzenne wyznaczniki antyutopii. Jej prawdopodobieństwo uzyskiwał przez wtopienie, wmontowanie realiów utopii w zespół zjawisk i przedmiotów znanych czytelnikowi z empirycznego doświadczenia. To też wpłynęło na wiarygodność obrazu świata przedstawionego, wywołując przekonanie o realnej możliwości istnienia takiej krainy, antyutopię bowiem od realnej rzeczywistości odbiorcy dzieli nie przestrzeń, lecz czas. Przedłożona przez Zamiatina koncepcja uwiarygodnienia świata utopii stanie się jednym z najbardziej efektywnych ideowo i artystycznie wyznaczników nowego gatunku, pogłębiającym jego profetyczną i krytyczną tendencję.

Przestrzeń w *My* nosi liczne znamiona wellsowskich utopijnych miast, jest to także przestrzeń zamknięta: Jedno Państwo, jak pamiętamy, istnieje pośród Zielonej Ściany, pod szklaną kopułą. Zamkniętość przestrzeni, w której istnieje bohater, podkreśla reglamentację wszelkich czynności, które są zawsze takie same i odbywają się w tych samych miejscach. Ta zamknięta przestrzeń nabiera wymowy symbolicznej w miarę coraz to pełniejszej charakterystyki systemu Jednego Państwa. Stąd logiczną konsekwencją rozwoju konfliktu bohatera ze światem antyutopii jest akt rozbicia przestrzeni, co następuje, gdy D-503 narusza zakaz przechodzenia za Zieloną Ścianę, w świat dzikiej przyrody, jeszcze nie poddanej cywilizacyjnym zabiegom. Również sens buntu opozycyjnej grupy „Mefi” wyraża się w rozbiciu zamkniętej przestrzeni Jednego Państwa — w scenie przebijania Zielonej Ściany, drażnieniu pod nią tunelu.

Przedstawione wyżej elementy ideowo-strukturalne powieści E. Zamiatina *My* poświadczają jej gatunkowe nowatorstwo i antycypowanie cech dystopii. Oczywiście, jako utwór pionierski, nie był on też całkowicie „czysty” genologicznie. Nowy gatunek wypracowany w *My* synkretyzował bowiem cechy innych — już znanych i sprawdzonych w praktyce gatunków: utopii (od najstarszych do powieści Wellsa czy Bellamy’ego), pamfletu politycznego na temat współczesności, czy wreszcie powieści satyryczno-fantastycznej w tradycji J. Swifta.

Sam termin „antyutopia” nie był również przez Zamiatina używany, gdyż jeszcze nie funkcjonował w świadomości i praktyce teoretyczno-literackiej. Pojawi się on wraz z rozwojem gatunku, w szczególności znaczące będą tutaj wypowiedzi George’a Orwella. Orwellowi również *My* będzie zawdzięczać renesans swej popularności, jako świadomie spożytkowane przez pisarza źródło jego satyrycznej dystopii 1984²⁴.

²⁴ G. Orwell, *The Collected Essays*, „Journalism and Letters” 1968, vol. 4, s. 72 - 75.

W odróżnieniu od licznych powieści utopijno-fantastycznych, utopijno-katastroficzných czy utopii jako takich — utwór Zamiatina był nie tylko sfabularyzowanym przekazem określonych idei społeczno-politycznych, lecz także ciekawym eksperymentem literackim odzwierciedlającym na różnych swych poziomach oryginalny system poglądów filozoficzno-estetycznych jego twórcy.

W kontekście nowo powstającej odmiany gatunkowej całkowicie zasadne jest określenie George'a Woodcocka, że *Мы* „to pierwsza powieść znacząca artystycznie, która prezentuje stosunkowo pełną wizję negatywnych rezultatów realizacji założeń utopii”²⁵.

ЯНИНА САЛАЙЧИКОВА

К ВОПРОСУ ЛИТЕРАТУРНОГО ЭКСПЕРИМЕНТА
В РУССКОЙ СОВЕТСКОЙ ПРОЗЕ ДВАДЦАТЫХ ГОДОВ.
РОМАН Е. ЗАМЯТИНА *МЫ* КАК АНТИУТОПИЯ

Резюме

В статье анализируется роман Е. Замятина *Мы* как отражение основ эстетической программы его автора, выраженное в жанровой форме антиутопии. Указываются русская родословная утопии и новаторские черты исследуемого романа, а также его генезис, истоки и конкретные идейные и структурные признаки, подтверждающие принадлежность *Мы* к жанровому инварианту дистопии. В частности рассмотрены такие категории, как представленный мир романа, конфликт, герой, повествование и фабула. В итоге статьи подчеркивается жанровое новаторство произведения, его синкретическая природа и значение как источника творческого вдохновения.

SOME PROBLEMS OF A LITERARY EXPERIMENT
IN THE RUSSIAN SOVIET PROSE OF THE TWENTIETH
CENTURY.

E. ZAMIATIN'S NOVEL *WE* AS A REVERSED UTOPIA

by

JANINA SAŁAJCZYKOWA

Summary

In the article the author analysed E. Zamiatin's novel *We* as a reflection of assumptions of aesthetic programme of its author expressed in the form of genre anti-utopia. The author presented the Russian origin of utopia and the precursory character

²⁵ G. Woodcock, *Utopias in Negative*, „Sewanee Review” 1956, vol. 64, s. 79.

of the novel *We* and also its origin and sources and concrete ideological and structural features confirming affiliation of the work to the genre type of dystopy. In particular the author analysed such categories as the presented world, conflict, hero, fiction make-up, narration.

Concluding the article the author emphasized the innovatory character of the genre of the work, its synergetic nature and its importance as a source of further creative inspirations.