

# Wacław Mucha

---

## Wczesne opowiadania Michaiła Słonimskiego

---

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 11, 76-86

---

1988

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.

## Wczesne opowiadania Michaiła Słonimskiego

Wacław Mucha

Michaił Leonidowicz Słonimski (1897—1972) nie należy do pisarzy cieszących się szczególną popularnością; w Polsce jest twórcą zupełnie nie znanym. Fachowe słowniki i wydawnictwa encyklopedyczne poświęcają mu skromne objętościowo artykuły, czterotomowy akademicki podręcznik historii literatury radzieckiej wydany przez Akademię Nauk ZSRR nie zaszczyca go rozdziałem monograficznym. Słonimski nie ma na swym koncie obfitego dorobku literackiego. W latach dwudziestych napisał zaledwie kilkanaście opowiadań, parę opowieści, dwa dramaty i jedną powieść — *Rodzina Ławrowów*. Następne, długie lata aktywności artystycznej również nie przyniosły ilościowo imponującego efektu twórczego, z którego najbardziej znane osiągnięcia to *Opowieść o Lewinie* z roku 1935 i trylogia: *Inżynierowie*, *Przyjaciele* i *Rówieśnicy stulecia*; ostatnia jej część ukończona została w roku 1959.

Nazwisko pisarza pojawia się w badaniach historyków literatury głównie w kontekście działalności grupy literackiej lat dwudziestych Bractwo Serafina, z którą twórca ten był związany przez cały okres jej istnienia i która, jak się zdaje, również ma mu wiele do zawdzięczenia. Słonimski był bowiem tym członkiem bractwa, w którego pokoiku w Domu Sztuki na Newskim Prospekcie odbywały się cosobotnie autorskie spotkania grupy, pozostaje również tym, który utrwałil liczne szczegóły literackiej biografii serafinowców w pełnej liryzmu *Księżde wspomnień*, wydanej w 1966 roku. Słonimski jeszcze w 1929 roku czuł się członkiem praktycznie od kilku już lat nie istniejącej grupy i dał wyraz swemu przywiązaniu do niej w rocznicowym artykule *Osiem lat Bractwa Serafina*, zamieszczonym w czasopiśmie „Жизнь искусства” w 1929 roku<sup>1</sup>.

Niewątpliwie, krzywdzące dla pisarza byłoby jednak stwierdzenie, że jego aktywność w Bractwie Serafina ograniczała się wyłącznie do posunięć organizacyjnych i kronikarskich. Rok 1922, będący rokiem ofensywy edytorskiej grupy jako skonsolidowanego zespołu twórców, jest za-

<sup>1</sup> „Жизнь искусства” 1929, № 11, s. 5.

razem datą książkowego debiutu Słonimskiego. Wydaje on wtedy tomik opowiadań *Szósty strzelecki*, uczestnicząc jednocześnie we wszystkich zbiorowych publikacjach Bractwa: w tomie *Петербургский сборник*<sup>2</sup> zamieszcza opowiadanie *Komunia antychrysta*, podpisuje się pod uznawanym za programowe wystąpienie grupy artykułem *Ответ Серапионовых братьев С. Городецкому*<sup>3</sup>, do almanachu *Серапионовы братья*<sup>4</sup> włącza swój utwór *Dziki*, wreszcie, jak i pozostali „bracia”, w odpowiedzi na zamówienie czasopisma „Литературные записки” pisze autobiografię, która pojawia się w trzecim numerze tego periodyku pod wspólnym tytułem *Серапионовы братья о себе*<sup>5</sup>. W latach następnych kontynuuje nakreśloną w pierwszych utworach linię tematyczną (opowiadania o wydarzeniach na rosyjskim froncie I wojny światowej), podejmuje także problematykę współczesną, poszerzając zarazem repertuar uprawianych form gatunkowych. Przejście od jednego kręgu tematycznego do drugiego uwidocznia się u Słonimskiego wyjątkowo wyraźnie — cezura jest tu rok 1923, kiedy autor *Dzikiego* pisze pierwsze niewojenne opowiadania i po którym podejmuje dotychczasową problematykę tylko raz, w utworze *Sztabs-kapitan Rotczenko*.

Dokonany tu podział opowiadań lat dwudziestych radzieckiego pisarza uzasadniony jest nie tylko chronologią ich powstawania czy tematyką, choć są to argumenty widoczne już przy powierzchownym zapoznaniu się z tekstami. Decydujących różnic między obiema grupami utworów dopatrzeć się można również na płaszczyźnie ich poetyki, a co za tym idzie — ostatecznej wymowy ideologicznej, chociaż opowiadania późniejsze zachowują pewne inwariantne cechy formalne, obserwowane już w pierwszych dokonaniach Słonimskiego.

Utwory wojenne: *Warszawa*, *Porucznik Archangielski*, *Dziki*, *Diabelskie koło*, *Szósty strzelecki*, *Generał*, *Kopyto konia* i inne powstały w latach 1921—1922; wyjątek stanowi wspomniane już opowiadanie *Sztabs-kapitan Rotczenko* z roku 1924. Akcja większości z nich umiejscowiona jest w pobliżu linii frontu, lecz z daleka od głównego teatru działań wojennych, w okresie nasilającego się w armii rosyjskiej rozprężenia dyscypliny, spowodowanego rozszerzającą się wśród żołnierzy świadomością bezsensu toczących się walk oraz wydarzeniami związanymi z obaleniem carskiej monarchii. Ważne tło historyczne kontrastuje każdorazowo z zachowaniami i postawami przedstawionych w tekście postaci — oficerów i żołnierzy. Ci pierwsi — oficerowie — ogarnięci obsesyjną ideą zacho-

<sup>2</sup> *Петербургский сборник*. Петербург 1922.

<sup>3</sup> *Ответ Серапионовых братьев С. Городецкому*. „Жизнь искусства” 1922, № 13.

<sup>4</sup> „Серапионовы братья”. *Альманах первый*. Петербург 1922.

<sup>5</sup> *Серапионовы братья о себе*. „Литературные записки” 1922, № 3.

wania za wszelką cenę swego statusu społecznego, jednocześnie totalnie zdemoralizowani bezradnością w obliczu zachodzących wydarzeń lub bezczynnością, pijaństwem i monotonią wciąż w tym samym gronie spędzanego czasu, dążą do osiągnięcia własnych, nie przemyślanych, często beznadziejnie prymitywnych celów. Najważniejsze z nich to uratowanie się od śmierci, uzyskanie urlopu, przypodobanie się kobietom lub ich uwiedzenie, zorganizowanie rozrywek, do których należy między innymi urządzenie rozrywkowego, bardzo niebezpiecznego widowiska kosztem innych, zawody w picu wódki i inne. Drudzy — żołnierze — wykorzystujący możliwości powstałe w wyniku decyzji o tworzeniu rad żołnierskich, dążą do zdobycia wszystkiego tego, czego dotąd mieć nie mogli, do obalenia wszystkiego, co im stało na drodze. Panoszą się więc w oddziałach, ignorują rozkazy i oficerów, którzy je wydają, lub wręcz ich mordują, dezertują ze strachu lub też, jak oficerowie, z chęci zaspokojenia własnych potrzeb. W utworach tych kontrastuje więc doniosły plan historyczny z prymitywną, bezsensowną codziennością, powinności i obowiązki — ze sposobami ich wypełnienia, możliwości i idee z przebiegiem ich realizacji.

Na tle takiego chaosu rozgrywają się jednostkowe konflikty między pierwszoplanowymi postaciami, tragedie wynikające z nieświadomości, pomyłki lub celowej, nieludzkiej działalności. Porucznik Nikonow, aby podliznąć się dowódcy i wykazać swe umiejętności wychowawcze w rozwijaniu ducha bojowego u podwładnych, wysłał chorążego Łosińskiego w czasie bombardowania do sklepu po czekoladę dla panienki, którą uwodził sztabkapitan Rotczenko (*Sztabskapitan Rotczenko*). Sanitariusz Krol, opanowany chęcią uzyskania pieniędzy potrzebnych mu do zdobycia względów kelnerki Marusi, wystawia fałszywe zaświadczenie o konieczności przedłużenia urlopu kornetowi Jesaulczenko, a następnie prowadzi go, złaknionego rozrywek z kobietami, do cukierni, gdzie pracuje Marusia. Jesaulczenko płaci Krolowi za usługę i uwodzi Marusię na jego oczach. Krol chcąc odbić dziewczynę nie stawia się na mobilizację do pociągu sanitarnego i podstępem sprowadza do mieszkania Marusi korneta. Jesaulczenko bez zezwolenia opuszcza swój posterunek bojowy, ponownie odbija Marusię Krolowi i usiłuje wrócić z nią na swe stanowisko po drugiej stronie mostu, którego sam miał dopilnować. Most tymczasem został już wysadzony, Jesaulczenko zostaje więc z Marusią po stronie wroga (*Warszawa*). Karuzela-kierat zbudowana na zamrzniętym jeziorze przez chorążego Panczo wykorzystywana jest do trzeźwienia oficerów w czasie pijaństw. Po przegraniu zawodów o tytuł największego pijaka w pułku chorąży umieszcza na karuzeli bojaźliwego inżyniera budowlanego. Kierat miażdży rozbawionego zwycięzcę zawodów pułkownika Priluckiego, który stanął w zasięgu jego działania, a z sań umieszczonych na końcu drąga

rozpędzona maszyna wyrzuca inżyniera. Spada on na ziemię z rostrzaszaną o drzewo czaszką (*Diabelskie koło*).

Podobnie, choć w odmiennych sytuacjach, decydują się losy i rozwiązują konflikty także w pozostałych opowiadaniach wojennych. Nie ma wśród przedstawionych w nich postaci ludzi uczciwych, szlachetnych czy mądrych. Każdy myśli tylko o sobie, dba o własną skórę, dobro, mienie i jest mu wszystko jedno, jakimi środkami to osiągnie. Przebłyński refleksji nad sobą, nad swoją postawą, ukazane w opisie zachowań niektórych postaci (generał Czeczugin z *Generała* czy porucznik Suszczewski z *Kopyta konia*), nigdy nie ratują ich przed nieuniknionym losem, wykorzystywane bowiem jest to natychmiast przez przeciwnika jako chwila ich słabości, zawahania, niezdecydowania. Generał traci katowanego wcześniej niemal sadystycznie na jego własny rozkaz syna. Siergiej ginie z rąk zaufanego adiutanta generała, którego w chwili opamiętania generał prosi o zachowanie syna przy życiu. Fied'ko zabija Siergieja w zemście za zastrzelonego konia, natomiast porucznik Suszczewski ginie z rąk ранego oficera Macko, któremu postanowił pomóc, mimo iż na wcześniejsze jego prośby kategorycznie pomocy tej odmawiał.

Naszkicowane tu konflikty między dwoma, niekiedy trzema, rzadziej większą liczbą głównych postaci opowiadań Słonimskiego nie są jedyne, jakie obserwujemy w tych utworach. Zostały one z nich wypreparowane, wyłączone sztucznie w celu uzyskania większej klarowności sensów. Pisarz nagromadza bowiem na niewielkiej przestrzeni tekstu niekiedy tak wiele problemów, rozkłada akcenty w miejscach tak różnych pod względem wartości semantycznej, że sprawy zasadnicze często znikają na dalszym planie, ich znaczenie nieco się zaciera. Szczególnie wyraźnie widać to w opowiadaniach *Sztabs-kapitan Rotczenko* i *Szesty strzelecki*, lecz i inne teksty dają odbiorcy dość szeroki wachlarz możliwości interpretacyjnych, nie przynoszący, jak się zdaje, korzyści samym utworom i zdecydowanie obniżający ich wartości artystyczne.

Słonimski uzyskuje zasygnalizowany efekt zamazywania wartości za pomocą całej gamy rozwiązań formalnych, figur semantycznych, eksperymentów strukturalnych. Fabuła budowana jest przez pisarza z założeniem utrzymania odbiorcy w napięciu, wynikającym z nieuświadomienia mu kierunków jej rozwoju. Nawet w opowiadaniach — krótkich przecież objętościowo formach gatunkowych — bywa ona wielowątkowa, główne postaci pojawiają się w tekście niezależnie od siebie i dopiero po przedstawieniu kilku zdarzeń, w jakich każda z nich uczestniczy, ich drogi stykają się bądź przecinają (*Dziki, Warszawa*). Motywacja postępowania, konsekwencja porządku czasowo-przestrzennego i niektórych innych rozwiązań kompozycyjnych odsuwana bywa w możliwie najdalsze momenty przebiegu fabuły (*Sztabs-kapitan Rotczenko, Dziki*). Rzadkie są

opisy i charakterystyki, wygląd zewnętrzny postaci kształtuje się w miarę rozwoju fabuły poprzez dodawanie szczegółów (i to niekoniecznie w sposób bezpośredni), niezbyt zresztą obfitych i nie zawsze służących celom opisowym. Przykładem może być prezentacja wyglądu zewnętrznego chorażego Łosińskiego:

Если военную форму заменить на прапорщике гимназической, то ему можно было бы дать лет шестнадцать, не больше — не мальчишка, но и не взрослый человек. Бороды и усов на лице его не было, но по щекам и подбородку шел пух, в иных местах густой и жесткий уже, как волос. И все на нем было новенькое: гимнастерка, погоны, фуражка. У пояса — аккуратно — наган. Эфес шашки и офицерская кокарда не потускнели еще.<sup>6</sup>

Zamierzone natomiast opisy, wprowadzone w sposób tradycyjny i odpowiednio przygotowany, okazują się lakoniczne, zawodzą oczekiwania, zaskakują powściągliwością:

Тереза — совсем маленького роста, но это (когда она стоит) не слишком заметно: на ногах ее — туфли с высокими каблукками. Она — рыжевата. Лицо и руки у нее — полные, розовые. Она, как всегда, ничего не отвечала офицеру. [Podkr. — W.M.]

(s. 17)

Tendencja do akceleracji przebiegu fabuły uwidocznia się także w chwytach polegających na opuszczaniu pewnych ogniw w łańcuchu przyczynowo-skutkowym, które nie są niezbędne do logicznego powiązania całości. Na poziomie zdania pisarz uzyskuje ten efekt przez stosowanie konstrukcji eliptycznych, niekiedy łącząc je w całe zespoły wypowiedzi równoważnikowych. Na wyższych poziomach znaczeniowych zabieg jest analogiczny i polega na wyłączeniu z opowiadania o zdarzeniach tych zdań, które dla ich odtworzenia nie są konieczne. Dobrze operującą techniką przyspieszania fabuły, Słonimski niekiedy gubi jednak i te informacje, które ułatwić by mogły rekonstrukcję przebiegu wydarzeń. Tak na przykład prezentację sytuacji, kiedy to pułkownik Badakowicz został zabity przez swoich żołnierzy, uznać należy za bardzo nieprecyzyjną, częściowo tylko wyjaśnioną w dalszych partiach tekstu:

Все лицо полковника подернулось тут назад, к ушам. Складки прошли от глаз и ото рта. Рот расширился, сверкнули белые острые зубы. Шашка, со свистом резанув воздух, ушла далеко в тело стоявшего стрелка.

(s. 68)

<sup>6</sup> М. Слонимский: *Избранное в двух томах*. Т. 1. *Рассказы. Повести*. Ленинград 1980, s. 19. Dalsze cytaty utworów M. Słonimskiego przytaczam bez przypisów, według tego samego wydania, z podaniem numeru strony w tekście.

Przykład ten, pochodzący z utworu *Szósty strzelecki*, jest dość typowy dla opowiadań wojennych Słonimskiego. Po opisie stanu psychofizycznego bohatera przedstawione zostaje mignięcie akcji, zdające się wskazywać na skutki inne, niż miały miejsce w fabularnych realiach, lecz okazuje się to znacznie później — gdy ciało zgładzonego pułkownika wrzucone zostaje do miejskiej studni.

Rozwiązania artystyczne, obserwowane na wyższych poziomach znaczeniowych opowiadań Słonimskiego, charakteryzuje oczywista tendencja do zwiększania dynamiki tekstów. Tym samym celom służą dokonania autora na niższej — stylistycznej płaszczyźnie utworów. Także tutaj pisarza nie cechuje oszczędność w dokonywaniu wyboru. W opowiadaniach wojennych zauważyć można mianowicie całą gamę podstawowych, „podręcznikowych” środków stylistycznych, typowych dla sztuki poetyckiej, wzbogaconych różnymi zabiegami komplikacyjnymi, nieoczekiwanymi zestawami pojęciowymi. Dominują wśród nich oczywiście przekształcenia semantyczne — od skomplikowanego epitetu i porównania po symbol i ironię. Opowiadanie *Porucznik Archangielski* zbudowane jest całe na porównaniu zachodzących w nim wydarzeń do akcji na szachownicy, przy czym pola semantycznych zestawień tych światów są rozmaite. Mamy tu do czynienia zarówno z realną grą bohaterów w szachy, z porównaniami ruchów szachowych do działań wojennych, z metaforycznym przenoszeniem terminów tej gry na postaci, przedmioty i czynności ze świata przedstawionego, jak i wreszcie z zamiennym, już symbolicznym stosowaniem opisu czynności na szachownicy w miejsce przedstawiania losów bohatera:

[...] Андрей с гранатой в руке пополз по вздрагивающему полю — в тихую темноту [...].

Андрей полз покорной пешкой. Игроки сидят над шахматной доской, и что для них это поле, которое пешке кажется огромным! Маленький черный квадратик. А в сложной комбинации пешкой всегда можно пожертвовать. Потеря пешки не означает проигрыша.

(s. 94)

Bogactwo tropów stosowanych przez Słonimskiego w opowiadaniach wojennych, ich zagęszczenie i niezwykłość wskazuje bezpośrednio na związki tego pisarza z doświadczeniami rosyjskiej prozy modernistycznej. Słonimski nie jest tu jednak konsekwentny, rzadko udaje mu się utrzymać utwór w jednakowej tonacji stylistycznej na całej jego rozciągłości. Przykładem pozytywnym jest — jak się zdaje — jedynie cytowany *Porucznik Archangielski*, wariant negatywny egzemplifikuje opowiadanie *Dziki*. Pisał o nim Jurij Tynianow:

W opowiadaniu Mich. Słonimskiego *Dziki* ukazano nawarstwienie dwóch stylów, dopasowanych do dwóch szeregów bohaterów: „biblijny” wysoki styl (dość

umowny) charakteryzuje żyda-krawca (i dany jest w jego wypowiedziach); rewolucyjny byt napisany jest w impresjonistycznej manierze, przy czym tutaj wypowiedzi bohaterów interesujące są dzięki udanej konstrukcji radzieckiego argot [...]. Nazbyt literacki, przypominający finały Gorkiego, jest koniec opowiadania. [...]<sup>7</sup>

W opowiadaniu tym istnieje jeszcze trzeci szereg postaci — bezimiennych, ukrytych za czysto impresjonistycznym stylem narracji, niespotykanym w takiej kondensacji w żadnym innym z omawianych tu tekstów. Wprowadzenie go w przedostatniej części utworu nie jest motywowane ani wcześniejszymi sytuacjami, ani też krytycznie ocenianym przez Tynianowa zakończeniem. Tak oto brzmi impresjonistyczny eksperyment Słonimskiego:

Об этом можно говорить только шепотом. Только шепотом, нагнувшись к уху, можно говорить, что белые близко, что отступают красные, что по Забалканскому, галопом и людей опрокидывая, пронесся казачий передовой отряд.

Только шепотом. Только шепотом.

А там, где зарево встает на небе и дым стелется по полю, там, где чуется пение снарядов, там нельзя шепотом, там тяжело грохочут орудия, и земля дрожит в городе, и звенят стекла.

Вы слышали? Вы слышали? Вы слышали? Белые штурмом берут Петропавловскую крепость.

Шепотом. Шепотом. Мальчика, торговавший на углу Литейного и Бассейной папиросами, сказал: „Не хочу воевать” и ушел к белым. Какой полк?

Тш-ш-ш-ш... До восьми часов выходить. После восьми арест. Вы слышали? Вы слышали? Вы слышали?

Тихо. Тихо. Даже не шепотом. Даже не шевелить губами. Даже сердцу не биться. Сердце стучит слишком громко.

(s. 114—115)

Różnorodność chwytów językowych, obserwowanych we wczesnych opowiadaniach Słonimskiego, niewątpliwie zwiększa ich dynamikę adekwatnie do przedstawianych treści, ale też — z racji niekiedy wręcz chaotycznie wprowadzanych i nierówno gromadzonych przekształceń semantycznych — narusza konieczny dla utworów artystycznych porządek, choćby tym porządkiem miał być nieład. Mimo tego w omawianych tekstach daje się zauważyć jednolicie dominującą tendencję stylistyczną. Jest nią autorska ironia, skierowana ku wszystkim bez wyjątku postaciom, wypełniającym plan świata przedstawionego na tym etapie twórczości pisarza. Zarówno dwie wymienione już grupy bohaterów (oficerowie i żołnierze), jak i trzecia — komisarze oraz działacze rewolucyjnych komitetów z okresu Rządu Tymczasowego, a także urzędnicy admini-

<sup>7</sup> Ю. ТЫНЯНОВ: „Серпионовы братья”. *Альманах* 1. В: Ю. ТЫНЯНОВ: *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва 1977, s. 134.



stracyjni z pierwszych lat porewolucyjnych (spotykamy ich tylko w opowiadaniu *Dziki*) zaprezentowani są konsekwentnie z ironicznej perspektywy. Ten sposób przedstawienia obejmuje wszystkie sfery konstruowania postaci — od ich zewnętrznej charakterystyki poprzez opisy działań i zachowań, na prezentacji psychiki (niechętnie zresztą przez Słonimskiego stosowanej) kończąc. Wprowadzeniu ironii służą niemal wszystkie chwytły i środki stylistyczne kształtujące semantykę tych utworów. Wydaje się zazwyczaj, że ironia nie licuje z tragicznym losem bohaterów: ze śmiercią, utratą ukochanego człowieka, koniecznością wyrzeczenia się swych poglądów, niemożnością zrealizowania postawionych przed sobą celów — bo takie właśnie tragedie dotyczą postaci w opowiadaniach Słonimskiego. Ale śmierć jest w nich zazwyczaj bezsensowna, wynikająca z głupoty i prymitywności; częste samobójstwa — nie motywowanym, honorowym uniesieniem ludzi bezwzględnych i bezideowych; utrata ukochanego to utrata złudzeń, bo gdy nie ma prawdziwej miłości (a nie ma jej tu nigdzie), nie ma też ukochanego; wyrzeczenie się swych poglądów jest zawsze metodą ucieczki przed konsekwencjami ich wyznawania, jest wynikiem ugodowości, konformizmu czy oportunisty; niemożność osiągnięcia celów związana jest z tchórzostwem, niezdecydowaniem albo po prostu nieprzydatnością do działań zmierzających ku ich realizacji. Pisarz doskonale rozumie, że nie ma innego niż ironia sposobu, by przedstawić takiego na przykład ideologa, jakim jest komisarz armii Piotr Iwanowicz Łysak z utworu *Generał*:

Перед тысячной толпой на пьедестале стоял комиссар. Так мечталось давно. И пока гордо оглядывал он толпу, мелькнула в голове гениальная мысль: новая революционная Россия стоит, попирая ногами старую, сгнившую в колодце.

Будет, будет поставлен памятник Петру Ивановичу Лысаку! И эти ярко отчищенные сапоги — исторические сапоги. Будут сапоги выставлены в музей. [...]

И вот увидел комиссар с изумлением: два стрелка подняли над толпой Сергея. Сергей махал руками:

— Молчать! Я всех вас переору! [...]

Все замолкли, и тогда комиссар сказал Сергею:

— Что же вы, право? Это я буду говорить речь.

Сергей отмахнулся:

— Пшел вон! Это мое дело!

Комиссар всплеснул белыми, чисто вымытыми руками:

— Это дело всероссийское! Я! Я должен говорить!

И вдруг пропал. Только что стоял над толпой — и нет его, скувырнулся наземь. [...]

Но комиссар не слышал ничего: рот наготове — открыт, а слов нету. Только изжога к горлу подкатывает. И кажется комиссару: он говорит блестящую речь перед многолюдным собранием и его избирают единогласно во Французскую академию почетным членом.

(s. 77—78)

Można chyba bez zastrzeżeń przyjąć, że formuła Tomasza Manna, dotycząca określenia ironii poznawczej: „Ironia oznacza powszechną afirmację, która jako taka jest powszechną negacją”<sup>8</sup>, jest adekwatna do stylistycznej dominanty utworów Michaiła Słonimskiego. Pisarz bowiem przedstawiony przez siebie świat i akceptuje zachodzące w nim przemiany, rządzące nim uczucia i namiętności. Zdecydowanie przeciwny jest jednak formom, w jakich się one uzewnętrzniają, jeśli są to przejawy bezsensu, nieludzkich poczynań, indywidualnego i społecznego anty-humanitaryzmu, jeśli wreszcie świat ten wybiera wojnę jako źródło energii dla swego rozwoju. W ironii Słonimskiego zawierają się więc najwyższe sensy jego opowiadań wojennych z lat 1921—1924, jego literacka ideologia.

Nierówne a zarazem monotonne, dynamiczne i jednocześnie nużące, eksperymentalne, ale i przesadne w dążeniu do wypróbowania wielu technik literackich naraz, opowiadania Michaiła Słonimskiego nie należą do najwybitniejszych osiągnięć prozy artystycznej początku lat dwudziestych. Przy pełnej entuzjazmu ocenie całego dorobku twórczego pisarza dostrzega wspomniane wady pierwszego okresu jego literackiej działalności także Gleb Goryszyn, tłumacząc je — co oczywiste — brakiem doświadczenia i **potrzebą poszukiwania własnego oblicza artystycznego**:

[...] Paradoksalna metaforyczność, deformacja tradycyjnych kanonów gatunkowych, rytmiczna proza, konieczność wprowadzania porównań, tropów, wyszukane — na granicy dopuszczalności — formy epitetów, ekscentryczność, rwące się linie fabularne, hiperbola i sarkazm, groteska i literackie crescendo — przedstawiają rozbieżność, załamania dotychczasowych filarów życia. Słonimski szukał adekwatności form literackich do materiału życiowego, od podstaw tworzył poetykę swej prozy.<sup>9</sup>

Był jednak Słonimski konsekwentny — zarówno w ironii utworów tych lat, jak i w ukierunkowaniu swojego eksperymentu. Nie odbiegał on bowiem w sposób formalny od tego, co robili najbliżsi mu współcześni twórcy — pisarze z Bractwa Serafina. Można powiedzieć więcej: Słonimski tego okresu nie wykroczył w żaden sposób poza to, co przyjęto uznawać — oczywiście mocno umownie — za najbardziej charakterystyczne elementy poetyki serafinów. Przytoczmy je za Ludmiłą Dyakowską:

[...] zdynamizowana fabuła, dramatyzacja opisów z wyraźną skłonnością do hiperboli, skrócony rysunek psychologiczny, różnorodność form narracyjnych, szczególnie częste stosowanie narracji wypowiedawczej, stylizacji, szerokie wprowadzenie dia-

<sup>8</sup> T. Mann: *Eseje*. Tł. M. Żurowski. Warszawa 1964, s. 371. Cytuję za: A. Drawicz: *Zaproszenie do podróży. Szkice o literaturze rosyjskiej XX wieku*. Kraków 1974, s. 58.

<sup>9</sup> Г. Горышин: *Михаил Леонидович Слонимский*. В: М. Слонимский: *Избранное...*, s. 9. [Tł. moje — W. M.]

lektyzmów, gwar socjalnych, ornamentyki, uwypuklenie obrazowej i brzmieniowej strony języka, rytmu, bogactwo sposobów konstrukcyjnych.<sup>10</sup>

Zarówno więc pod względem formalnym, jak i w zakresie wykorzystywania tradycji oraz wzorców literackich twórczość Słonimskiego lokuje się w „centrum” Bractwa, nie oscylując ku żadnemu z propagowanych w grupie ekstremalnych poglądów na ukierunkowanie rozwoju radzieckiej prozy — ani ku „zachodniej frakcji” Lwa Łunca i Wieniamina Kawierina, ani ku „wschodniej” Konstantina Fiedina i Wsiewołoda Iwanowa. Takie umiejscowienie — wynikające z analizy wczesnych dokonań pisarza — odnieść należy nie tylko do jego twórczości, lecz także do stanowiska pozaliterackiego. Słonimski — a wynika to z jego programowych i publicystycznych wystąpień oraz z relacji o sposobie funkcjonowania grupy — poczuwał się do szczególnej lojalności wobec niej, do odpowiedzialności za jej integrację, za jej organizację, wreszcie — za jej istnienie. Lokalizacja w „centrum” była do odgrywania takiej roli — nieformalnej i nigdy nie wiążącej się z funkcją czy stanowiskiem — najbardziej odpowiednia. I właśnie na tym pozaliterackim polu pozycja Słonimskiego zasługuje na określenie go jako jednego z „braci” Serafina — nie tylko we współczesnym mu, ale też w Hoffmannowskim sensie tego wyrażenia.

Artystyczna ideologia wczesnej twórczości Michaiła Słonimskiego zdecydowanie nie odpowiadała ówczesnej ideologii politycznej, wymagającej deklaratywnego zaangażowania po swojej stronie całej sztuki, w tym także literatury. Nic więc dziwnego, że nazwisko pisarza wymienione zostało w krytycznej wypowiedzi Siergieja Gorodieckiego o tomiku *Pietierburgskij sbornik* w kontekście twórców, których postawa ideologiczna jest przynajmniej wątpliwa<sup>11</sup>. Nic też dziwnego, że Bractwo Serafina jednomyślnie i w sposób zdecydowanie jednoznaczny wystąpiło z odpowiedzią na krytykę, broniąc niezależności swej twórczości. Pisali oni:

[...] надежды [S. Gorodieckiego — W.M.] на то, что они примут желательные для него тенденции, так же напрасны, как напрасны и опасения его в том, что они примут тенденции противного лагеря. Всякую тенденциозность „Серapiоновы братья” отвергают в принципе [...]. Искусству нужна идеология художественная, а не тенденциозная, подобно тому, как государственной власти нужна агитация открытая, а не замаскированная плохой литературой.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> L. Dyakowska: *Bractwo Serapiona w świetle założeń programowych*. „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Filologia Rosyjska” 1972, nr 2, s. 44.

<sup>11</sup> Por.: L. Dyakowska: *Bractwo...*, s. 41.

<sup>12</sup> *Ответ Серapiоновых...*, cytat według publikacji w: „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego. Filologia Rosyjska”..., s. 90.

Niemal równocześnie z tą grupową deklaracją Słonimski potwierdza zajęte w niej stanowisko w wystąpieniu indywidualnym:

То, что нравилось, признавалось хорошим; что не нравилось — плохим. Пуще всего боялись потерять независимость, чтобы не оказалось вдруг: „Общество Серапионовых братьев при Наркомпросе” или при чем-нибудь другим. [...] <sup>13</sup>

Te oświadczenia Słonimskiego potwierdziła w całej rozciągłości jego twórczość nowelistyczna lat dwudziestych. Ideologia jego utworów, zaangażowana w problemy niedawnej przeszłości i współczesności zachowała swą niezawisłość, niezależność wobec obowiązującej aktualnie ideologii politycznej, pozwalając sobie nawet na ironiczny stosunek do tej ostatniej, gdy wymagała tego prawda artystyczna.

<sup>13</sup> *Серапионовы братья о себе. Михаил Слонимский.* Cytat według publikacji w: „Zeszyty...”, s. 91.

Вацлав Муха

#### РАННИЕ РАССКАЗЫ МИХАИЛА СЛОНИМСКОГО О ВОЙНЕ

##### Резюме

Целью статьи является анализ раннего творчества Михаила Слонимского. Рассматриваются рассказы писателя, обращающиеся к теме войны. Они были написаны в 1921—1924 годах. В них замечается огромное разнообразие писательских техник и приемов, которое не служит, однако, повышению художественной ценности произведений. Они отражают глубокий и неоднозначно выраженный гуманизм автора, а также его связь с поэтикой группы Серапионовы братья. Слонимский был организатором жизни этой группы и самым верным ее членом.

Wacław Mucha

#### EARLY WAR SHORT STORIES OF MIKHAIL SLONIMSKY

##### Summary

The goal of the paper is an analysis of the early work of Mikhail Slonimsky. The stories, written in the years 1921—1924, focus on the subject of war. The various techniques used by Slonimsky do not contribute to the artistic quality of his work. His stories, however, express their author's deep humanitarian attitude and his link with the poetics of The Serapion Brothers. It was Slonimsky who organized the life of this group and was its most faithful member.