

Jerzy Litwinow

Wczesna rosyjska proza radziecka i Rewolucja Październikowa

Studia Rossica Posnaniensia 11, 27-39

1979

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.

JERZY LITWINOW
Poznań

WCZESNA ROSYJSKA PROZA RADZIECKA I REWOLUCJA PAŹDZIERNIKOWA

Rewolucja jako temat literacki zdominowała całkowicie rosyjską literaturę radziecką w latach dwudziestych; stała się wówczas jej najważniejszym i generalnym problemem. Przejawiła się zresztą we wszystkich rodzajach sztuki — od malarstwa do kinematografii. W samej zaś literaturze znalazła wyraz w prozie, dramaturgii i poezji, zdecydowanie odsuwając na dalszy plan na przykład tematykę pierwszej wojny światowej, czy też przedrewolucyjne dylematy artystyczne. Rzecz jasna to wyrugowanie nie było natychmiastowe, lecz narastało stopniowo w trakcie wojny domowej, w miarę uświadamiania sobie przez pisarzy przełomowego znaczenia Rewolucji Październikowej w dziejach Rosji i świata.

Z tym problemem wiązało się ważne zagadnienie sposobu przedstawienia rewolucji i jej przywódców — komunistów rosyjskich. Nowa problematyka domagała się nowej formy. Wówczas „zdawano sobie sprawę, że musi ona w zasadniczy sposób różnić się od sztuki przeszłości, że powinna odpowiadać wielkości nowej ery zapoczątkowanej przez rewolucję proletariacką”¹. Tendencję tę lapidarnie wyraził Włodzimierz Majakowski: „O nowych zjawiskach trzeba mówić nowymi słowami. Konieczne są nowe formy sztuki”².

Zagadnienie to w całej pełni uświadamiali sobie nie tylko najwybitniejsi artyści rosyjscy okresu rewolucji (np. Sergiusz Eisenstein, Pietrow-Wodkin, Aleksander Błok, Sergiusz Jesienin czy Włodzimierz Majakowski) — z jego wagi zdawali sobie sprawę także pisarze, których zrodziła rewolucja. Była to wielka plejada twórców młodych, którzy debiutowali w trakcie wojny domowej lub tuż po jej zakończeniu, w wielu wypadkach dosłownie zamieniając karabin na pióro (Artiom Wiesioły, Wsiewołod Iwanow, Dymitr Furmanow, Aleksander Fadijew, Aleksander Małyszkin i in.). Fakt ten dobitnie

¹ Z. Barański, *Cichy Don Michala Szołochowa*, Warszawa 1967, s. 1.

² *Ibid.*

potwierdza znaczenie Wielkiej Socjalistycznej Rewolucji Październikowej dla rozwoju sztuki i literatury radzieckiej, bowiem to wydarzenie historyczne w ewidentny sposób wyzwoiliło twórcze możliwości narodu, tym samym obalając niesłuszne sądy o jakoby końcu kultury i literatury, o jej upadku po 1917 roku³.

Początkowo wielu prozaików niewątpliwie zaskoczonych i zafascynowanych rozmachem i potęgą zrewolucjonizowanych mas, sukcesami „żelaznych haseł” bolszewików starało się wyrazić właśnie ową potęgę zbiorowości. Zauważamy to przede wszystkim w twórczości mało znanego w Polsce prozaika Aleksandra Małyszkiina, zwłaszcza w jego znakomitym utworze *Upadek Dairu* (1921)⁴. Opowieść ta jest pozbawiona tradycyjnego bohatera. Głównym bohaterem utworu jest rewolucyjna zbiorowość z ostro podkreśloną społeczno-polityczną postawą, wyrażoną nie środkami publicystycznymi, lecz poprzez wyeksponowanie jej cech charakterystycznych — takich jak bieda i prostota — zawartych w wyglądzie zewnętrznym, języku i postępowaniu. Aliści ta bezosobowa masa jest jednak kierowana, lecz bynajmniej nie przez wyeksponowanych przywódców. Oni bowiem niczym nie różnią się od zrewolucjonizowanych mas żołnierskich — ani portretem zewnętrznym, ani pogłębieniem psychologicznym. Są anonimowi, są esencją tej masy, wyrazem jej woli, potęgi i nieograniczonych możliwości. Są po prostu jej symbolami, znakami.

Oto cechy komendanta armii bolszewickiej atakującej Krym (Dair), ostatnią twierdzę sił kontrrewolucji: „Za chwilę zjawił się komendant armii: przymrużone oczy krótkowidza, wyprostowany jak szkielet, kamienny, triumfujący komendant N (...) Na tle nieskończonych kolumn, w poświęcanej przestrzeni — nieruchomy był w ostrym szynelu profil kamiennego, surowo rozmyślającego. Półotwarte usta chciały krzyknąć przenikliwie i władczo”⁵. Ta skąpa charakterystyka nie różni się od sposobu prezentacji prostych żołnierzy jego armii. I w jednym, i w drugim wypadku cechy są zbliżone, ponieważ symbolizują potęgę i triumf zwycięskiej armii, rewolucyjnej zbiorowości.

Jednocześnie utwór Małyszkiina, jak to podkreślał Aleksander Woronski, znany w latach dwudziestych krytyk radziecki, „zawiera jakieś napięcie nerwów (...) Autor zdołał mu nadać charakter eposu i właśnie z tego powodu te pamiętne dni już odchodzą w postarzałą przeszłość; bohaterską, lecz już ujętą w legendach, sagach i przypowieściach”⁶. Opowieść ta jest przesiąknięta patosem i dynamizmem podkreślonym przez zastosowanie prozy rytmicznej i tzw. prozy ornamentalnej, wyróżniającej się specyficzną formą podawczą — najczęściej skazu oraz skondensowaną metaforą.

³ Początkowo takie stanowisko zajmował m.in. Aleksander Brückner. Zob.: *Historia literatury rosyjskiej*, t. I - II, Lwów — Warszawa — Kraków 1922.

⁴ А. Малышкин, *Падение Дайра*. W: М. Варга, Н. Секей, М. Тетени, Русская новеллистика советской эпохи. Сборник художественных текстов. Под ред. М. Варги, Budapest 1975.

⁵ Ibid., s. 145, 169 (tłumaczenie własne w tym wypadku i niżej, jeśli nie podano autora).

⁶ Ibid., s. 142.

Jeszcze z większą siłą tendencja do ujęcia siły i potęgi zbiorowości przejawiała się w utworach Artioma Wiesiołego, zwłaszcza w jego najbardziej znanej powieści *Rosja we krwi skąpiana* (1929 - 1932), przetłumaczonej i dwukrotnie wydanej w Polsce⁷. Właściwie nie jest to powieść w tradycyjnym sensie — stanowi raczej zbiór luźno powiązanych obrazów, montaż scen, kadrów jak w filmie. Akcja utworu, czy raczej zmieniające się sceny błyskawicznie są przerywane przez autora z miejsca na miejsce. Ostrość konfliktów i ścieg potęguje sensacyjność fabuły, która rwie się raz po raz. Wiesioły dąży bowiem do wyeksponowania ruchu i dynamizmu ludu, jego siły i witalności, co najwyraźniej przejawia się w niezliczonych scenach zbiorowych zarysowanych z niebywałym rozmachem.

Wiesioły, sam uczestnik rewolucji i wojny domowej, z wyjątkowym obiektywizmem kreśli najprzeróżniejsze postawy zrewoltowanego tłumu — od kompletnej anarchii do naturalnych odruchów okiełznania rozhukanego żywiołu, samoobrony i uświadomienia konieczności walki o utrzymanie zdobyczy rewolucyjnych. Te najróżniejsze orientacje, stale przejawiające się w utworze, są najczęściej wyrażone poprzez bohaterów będących — podobnie jak u Małyszki — wyrazicielami woli zbiorowości, jak gdyby jej kwintesencją.

Spontaniczność i żywiołowość mas jest ukazana poprzez postrzępioną fabułę opartą na technice montażu filmowego, brak typowych bohaterów, oraz specyficzne konstrukcje językowe zastosowane w scenach zbiorowych. Wiesioły buduje te sceny w nadzwyczaj ciekawy sposób, wykorzystując pod tym względem osiągnięcia symbolizmu i futuryzmu. Nie stosuje realistycznego opisu statycznego z dystansu, lecz wprowadza dynamikę, ruch wynikający między innymi z umiejętnego wprowadzenia dźwiękonaśladowczych form językowych tudzież uwzględnienia różnych planów w budowie przestrzeni. Oto scena wiecu przed wyruszeniem oddziału marynarzy do walki:

Buchnęło płomieniem serce Waśki i lekko skoczył na stół:

— Hej, ferajna, słuchajcie...

I rozpoczął się wiec przy wtórze płaczu i orkiestry.

Gra

 Bra

 Wra

 Dra

 Z krwią

 Z mięsem

 Z sierścią...

Waśka Gałagan jakby słowa z ognia wychwytywał: o froncie mówił ze zgrozą, o rewolucji z namaszczaniem, a o burżujach z dziką złością... Aż mu piana na usta wystąpiła...(...)

Gadał kto chciał. (...)

⁷ A. Wiesioły, *Rosja we krwi skąpiana*, przełożył i wstępem opatrzył I. Szenfeld, wyd. II, Warszawa 1967.

I nad ranem, wprost z ogrodu miejskiego wyruszył na dworzec oddział partyzancki Waśki Gałagana...

Szerniały ze zmęczenia, Wasyli Gałagan rzuca komendę „wsiadać” i osobiście dogląda, żeby nikt nie pozostał.

Dzyń, dzyń, dzyń...

Pociąg zerwał się z miejsca i szczękając buforami oraz kołyszając się na zwrotnicach, puścił się od razu kłusem.

Pędzi pociąg

światelka

daleka droga⁸.

Brak w tych wizjach dokładnych opisów, nie znajdziemy mimetyzmu. Jest raczej dynamiczna kreacja prowadząca niejednokrotnie do zatarcia sensu, zwłaszcza wtedy, gdy autor rezygnuje nawet ze znaków interpunkcji i poprawności gramatycznej na rzecz zdań niepełnych, nieraz urwanych bez czasowników, na rzecz wykrzykników, pauz. Pełno tu komend, urywków dialogów i wyimków z przemówień oraz pieśni. Autor zmierzał bowiem wszelkimi środkami do oddania żywiołowości, której nie chciał nawet podporządkować gramatyce. Uważał bowiem, że wszelka poprawność czy rygor tylko dezorganizuje i odciąga uwagę czytelnika od spraw istotnych, od uświadomienia i wyobrażenia sobie rozhukanego żywiołu ludzkiego.

Należy jednocześnie podkreślić, że Wiesioły zawarł w tym oryginalnym utworze swój stosunek do rewolucji, którą akceptował bez reszty. Akceptacja ta przejawiała się przede wszystkim w nastrojowych dygresjach refleksyjno-lirycznych, ściśle sprzężonych ze scenami zbiorowymi, jak też w specyficznych mottach umieszczonych przed każdym rozdziałem książki. Oto przykłady:

- W Rosji rewolucja — zadrzała ziemia matka nasza, zaćmił się jasny świat;
- W Rosji rewolucja, cała ziemia rosyjska objęta pożogą i we krwi się nurza;
- W Rosji rewolucja — żar, zgiełk, szal, powódź, rwąca woda;
- W Rosji rewolucja — nad całym światem zakłębiła się kurzawa;
- W Rosji rewolucja — cały kraj wrze w ogniu i krwi...

Przewija się w tych mottach zaduma nad Rosją, nad jej losami, nad dolą uczestników bratobójczej i nieuniknionej walki. Pobrmiewają tu pogłosy humanizmu i jak gdyby historiozofii w pełni afirmującej obrany kierunek rozwoju Rosji i niewątpliwej wiary w przyszłość. Pod tym względem Wiesioły w sposób twórczy skorzystał z doświadczeń symbolizmu, zwłaszcza Andrieja Biełego. Wiesioły zastosował bowiem jego formy wyrażania swych rozważań, a mianowicie specyfikę łączenia dynamiki z refleksją, prozy z liryką oraz — tak ulubioną przez symbolistów — metodę kontrastu. Natomiast całkowicie odrzucił mistykę i reakcyjność symbolistycznych wizji Rosji, najpełniej wyrażonych przez Biełego w jego ciekawej powieści pt. *Petersburg*.

⁸ Ibid., s. 208 - 209.

Inaczej rozwiązywał problem literackiego ujęcia rewolucji znakomity pisarz radziecki Wsiewołod Iwanow, autor m.in. *Opowiadań partyzanckich*⁹ oraz opowieści pt. *Pociąg pancerny 14 - 69* przerobionej później na dramat. Jego także zafascynowała zbiorowość i jej odwieczne instynkty, którym rewolucja pozwoliła przejawić się z całą mocą. Pisarz skoncentrował uwagę przede wszystkim na partyzantach chłopskiego pochodzenia, którzy walczyli o ideały rewolucji kierowani początkowo nie tyle pobudkami racjonalnymi, społeczno-politycznymi, ile raczej uczuciami wynikającymi z odwiecznego związku z ziemią, której obecnie bronić muszą do ostatniego tchnienia. Ta magiczna, wszechogarniająca i naturalna niejako „władza ziemi” jest, według Iwanowa, zasadniczym motorem ich postępowania, oddania sprawie rewolucji. Stąd bohaterowie jego opowieści są niejako zależni od przemożnych sił przyrody, od ziemi; stale odczuwają ją, myślą o niej, całują ją w chwili śmierci ostatnim, śmiertelnym pocałunkiem.

„Wsiewołod Iwanow — pisał Drawicz — został uznany powszechnie za jedno z najciekawszych zjawisk literackich tych lat. Był klasycznym wyrazicielem i piewą wzburzonego żywiołu chłopskiego, dał jego porywający w swoim autentyzmie, oszałamiająco barwny wizerunek; ukazał drogi i bezdroża prowadzące chłopów do rewolucji. Masa wiejska przemówiła ekspresyjnym językiem jego opowiadań z wyjątkową bezpośredniością i siłą (...). Postawę pisarza określał bujny witalizm i anarchizm, ciekawość życia we wszystkich jego przejawach, a w szczególności w zderzeniach jego brutalnych manifestacji z patosem wyższych rasji, żywiołu z organizacją, anarchii — z ładem”¹⁰. Tego rodzaju tendencje, tak bardzo widoczne w postępowaniu bohaterów literackich, przejawiały się nie tylko w twórczości Wsiewołoda Iwanowa, lecz także i u innych pisarzy tego okresu, np. Siergieja Siemionowa czy Izaaka Babła.

Wybitnym osiągnięciem tego typu prozy było wizualne uchwycenie i utrwalenie obrazu rewolucji najpełniej i najciekawiej przedstawionego w twórczości pisarzy aktywnie uczestniczących w dramatycznych wydarzeniach owych lat i wówczas debiutujących. Z jednej strony sama magma burzliwych wydarzeń wtargnęła do literatury, z drugiej zaś sukces ten został ułatwiony dzięki otwartemu stosunkowi prozaików do różnych źródeł inspiracji literackich zarówno tradycyjnych, przebrzmiałych (naturalizm, symbolizm), jak też najnowszych (futuryzm, ekspresjonizm, inspiracje filmowe).

Kolejne próby ukazania w literaturze Wielkiej Socjalistycznej Rewolucji Październikowej i jej bohaterów — komunistów wiążą się z poszukiwaniami nowych form obrazowania oraz z przewyciężaniem bardzo szybko rozpow-

⁹ W. Iwanow, *Opowiadania wybrane*, przekład zbiorowy, Warszawa 1961.

¹⁰ A. Drawicz, *Literatura radziecka 1917 - 1967. Pisarze rosyjscy*, Warszawa 1967, s. 96.

szechniających się szablonów i stereotypów, wyraźnie widocznych w twórczości pisarzy drugorzędnych. Oni przecież w poważnym stopniu stymulowali tendencje rozwojowe ówczesnego piśmiennictwa. Również i w wypadku młodej rosyjskiej literatury radzieckiej oczywiste sukcesy i odkrycia kilku młodych prozaików w sferze ujęcia rewolucji szybko zaczęto powielać i powtarzać.

Wybitnych pisarzy tego okresu niepokoił zwłaszcza brak określonej koncepcji animatorów rewolucji, jej twórców — bohaterów, komunistów. Nie można ich było odnaleźć w znakomitych, lecz nastawionych na zbiorowość utworach A. Wiesiołego czy A. Małyszki. Nie byli nimi także zdeterminowani biologizmem chłopci-partyzanci Wsiewołoda Iwanowa. Wprawdzie w jego ówczesnych utworach pojawiają się przywódcy, z reguły komuniści, lecz na tle barwnie przedstawionego żywiołu chłopskiego byli oni raczej bladzi, papierowi i schematyczni. To samo dotyczy ciekawego pisarza i śmiałego eksperymentatora w zakresie formy Borysa Pilniaka, u którego szablony tzw. „skórzanych ludzi w skórzanych kurtkach” znalazły swoje najpełniejsze odzwierciedlenie¹¹. Były to „prawie umowne znaki twardości i zdecydowania”¹². Równocześnie pisarz ten zrozumiał rewolucję jako żywiołowy bunt, „pugaczowszczyznę” cofającą Rosję wstecz, do mroków średniowiecza, ale z drugiej strony poetyzował ją, opiewał jej „zamieć”, „oczyszczającą burzę”. Jednak postaci komunistów, przywódców mas, mimo pewnej sympatii Pilniaka nie były zbyt udane.

Realne życie, jak też sama literatura piękna domagała się innej, pogłębionej społecznie i psychologicznie kreacji bohatera-rewolucjonisty oraz znacznie bardziej racjonalnego ujęcia rewolucji jako zjawiska społeczno-politycznego. Próby w tym kierunku przejawiały się dość wyraźnie u wielu pisarzy.

Zapoczątkował je przede wszystkim Aleksander Serafimowicz w opowieści z 1924 roku *Żelazny potok*¹³. Był to utwór oparty na autentycznych wydarzeniach na południowym froncie wojny domowej. W *Żelaznym potoku* Serafimowicz przedstawił udane wyjście z okrążenia rewolucyjnej armii tamańskiej wraz z taborami i sympatyzującą ludnością cywilną.

W pewnej mierze Serafimowicz kontynuował jeszcze doświadczenia innych ówczesnych pisarzy radzieckich, zwłaszcza w sferze przedstawiania zbiorowości ludzkiej, co szczególnie widoczne jest w początkowych partiach opowieści. Tym niemniej autor ukazał zbrojne masy już w ewolucji, w rozwoju — od kompletnej anarchii i hysterii skazanego na zagładę tłumu wojskowych i cywilnych do żelaznego monolitu, „żelaznego potoku”. Jest przecież zasadnicza różnica prologu i epilogu, dwu zaczynających i kończących utworów wieców —

¹¹ Zob. B. Pilniak, *Nagi rok*, przełożył W. Rot, Warszawa 1930.

¹² A. Drawicz, op. cit., s. 92.

¹³ A. Serafimowicz, *Żelazny potok*, tłum. J. Brodzki, Warszawa 1954.

anarchii i ładu, hysterii i zrozumienia sensu walki pod przywództwem komunistów. Pisarz pokazał także zmianę reakcji poszczególnych jednostek ludzkich, będących uosobieniem tłumu, w stosunku do zdarzeń. Dotyczy to w szczególności starej kobiety Horpyny, którą autor określał jako „samowar masy”. Stosował tym samym typowe chwytły ekspresjonistyczne.

Serafimowicz nie wprowadził jednak radykalnych innowacji w rozwiązaniu kwestii bohaterów. Wzorem innych pisarzy nie troszczył się o ich indywidualizację, nie pozbawił ich też anonimowości, jak również nie pogłębił pod względem psychologicznym. Tym niemniej wyodrębnił z tłumu przywódców, którzy wyróżniali się żelazną wolą i konsekwencją. Jednak z uwagi na ciekawą próbę przedstawienia ewolucji zbiorowości, jak też jej poszczególnych, charakterystycznych typów, a także wyodrębnienie głównej postaci komunisty jako przywódcy i organizatora mas mamy prawo traktować tę opowieść jako znaną i przełomową w ujęciu przez rosyjską prozę radziecką tematu rewolucji. Z chwilą pojawienia się tej opowieści w literaturze zaczyna się coraz mocniej przejawiać tendencja do koncentracji uwagi na człowieku; rozpoczyna się analiza twórcy rewolucji. Był to już bardzo znaczny krok naprzód.

Problem ten inaczej potraktował Borys Ławrieniew w do dziś popularnych opowieściach *Wiatr* (1924) oraz *Czterdziesty pierwszy* (1926)¹⁴. Ta ostatnia jest szerzej znana w postaci zekranizowanej. Wprawdzie i Ławrieniew fascynuje się spontanicznością i żywiołowością, tym niemniej jego bohaterowie znacznie odbiegają od rozpowszechnionych stereotypów. Na przykład w *Wietrze* główny bohater, Gulawin swój związek z rewolucją potwierdza w sposób spontaniczny i żywiołowy, bowiem jego czyny bohaterskie nie są poparte przesłankami racjonalnymi. Ławrieniew zdecydowanie wyodrębnia go z tłumu, nadaje mu cechy wyjątkowości. Gulawin jest typem romantycznego bohatera, działa też w romantycznej scenerii. Autor obdarza go nawet absurdalną, w tamtych warunkach romantyczną, pełną spontanicznych odruchów miłością, która przywodzi go do zguby.

W *Czterdziestym pierwszym* bohaterka w podobnej sytuacji przedkłada swoje racje społeczno-polityczne, swoje ideały bolszewickie, swój obowiązek wobec rewolucji, równie instynktownie odczuwany, nad romantyczną miłość do białego oficera. Takie narzucanie swoim bohaterom określonych problemów, zwłaszcza tragicznego nieraz wyboru, było ciekawym odkryciem pisarza i potwierdziło raz jeszcze ewolucję literatury tego okresu.

Szczególnie interesujący przykład nowego ujęcia bohatera-rewolucjonisty zawiera opowieść Aleksandra Tarasowa-Rodionowa *Czekolada*, opublikowana w 1922 roku. Utwór ten (w Polsce mało znany, lecz niewątpliwie godny prze-

¹⁴ B. Ławrieniew, *Czterdziesty pierwszy i inne opowiadania*, tłum. M. Wisłowska, Warszawa 1965.

tłumaczenia)¹⁵ jest całkowicie poświęcony komunistom, bojownikom rewolucji, jej awangardzie, pracownikom Nadzwyczajnej Komisji do Walki z Kontrrewolucją i Sabotażem (Cze-Ka), którą kierował Feliks Dzierżyński. Autor sam był aktywnym uczestnikiem walki z kontrrewolucją i swoją opowieść w poważnym stopniu oparł na osobistych doświadczeniach.

Tarasow-Rodionow przedstawia w swej opowieści komunistę całkowicie oddanego sprawie rewolucji i niesłusznie posądzonego o współpracę z wrogiem. Interesującym rozwiązaniem tego dylematu jest swoista reakcja bohatera (Zudina). Otóż niesłusznie posadzony komunista, w pełni świadomy swej niewinności idzie na śmierć w imię spełnienia celów rewolucji — jak powiada, żeby „sprawa jak najszybszego szczęścia wszystkich ludzi nie zginęła. Oto co jest najważniejsze, a cała reszta... — Zudin zamyślił się”¹⁶.

Cała ta reszta to problemy osobiste, intymne, troska o los najbliższych (aczkolwiek zasygnalizowane przez autora, jednak potraktowane powierzchownie). Tarasow-Rodionow, pogłębiając obraz swego bohatera, pozwolił mu wypowiedzieć się i pokazać swój najszerszy stosunek do rewolucji w szeroko rozbudowanych monologach wewnętrznych. W nich właśnie dominuje motyw ofiarnictwa i cierpiętnictwa. Podobnie ujął to zagadnienie A. Niewierow w opowiadaniu z 1921 roku pt. *Chcę żyć*¹⁷.

Oczywiście motyw ten przewijał się we wcześniejszych utworach, na przykład Małyszkińca czy Wsiewołoda Iwanowa, lecz nie był on rozbudowywany przez pisarzy, dążących przede wszystkim do przedstawienia wyzwolonej z pęt zbiorowości. U Tarasowa-Rodionowa motyw ofiarnictwa, świadomego poświęcenia nabiera cech lejtmotiwu i determinuje całą konstrukcję utworu. Szczególna rola przypada tutaj szeroko rozbudowanym monologom wewnętrznym. Niepoślednie znaczenie w opowieści odgrywa także motyw czekolady (stąd tytuł utworu) która wówczas była artykułem luksusowym, w opowieści zaś jest uosobieniem starego stylu życia, mieszczaństwa. Specyficzne znaczenie tego motywu, stale podkreślane przez autora, sugeruje nam, że ciężar walki z bronią w rękę przesuwają się na płaszczyznę zmagania o wysoką moralność i czystość ideałów rewolucji konfrontowanych z trwałymi stereotypami w sferze przyzwyczajzeń i nawykami starego świata. W tej walce przegrywa idealny komunista, który poświęca swe życie w imię rewolucji i jej ideałów.

Jurij Libiedinski, głośny w latach dwudziestych pisarz i teoretyk literatury proletariackiej, w opowieści z 1923 roku pt. *Tydzień*¹⁸ nieco inaczej traktuje

¹⁵ Dotychczas w Polsce opublikowano tylko obszernie fragmenty tej opowieści w języku rosyjskim — por. A. Тарасов-Родионов, *Шоколад*. W: Z. Barański, J. Litwinow, *Rosyjskie manifesty literackie. Cz. III (lata dwudzieste XX wieku)*, Poznań 1977.

¹⁶ *Ibid.*, s. 158.

¹⁷ A. Невиров, *Я хочу жить*, „Грядущее” 1921, nr 9 - 12.

¹⁸ Por. także opowieść *Komissary* z 1926 roku.

temat ofiarnictwa, który także i w tym utworze całkowicie determinuje konstrukcję dzieła. Autor, przedstawiając swoich bohaterów-komunistów skazanych na zagładę w otoczonym przez wroga mieście, czyni próbę zróżnicowania ich postaw. Analizuje różne drogi, które doprowadziły tych ludzi do rewolucji. Poczynania Libiedinskiego są jednak połowiczne, bowiem nie pokazuje on charakterów w rozwoju, w ewolucji. Ten mankament oraz brak dynamicznej akcji czyni z tego utworu dzieło statyczne i ciężkie.

Rzecz jasna literatura szukająca i penetrująca życie nie mogła zatrzymać się na tych wstępnych krokach, zmierzających do zbudowania obrazu komunistów, pod których kierownictwem dokonano tak radykalnego zwrotu w dziejach Rosji i świata. Kolejną próbę w tym kierunku zauważamy u Dymitra Furmanowa, ciekawie zapowiadającego się pisarza, który również aktywnie uczestniczył w rewolucji i w wojnie domowej. Walczył on przy boku Czapajewa, legendarnego bohatera rewolucji. Swoje autentyczne przeżycia i przemyślenia zawarł w interesującej powieści z 1923 roku pt. *Czapajew*¹⁹. Furmanow pokazał w niej rozwój świadomości bohatera; początkowo bowiem związek Czapajewa z rewolucją miał charakter wybitnie spontaniczny i żywiołowy. Ten nieprzeciętny człowiek, wolą ludu wybrany na przywódcę (a takich przykładów było wiele), zmienia się pod wpływem zaistniałych wydarzeń i kontaktów z komisarzem Kłyczkowem. Jednak przemiana ta dokonuje się tylko na płaszczyźnie ideowo-społecznej, dotyczy stosunku jednostki do kolektywu, natomiast sfera życia psychicznego Czapajewa pozostaje nienaruszona, statyczna. Fakt ideowej ewolucji bohatera był bardzo poważnym argumentem w polemice z postaciami szablonowymi, owymi „skórzanymi ludźmi w skórzanych kurtkach”, jak też rozpowszechniającymi się wówczas w rosyjskiej literaturze radzieckiej typami cierpiętników w imię ideałów rewolucyjnych. Warto tu przypomnieć, że prawie cała twórczość prozaiczna bardzo licznej i wyjątkowo aktywnej grupy pisarzy proletariackich „Proletkult” była zafascynowana takim bohaterem²⁰.

Poważny cios tego typu koncepcjom literackim zadał również Aleksander Fadiejew. On także uczestniczył w rewolucji i na swoich autentycznych przeżyciach oparł znakomitą powieść z 1927 roku pt. *Kłeska*²¹, w której generalnie rozwiązał problem sposobów literackiej kreacji rewolucyjnych wydarzeń. Sięgnął przede wszystkim do doskonałych wzorców klasycznej literatury rosyjskiej, zwłaszcza twórczości Lwa Tołstoja, wokół dorobku którego toczyły się wówczas w ZSRR namiętne dyskusje. Zastosował też w nowych warunkach i w kontekście nowej problematyki znaną już metodę analizy psychologicznej. Takie rozwiązanie było w owych latach dość zaskakujące

¹⁹ D. Furmanow, *Czapajew*, tłum. J. Putrament, Warszawa 1951.

²⁰ Szerzej pisze o tym N. Groznowa, *Ранняя советская проза. 1917 - 1925*, Ленинград 1976, s. 60 - 116.

²¹ A. Fadiejew, *Kłeska*, tłum. B. Piach, J. Putrament, Warszawa 1955.

i niecodzienne, ponieważ psychologizm w rosyjskiej literaturze radzieckiej początkowo nie był w modzie. Na przykład najbardziej prężna we wczesnym okresie władzy radzieckiej grupa literacka „Bractwo Serafina” (do której należeli m.in.: Michaił Słonimski, Michaił Zoszczenko, Konstanty Fiedin, Wsiewołod Iwanow) uważała, że w tak dynamicznych czasach nie sposób stosować rozwlekłych wiwisekcyj psychologicznych typowych dla prozy Dostojewskiego czy Tolstoja. Nowe czasy zmuszają do poszukiwania nowych środków, zwłaszcza stylistycznych i konstrukcyjno-fabularnych.

Jednak Fadiejew starał się twórczo wykorzystać doświadczenia Lwa Tolstoja. Słusznie uważał, że o człowieku nie można rozprawiać bez uwzględnienia psychologii, której znajomość jest niezbędna, by przekonująco przedstawić ewolucję bohatera. Fadiejew koncentruje zatem swoją uwagę na życiu wewnętrznym bohaterów, pokazuje ich wahania, rozterki i wyrzuty sumienia. Równocześnie stawia problem wpływu rewolucji na człowieka, zmuszając go w sytuacjach krańcowych, ostatecznych do wyboru dróg postępowania, nie zawsze przy tym właściwych.

Fadiejew, świadomie rozbudowując życie wewnętrzne człowieka, zwłaszcza głównego bohatera powieści, Lewinsona, bynajmniej nie obdarza go takimi cechami, które były wówczas rozpowszechnione w literaturze. Nie tworzy herosa — przeciwnie, niepozornego, wręcz słabego fizycznie człowieka obdarza bogatym życiem duchowym, które także nie jest wyidealizowane. Między innymi w ten sposób Fadiejew zdecydowanie i skutecznie polemizował z całą plejadą jednostronnych, zubożonych ówczesnych bohaterów literackich.

Autor *Kłeski* ustosunkował się także do rewolucji jako takiej. Dostrzegł w niej wydarzenie niewątpliwie wynikające z zachodzących procesów społeczno-politycznych, które zdecydowanie rozdzieliło społeczeństwo na dwa przeciwstawne obozy. Rozwiązanie tego społeczno-politycznego antagonizmu musi nastąpić poprzez walkę zbrojną. Walka ta rodzi, według pisarza, szereg problemów, między innymi natury moralnej, z którymi także borykają się bohaterowie powieści. Rewolucja bowiem sprawdza postawy i charaktery, jak też kształtuje je. W tej walce świadomie uczestniczą komuniści — oni przewodzą i formują postawy swoich współtowarzyszy broni, niejednokrotnie przecież związanych z rewolucją instynktownie i spontanicznie. Bez pardonowa i świadoma walka komunistów daje w tym utworze upragnione, lecz drogo okupione zwycięstwo.

Podobny kierunek rozwiązania problematyki rewolucji i jej twórców obrał i znacznie pogłębił w literaturze Izaak Babel. W swoim cyklu nowel pt. *Konarmia*²² (1926 r.) dał całą galerię typów żołnierzy rewolucji, a sens ich walki rozszerzył o wymiar moralno-etyczny.

²² I. Babel, *Utwory wybrane*, wstęp J. Przymanowskiego, przekład zbiorowy, Warszawa 1964.

Poszukiwania ideowo-artystyczne pisarzy radzieckich, borykających się z tematem rewolucji, znalazły swoje najpełniejsze uwieńczenie w znakomitej epopei Michaiła Szołochowa pt. *Cichy Don*²³, której poszczególne części były wydawane w latach 1928 - 1940. Utwór ten, jak słusznie pisał L. Eustachiewicz, „osiągnął rzadko w literaturze spotykaną epicką pełnię widzenia świata z tragicznej przełęczą, z której wzrok artysty sięga i ku temu, co odeszło, i ku temu, co przyjdzie”²⁴. W *Cichym Donie* sens wydarzeń rewolucyjnych jest znacznie rozszerzony. W centrum uwagi znalazł się bowiem człowiek i wielkie wydarzenia historyczne, przede wszystkim zaś Wielka Socjalistyczna Rewolucja Październikowa. „Pod piórem Szołochowa — jak zauważył J. Lenarczyk — dola Kozaka Melechowa przekształca się w uogólniony „los człowieka” — jeśli można tu użyć tytułu znanego opowiadania tego pisarza — los zwykłego człowieka dręczonego odwiecznie ludzkim pragnieniem prawdy i sprawiedliwości, aktywnie szukającego swojego miejsca w życiu (...) Odwieczny konflikt „człowiek i historia”, wdzierający się brutalnie w życie, szczególnie w przełomowych epokach, stanął w centrum uwagi Szołochowa. Konflikt skonkretyzowany oczywiście w czasie i przestrzeni: Don — wojna i rewolucja (1914 - 1921) — kozactwo”²⁵. Tragizm rozwiązania tego dylematu świadczył o ostrości widzenia i obiektywizmie autora. Humanizm Szołochowa jest równie oczywisty i niepodważalny, bowiem „pisarz humanista apeluje o sprawiedliwość, o zrozumienie przyczyn nieświadomie popełnionych błędów, o przebaczenie. Nieprzypadkowo po scenach śmierci Podtielkowa i Waleta, śmierci, która padła czarną plamą hańby na Kozaków, umieszczono na krzyżu mogiły Waleta napis:

*W czas niepokoju i rozbicia
Nie potępiajcie brata, bracia!*²⁶

Jednocześnie zaś *Cichy Don* zawiera pełną afirmację życia, które „toruje sobie drogę i trwa niezależnie od mordów i krwi, życia, w imię którego tę krew się przelewa”²⁷.

W tym utworze Szołochow zastosował wiele zdobyczy nie tylko klasyki rosyjskiej, lecz także literatury przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku. Ta fuzja wyraźnie przejawia się w gatunku, w technice postaciowania, w znakomitych, mistrzowskich, nieraz impresjonistycznych opisach przyrody, w zmiennej narracji oraz w lirycznych odautorskich uogólnieniach. W rezultacie należy zgodzić się z opinią, że „koncepcja filozoficzna powieści znalazła swój adekwatny wyraz w kształcie artystycznym, którego elementem zasadniczym jest ludowa postawa wobec rzeczywistości”²⁸.

²³ M. Szołochow, *Cichy Don*, tłum. W. Rogowicz, A. Stawar, Warszawa 1966.

²⁴ L. Eustachiewicz, *Między współczesnością a historią*, Warszawa 1973, s. 15.

²⁵ J. Lenarczyk, *Spór o „Cichy Don”*, „Slavia Orientalis” 1959, nr 4, s. 45 - 46.

²⁶ Z. Barański, op. cit., s. 34.

²⁷ Ibid., s. 70.

²⁸ Ibid., s. 90.

Zasygnalizowane utwory nie wyczerpują oczywiście zagadnień związanych z rewolucją i nie reprezentują wszystkich twórców podejmujących tę tematykę, bowiem jest ona zbyt obszerna i zbyt zróżnicowana. Na przykład szeroką panoramę rewolucji i wojny domowej dał Aleksy Tołstoj w eposie *Droga przez mękę*, jednakże utwór ten rozwiązuje już sprawy, które zrodziła rewolucja, a mianowicie kwestię stosunku inteligencji rosyjskiej do rewolucji. Problem postawy inteligencji wobec rewolucji to jeszcze jeden aspekt poruszanego przez nas tematu, aspekt, który rosyjska literatura radziecka podjęła i rozwinęła w wielu utworach (np. K. Fiedin, I. Erenburg, J. Tynianow, O. Forsz), poczynając od lat dwudziestych do dnia dzisiejszego. Analiza tego ciekawego zagadnienia wykracza jednak poza ramy tego artykułu.

W rezultacie należy stwierdzić, że młoda rosyjska proza radziecka dała przykład twórczego zaangażowania, szeroko ujmując i interpretując problematykę Rewolucji Październikowej. Wiele z omówionych utworów należy do arcydzieł, których popularność bynajmniej nie przeminęła. Najciekawsze próby ideowo-artystycznego przedstawienia rewolucji powstały na gruncie wykorzystania doświadczeń klasyki rosyjskiej oraz najnowszych rosyjskich i europejskich prądów literackich. Takie utwory, jak *Kłeska* Fadiejewa czy *Cichy Don* Szołochowa stały się w literaturze radzieckiej i światowej wzorem dla pisarzy podejmujących problematykę wielkich ruchów społecznych. Rzecz jasna odegrały także określoną rolę propagandowo-polityczną. Zwłaszcza walory artystyczno-ideowe *Cichego Donu* stawiają go w rzędzie arcydzieł dwudziestowiecznej epiki światowej, co znalazło swoje formalne potwierdzenie w przyznaniu Szołochowowi Nagrody Nobla w 1965 roku, w rocznicę sześćdziesięciolecia jego urodzin.

ЕЖИ ЛИТВИНОВ

РЕВОЛЮЦИЯ И РАННЯЯ РУССКАЯ СОВЕТСКАЯ ПРОЗА

Резюме

Революционная проблематика целиком завладела молодой русской советской прозой после 1917 года. Она проявилась не только в творчестве писателей известных уже до революции, но также в произведениях молодых авторов, которые приняли участие в революции и тогда дебютировали.

Одновременно новая проблематика требовала новых решений в области формы (способа) ее представления. Автор статьи исходит из положения, что сначала многие писатели использовали самые разнообразные формальные тенденции (натурализм, футуризм, экспрессионизм) в русской и европейской литературе с целью отображения стихийности и спонтанности революционных масс.

Параллельно возникали более рационалистическое представление революции и ее героев. Начиная с *Железного потока* Серафимовича, через произведения Тарасова-Родионова, Либединского, Лавренева, Фурманова, вплоть до *Разгрома* Фадеева и *Тихого Дона* Шоло-

хова рассматриваются художественные поиски и удачные в общем решения вопроса нового представления революции. Несомненно все эти поиски устремлялись к психологической прозе (*Разгром*), широко учитывающей самые новые формальные литературные достижения (*Тихий Дон*).

THE REVOLUTION AND THE EARLY SOVIET RUSSIAN PROSE

by

JERZY LITWINOW

Summary

The problems of revolution overcome completely the young Soviet Russian literature after 1917. It became manifest both in the works of outstanding pre-revolutionary writers as well as in the works of young authors who took part in the revolution and made then their debuts.

Together with taking up of the new problems the problem of form (manner) of its representation was born. The author's assumption is that initially many writers used creatively various tendencies (naturalism, futurism, expressionism) in the Russian and European literature in order to render the impulsiveness and spontaneity of revolutionized masses.

At the same time the more rational visions of revolution and its heroes were created. Starting from *The iron brook* by Serafimovich, through the works of Tarasov-Rodionov, Libiedinski, Lavrienev, Furmanov to *The defeat* by Fadieiev and *Quietly flows the Don* by Sholochov the author investigated the search for, and in substance successful, solutions of the problem of the new interpretation of revolution. Undoubtedly, the direction of search aimed at the psychological prose (*The defeat*) taking into consideration to a great extent the newest formal achievements in literature (*Quietly flows the Don*).