

Warłam Szalamow

"Nowa proza" : zapiski z lat siedemdziesiątych

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (119), 195-207

2009

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Archiwum

Wariam SZALAMOW

*Nowa proza. Zapiski z lat siedemdziesiątych*¹

Dlaczego piszę opowiadania:

1. Nie wierzę w literaturę. Nie wierzę, że zdoła ona zmienić człowieka. Humanistyczne ideały rosyjskiej literatury nie sprawdziły się w praktyce, w dwudziestym stuleciu doprowadziły one do krwawych kaźni odbywających się na oczach wielu ludzi.
2. Nie wierzę, by mogła ona ustrzec i uchronić przed nawrotami. Historia powtarza się i każde rozstrzelanie trzydziestego siódmego może się powtórzyć.
3. Piszę jednak, dlaczego? Piszę po to, by ktoś, czytając moją niezalangowaną prozę, mógł opowiedzieć o swoim, takim jak moje pod każdym względem życiu. Ktoś musi to zrobić... Nie o zwykłą, ale o moralną odpowiedzialność chodzi. Zwykłemu człowiekowi jej brakuje, na poetę spada jako nakaz bezwarunkowy. Nie wiem, czy tylko do Rosji należy wystosować to żądanie.

Oczywiście, chodzi głównie o życie. Własną nieśmiertelność. Niezadowolające odpowiedzi prowadzą do pesymistycznych wizji. Terror zepchnął je na margines. Założenia terroryzmu – jednostki i państwa – są bardzo optymistyczne.

Jakaś ogromna nieprawda kryje się w tym, że cierpienie staje się obiektem sztuki, że prawdziwa krew, męka, ból występują jako obrazy wiersza czy powieści. Zawsze jest to fałszywe, zawsze. Żaden Remarque nie odda cierpień i nieszczęść wojny. Najgorsze jest to, że dla artysty pisanie wiąże się z pozbyciem się bólu, zmniejszeniem wewnętrznego napięcia. I to też nie jest dobre.

Przełożyła *Izabella Migal*

¹ „Nowyj Mir” 1989 nr 12, s. 3 (wydała I.P. Sirotinskaja).

O mojej prozie²

Interesowała się Pani nieraz, jaka psychologia oprócz losu i czasu rządzi moimi opowiadaniem.

Czy moje opowiadania posiadają cechy literackie wyznaczające im jakieś określone miejsce w rosyjskiej prozie?

Każde moje opowiadanie wymierza policzek stalinizmowi i jak każde takie uderzenie rządzi się prawami siły mięśni. Uważa Pani, że lepiej napisać pięć dopracowanych opowiadań niżli sto niegrawerowanych i chropowatych.

Autorowi nie chodzi tylko o nadanie utworowi określonego kształtu. Najbardziej udane opowiadania napisałem od razu na czysto, tzn. przepisałem jeden raz z brudnopisu. W ten sposób powstawały najlepsze moje opowiadania. Nie robiłem dodatkowej obróbki, a jednak są one wykończone: mam takie opowiadanie *Krzyż*, zapisałem go tylko jeden raz, ale z nerwem, w imię nieśmiertelności i śmierci – od pierwszego do ostatniego zdania. Opowiadanie *Zmowa prawników* – najlepsze opowiadanie z całego zbioru, całe napisałem od razu.

Przedtem wszystko kłębiło się w mózgu i wystarczyło usunąć jakąś w nim przegrodę, by chwycić się pióra i opowiadanie było gotowe.

Moje opowiadania są przemyślaną i świadomą walką z tym, co się zalicza do rodzaju opowiadania. Prawie nigdy nie zastanawiałem się nad tym, jak napisać powieść, natomiast w ciągu kilkudziesięciu lat, jeszcze w młodości myślałem o tym, jak napisać opowiadanie. W latach 20. napisałem sto błyskotliwych i uszczypliwych opowiadań, część z nich ukazała się drukiem (*Trzy śmierci doktora Austino*, *Druga symfonia Liszta* i in.). Po latach uznałem je za błahostki. Ale widocznie były one potrzebne jako rodzaj uczniowskich ćwiczeń i szkiców. Kiedyś brałem ołówek i wykreślałem z opowiadań Babla wszystkie ozdobniki, wszystkie pożary obrazujące odrodzenie i zastanawiałem się, co z tego zostanie. U Babla zostało niewiele, u Larysy Reisner w ogóle nic.

W ten sposób wyłoniła się jedna z podstawowych reguł: lakonizm. Zdania w opowiadaniu powinny być lakoniczne i proste, jeszcze przed sięgnięciem po kartkę papieru i pióro należy usunąć to, co niepotrzebne. Dzięki temu kształtuje się mechanizm selekcji językowej nagromadzonego w mózgu materiału, tylko taki tryb pracy przynosi owoce, bez żadnych dodatkowych wariantów i porównań, bez zbędnej pstrokaczyny. [...] I tak oto mózg kontroluje się, eliminuje, spycha na bok niepotrzebne kłody. Używam niezbyt nowoczesnego porównania z najbardziej prymitywną konstrukcją – tamą. Po powodzi kłody toczą się po spławie, większość tonie na dnie, inne dobiły do brzegu górskiej kamienistej rzeki, zepchną je z powrotem do wody albo wyschną i nie będą nikomu potrzebne. Selekcja kłód następuje, kiedy są popychane ku tartakowi, na piłę taśmową, przed którą leżą te w cał-

² Tłumaczenie na podstawie pierwszego wydania: W. Szalamow „O mojej prozie”. *List W. Szalamowa do I.P. Sirotinskiej z 1971 r.*, „Nowyj Mir” 1989 nr 12, s. 58-66; Dziękuję Irinie Pawłowie Sorotinskiej za pozwolenie na tłumaczenie.

kiem dobrym stanie, nadające się jak najbardziej na frazę. Słowa te są ważkie, ścisłe i prawidłowe, kolekcjoner popycha osęką zdanie po zdaniu na taśmę piły. Rozpoczęła się praca nad słowem. Zaczęło się piłowanie kłoca.

Po co to porównanie, niezbyt modne, zdaje się, w dobie cybernetyki? Jest to ilustracja mechanizmów mózgu-twórczości, który blokuje to, co niepotrzebne. Nie trafiają tam okaleczone pnie tam. Jeszcze przed sięgnięciem po pióro słowa opowiadania są skompletowane. [...]

Wymierzyć policzek trzeba szybko i głośno. Można mierzyć wypowiedź miarkami Flaubert'a – długością oddechu, jest w tym jakieś fizjologiczne uzasadnienie. Literaturoznawcy niejednokrotnie mówili, że tradycyjna rosyjska proza to łopata, którą należy wetknąć w ziemię, a następnie wywrócić do góry nogami, dostając się do najgłębszych warstw. Opinia ta dotyczy także tradycji tołstojowskiej. Mnie się wydaje, że jest ona fałszywa. Zachowała się w naszej historii dźwięczna, krótka forma Puszkina, niemająca wiele wspólnego z tą łopata, która dostaje się do głębokich warstw. Niech literaturoznawcy i ekonomiści docierają do tych głębin, ale nie pisarze. Literatowi może się wydać, że rada ta jest nieco dziwna.

Wypowiedź powinna być krótka, jak uderzenie w policzek, takie jest moje zdanie. [...]

Każde moje opowiadanie jest absolutnie autentyczne. Jest to autentyzm dokumentu. Opowiadanie *Sherry Brandy* nie jest opowiadaniem o Mandelsztamie, lecz opowiadaniem o mnie. Zawsze uważałem, że dla artysty, autora, oprócz absolutnej autentyczności opowiadania najważniejsza jest okazja do wypowiedzi umożliwiającej swobodny przepływ nagromadzonych w mózgu informacji. Autor jest świadkiem, każde jego słowo, każde poruszenie duszy składa się na formułę, wydaje wyrok. Autorowi wolno coś potwierdzić lub zanegować w sposób sobie tylko właściwy, poprzez emocje bądź sądy o literaturze. Jeżeli opowiadanie jest zakończone, takie sądy powinny się pojawić. Obróbka wcale nie jest potrzebna. Cała obróbka wylądowała za burtą opowiadania. Chociaż czytam wszystkie swoje opowiadania na głos, krzyczę i przejmuję się słowami – w każdym opowiadaniu trafiają się kamienie, drzewa i rzeki – całą tę walkę nanoszę na papier jako wynik walki, spierania się różnych sił – własnych i cudzych.

Podstawowym problemem jest walka z wpływami literackimi. Kiedyś sprawiało mi to ogromny kłopot, pisząc wiersze epickie, ciągle odczuwałem walkę z takimi pisarzami, jak Ambrose Bierce na przykład. U nas jest on mało znany, ale *Trzy śmierci doktora Austino* uległy wpływowi jakiegoś opowiadania Bierce'a. Od samego wpływu groźniejsza jest pułapka podświadomie krępująca wolę – dochodzi do marnotrawstwa materiału i okazuje się ostatecznie, że przypomina on coś obcego, tzn. zabija opowiadanie. Sztuka nie znosi epigoństwa. W *Opowiadaniach kołymskich* wyleczyłem się już z epigoństwa, z dwu powodów – po pierwsze, przeszedłem przez trening i kiedy pojawiało się coś obcego w opowiadaniu, byłem wyczulony na cudzy, brzmiały jak ostrzeżenie ton. Taka nieskomplikowana filozofia. A po wtóre i najistotniejsze – zgromadziłem taki zapas nowości, iż nie bałem się powtó-

rzeń. Mój materiał zapobiegłby niejednemu powtórzeniu, ale nie doszło do powtórek, gdyż poskutkowały ćwiczenia warsztatowe i trening, nie potrzebowałem cudzego schematu, cudzych porównań, cudzego tematu, cudzych pomysłów, skoro mogłem okazać własny paszport literacki.

Czytelnik XX stulecia nie ma ochoty czytać wydumanych historii, nie ma czasu na niezliczone spreparowane życiorysy. Prawdziwa tragedia to nie paradoks, lecz autentyczna zdrada Oppenheimera.

Trudno przewidzieć, czy nadaje się to na materiał słowotwórczy, czy na tworzywo nowej powieści.

Albo na *science fiction*, której rozkwit wydaje się nieco dziwny, gdyż każde naukowe odkrycie jest bardziej autentyczne, owocne i wnikliwe od fantazji autora powieści fantastycznej. [...]

Po zaszczytach zostaje dokument, ale nie jest to zwykły dokument, lecz jak *Opowiadania kołymskie* dokument zaprawiony emocjami. Taka proza – to jedyna forma literatury, która może usatysfakcjonować czytelnika XX wieku.

Po wtóre, przedstawiłem tu ludzi w szczególnie ważnym i wyjątkowym, nieopisywanym dotąd stanie, zbliżonym do stanu poza-człowieczeństwa [*зачеловечества*]. Moja proza przechowuje szczątki, jakie ocalały w człowieku. Czymże są te pozostałości? Czy leżą one na nieprzekraczalnej granicy, czy poza nią istnieje już tylko śmierć – duchowa i fizyczna? W tym sensie moje opowiadania można uznać za szkic [*оуерк*], ale nie taki, jak *Zapiski z martwego domu*, lecz eksponujący osobowość autora, zresztą w ogóle nie ma artysty bez osobowości, indywidualnego punktu widzenia. Opowiadania to moja dusza, mój punkt widzenia, własny, tzn. jednostkowy. Na tym jednostkowym punkcie widzenia trzyma się nie tylko literatura piękna. Nie ma pamiętników – są pamiętnikarze.

Skąd to wszystko się bierze? Jak się to dzieje? Mnie się wydaje, że człowiek drugiej połowy XX stulecia, doświadczony wojnami i rewolucją, pożarem Hiroszimy, bombą atomową, zdradą i co najistotniejsze, apogeum tego wszystkiego – hańbą Kołymy i krematoriami Oświęcimia, człowiek... – a przecież każdy ma jakiegoś krewnego, który zginął na wojnie bądź w łagrze, ten kto żyje w dobie rewolucji informatycznej – po prostu nie może podchodzić do zadań sztuki tak jak przed tym.

Bóg umarł. To dlaczego sztuka ma dalej istnieć? Sztuka także umarła i żadne moce nie wskrzeszą tołstojowskiej powieści.

Artystyczna porażka *Doktora Żiwago* jest zarazem klęską określonego gatunku literackiego. Najzwyczajniej w świecie gatunek ten wyginał.

Może to zabrzmieć paradoksalnie, ale moje opowiadania w zasadzie są ostatnim bastionem realizmu. To, co odbiega od dokumentu, nie jest realizmem, lecz fałszem, mitem, fantazmatem, atrapą. W dokumencie natomiast – w każdym dokumencie – płynie żywa krew epoki.

Dążyłem do stworzenia autentycznego świadectwa epoki, niepozbawionego emocjonalnej sugestywności. Nie ma żadnych podstaw, by uznać to, co przekracza

dokument, za coś wyższego od mdłej bajki. Na świecie jest tysiące prawd, ale w sztuce tylko jedna – prawda talentu. Dlatego wsłuchujemy się w prorocтва Dostojewskiego. Dlatego zachwyca i uczy Wrubel.

Dla rozwoju poezji bądź prozy – wszystko jedno – sztuka nieustannie potrzebuje nowości. Jedynie nowości – każdej zmiany tematu, intonacji, stylu. Możliwości zmian są nieograniczone.

Na dodatek artysta ciągle i niezależnie od własnych środków korzysta z metody „krzyżowania” architektury, muzyki, malarstwa, a także czerpie z nauki i filozofii. Wszystko to wpada do niewodu, gdzie rządzą odrębne prawa, podobne do działania tych regulujących tamy.

Dla artysty niemałe znaczenie ma doświadczenia dziennikarskie. Trzeba jednak mieć na uwadze, iż dziennikarstwo i twórczość pisarska są nie tylko różnymi poziomami kultury literackiej, ale są to także różne światy. Jeżeli nie zapomnę, że artysta staje się sędzią, a nie wykonawcą polecenia, wszystko będzie dobrze. Jeśli uda się zachować wysoką miarę artysty i prasa nie sflamsi, czego nie udało się uniknąć Gorkiemu i Korolence. Są to dobrzy pisarze, zepsuci jednak współpracą z rozmaitymi pismami. Sergiusz Michajłowicz Tretiakow próbował wesprzeć gazetę, utrzymać ją na wysokim poziomie. Nic dobrego z tego nie wynikło ani dla Tretiakowa, ani Majakowskiego. *Mój najlepszy wiersz* i temu podobne agitacje na rzecz „literatury faktu”. Literatura faktu to nie dokument, ale jedyny szczególnie przypadek dokumentalnej doktryny.

Członkowie LEFu w wielu swoich artykułach radzili, by „zapisywać fakty”, „zbierać fakty”. Ale gromadzenie faktów przetwarzanych dla potrzeb dzienników, jak to robili „faktofiki” – to z góry zaplanowane zniekształcenie. Nie ma żadnego faktu bez komentarza i określonej formy go utrwalającej.

Przyszłe świadectwa nie powinny być niczym innym jak pamiętnikarskim dokumentem wzbogaconym duchowo, emocjonalnie i krwią, gdzie wszystko jest dokumentem należącym jednocześnie do prozy emocjonalnej [ýñüèñüèüóþ]. Należy rozwiązać proste zadanie, tzn. znaleźć stenogram istniejących naprawdę bohaterów, specjalistów w swoim fachu i duszy. Taką prozą są poniekąd zapiski Benvenuto Celliniego. Ale wspomnień Panajewa³ nie można zaliczyć do tego rodzaju prozy, są to raczej pamiętniki sporządzone wedle zasady: ten napisze pamiętnik, kto przeżyje.

Utwór literacki nie powstaje bez formy. Nie ma znaczenia, jaki impuls popchnął ku twórczości, bez formy dzieło się nie rodzi. Ten fakt nie podlega dyskusji, ale nie oznacza to, iż forma ma przewagę nad treścią. Wybór takiej, a nie innej formy świadczy o treści. Ale wybór, selekcjonowanie, kontrola – to już sprawa drugorzędna, każdy artysta przede wszystkim poszukuje czystej przejrzystej formy. Jakieś nieokreślone uczucie szuka wyjścia i wstępuje w wiersze, w rozmiar, rytm lub opowiadanie. Forma jest sprawą artysty, w innym zarówno razie czytelnik, jak

³ Iwan Iwanowicz Panajew (1812-1862) – pisarz, publicysta. Wraz z Nekrasowym wydawał periodyk „Sowremennik”. Napisał *Literackie wspomnienia* (1861).

i artysta mogą zwrócić się do ekonomisty, historyka, filozofa, a nie do innego artysty, by osiągnąć wyższy poziom, zwyciężyć, wyprzedzić mistrza właśnie, nauczyciela. W *Kuglarzu* Kamińskiego więcej poezji niżli w wierszach Włodzimierza Sołowiowa. Myśl, treść niszczy wiersze. Aby pojawił się *Wiersz o Pięknej Damie*, należało myśl Sołowiowa precedzić przez artystyczne sito Błoka. *Devanastu* stanowi próbę zrozumienia rzeczywistości w wyjątkowo nowy sposób – przez przypiewkę ludową. Chlebniów, całkowite przeciwieństwo Błoka, sięga w podobnej sytuacji i okolicznościach po identyczne metody, by osiągnąć podobny cel, czyż *Nocz pierred Sovietami* nie przypomina Błoka?

Pierwszy artystyczny impuls wychodzi właśnie od formy, kiedy jeszcze nie pojawiło się nic przejrzystego i określonego. Podstawowa zasada poezji polega na tym, że poeta zabierający się za pisanie wierszy nie wie, jak je skończy.

Poeta zakładający określone zakończenie to bajkopisarz, ilustrator. Ta reguła obowiązuje także w prozie. U nas z zamiłowaniem cytuje się *Panią Bovary* Flauberta. Puszkina zamartwiał się z powodu Tatiany, cóż, przykłady podobnego skrępowania w literaturze można mnożyć w nieskończoność.

Nawet Bunin nie jest wcale poetą, w wierszu o Czechowie *Artysta* próbował tę oczywistą prawdę ukryć pod płaszczem filozoficznych wywodów. O tym trzeba pisać prozą, ot i mamy właśnie prozę. Wiersze o Czechowie są artykułem prozaika, gdyby tę samą myśl, a dokładnie uczucia, przybrał w słowa poeta, usłyszelibyśmy brzękadło. Równanie linii, kształtowanie wiersza od razu ujawniają podstawowe trudności poezji – brzmieniowa organizacja wiersza łamie, dyktuje, zmienia treść. Widać gołym okiem, że treść jest sprawą wtórną, kwestią szczęśliwego trafu, oto jej właściwe miejsce. Również i w prozie obowiązuje ta surowa zasada.

Dlaczego, będąc znawcą piszącym od dziecka, drukującym swe utwory na początku lat 30., dziesięć lat zastanawiającym się nad prozą, nie mogę wnieść nic nowego do opowiadania Czechowa, Płatonowa, Babla i Zoszczenki? Proza rosyjska nie zatrzymała się na prozie Tołstoja i Bunina. *Petersburg* Białego jest ostatnią wielką rosyjską powieścią. Ale i *Petersburg*, choć wywarł ogromny wpływ na rosyjską prozę lat 20. na prozę Pilnika, Zamiatina, Wesołego, to tylko jeden z kolejnych etapów, jeden z rozdziałów historii literatury. Czytelnika naszej doby rozczarowała klasyczna literatura rosyjska. Klęska głoszonych w niej humanistycznych ideałów, doprowadzające do stalinowskich łagrów i krematoriów zbrodnie Oświęcimia, mające przełomowe znaczenie w historii, dowiodły, iż literatura i sztuka poddana próbie w autentycznym życiu to zero – oto główny motyw, główny problem współczesności. Rewolucja informatyczna nie odpowiada na te pytania. Nie może odpowiadać. Domysły i motywacje udzielają wieloznacznych odpowiedzi, podczas gdy czytelnik-osoba oczekuje odpowiedzi „tak” lub „nie” z zastosowaniem tychże dwuznacznych zasad, na których opiera się cybernetyka zmierzająca do poznania przeszłości, teraźniejszości i przyszłości ludzkości.

Nasza historia dowiodła, że życie nie rządzi się racjonalnymi prawami. Sprzedaż *Utworów wybranych* Czernyszewskiego za pięć kopiejek traktowana jako sposób na uratowanie ich od spalenia jest niezmiernie symboliczna. Na Czernyszew-

skim skończyła się stuletnia epoka, która sama się skompromitowała. Nie wiadomo, co wynika z wiary w Boga, ale każdy widzi, jakie są konsekwencje niewiary, jaka jest jej cena. Dlatego mnie, wychowanego na innych ideałach, pociąg do religii dziwi bardzo. Dawniej tylko Dostojewski miał prorocze i przewidujące wizje przyszłości. Dlatego właśnie stał się on prorokiem XX wieku. Ludzie Zachodu poznawali „słowiańską” duszę właśnie z utworów Dostojewskiego, co nasza prasa i politycy wyśmiewali, jednak po drugiej wojnie światowej to one doprowadziły do antagonizmów między nami a całym światem. Właśnie z Dostojewskiego Zachód uczył się Rosji, przyjmował różne rewelacje bez krytycyzmu, wierząc w każde proctwo i przepowiednię. Kiedy ta parada zaczęła przybierać na sile, Zachód nagle odgrodził się od nas bombami atomowymi, skazując nas na trwanie we wszechogarniającej konwergencji. Ta konwergencja – tudzież oszczędność w zarządzaniu środkami – jest właśnie ceną za strach, jaki Zachód żywił do nas. To awanturnicy twierdzą, że konwergencja zadziałała. Zachód dawno nas rzucił na pastwę losu. Wszyscy są instrumentalnie potraktowani przez propagandę – są plotkarzami, niczym więcej. Bomba atomowa prowadzi nieuchronnie do wojny.

Moje opowiadania nie mają fabuły i tzw. typów charakterów. Na czym się opierają? Na przekazaniu informacji o rzadko obserwowanym stanie duszy, na krzyku duszy, czy czymś innym, czysto technicznym?

Jak każdy nowelista przywiązuję wagę do pierwszego i ostatniego zdania. Dopóki nie dotarłem i nie sformułowałem w mózgu tych dwóch zdań – pierwszego i ostatniego – nie mam opowiadania. Mam mnóstwo zeszytów, gdzie zapisałem tylko pierwsze i ostatnie zdanie – jest to załączek przyszłej pracy. Wygodnie mi było korzystać z zeszytów szkolnych. Wersje, poprawki, wtręty z lewej – to wszystko. Resztę, najcenniejszą dla mnie, zatrzymuję.

Opowiadanie *Zmowa prawników* to absolutna nowość. Stanu nieważkości przyszłego trupa nie opisano jeszcze w literaturze. Wszystko jest nowe w tym opowiadaniu: beznadziejny powrót do życia niczym nie różni się od śmierci. Ser nadgryziony zębami naczelnika SPO-kapitana, stołówka, chleb, który łykałem w pośpiechu, by zdążyć przed śmiercią połknąć kawałek...

Każdy pisarz kreśli swoje czasy, ale nie poprzez odbijanie, lecz poznawanie za pomocą najczulszego narzędzia – własnej duszy, własnej osobowości. Relacje z rzeczywistością, wrażenia, w rękach pisarza są bezbłędną skalą odniesień. Nie są to wskazówki dla czytelnika, w każdym bądź razie nie są one dla niego konieczne. Ale pisarzowi są potrzebne jako swego rodzaju radar wmontowany w duszę. Nie jest istotne, jakie są powody jego zastosowania, jakie rości on pretensje do posiadania właściwości technicznych. Ważne staje się to, że nie ilustruje zdarzeń, lecz wywołuje żywe uczestnictwo w autentycznym życiu – nie jest istotne, czy dzieje się to dzięki pisaniu, czy realizuje się poprzez jakąś inną formę sztuki.

Pisarz może rozwiązywać nieliterackie problemy. Pisarz, nawet jeżeli przestaje pisać, pozostaje pisarzem, ale kiedy decyduje się na odpowiedzialne pisanie, powinien uruchomić radar.

Przecież radar ingeruje w życie, a nie tylko go odzwierciedla.

Pisarz uwzględni zasady gramatyki języka ojczystego. Teraz, po wojnie, narobili takiego zamętu w kwestiach literackich, dziedzinie całkiem przystępnej, że szkoda mówić. Zaskakują jakimś cytatem z *Powieści wremiennych let* Fomy Akwińskiego, lecz każdy powinien wiedzieć, że jeżeli nie opanuje stylu języka nowoczesnego, nie uchwyci nowoczesnych pomysłów – to zmyśla, fałszuje.

To pewne, że Czechow jest wielkim pisarzem, ale nie był on prorokiem, chociaż zrezygnował z rosyjskiej tradycji, jednak czuje się nieswojo w obcowaniu z takimi krzykaczami, jak Lew Tołstoj i Gorki, w tym tkwi jego nieszczęście. *Wies* i *Step* są opowiadaniem tradycyjnego realistycznego humanisty. Realizm jako kierunek literacki – te smarki, śliny – próbował pod płaszczem przyzwoitości ukryć bardzo nieprzyzwoite życie. Obłudny nakaz wzbraniający literaturze wprowadzania wątków erotycznych skłóca jedynie realistycznego artystę z autentycznym życiem. Wychowanie do życia w rodzinie nie rozbija rodziny, rozbijają ją przemilczane sekrety rodziny, w każdym małżeństwie kryją się najbardziej złowieszcze niespodzianki. Państwo ze względów praktycznych nie zdecydowało się na realizację szalonego pomysłu – odciąć dzieci od rodziców, zniszczyć rodzinę jako burżuazyjną instytucję.

Kontynuujemy rozmowę o mojej prozie.

Opowiadania kołymskie są poszukiwaniem nowych środków wyrazu, ale także i nowych treści. Nowa niezwykła forma ma utrwalić wyjątkowy stan, wyjątkowe okoliczności, które jak się okazuje, mają miejsce i w historii i w duszy. Dusza człowieka, jej ograniczenia i moralne granice rozciągają się w nieskończoność, doświadczenia poprzednich wieków nie mogą przed tym ustrzec.

Tylko te osoby, które osobiście przeszły przez doświadczenie wyjątkowego stanu moralności, mają prawo do jego utrwalania.

KR nie jest wymysłem opartym na przypadkowej klasyfikacji; do przesiewu doszło w mózgu wcześniej. Mózg [мозг] podsuwa, nie może nie podpowiadać pewnych zdań ukształtowanych kiedyś przez doświadczenie. Rzecz nie w obróbce, poprawkach, szlifowaniu – pisałem od razu na czysto. Brudnopisy – jeżeli w ogóle są potrzebne, znajdują się w umyśle, świadomość nie przebiera na przykład w kolorach oczu Katiuszy Masłowej – zgodnie z moimi dotychczasowym pojmowaniem sztuki nie ma to absolutnie nic wspólnego z artystem [антихудожественность]. Czy bohaterowie *KR* mają jakiś kolor oczu? Na Kołymie ludzie nie mieli koloru oczu, nie wpadłem w jakiś rodzaj aberracji pamięci, po prostu należy uznać ten fakt za specyfikę tamtego życia. *KR* rejestruje wyjątkowość wyjątkowego stanu. Nie dokumentalna proza, lecz proza jako autentyczne przeżycie, wolna od zniekształceń *Zapisków z martwego domu*. Wiarygodność protokołu, reportażu osiągająca najwyższy poziom sztuki [художественность] – w ten sposób odnoszę się do swojej pracy. W *KR* nie ma niczego z realizmu, romantyzmu, modernizmu. *KR* – to nie sztuka, jednakże nie jest on pozbawiony artystycznego wyrazu i jednocześnie autentycznej siły. Autor przynajmniej traktuje informowanie jako sprawę drugorzędną. Wartości poznawcze należy rozumieć jako doniosłe i nowe same w sobie. Nawet w informacyjnej części *KR* mamy do czynienia z zanotowaniem naj-

nowszej historii Rosji, najbardziej sekretnej i najstraszniejszej – od Antonowa do Sawinnikowa, od *Echa w górach* do *Islandzkiej sagi*⁴.

Pamięć to taśmy z utrwalonymi klatkami przeszłości, z uczuciami danej osoby gromadzonymi całe życie, ale i metody, kadrowanie. Przypuszczam, że pewne, nieznaczące napięcie przypomni sposób ujęcia z *KR*, wtedy mózg przygotowuje lakoniczną wypowiedź.

Niewątpliwie można przypomnieć twarz każdej osoby napotkanej w danym dniu, nawet kolor fartucha sprzedawczyni. Z dokładnością można wskrzesić cały dzień. Staram się zwykle nie zapamiętywać, ale wszystko samo wpada w oko. Wieczorem strach pomyśleć o tym. Jeżeli da się uchwycić jeden dzień, to i cały rok, dziesięć lat, pięćdziesiąt. Pragnąłem utrwalić w pamięci dzieciństwo⁵, mogę je wywołać w samotności i w odpowiednich warunkach atmosferycznych (ciśnienie, słońce, upał, zimno powinno utrzymywać się na poziomie maksymalnej normy). Doświadczenie zimna jest tak dotkliwe, że przypomina mi je każda temperatura. Niska temperatura przeciwnie (drżenie zmarzniętych rąk, zanurzanie ich w zimnej wodzie), nie wywołuje wspomnienia zimna. Na myśl nie przychodzą okoliczności, lecz ból, który trzeba znieczulić. Nie ma to związku z pisarstwem. Nie da się wrócić na Kołymę, zanurzając palce w zimną wodę, spoglądając na śnieg. Kołyma jest we mnie podczas upałów. Zeby ją utrwalić, potrzebuję miejskiej samotności, czegoś w rodzaju więzienia na Butyrkach, kiedy miejski szum, przyplwy podkreślają samotność i ciszę. Nie bałem się nigdy samotności. Uważam, że samotność jest maksymalnym poziomem człowieczeństwa.

Czy należy napisać pięć doskonałych opowiadań, które wejdą na stałe w kanon lektur, czy napisać sto pięćdziesiąt, z których każde jest ważne jako świadectwo czegoś nadzwyczaj istotnego, pomijanego przez wszystkich i nikogo, czegoś, co tylko ja mogłem odtworzyć? Drugi model wymaga tyleż pracy, co w przypadku pięciu opowiadań. Pięć opowiadań natomiast nie wymaga większego wysiłku na każde opowiadanie z osobna. I w jednym, i w drugim przypadku zaangażowanie sił – moralnych, psychicznych, fizycznych, duchowych – jest prawie jednakowe. Tylko kolejność jest brana pod uwagę, i jedne, i drugie wymagają różnego nastroju, przygotowania, zorganizowania się. Co ma pierwszeństwo... Wszystkie te problemy są ważne! I nowe, że nie wiadomo, czemu należy się pierwszeństwo.

Od czego zaczynać w wieku 60 lat? Dodać zbędny tom do *Artysty łopaty*, czy wskrzesić Wołogdę? Czy skończyć *Wiszerę. Antypowieść* – szczególny dział mojej pracy nad metodą artystyczną, istotny także w kształtowaniu się mojego świato-

4 Mowa tu o opowiadaniach W. Szałamowa o A. Antonowowie, organizatorze chłopskiego powstania w obwodzie Tambowskim toczącego się w latach 1919-1921, i o B. Sawinikowowie.

5 Wówczas, w 1971 roku, Szałamow pracował nad opowieścią *Czwarta Wołogda* – o dzieciństwie i młodości („nie piszę historii rewolucji, czy historii swojej rodziny. Piszę historie swojej duszy – to wszystko”).

poglądu? Czy przygotować obszerny wybór wierszy? Czy sklecić księgę wspomnień: Pasternak itd.?

Oczywiście, jeżeli czas przeznaczony na napisanie każdego opowiadania ma być jednakowy, to praca nad formą wywoła ogromne napięcie. Nie da się niczego dokleić, zetrzeć, poprawić. Trzeba stworzyć doskonały tekst. Właśnie to mnie zniechęca – napięcie innego, nie poetyckiego pochodzenia

Napięcie poetyckie można porównać z koniem puszczonego wolno, który znajdzie wyjście z ciemnej tajgi. „Odpowiednie urządzenie rejestruje ślad konia, potem następuje przekształcenie zapisanego dźwięku zgodnie z zasadami gramatyki i wiersz jest gotowy”.

W prozie typu *KR* zmiany dokonały się jeszcze przed językiem, wymową, a nawet myślą. Na papier wydostają się z wnętrza. Opowiadania mają oczywiście swój rytm. Niezależnie od tego, czy jest ich pięćdziesiąt, czy pięć. Opowiadanie można improwizować. Moje opowiadanie-świadeństwo to też improwizacja. A jednak pozostaje on dokumentem [документом], jednostkowym świadectwem [свидетельством], własną przestrzenią.

Jestem kronikarzem własnej duszy. Nie więcej.

Takich opowiadań jest niewiele. O ile mnie pamięć nie myli, zanotowałem około stu pięćdziesięciu tematów, każdy temat inny, gdyż uważałem nowość za najcenniejszą rzecz, jedyną właściwość dającą prawo do życia. Nowość historyczna, tematyczna, fabularna, brzmieniowa.

Jak mam przekonać do tego, że *Opowiadania kołymskie* mają określoną melodię: zanim wyrwie się pierwsze zdanie, zanim się ukształtuje, w umyśle szumi potok metafor, porównań, przykładów, uczucie wypycha ten potok na kratę myśli, coś odsiewa lub odsyła z powrotem do następnej lepszej okazji, mogącej wywołać jakieś nowe skojarzenia słowne.

Do pisania opowiadań potrzebuję absolutnej ciszy i samotności. Jestem z miasta, przyzwyczailem się do miejskiej przystani, liczę się z nią bardziej niż z daczą na Gurzufi. Nie powinno być wokół mnie ludzi. Każde opowiadanie, każde zdanie wykrzykuję najpierw w pustym pokoju, podczas pisania rozmawiam ze sobą. Krzyczę, grożę palcem, płaczę. Nie potrafię pohamować płaczu. Łzy wycieram dopiero wtedy, kiedy jest już po wszystkim, po napisaniu opowiadania lub części opowiadania.

To są tylko pozory.

Trudność polega na ukształtowaniu umiejętności wyczucia obcej ręki, która kieruje piórem. Jeżeli jest to ręka człowieka, to moja praca stała się naśladownictwem. Jeżeli prowadzi mnie kamień, ryba, obłoki, to prawdopodobnie poddają się bezwolnie. Jakże mam sprawdzić, gdzie się kończy moja własna wola i władza kamienia? Nie jest to żadne doznanie mistyczne, lecz zwykły kontakt poety z życiem.

Piszę kilka rzeczy naraz. Dwieście tematów zanotowałem w zeszycie, dwieście fragmentów napisałem. Rano piszę część rezonującą z moim aktualnym nastrojem. Pracuję tylko latem, w zimie mózg kurczy się od mrozu. Może jest to samo-

oszukiwanie, prawdopodobnie przywiązanie do lata wynika z przyzwyczajenia, treningu, tak jak kiedyś palilem papierosa za papierosem, by doprowadzić umysł do odpowiedniej kondycji.

Taką pożądaną kondycję można porównać do natchnienia, choć raczej przypomina ona strojenie instrumentu. Natchnienie nie przychodzi codziennie jak cud czy olśnienie, dlatego nikt nie przerwie mi pisania, przerwa może nastąpić jedynie od zmęczenia mięśni palców trzymających ołówki. Doskwierają mi jak piłowanie bądź ścinanie drewna.

Wszystko to tylko pozory.

W środku podejmuję z kartką w rękę próby rozszyfrowania siebie, przetrząsam mózg, oświetlając jakieś skryte jego zakamarki. Zdaję sobie sprawę z tego, że potrafię wskrzesić w swej pamięci nieskończoną ilość widoków i wrażeń z obrazów rejestrowanych w ciągu 60 lat. Taśmy z informacją ciągną się w mózgu gdzieś w nieskończoność, siłą woli mogę przywołać wspomnienia, wszystko, co widziałem w ciągu 60 lat, każdy dzień i każdą godzinę. Nie cały miniony dzień, lecz całe życie. Praca taka jest męcząca, ale nie niemożliwa. Wszystko zależy od napięcia i koncentracji woli. Rzecz w tym, że napięcie czasami wywołuje niepotrzebne obrazy, dla wzbogacenia, ukojenia codziennej namiętności artystycznej wystarczy kilka obrazów. Niewykorzystane obrazy gromadzą się, by je wywołano za dziesięć lub dwadzieścia lat.

Sterowanie pamięcią nie jest możliwe, ale pamięć artystyczna, jej właściwości różnią się od pamięci naukowej. Dawno zaniechałem próby uporządkowania mojej skarbnicy, wszystkich jej zbiorów. Nie wiem i nie chcę wiedzieć, co tam się znajduje. W każdym bądź razie, jeżeli mała, znikoma część złoza dobrze sprawdza się na papierze, nie przeszkadzam, nie zamykam jej ust. Z artystycznego punktu widzenia nie ma znaczenia, czy ktoś pisze artykuł publicystyczny, poemat czy opowiadanie, reportaż czy powieść, powinien jedynie wywołać odpowiednie napięcie, ale nie takie, jakiego wymaga gromadzenie materiałów dla pracy historycznej, naukowej pracy czy literaturoznawczego utworu [*nprouzvedenie*].

Wszystko wyłania się z mózgu samoistnie, przypomina to pracę mięśnia serca, wszystko kształtuje się w środku, przeszkody natomiast sprawiają ból. Następnie znieczula się ból głowy, wszystko ucicha, ale nic już nie napiszesz – źródło wyschło.

Jest duża różnica między zapisywaniem zdań na papier a ich wymawianiem. Uczestniczymy niejako w dwu różnych procesach, ale jednocześnie. W trakcie pisania kontrolowanie staje się trudniejsze – gubią się pomysły, spóźnia się słowo, uczucie, zabarwienie emocjonalne – oto dlaczego rękopisy nie są skończone, język pisany przepływa.

We wstępnej dźwiękowej obróbce, przed zapisem, proces ten ma inny charakter: nie dochodzi do bólu, przeszkód, urywanych słów, w przeciwieństwie do zapisu powściągliwość nie należy do istotnych elementów twórczości.

Dodatkowe warianty należy wyrzucić i zapisać tylko jeden. Taki tryb pracy jest całkiem inny. Nieoszczędny, trzeba ponieść zbyt dużo strat, wiele przypadnie bezpowrotnie.

Tak jak Turgieniew nie lubię rozmów o sensie życia i nieśmiertelności duszy. To zajęcie wydaje mi się bezużyteczne. Jestem przekonany, że w sztuce nie kryje się nic mistycznego, co by wymagało osobnej nazwy. Wieloznaczność mojej poezji i prozy nie jest wcale teurgicznym (od słowa teurgia – musi być tutaj to słowo zamiast „magiczny”, „cudowny”) wynalazkiem.

Najbardziej godnym pisarza zajęciem jest mówienie o własnej twórczości, o swoim warsztacie. Ze zdziwieniem odkrywam w rosyjskiej literaturze, że Rosjanin to nie pisarz wcale, jest on ni to socjologiem, ni to statystykiem, ni to publicystą, wszystkim, czym chcecie, ale nie troszczy się on o własny warsztat i nie angażuje się w swoje zajęcia. Jedynie Czernyszewskiemu i Bielińskiemu zależy na pisarzu. Bieliński, Czernyszewski, Dobrolubow. Narzucony prasowy sposób czytania sprawił, że nikt nie pojął literatury, a jeżeli pojawiła się jakakolwiek ocena, to tylko jako wypełnienie wcześniej danego autorowi polecenia politycznego. No i właśnie chwałą takich pisarzy, jak Tołstoj. Puszkina poczuł by się dotknięty, gdyby *Eugeniusza Oniegina* porównywano do „encyklopedii życia w Rosji”.

Przekonanie o tym, że poezja ma właściwości poznawcze jest obrażającą ignorancją.

Poezja jest o wiele bardziej skomplikowana niż socjologia, bardziej złożona niż „tak” i „nie” rozwijających się społeczeństw, bardziej złożona niż wiersz Niekrasowa. Nie jest pochlebna dla Rosjan scena z jego pogrzebu. Ten, kto szuka informacji w wierszu, powinien zwrócić się do historyka kultury, literatury, po prostu do historyka, artykuły archeologiczne będzie on czytał jak powieść. Ale degradowanie *Eugeniusza Oniegina*, polegające na wyszukiwaniu w nich zbieżności z naukowymi wywodami historyka jest beznadziejnym i obrażającym traktowaniem poety.

Uczeni cytujący w swojej pracy a to Hölderlina, a to Goethe’go, to znowuż starożytnych autorów, dowodzą jedynie, że szukają treści, myśli, odrzucając istotę poezji. Jakież to zbliżenie? Tzw. poezja filozoficzna stanowi spis drugorzędnych nazwisk od Bernhardt do Brusowa. W Homerze szukają nie heksametru, ale prozaicznego, tematycznego fragmentu, autentycznego kontekstu poezji nie da się przetłumaczyć – nic innego nie sposób wyciągnąć od Homera. Żukowski przetłumaczył dla nas Schillera, przecież to żaden Schiller, tylko rosyjskie wiersze oparte na zagranicznym materiale, genialne, coś w rodzaju *Zamku Smallholm*

Norbert Wiener cytuje poetów i filozofów. Jest to zaszczyt dla cybernetyka, ale co poezja ma tutaj do rzeczy? Trzeba powiedzieć wyraźnie, że język, bariery językowe są nie do przeskoczenia. Należy dokonać zamiany istoty i duszy poezji na jakiś zwrot, bez obarczania się odpowiedzialnością, niczego nie ucząc na przykładzie tłumaczenia. Uczony nie powinien cytować utworów poetyckich, bo są to dwa różne światy. To, co dla poezji okazało się dodatkowym zadaniem, przypadkową omyłką, uczony uchwyci i wykorzysta w swojej niepoetyckiej argumentacji⁶.

⁶ Chodzi Szałamowowi raczej o filozofów i socjologów, nader często cytujących poezję, niż o literaturoznawców.

Dla poety filozoficzne wnioski są elementem współrzędnym, pochodną podstawowej pracy z warstwą brzmieniową.

Mniema się, że „odrobina łaciny”, jak w wiekach średnich, ozdabia człowieka, wiemy o tym od średniowiecza, a także z burzliwych dyskusji XX wieku. Landau występuje z cytatem z Vignona, Wiener natomiast z Goethe’go, Oppenheimer cytuje jakichś francuskich średniowiecznych poetów, brzmi to efektownie, ale nie ma wielkiego związku z poezją i przyćmiewa jej prawdziwą istotę, przyćmiewa psychologię twórczości...

Nauka, sztuka i poezja to przeciwległe bieguny, równoległe niekrzyżujące się ani u Euklidesa, ani u Łobaczewskiego. Poezja jest na tyle daleka od nauki, na ile proza artystyczna różni się od prozy naukowej. Poezja nie ma nic wspólnego z postępem. Poezja jest nieprzetłumaczalna, nie poddaje się wykładni prozą. Te aluzje, chwytły, jakimi operuje, są nieosiągalne w naukowych metodach. Istnieje właściwie nauka jako struktura, tylko taka praca staje się bezowocna i nie przynosi oczekiwanych rezultatów. Poezja jest zagadkowa, chociaż oczywiście dysponuje częstotliwym słownictwem [*частотный словарь*] i metrycznymi właściwościami.

W jaki sposób dotarła do nas poezja skaldów, czyż nie jest to hipnoza literaturoroznawców?

Literatura w żaden sposób nie wyłuskuje cech duszy rosyjskiej, nie przepowiada, nie wskazuje przyszłości. Literatura, niestety, jest w najmniejszym stopniu futurologią...

Tłumaczyła *Izabella Migal*