

# Danuta Dąbrowska

---

## Powieści parodyjne Walentina Katajewa ("Wyspa Erendorf" i "Władca żelaza")

---

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 5, 53-67

---

1981

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.

Powieści parodyjne Walentina  
Katajewa („Wyspa Erendorf”  
i „Władca żelaza”)

---

Danuta Dąbrowska

W połowie lat dwudziestych Walentin Katajew jako twórca parodijnych powieści *Wyspa Erendorf* (1924) i *Władca żelaza* (1925) w swoisty sposób włączył się do popularnego wówczas na gruncie satyry radzieckiej nurtu utopii satyrycznych, określanych jako pamflety, tj. gatunku, w którym, jak pisze Leonid Jerszow, „obserwujemy duże nasylenie formy satyrycznej aktualną problematyką polityczną”<sup>1</sup>. Pamflet jako gatunek literacki zawsze zdeterminowany jest czynnikami zewnętrznymi, sytuacją polityczną, społeczną, obyczajową, a także życiem literackim w danej epoce.

Popularność utopii satyrycznych w literaturze radzieckiej lat dwudziestych związana była z polityczną atmosferą tych lat, z oczekiwaniem przez społeczeństwo radzieckie zwycięstwa idei rewolucyjnych w skali całego globu i aczkolwiek — konkluduje Jerszow — „nadzieje na jego szybką realizację nie spełniły się, tym nie mniej odczucie bliskiego krachu imperializmu było bardzo silne i zabarwiło całą epokę lat dwudziestych romantycznym marzeniem o bliskim zapanowaniu ogólnoswiatowego komunizmu”<sup>2</sup>.

Gatunek ten osnuty w głównej mierze na kanwie powieści przygodowej z wykorzystaniem elementów innych poetyk uprawiany był w pierwszych latach po wydarzeniach październikowych, kiedy zjawiskiem naturalnym i powszechnym było wyzyskiwanie w warstwie tematycznej motywów rewolucyjnych. Dzięki temu „między wczorajszym Październikiem i przyszłością ustanowiano bezpośrednią więź fabularną” a „marzenie o przyszłości przejawiało się w bezpośredniej kontynuacji teraźniejszości”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> L. F. Jerszow: *Sowietskaja satiriczeskaja proza 20-ch godow*, Moskwa—Leningrad 1960, s. 233.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 211.

<sup>3</sup> Idem: *Naucznaia fantastika. Socyjalnyj roman o buduszcem*, [w:] *Istorija russkogo sowietskogo romana*, t. 1, pod red. W. Kowalewa i in., Moskwa—Leningrad 1965, s. 667.

Większość utopii satyrycznych powstawała na zamówienie licznych wydawnictw, apelujących o pisanie powieści sensacyjnych, z dynamicznymi fabułami, przesyconymi nieprawdopodobnymi sytuacjami<sup>4</sup>. „Powieści na zamówienie” drukowane w odcinkach jednały czasopismom szerokie kręgi czytelników i stanowiły jedną z ważniejszych form literackiej kultury masowej. Poprzez prasę konwencje utopii satyrycznych były szeroko spopularyzowane i poczytność ich, mimo niekiedy pełnych niepokoju głosów krytyki, była ogromna. Z drugiej zaś strony, tego rodzaju pisarstwo prowadziło do pojawienia się utworów o małych ambicjach artystycznych, nieskomplikowanych, najczęściej o charakterze rozrywkowym, schlebających gustom niezbyt wymagających odbiorców. Tę produkcję literacką krytyka określała mianem „paraliteratury” i traktowała ją jako zjawisko marginalne wobec podstawowego nurtu radzieckiej powieści satyrycznej.

Oto kilka tytułów, dziś już zapomnianych powieści, należących do tego nurtu: *Powstanie mizantropów* (1922) S. Bobrowa, *Uniwersalne promienie* (1924) J. Kellera i W. Girszgora, *Promienie śmierci* (1924) N. Karpowa, *Dolina śmierci* (1925) W. Gonczarowa, *Kto się śmieje ostatni* (1925) J. Szozkina i inne.

W atmosferze istnego boomu na literacką sensację i rozrywkę pojawiały się jednakże dzieła zasługujące na uwagę ze względu na walory formalne czy wręcz osiągające rangę „wielkiej” literatury. Do takich niewątpliwie należały: *Niezwykłe przygody Julio Jurenity* (1921) i *Trust DE* (1923) I. Erenburga, *Mess Mend* (1922) M. Szaginian, *Eksperyment inżyniera Garina* (1921) i *Aelita* (1922) A. Tołstoja, *Fatalne jaja* (1924) M. Bułhakowa, *Katastrofa Republiki ITL* (1925) B. Ławrieniewa i inne.

Poetyka tych utworów rozporządzała stosunkowo wąskim zakresem tematycznym, gdzie fabuła stanowiła dominantę konstrukcyjną i głównie ten element dzieła przykuwał uwagę zarówno twórcy, jak i odbiorcy; w najróżnorodniejszych wariantach powielany był ten sam schemat fabularny: konflikt dwóch światów — socjalistycznego i kapitalistycznego, zagłada przedstawicieli Kapitału i zwycięstwo komunizmu. W korelacji ze skonwencjonalizowaną płaszczyzną fabularno-kompozycyjną pozostawało uschematyzowanie planu czasowo-przestrzennego i postaci działających, tj. istotnych elementów konstrukcyjnych składających się na urzeczywistnienie świata przedstawionego. Wydarzenia fabularne przebiegały w czasie przyszłym, odległym od realnej rzeczywistości o kilka bądź kilkadziesiąt lat w alegorycznie potraktowanych krajach kapitalistycznej Europy i Ameryki, przy czym zarówno miejsce, jak i czas akcji interpretowane były umownie, zaś wykorzystanie alegorii stanowiło substrat dla wprowadzenia chwytu uniezwyklenia, do zaprezentowania wydarzeń w nieoczekiwanym planie. Uniezwyklenie świata przedstawionego potęgowały egzotyczne plenery, atelierowe dekoracje i teatralne

<sup>4</sup> L. F. Jerszow: *Satira i sowremiennost'*, Moskwa 1978, s. 143.

akcesoria, w których scenerii odgrażały się bądź wiwatowały krzykliwe tłumy nie zawsze uświadamiające sobie tło wydarzeń.

Przetransponowanie współczesnych bohaterów i realiów świata rzeczywistego do tak sfingowanego świata fikcji sytuowało ich poza czasem i przestrzenią, a nader uproszczony rysunek psychologiczny postaci i motywacja ich działania czynił je typami również umownymi. W efekcie artystycznych zabiegów twórców wyląniał się świat przedstawiony, skonstruowany wedle praw mistyfikacji, bufonady i karnawału, co sprzyjało rozrywkowemu potraktowaniu tematu rewolucji i uproszczonej interpretacji problemów społecznych.

„Tworzyło to — jak pisze A. Vulis — szczególną formę utopii satyrycznych o charakterze pamfletu, mających na celu zdemaskowanie przedstawicieli świata kapitalistycznego i utwierdzenie odbiorców w nieuniknionym zwycięstwie komunizmu.”<sup>5</sup>

Tyle że polityczny pamflet w twórczości niektórych satyryków sprowadzony był do absurdu: jałowe, niekiedy niesatyryczne widzenie tematu obniżało rangę wielu utworów: po dydaktycznych rozważaniach o wadach systemu kapitalistycznego następowała informacja o rewolucyjnym przewrocie, a następnie w tej samej tonacji odbywało się przetransponowanie do świata powieściowego wydarzeń ze współczesnej rzeczywistości realnej<sup>6</sup>.

Poruszając pobieżnie zagadnienia związane z formalnymi wyróżnikami omawianego gatunku, należy odnotować okoliczność, iż w sytuacji, gdy przeobrażenia porewolucyjnej rzeczywistości zmuszały twórców do poszukiwania nowych form i środków wyrazu również w obrębie powieści satyrycznej, autorzy utopii nader chętnie sięgali do warsztatowych doświadczeń klasyków literatury zachodniej. I tak nie bez wpływu na oblicze radzieckiej powieści utopijnej pozostawała twórczość uznanych autorów powieści *science fiction* i detektywistycznej — czyli gatunków w gruncie rzeczy przygodowych: Herberta George’a Wellsa, Juliusza Verne’a, Edgara Poe, Conan Doyle’a i innych, których dzieła w Związku Radzieckim osiągały ogromny nakład i były wielokrotnie wznawiane. Zapożyczano od nich metody konstruowania fabuły, kompozycji, czy wręcz przetransponowywano poszczególne motywy, wątki i postacie. Zjawisko to prowadziło jednych pisarzy do epigoństwa, innych inspirowało do wysuwania oryginalnych rozwiązań artystycznych.

Parodyjne utwory *Wyspa Erendorf* i *Władca żelaza* pod względem formalnym, podobnie jak ich modele wyjściowe, stanowią swoisty konglomerat gatunkowych wyznaczników poetyki powieści przygodowej, *science fiction* i detektywistycznej. Te trzy struktury powieściowe ce-

<sup>5</sup> A. Vulis: *Putieszestwijsze w literaturnyje Atlantidy*, cz. I, „Zwiezda Bostoka” 1964, nr 1, s. 155.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

chujące się odmienną warstwą tematyczną, różnymi schematami fabularno-kompozycyjnymi i rozbieżnym sposobem obrazowania, łączy — jak podkreśla A. Britikow „jedna wspólna cecha — duża funkcjonalna rola przygody”<sup>7</sup>; poza tym do znamiennych zbieżności, wynikających z ich gatunkowego pokrewieństwa, należą ostrość rysunku fabularnego oraz motyw tajemnicy. Tego rodzaju interferencja gatunkowa wzbogacała wachlarz rozwiązań artystycznych, pozwalała w ogólniejszym planie odzwierciedlić stosunek twórcy do płaszczyzny znaczeniowej, wreszcie rozszerzała zakres możliwości w realizacji parodyjnych zamierzeń autora.

Hybrydalny charakter struktur Katajewa, a także okoliczność szerokiej interpretacji, jaką nadawała krytyka lat dwudziestych, terminowi „powieść awanturniczo-przygodowa” powodował trudności w ustaleniu ich przynależności gatunkowej. Zjawisko braku jednomyślności w zakwalifikowaniu obu dzieł do konkretnego gatunku ma miejsce zresztą i we współczesnych studiach poświęconych satyrze tego okresu. Zarówno *Wyspę Erendorf*, jak i *Władcę żelaza* określa się mianem powieści przygodowych<sup>8</sup>, utopijnych<sup>9</sup>, detektywistycznych, nazywanych także czerwonym detektywem<sup>10</sup>, fantastycznych<sup>11</sup> oraz jako pamflety-utopie<sup>12</sup>. Opierając się na formalnych wyznacznikach dominujących oraz właściwościach towarzyszących w strukturze dzieł Katajewa, obie powieści bez wątpienia należy zaszeregować jako humorystyczne parodie utopii satyrycznych. Parodię w tym przypadku będziemy rozpatrywać jako gatunek, jako rodzaj żartobliwej karykatury literackiej, której celem jest ośmieszenie skostniałych konwencji artystycznych, a tym samym obie powieści należy uznać za polemiczny głos w ogólnej dyskusji literackiej tego okresu. Konwencja literacka — ów utrwalony w społecznej świadomości i zaaprobowany przez ogół model kształtowania różnych elementów dzieła, trwa tak długo, póki nie przeżyje się, albo też póki nie ulegnie ośmieszeniu lub jakiejś innej formie zdemaskowania. Wówczas to, co przez lata uchodziło za wyraz artystyczny albo cenny albo przynajmniej obojętny, niezauważalny, poczyna razić swoją sztucznością<sup>13</sup>.

Powieści Katajewa powstały w okresie, gdy konstruowane wedle

<sup>7</sup> A. F. Britikow: *Detektiwnaja powiest' w kontekstie prikluczeneczkich žanrow*, [w:] *Russkaja sowietskaja powiest' 20—30 godow*, Leningrad 1976, s. 411.

<sup>8</sup> L. F. Jerszow: *Sowietskaja satiryczeskaja proza...*, Moskwa—Leningrad 1960.

<sup>9</sup> B. W. Lapunow: *W mirie fantastiki*, Moskwa 1975.

<sup>10</sup> A. F. Britikow: *op. cit.*, s. 411.

<sup>11</sup> J. Urbańska: *Radziecka powieść rosyjska w Polsce w latach 1918—1932*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1966.

<sup>12</sup> A. Vulis: *Putiescestwije...*

<sup>13</sup> Zob. J. Krzyżanowski: *Nauka o literaturze*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1969, s. 51.

sztampowego modelu utopie satyryczne przejawiały ograniczone możliwości w kwestii odzwierciedlenia istotnych problemów nurtujących radzieckich odbiorców, co czyniło je wręcz nużącymi w percepcji. Autor *Wyspy Erendorf* i *Władcy żelaza* podejmuje — utrzymaną w tonacji literackiej igraszki — próbę parodyjnego przeciwstawienia się schematyzmowi istniejących konwencji, a zarazem — uatrakcyjnienia gatunku, wysuwając oryginalne propozycje w dziedzinie formy. Podkreślmy, że właśnie w utworach Katajewa krytyka upatruje początek radzieckiej powieści parodyjnej, zaś w osobie ich twórcy — prekursora tego gatunku na gruncie literatury radzieckiej<sup>14</sup>.

Podstawowym celem parodyjnych zabiegów Katajewa jest zaznaczenie dystansu i własnej postawy artystycznej wobec zastanych kanonów oraz zamiar eksterioryzacji schematów wzorcowych. Parodia jako „akt twórczej krytyki” staje się tu najskuteczniejszym środkiem wiodącym do realizacji zadania — stworzenia nowego modelu powieści utopijnej. Z jednej strony parodysta nawiązuje do funkcjonujących konwencji, wykorzystując możliwości rozwiązań artystycznych, jakie oferuje struktura tego gatunku, z drugiej natomiast — neguje poszczególne elementy dzieł parodiowanych; negacja ma tu charakter strukturalny i zarazem wartościujący dotychczasowe modele z perspektywy własnej wizji artystycznej. Parodie w konfrontacji z pierwowzorami należy więc przyjąć za próbę ustanowienia odmiennej struktury.

„Parodiowanie — oznacza Bogdan Dziemidok — łączy w sobie naśladowanie oryginału z uwłódnieniem jego charakterystycznych cech, z wyolbrzymieniem ich niekiedy do granic absurdu.”<sup>15</sup>

Proces wypaczania równoznaczny jest z przemianą od użyteczności do bezużyteczności, od znaczenia do bezsensowności<sup>16</sup>.

Nawiązanie do modeli wyjściowych urzeczywistnia się u Katajewa przez powielenie wielokrotnie już literacko eksploatowanego tematu światowej rewolucji; ma tu zatem miejsce sytuacja swoistego kopiowania i osiągania pozornej tożsamości ze strukturami podstawowymi, co zapewnia niezbędną w realizacji parodii równowagę między podobieństwem a różnicą i występuje w utworze jako metoda żartobliwego „prze-drzeźniania”, czyli, innymi słowy, można tu mówić o „parodyjnym wykorzystaniu”. Sztampowy schemat potraktowany zostaje jako punkt wyjścia dla skonstruowania zmodernizowanego jego wariantu, jako przesłanka dla ukonstytuowania świata fikcji w wymiarach groteski i mistyfikacji, wreszcie jako metoda osiągania znacznych efektów komicznych.

<sup>14</sup> A. Vulis: *Sowietskij satiriczeskij roman. Ewolucyja žanra w 20—30 gody*, Taszkent 1965, s. 149.

<sup>15</sup> B. Dziemidok: *O komizmie*, Warszawa 1967, s. 61.

<sup>16</sup> I. Sokół: *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1973, s. 35.

Tym sposobem zachowane zostaje powiązanie z modelami wzorcowymi; warstwa tematyczna staje się kontrastowym tłem dla parodyjnych poczyniań artysty, przeradza się w plan odniesienia, co prowadzi — by użyć sformułowania A. Morozowa — do „wycucia parodiowanych utworów”<sup>17</sup>. Tak więc w sferze tematycznej obie powieści zasadniczo nie odbiegają od pierwowzorów: twórca wyzyskuje konwencjonalny temat, operuje też ustalonym repertuarem motywów i wątków.

Charakterystyczne dla utopii satyrycznych ukierunkowanie dzieła na niezwykłość uzyskuje Katajew poprzez nawiązanie do poetyki *science fiction* dającej artyście możliwość przenoszenia bohaterów w przestrzeni i czasie.

„Fantastyka w utworach groteskowych — pisze Lech Sokół — traktowana jest jako coś rzeczywistego, prawdopodobnego. Niesie ona część poetyckiej myśli utworu i część kształtu samej jego rzeczywistości.”<sup>18</sup>

Mamy tu więc do czynienia z fantastyczną supozycją; w takiej sytuacji odbiorca, podobnie jak autor, przyjmujący fantastyczne założenie, zmuszony jest do wyrażenia zgody na to, co będzie się działo<sup>19</sup>. Zwłaszcza w przypadku odbiorcy recepcja fantastyki zawsze wymaga, by godził się on na uchylenie lub modyfikację reguł motywacji, jakie uznaje za obowiązujące w otaczającym go świecie<sup>20</sup>. Katajew włącza zatem do swojego dzieła nader efektywny element literatury *science fiction* — motyw podróży w czasie: akcja *Wyspy Erendorf* przeniesiona zostaje do XXI wieku, a *Władcy żelaza* do 1929 roku.

Wykorzystanie tego motywu nasila wrażenie umowności świata przedstawionego, prowadzi do osiągnięcia niezbędnego w zrealizowaniu futurystycznych prognoz czasowego dystansu pomiędzy rzeczywistością pozaliteracką a światem fikcji, umożliwia konkretyzację świata przedstawionego jako niedwuznacznej aluzji do sytuacji rzeczywistej. Podróż w czasie — zabieg niezwykle przydatny w konstrukcji utworu satyrycznego — prowadzi też do świadomego naruszenia proporcji i hierarchii wydarzeń świata powieściowego; pozwala na dowolność propozycji w widzeniu współczesnych problemów rzeczywistości empirycznej i wysuwania — prawdopodobnych jedynie w granicach futurystycznej zabawy — prognoz odnośnie do przyszłych losów świata kapitalistycznego, służy wreszcie uatrakcyjnieniu fabuły. Czas przekształcony zostaje w istotny czynnik karnawalizacji świata powieściowego i podobnie jak w karnawale, staje się głównym bohaterem detronizującym stare i iro-

<sup>17</sup> A. Morozow: *Panodija kak literaturnyj žanr*, „Russkaja litieratura” 1960, nr 91, s. 50.

<sup>18</sup> L. Sokół: *op. cit.*, s. 49.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 48.

<sup>20</sup> Zob. R. Handke: *Rola kategorii adresata narracji w fantastyce naukowej*, [w:] *Prace z poetyki*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1968, s. 134.

nizującym nowe<sup>21</sup>. Karnawałowy charakter noszą też przesłanki, na których oparte są futurystyczne spekulacje: absurdalne maszyny „działania zwrotnego” i „promienie śmierci”; w obu dziełach odgrywają one kluczową rolę zarówno w płaszczyźnie strukturalnej, jak i znaczeniowej — stanowią ważki czynnik organizowania napięcia, powodują liczne zwroty akcji i zawiązywanie nowych konfliktów, decydują o losach postaci i o globalnym przebiegu rewolucji: uniemożliwiają podpłynięcie do wyspy Erendorf okrętów z przedstawicielami Proletariatu, tym samym ratując ich od katastrofy (*Wyspa Erendorf*), udaremniają egzekucję przywódcy hinduskich rewolucjonistów Ramaszandry i doprowadzają do przerwania wojny (*Władcy żelaza*). Działają zatem na zgubę obozu, który nimi dysponuje, lecz i obozowi przeciwnemu sprzyjają chwilowo, gdyż w dalszej perspektywie i rewolucjonistom udaremniają walkę.

Wymienione osobliwości techniczne mają unaukować i utechniczyć fantastyczność, lecz w istocie stają się czynnikiem wpływającym na atmosferę wielkiej mistyfikacji i taka jest ich podstawowa funkcja artystyczna.

Motyw podróży w czasie powoduje przetransponowanie wydarzeń do innego wymiaru czasowego, przez co staje się okolicznością łagodzącą ostrość krytyki. Czas obu powieści urzeczywistnia się poprzez stylizację czasu kształtowanego w sposób obiektywny; twórca pragnie więc zasugerować, iż przepływ czasu powieściowego znajduje odniesienie w stosunku do czasu historycznego. Zasięgiem fabularnym objęty zostaje niewielki wycinek czasowy: okres jednego miesiąca. Dla postaci działających stanowi to bardzo krótki i pełen napięcia okres; w ciągu 30 dni muszą dokonać one przedsięwzięć istotnych z punktu widzenia planu fabularno-kompozycyjnego. Konstrukcja czasu fabuły zasadza się na tradycyjnym układzie przyczynowo-skutkowym; przy wielowymiarowej płaszczyźnie fabularnej i splocie kilku linii kompozycyjnych, chronologia dotyczy nie tylko płaszczyzny osób uczestniczących w konflikcie podstawowym, ale również w każdej z linii drugoplanowych. Paralelny typ konstrukcji czasowej przy dużej kondensacji zdarzeń i ustawicznym podkreślaniu zawrotnego tempa ich przebiegu wywołuje wrażenie nienadążania za czasem, konieczność pośpiechu i odczucie chaosu, nasilonego przekornym przerywaniem przez kreatora wydarzeń poszczególnych wątków w najbardziej intrygujących momentach, by ponownie kontynuować je, lecz znów po przerwaniu nie mniej zajmującej akcji innego wątku.

Relacjonowane wydarzenia umieszczone są w szczegółowym planie czasowym; wprowadzone zostają takie jego wyznaczniki jak pora dnia i dokładna godzina. Celem tego zabiegu jest stworzenie iluzji prawdopodobieństwa oraz zorganizowanie sytuacji, o której tak pisze Michel Butor:

<sup>21</sup> M. Bachtin: *Twórczość Franciszka Rabelais'go*, Kraków 1975, s. 321.



„Jeżeli czytelnik zostanie postawiony na miejscu bohatera, musi wejść w jego czas, nie wiedzieć tego, czego nie wie bohater, widzieć tak, jak on widzi.”<sup>22</sup>

Poprzez stylizację przepływ czasu powieściowego, a tym samym „czas bohatera” nie odbiega w sposób pryncypialny od wymiaru czasu przyjętego w rzeczywistości pozaliterackiej, co ma sprawiać wrażenie naturalności zdarzeń. Mimo iż zostały one ustalone w sposób definitywny, zaś temporalna odległość pomiędzy ich przebiegiem a procesem kreowania jest znaczna, przytoczona rekonstrukcja przyszłości w konfrontacji z teraźniejszością może być percepowana jako przeszłość. Odbiorca ma więc szansę uczestniczenia wraz z bohaterami w zabawie składającej się z łańcucha zagadek i przygód. Szansę tę zwiększa komiczna pedanteria podmiotu tworzącego w zakresie podkreślania autentyzmu fikcyjnej rzeczywistości: drobiazgowość informacji o realiach topograficznych i szczegółowe dane o charakterze krajoznawczym, na przykład opis Kalkuty; wszystkie te zabiegi pozornie odwołują się do życiowej empirii, lecz zawierają zarazem kpiący element względem klasycznej koncepcji czasowo-przestrzennej i realistycznej dokładności, gdyż w konsekwencji prowadzą do zamierzonego nonsensu i funkcjonują jedynie jako czynniki artystycznie uprawdopodobniające niewiarygodne układy fabularne.

Przeniesienie wydarzeń do innego wymiaru czasowego powoduje, iż na obraz świata przedstawionego składają się elementy nie odpowiadające kryteriom przyjętym w bycie realnym: jest to świat konkretyzujący się jako sztuczna kreacja usytuowana poza sferą fizycznej egzystencji, która rządzi się własnymi irracjonalnymi prawami, a jego iluzyjna realność możliwa jest jedynie w fantastycznej konwencji literackiej.

Udziwnienie przejawia się u Katajewa w oryginalnej oprawie scenicznej towarzyszącej wydarzeniom. Miejsca działania postaci przypominają teatralne dekoracje jak gdyby z rozmysłem przeniesione do wydarzeń dziejących się w wyimaginowanym świecie fikcji. W fantastycznie uniezwykłą rzeczywistość powieściową wkomponowana zostaje groteska, prowadząca do jaskrawej deformacji obrazów, do literackiego „naruszenia normy” i w konsekwencji do antytezy rzeczywistości realnej.

„Groteskowe wwołbrzymienie — według E. P. Brandisa — to konstytutywna cecha powieści-namfletu. Satyra społeczna w ogóle nie może obejść się bez groteski [...] fantastyka nadaje jej szczególnego waloru.”<sup>23</sup>

<sup>22</sup> M. Butor: *Powieść jako poszukiwanie*, Warszawa 1971, s. 68.

<sup>23</sup> E. P. Brandis: *Sowiecki naukowo-fantastyczny roman*, Leningrad 1959, s. 30.

Wprowadzenie do dzieł fantastycznego udziwnienia, z czym powiązana jest egzotyka czasowo-przestrzenna, sprawia, że spośród motywów groteskowych najczęściej wykorzystywane są dwa:

- 1) motyw niedostatecznego uzasadnienia;
- 2) motyw prymitywu.

Motyw niedostatecznego uzasadnienia powoduje, że odbywają się rewolucje, przewroty pałacowe i kataklizmy, a uczestnicy wydarzeń swobodnie poruszają się w czasie i przestrzeni, na dziwacznych pojazdach pokonują ogromne odległości, cudem unikają śmierci. Nie brak tu także spetryfikowanych w poetyce klasycznej komedii filmowej (D. W. Griffith) orgiastycznych scen pogoni i pościgu, kończących się efektowną strzelaniną i sporą liczbą trupów. Mają miejsce również „odsieczy” nadchodzące w najbardziej dramatycznych momentach, na przykład podczas egzekucji Ramaszandry (*Władca żelaza*) przychodzące z „pomocą” „promienie śmierci” ratują mu życie, a dzięki temu, scena ta, z artystycznego punktu widzenia, przekształca się w parodię egzekucji.

Z przypadkami niedostatecznego uzasadnienia ściśle sprzężony jest w powieściach Katajewa humor makabryczny; oto charakterystyczna sekwencja syntetyzująca element przerażający i zabawny, poświęcona zagładzie oddziału kontrrewolucjonistów w Dolinie Pokoju:

„Драгуны, предводительствуемые Допкинсом, влетели в чёрный сияющий коридор. И вдруг стены его начали медленно сдвигаться. Крик ужаса раздался в темноте. Допкинс хотел повернуть, но было поздно, механизм действовал неуклонно и неотвратимо. Раздался хруст костей, слабый стон и стены бесшумно сомкнулись на том месте, где минуту назад был отряд Допкинса.”<sup>24</sup>

(*Władca żelaza*, s. 95)

W scenach tego typu występuje moment sublimacji: punkt ciężkości przesuwa się z nastroju grozy na element kontrastowy komicznej sprzeczności; treść makabryczna jest tylko pretekstem do stworzenia sytuacji komicznej<sup>25</sup>. Wykorzystanie jako efektów emocjonalnych motywów horrorystycznych przeistacza się tu w podstawowy czynnik uatrakcyjniający fabułę.

Motyw prymitywu wprowadzony zostaje do dzieł z punktu widzenia koncepcji postaci i realizowany jest poprzez wyzyskanie stałych elementów groteski: marionetki i automatu. Przedstawiciele Kapitału to maskaradowe figury o komicznych twarzach i ołowianych oczach, przyodziane w kostiumy kłownów, to zastygające w bezruchu, to znów ożywiające się. Działanie ich zredukowane zostaje do sfery mechanicz-

<sup>24</sup> Cytaty według wydania — W. Katajew: *Powielitel' żelaza (Awantiurnyj roman s protogom i epitogom)*, W. Usting 1925.

<sup>25</sup> Zob. J. Trzynałowski: *Komizm*, [w:] *Prace polonistyczne*, Wrocław 1952, s. 381.

nych gestów, do elementarnych czynności biologicznych, toteż nieprzypadkowo wiele miejsca poświęca twórca scenom biesiadnym, ponieważ i w egzystencji postaci powieściowych zajmują one pierwszorzędne znaczenie.

Duży stopień intensyfikacji omawianego motywu osiąga artysta dzięki wprowadzeniu specyficznych porównań o charakterze biesiadnym:

„Второй секретарь Матапаля [...] вынул из коробочки ментоловую лепешку и положил её под язык, которому не хватало порции горошка, чтобы быть похожим на большой кусок свежей ветчины”<sup>26</sup>.

(*Wyspa Erendorf*, s. 495—496)

przedmiotowym:

„Из-за стола поднялся немолодой человек во фраке. Его голова была кругла, как бильярдный шар.”

(*Wyspa Erendorf*, s. 515)

i zoologicznym:

„[...] Ван перескочил через забор архитектурского сада и пополз, как змея, по высокой и мокрой траве.”

(*Wyspa Erendorf*, s. 573)

W ostatnim przypadku występuje jeden z najbardziej charakterystycznych i najstarszych typów groteski, jakim jest połączenie form ludzkich i zwierzęcych: postać zachowała formę ludzką, lecz pozbawiona została człowieczeństwa.

Wymienione cechy wyeksponowane zwłaszcza w portrecie — to artystyczny środek komizmu zbieżny z karykaturą; służy podkreśleniu brzydoty estetycznej przeistaczającej bohaterów w dziwaczne monstra.

Groteskowe efekty w kreowaniu postaci związane są też z sytuacyjnym przeniesieniem ich do rzędu zwierząt: między bohaterami a zwierzętami wytwarza się swoista nić przyjacielskiego porozumienia, co w drodze aluzyjnych asocjacji w ocenie podmiotu tworzącego zestawia oba ujęcia w jeden groteskowy obraz.

„Полковник Хейс выругался и залаял. С улицы на его лай откликнулось несколько бездомных собак.”

(*Władca żelaza*, s. 26)

Ten rodzaj postaciowania nasuwa analogie z satyrycznym warształtem Gogola (Iwan Iwanowicz i Iwan Nikiforowicz, Nozdriew, Cziczikow).

Z motywem prymitywu koreluje umowno-schematyczne nakreślenie psychiki bohaterów. Każdy z nich to sumarycznie ujęta kategoria so-

<sup>26</sup> Cytaty według wydania — W. Katarajew: *Ostrow Erendorf (Humoristycznej parodijnyj roman)*, [w:] *Sobranije soczinienij w dziewiati tomach*, t. II, Moskwa 1969.

cjalna: stereotypowy model multimilionera, kapitalisty, kolonisty, uczonego, urzędnika, lokaja. Wszyscy przedstawiciele Kapitału są otyli, sklerotyczni i ograniczeni intelektualnie, uczeni — to roztargnieni i zdziwaczali starszankowie, którzy zatracili poczucie rzeczywistości, lokaje są nie-  
lojalni, zachłanni i tchórzliwi.

Jako maksymalnie uproszczone postacie-kategorie jawią się również przywódcy Proletariatu. Wprawdzie zaakcentowany szczegół odzieży — skórzane kurtki — zawiera pewne insynuacje, iż są to postacie przetransponowane do świata fikcji z rzeczywistości realnej, lecz na tym szczególnie wyczerpuje się w zasadzie ich zbieżność z postaciami historycznymi. Podobnie jak przedstawiciele Kapitału są teatralnie sztuczni i operetkowo śmieszni, a wygłaszane przez nich przemówienia do tłumu przekształcają się w parodię rewolucyjnej retoryki. Oto fragment przemówienia Ramaszandry — wodza hiduskich komunistów:

„Кто же такой «Повелитель железа» и какие цели он преследует? Я склонен думать, что это какой-нибудь фанатик — проповедник идей всеобщего мира. Похоже на это. Всеобщий мир это звучит недурно! Но, дорогие товарищи, запомните раз навсегда, что до тех пор, пока существуют господа и рабы, класс угнетателей и угнетенных, буржуазия и пролетариат — до тех пор идеяка о всеобщем мире есть глупая и детская сказочка. Так говорил Ленин, а как мы знаем, Ленин редко ошибался.”

(*Władca żelaza*, s. 78)

Zwalczające się obozy — Kapitaliści i Proletariat — na zasadzie paradoksu zrównani zostają przez znalezienie się w identycznej sytuacji: wobec groźby totalnej katastrofy (*Wyspy Erendorf*) i działania maszyny — „promienie śmierci” (*Władca żelaza*). W obu przypadkach kapitaliści, rzecz oczywista, ulegają zagładzie, lecz i zwycięstwo rewolucjonistów jest jedynie dziełem pomyślnego splotu przypadków.

Groteskowy świat ekscentryczności modeli Katajewa staje się artystycznie umotywowany poprzez nasycenie obrazów ludowymi formami widowiskowymi. W duchu karnawałowego spektaklu przebiega rewolucyjny strajk w Nowym Jorku, manifestacja robotników przeradza się w zabawę liczną obfitującą w efektowne momenty:

„Пейч не успел открыть рта, как толпа, которая ещё плохо разбиралась во всех фантастических событиях сегодняшнего дня, заревела ураганом восторга. Лес рук вырос над головами. Дамы визжали. Кепи летели в воздух. Небольшой джаз-банд, возвращавшийся с ночного кабаре домой и попавший в толпу, вдруг блеснул всеми своими зубами, белками, кастрюлями и загрохотал марсельезу — этот старинный республиканский гимн Европы, правда, с некоторой примесью шимми.”

(*Władca żelaza*, s. 547)

Tłum ulegając wszelakim sugestiom nie odróżnia wydarzeń istotnych od błahych; nonsensowne tyrady wygłaszane raz przez wodzów rewolucji, innym razem przez prowokatorów wywołują jego nieuzmysłowioną spontaniczną reakcję. Nadmienimy, iż funkcja scen masowych w obu powieściach nacechowana jest antykonwencją w stosunku do roli, jaką odgrywał tłum jako najważniejszy bohater w strukturze klasycznej tragedii, gdzie rozstrzygał o biegu wydarzeń, ponieważ tutaj jego udział sprowadzony zostaje jedynie do statystowania. Dialog z poetyką klasycznej tragedii wypływa z dążenia do zaakcentowania ludycznego charakteru rewolucji.

Nasylenie świata powieściowego atmosferą karnawału wyjaskrawia groteskowy wizerunek przedstawicieli świata kapitalistycznego i służy celom satyrycznym. W *Wyspie Erendorf* groteskowe zdeprecjonowanie liderów kapitalizmu osiągnięte zostaje przez — sparafrazujmy tutaj sformułowanie Michaiła Bachtina — przeniesienie hierarchicznego „dołu” na „górze”; miejsce przedstawicieli hierarchicznej „góry”, którzy „wzięli nogi za pas” zajmuje trzeci lokaj szesnastego sekretarza mistera Matapala — Batista Linnol, który ogłasza się przewodniczącym Tymczasowego Rządu Lokajów. Odgrywa on zatem rolę błazeńskiego nominanta, czyli głupca, który to motyw stanowi nieodzowny element wszelkich uroczystości karnawałowych. Po ucieczce Matapala i jego świąty, w Pałacu Centrum zapanowuje atmosfera święta: dotychczasowy skostniały system władzy przestaje istnieć, nie obowiązują już rygorystyczne rozporządzenia, nakaazy i służbowe bariery, następuje stan karnawałowej swobody i rozluźnienia. W świątecznej atmosferze, opartej na mistyfikacji, władzę w Pałacu obejmuje najgorszy i najbardziej leniwy lokaj; sprawowanie rządów rozpoczyna od, utrzymanej w tonacji jarmarcznej szczerości, krytyki poprzedniego systemu:

„Бездельники были наши секретари, вот что. Только и знали индейку с каштанами да разговоры по радиотелефону. Да и Матапаль тоже хорош гусь, доложу я вам. Также мне — правитель мира! Шантрапа.”

(*Wyspa Erendorf*, s. 542)

W karnawałowym świecie fikcji modeli Katajewa obowiązują prawa spektaklu i widowiska. Do symptomatycznych tego przejawów można tu zaliczyć motyw charakteryzacji i przebierania się jako jeden z obowiązujących momentów ludowej radości świątecznej. Linnol sposobi się do objęcia służby niczym aktor-improvizator do występu:

„Батист поудобнее уселся на кресло, зевнул, вытащил из кармана пудреницу, пилочки для ногтей, лак, щеточку для усов, щеточку для бровей и круглое зеркальце. Разложив все эти галантные предметы первой необходимости третьего лакея, Батист по-

вернулся к окну и стал тщательно выдавливать угри на большом, мясистом носу.”

(*Wyspa Erendorf*, s. 537)

Najważniejszą decyzją Linnola po objęciu rządów jest wydanie dyspozycji o przeprowadzeniu ogólnonarodowej batalii smokingowej, gdyż jak twierdzi autor projektu, nie bez racji zresztą — smoking zdobi człowieka, przydaje mu szlachetności i czyni go wytwornym. Motyw przebierania można więc określić za Bachtinem jako „odnowienie odzieży i postaci społecznej”, jako zewnętrzne przeistoczenie się przemieszczonego hierarchicznego „dołu” w „górze”. Groteskowy charakter przeprowadzonej batalii polega na próbie unifikacji wszystkich obywateli na wzór i podobieństwo inicjatora akcji: sam chodząc w smokingu i poświęcając sporo uwagi usuwaniu własnych wągrów, anonsuje w ogłoszeniu prasowym:

„У свободного сына свободных Штатов должен быть смокинг и не должно быть угрей.”

(*Wyspa Erendorf*, s. 566)

Efemeryczny system nowej władzy w Pałacu Centrum kończy się tak, jak winien zakończyć się według karnawałowego porządku: przywódca Rządu Lokajów Linnol pojawia się na wyspie Erendorf nagi, tj. bez odzieży — symbolu przeobrażenia, by znów pod starą władzą być tym, kim był poprzednio. Zatem stan utopijnej wolności kończy się i wszystko powraca do punktu wyjścia — statyczna hierarchia społeczeństwa kapitalistycznego zostaje utrzymana. Wszystkie poczynania błazeńskiego nominanta, parodiującego rządu swego pryncypała Matapala, stanowią degradację systemu władzy kapitalistycznej, której przywódcy tkwią w próżniactwie i obżarstwie.

Zbieżność z ludowymi formami widowiskowymi wykazuje też sekwencja z *Władcy żelaza*, poświęcona relacji z Dnia Wielkich Cudów na placu przed świątynią Sziwy Niszczyciela w Benaresie. Zaprogramowana przez władze kolonialne i dostojników kościelnych uroczystość, mająca na celu zastraszenie wiernych i zmuszenie ich do uległości przetrada się w jej komiczne przeciwieństwo. Karnawałowy charakter tej sceny zasygnalizowany jest już w samym wyszczególnieniu uczestników uroczystości:

„Десятого июня вечером к храму Шивы Разрушителя в Бенаресе должно было собраться несметное количество народа. Предполагалась необычно пышная процессия жрецов и брамингов. В представлении предполагалось участие более пяти тысяч священных животных. С большими политическими речами должны были выступить военный губернатор Бенареса, верховный жрец Нетеза-Састри, специально приглашённый для этой цели лучший агитатор второго Интернационала и несколько драматических актёров Лондонского королевского театра.”

(*Wyspa Erendorf*, s. 39)

A oto jak brzmią trzy początkowe frazy rozdziału *Wielkie Cuda*, określające nastrój miasta w tym dniu:

„Уже с утра Бенарес был похож на гигантскую ярмарку. Сотни тысяч паломников, приехавших посмотреть на «великие чудеса» Шивы Разрушителя пёстрыми толпами наполняли кривые улицы, площади и базары фантастического города [...]. Подъём религиозного фанатизма был необычаен.”

(*Władca żelaza*, s. 49)

Ten rodzaj ewokacji do wydarzeń wykazuje ich tożsamość z jarmarczonymi formami widowiskowymi.

W kulminacyjnym punkcie rozdziału staje się jasne, iż kościelny rytuał jawi się okazją do rozgrywki pomiędzy komunistą Ramaszandrą a jego ideologicznymi przeciwnikami i w tę grę wciągnięte zostaje wszystko co święte. Przywódca hinduskich komunistów przetrawestowuje przygotowane do pokazania tłumowi sentencje religijne na hasła komunistyczne i antykościelne i w efekcie obrzęd mający być niebywale uroczystym i pełnym namaszczenia wydarzeniem przeistacza się w jego parodię; zamiast oczekiwanej grozy wzbudza śmiech i przeradza się w atrakcyjne widowisko. Kościół pojmowany tradycyjnie jako synteza wielkiej mądrości ulega profanacji, a organizacja kościelna — symbol wzniosłości i powagi — ośmieszeniu. Następuje więc moment zwycięstwa nad strachem, w czym Bachtin upatruje kluczowy czynnik śmiechu średniowiecznego, natomiast w powieści Katajewa zjawisko to prowadzi do spotęgowania groteskowego symbolu władzy i przemocy. To co przez karnawałowy tłum na świątecznym placu miało być odebrane w wymiarze grozy, przeradza się w źródło śmiechu, staje się „wesołym straszylem” i przywołuje do udziału w zabawie.

Wykorzystane w modelach Katajewa fantastyka i groteska jako hiperboliczne zasady organizacji świata przedstawionego są „argumentami rzeczy niepodobnych do prawdy” i rozporządzają znacznymi możliwościami satyrycznej degradacji. Obie powieści od strony tematycznej, podobnie jak modele wzorcowe, mają charakter ośmieszającej krytyki świata kapitalistycznego.

Omówiona warstwa tematyczna dzieł Katajewa, czyli „podobieństwo” do modeli wzorcowych jest tu, rzecz oczywista, sprawą niezbędną głównie z punktu widzenia aktu identyfikacji, gdyż stanowi podstawę kodu we wzajemnym porozumieniu między parodystą a odbiorcą.

Данута Домбровска

**ЖАНР ПАРОДИЙНОГО РОМАНА В ТВОРЧЕСТВЕ ВАЛЕНТИНА КАТАЕВА  
(„ОСТРОВ ЭРЕНДОРФ” И „ПОВЕЛИТЕЛЬ ЖЕЛЕЗА”)**

Резюме

В настоящей статье рассматриваются два пародийных романа В. Катаева: *Остров Эрендорф* (1924) и *Повелитель железа* (1925), жанра особенно популярного в советской литературе этого периода. Произведения этого жанра имели политические функции, ибо их конфликты базировали на противопоставлении и борьбе социализма и империализма. С точки зрения поэтики жанра произведения эти, в том числе анализируемые романы В. Катаева, использовали опыт жанра романа авантюрно-приключенческого, детективного и *science fiction*, с присущими им элементами фантастики и утопии. Спецификой произведений Катаева является то, что одновременно были они пародией этих жанров, благодаря чему присутствует в них большая доза сатиры и шаржа. Анализ названных произведений, интересных в структурном отношении, является тем более заманчивой задачей, что В. Катаев считается основоположником этого жанра в советской литературе.

Danuta Dąbrowska

**„ОСТРОВ ЭРЕНДОРФ” AND „ПОВЕЛИТЕЛЬ ЖЕЛЕЗА”  
— VALENTIN KATAYEV'S PARODY**

Summary

Two parody novels written by V. Katayev in the twenties — *Остров Эрендорф* (1924) and *Повелитель железа* (1925) have been analysed in the paper. These novels belong to the particularly popular genre in the Soviet literature of the period. These works have political functions because their conflict was pertinent to the fight of two political powers of the time: socialism and imperialism. From the point of view of poetics of the genre such works, and among them the analysed novels of Katayev, made the most of the experience of adventure novels, criminal stories, science fiction stories, together with their characteristic Utopian and dream features. What is peculiar about Katayev's works is, that they simultaneously constitute a parody of these genres, and owing to this contain a big dose of satire and mockery. Analysing these novels, which are immensely interesting because of structural reasons, seems even more purposeful because Katayev is regarded as a pioneer of this genre on the Soviet background.