Anna Skotnicka-Maj

# Apokalipsa naszych czasów w najnowszej literaturze radzieckiej

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 13, 100-114

1989

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

# Apokalipsa naszych czasów w najnowszej literaturze radzieckiej

*Anna Skotnicka-Maj*

Kiedy w lipcowym numerze czasopisma „Наш современник" z 1985 roku ukazała się opowieść Walentina Rasputina *Pożar*, radziecka krytyka literacka, zazwyczaj tak mobilna, przez dłuższy czas nie reagowała na nowe, pozornie niespodziewane, czasem wręcz drażniące w lekturze, przedsięwzięcie artystyczne jednego z najwybitniejszych prozaików współczesnych. A kiedy wreszcie zaczęły się pojawiać recenzje i omówienia, krytyk Jelena Starikowa, autorka wypowiedzi zamieszczonej w czasopiśmie „Новый мир", zrażona publicystyczną manierą opowieści, konstatowała w zakończeniu:

> Rozumiejąc i zgadzając się na orientację Rasputina w kierunku prozy publicystycznej, mimo wszystko wątpimy jednak, czy opowieść *Pożar* można bez zastrzeżeń zaliczyć do szczytów artystycznych samego Rasputina. [...] Myślę, że *Pożar* należy rozpatrywać jako jeden z tych punktów twórczości pisarza, od którego zaczyna się jakaś nowa jego droga: „jakby wyniosło go wreszcie na słuszną drogę... Milczy, witając go, czy też żegnając, ziemia." Dokąd doprowadzi Rasputina słuszna droga? Dowiemy się o tym w przyszłości. Na razie jednak, wyciągając naukę z analogii historycznych, życzliwie i cierpliwie wpatrzymy się w ruch myśli artysty, wsłuchamy w jego pytania, zwrócone do nas bezpośrednio.[1]

Odpowiedź na postawione przez krytyka pytania przyniósł rok następny w postaci podobnych utworów równie wybitnych twórców — Wiktora Astafiewa *Smutny kryminał*, Czingiza Ajtmatowa *Szafot*, Wasyla Bykowa *Wykop*. Dwa pierwsze charakteryzują się taką samą poetyką co *Pożar*, ostatni zaś, mimo odmiennej metody twórczej, podobnie jak pozostałe podejmuje problem, który — w największym skrócie — określić można jako próbę przemiany dotychczasowych wartości i uznanie człowieka za wartość absolutną, niezależnie od uwarunkowań historycznych.

[1] Е. Старикова: *Ищущая душа. Заметки при чтении повести В. Распутина „Пожар"*. „Новый мир" 1985, N° 12, s. 236. (Tu i dalej, jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie autorki — A. S.—M.).

W tym kontekście stało się oczywiste, że *Pożar*, jakkolwiek stanowi logiczny etap w ewolucji pisarza, nie jawi się jako fakt symptomatyczny wyłącznie dla twórczości Rasputina, ale jako zjawisko o szerszym zasięgu i większej mocy. Dlatego też, choć mały dystans nadal skłaniałby do ostrożności w formułowaniu ocen i prognoz, krytyka radziecka zarzuciła jednak powściągliwość i najnowsze utwory wybitnych pisarzy stały się powodem do ogólnej dyskusji, rozwijającej się w dwóch kierunkach.

Po pierwsze — wymienione teksty artystyczne posłużyły jako asumpt do rozważań o negatywnych zjawiskach i wynaturzeniach społecznych w ZSRR. Do literatury pięknej wkroczyły tematy tabu, bada ona obszary dotąd niedostępne — świat narkomanów, prostytutek, morderców. Postaci monstra nie są jednak traktowane jako „ egzotyczne" zjawy, lecz jako konkretni, realnie istniejący w społeczeństwie ludzie. Wszyscy dyskutujący zgadzają się przy tym, że możliwość mówienia o zwyrodnieniach społecznych jest dla współczesnej literatury sprawą o kapitalnym znaczeniu[2], chociaż nie brak również opinii, iż literatura ta konstruuje jednoznacznie negatywny obraz współczesnej rzeczywistości radzieckiej[3], a niektórzy z czytelników, jak wynika z listów przytaczanych w trakcie dyskusji, podają w ogóle w wątpliwość obecność takich faktów w życiu społecznym ZSRR[4].

Przede wszystkim jednak — i to po drugie — przedmiotem szczególnej uwagi stała się forma wypowiedzi, jaką przyjęli wspomnieni pisarze. W związku z tym rozważane są problemy granic, zysków i strat literatury krzyżującej się z publicystyką. Z jednej strony wyraża się pogląd, którego najgorętszym orędownikiem jest białoruski pisarz i publicysta — Aleś Adamowicz, o potrzebie wypracowania języka artystycznego adekwatnego do wagi i doniosłości różnorodnych przejawów życia społeczno-politycznego[5]. Inni natomiast, jak np. Walentin Katajew w artykule opublikowanym tuż po śmierci pisarza[6], podkreślają istotną różnicę znaczeń pomiędzy aktualnością a współczesnością dzieła literackiego. W supremacji funkcji wychowawczej nad estetyczną, w zdominowaniu tekstu artystycznego przez skuteczność oddziaływania na czytelnika widzą bowiem uzasadnione niebezpieczeństwo zamiany literatury

---

[2] Patrz np.: *Парадоксы романа или парадоксы восприятия*. „Литературная газета" 1986, N° 42, s. 4.

[3] Patrz np: А. Кучерский: *Печальный негатив*. „Вопросы литературы" 1986, N° 11, s. 74—80.

[4] Patrz dyskusja: *„Художник или публицист — кто прав?"*. „Литературная газета" 1986, N° 35, s. 2, w której A. Łatynina przytacza opinie czytelników o deformowaniu prawdy przez Astafiewa w *Smutnym kryminale*.

[5] Por. А. Адамович: *Против правил?... О новом мышлении и адекватном слове*. „Литературная газета" 1987, N°I, s. 4. Publicysta mówiąc o konieczności przemiany i stworzenia nowego typu myślenia, przez analogię do słów — „superbroń" i „superzagrożenie" buduje określenie „superliteratura".

[6] В. Катаев: *Душа и слово*. „Литературная газета" 1986, N° 16, s. 3.

pięknej w kazanie etyczne czy polityczne[7]. Wskazuje się zatem, że jakkolwiek proces przenikania literatury pięknej i publicystyki jest zjawiskiem naturalnym w epoce, która „stara się, jak można najszybciej, spłacić dług wobec rzeczywistości"[8], to istnieje obawa, że lekceważąc artystyczną transpozycję, literatura nie wyjdzie poza aktualne, choć nawet prawdziwe obserwacje i charakterystyki.

Oczywiście, zarówno utwory, jak i „wysoka temperatura" reakcji, jakie wywołują, są zjawiskiem typowym dla okresów podejmujących przewartościowania. Wiele postulatów ma zapewne znaczenie przemijające, dlatego też na zakończenie omówienia dyskusji trwających w prasie radzieckiej zacytujmy jeszcze pogląd Wasyla Bykowa, przyjmującego wobec różnorodnych propozycji „odnowy" literatury stanowisko wyważone:

> W ogóle coraz częściej słyszy się, że dzisiaj nie wolno pisać tak, jak dawniej. Trzeba szukać nowych środków artystycznych. Oczywiście, w dzisiejszym zatrważającym świecie charakter sztuki, nie tylko literatury, powinien w jakiś sposób się zmienić. Wątpię tylko, czy do tego potrzebny jest jakiś nowy system stylistyczny, nowe metody twórcze. Jakaś „superliteratura". O tym często pisze i mówi mój przyjaciel — Aleś Adamowicz. Przecież w sztuce realistycznej istnieją wspaniałe tradycje, które służyły wiernie ludzkości w ciągu wielu lat. I mogą służyć dalej z uwzględnieniem zebranego przez sztukę doświadczenia. Inna sprawa, że w ramach realizmu nie wykorzystaliśmy wszystkich możliwości nieformalnego charakteru. Formalnych poszukiwań, według mnie, starczy. Co najważniejsze, nie wykorzystane pozostają wszystkie środki humanistycznego oddziaływania na rzeczywistość i przede wszystkim na człowieka[9].

Dyskusje literackie trwają nadal. Są one, oczywiście, zjawiskiem pochodnym wobec przeobrażeń, jakie obserwujemy w życiu społecznym ZSRR, nasilających się w szczególności po XXVII Zjeździe KPZR. Jesteśmy bowiem świadkami dokonywania się przewartościowań minionego dwudziestolecia; w kulturze przeprowadzono ocenę m.in. takich przejawów życia literackiego, jak: unifikacja poglądów narzucanych administracyjnie, zakaz drukowania jednych autorów i zasada niepoddawania krytyce innych[10]. Upomniano się o tzw. literaturę przemilczaną[11], zwrócono uwagę na problem etyki literac-

---

[7] Sugestie takie zawiera wypowiedź I. Diedkowa o zbiorze artykułów publicysty A. Adamowicza. Patrz: И. Дедков: *Возможность нового мышления*. „Новый мир" 1986, N° 10, s. 229—235.

[8] Н. Иванова: *„Не хочу быть черной крестьянкой..."*. „Литературная газета" 1986, N° 5, s. 3.

[9] *Вечер в одной семье. (Встреча с В. Быковым)*. „Литературная газета" 1986, N° 1, s. 6.

[10] Patrz np.: Л. Лазарев: *На всю оставшуюся жизнь... (Заметки о повести В. Быкова „Карьер" и некоторых проблемах литературы, посвященной Великой Отечественной войне)*. „Новый мир" 1986, N° 11, s. 217—238.

[11] Patrz np.: Д. С. Лихачев: *Тревоги совести*. „Литературная газета" 1987, N° 1, s. 11 oraz wystąpienie Andrieja Wozniesienskiego na zjeździe Związku Radzieckich Pisarzy: „Литературная газета" 1986, N° 27).

kiej[12], wiele wysiłków poświęca się ekologii kultury[13]. Odzwierciedleniem tych zagadnień były choćby np. obrady VIII Zjazdu Pisarzy ZSRR, który odbył się w końcu czerwca 1986 roku[14]. Wzrost aktywności społecznej pisarzy przejawia się zresztą w różnorodnych formach działalności: publicystyce literackiej i społecznej, kampanii na rzecz ochrony środowiska naturalnego (np. sprawa „odwrócenia" łożysk rzek), wreszcie w samych utworach literackich.

Choć każda analogia jest uproszczeniem, ta mobilizacja sił w rozlicznych dziedzinach życia społeczno-kulturalnego przypomina w pewnym sensie sytuację z połowy lat pięćdziesiątych i początku sześćdziesiątych. Podobnie i to, co dzieje się obecnie, można nazwać okresem przejściowym, etapem stawiania pytań i przewartościowań. Owa „przejściowość" przebija również z kart książek Astafiewa, Rasputina, Ajtmatowa i odzwierciedla się w tematyce i poetyce ich najnowszych utworów.

Cechą charakterystyczną tych opowieści jako przejawów epoki przejściowej jest pojawienie się i rozkwit motywów apokaliptycznych. Jakkolwiek we współczesnej literaturze radzieckiej spotykamy je również wcześniej, by wymienić choćby *Filozofa domowego* (1979) Władimira Liczutina czy *Wodę życia* (1980) Władimira Krupina, są one jednak, na co zwrócono uwagę[15], użyte w funkcji parodystycznej, natomiast *Pożar, Smutny kryminał* i *Szafot* nacechowane są tragicznie. Korzystając z określenia Kazimierza Wyki, można powiedzieć, że apokaliptyczność czy tragiczność jako typ percypowania rzeczywistości oznacza tutaj „pewną aurę psychiczną, szukanie konfliktów i rozwiązań o pozorach równie nieuniknionych, co w tragizmie"[16].

Przedmiotem opowieści wspomnianych utworów są kataklizmy (pożar), zachwianie stosunków interpersonalnych (morderstwa, gwałty w *Smutnym kryminale*, narkomania, nienawiść w *Szafocie*), naruszenie równowagi w przyrodzie (motyw wilków w *Szafocie*, gospodarka rabunkowa lasu w *Pożarze*). Rzeczywistość, w której żyje człowiek, nacechowana jest negatywnie. Charakteryzując współczesność, pisarze posługują się wieloma określeniami, również zapożyczonymi z *Biblii*, w sposób jednoznaczny nazywającymi naszą epokę czasem zniszczenia, zła, sądu ostatecznego.

---

[12] Patrz A. Лазарев: *На всю оставшуюся жиузнь...*

[13] Por. С. Залыгин: *Культура и личность. К 80-летию академика Дмитрия Сергеевича Лихачева.* „Новый мир" 1986, N° 11, s. 238—243. W „Gazecie Literackiej" pojawiły się rubryki tematyczne, np. *Wartości kultury i kultura wartości, Kultura: ludowość i masowość.*

[14] Pisał na ten temat, sygnalizując również problematykę utworów Rasputina, Ajtmatowa, Astafiewa i Bykowa, A. Drawicz w artykule *Zmiana klimatu.* „Tygodnik Powszechy" 1986, nr 41, s. 5.

[15] Por. artykuły: С. Пискунова, В. Пискунов: *В пространствах новых... Миры и антимиры натурфилософской прозы.* „Литературное Обозрение" 1986, N° 11, s. 13—19, N° 12, s. 7—4.

[16] K. Wyka: *Tragiczność, drwina i realizm.* W: tenże: *Pogranicze powieści.* Warszawa 1974, s. 9.

Apokaliptyczność przejawia się wszakże nie tylko w wyborze tematów o tragicznej wymowie czy w patetycznej stylistyce utworów. Realizują one także system reguł konkretnego gatunku biblistyki — apokalipsy jako formy literackiej posługującej się wizjami, symbolami i obrazami. Obecność gatunku apokalipsy uwidocznia się zatem w całej strukturze tych tekstów artystycznych: narracji, fabule, systemie postaci.

Na początek zauważmy, że powtarzają one podobny schemat fabularny. Należy jednak zdecydowanie podkreślić, że rola czynnika fabularnego została tu znacznie ograniczona. Opowieści zamykają się przeważnie w ramach niewielkiego odcinka czasu. U Rasputina jest to w zasadzie jedna noc, kiedy trwa pożar magazynów, a bohater — Iwan Pietrowicz przemyśliwa nad dotychczasowym życiem osady i swoim. Astafiew prezentuje dwa dni z życia emerytowanego milicjanta Leonida Sosznina, jego wędrówkę po mieście wywołującą serię retrospekcji, egzemplifikujących rozważania bohatera o przyczynach dominacji zła we współczesnym świecie. W *Szafocie* narracja obejmuje wprawdzie trzy pory roku, ale koncentruje się wokół kilku zaledwie epizodów, poprzez które zostaje ukazany nie tyle rozwój wypadków, ile ich spiętrzanie się i powtarzalność.

Proza ta przedstawia zatem raczej pewne stany, nie zaś procesy. Mamy tu do czynienia z opowieścią retrospekcyjną, rodzajem monologu (Ajtmatow wprowadza także formę podawczą listu), monologu, który pozwala podążać raczej za biegiem myśli bohatera niż śledzić rozwój wydarzeń. Zauważmy poza tym, że narracja jako opowieść auktorialna ogranicza się przede wszystkim do opisu, a nie opowiadania zdarzeń oraz, co najważniejsze, do ich oceny dokonywanej przez bohatera i przez wtórującego mu autora. Narracja przypominająca miejscami pompatyczną deklamację zawiera również obfite komentarze autorskie, wyjaśnienia i bezpośrednie zwroty do czytelnika. Obfitość elementów dyskursywnych prowadzi do „ustatycznienia", monologizacji świata przedstawionego, przekształca go w szereg obrazów, mówiących w sposób plastyczny i przede wszystkim symboliczny o kondycji człowieka we współczesnej rzeczywistości radzieckiej.

Rezygnacja z czynnika fabularnego i dominacja opisu koresponduje ze swoistym zatrzymaniem, „ściągnięciem" czasu i w rezultacie z wyeksponowaniem związków przestrzennych. Zachwianie zasad następstwa czasowego, niesukcesywny tok narracji zmuszają czytelnika do poszukiwania związków między odległymi czasem obrazami. Zjawisko to najlepiej widoczne jest w *Szafocie*. Trzy wątki główne: wilków, pastucha Bostona i seminarzysty Obadiasza Kallistratowa luźno łączą się ze sobą, ale zestawienie losów każdej postaci na jednej płaszczyźnie czyni całą opowieść formą przypowieści, nadaje jej wymiar uniwersalny.

W organizacji przestrzeni odnajdujemy wiele symbolicznych obrazów apokaliptycznych. Zwraca uwagę przede wszystkim takie operowanie kolora-

mi i światłocieniem, że obrazy zyskują jednoznacznie negatywne nacechowanie. Krajobrazy bardzo często omywane są deszczem, dzięki czemu zacierają się kontury przedmiotów, jakby zatraca ich substancjalność. Wrażenie to potęguje jeszcze słabe zróżnicowanie sfery światła i cienia, przy czym w szczególny sposób wyeksponowane zostają ciemności. Kolorystyka jest niezwykle uboga, w pejzażu zdecydowaną przewagę zyskują czerń lub czerń rozbielona, szarość czy granat. Cały świat spowija atmosfera senności, zastoju i bezruchu. Zachowanie zwierząt, przede wszystkim ptaków, a i tych specjalnie dobranych: wron, kruków, kawek czy sępów, wzmacnia wrażenie ciszy i zatrzymania się czasu. Bezruch i martwotę symbolizuje również skąpa roślinność: „łysiejące pola", „ściernisko", „zeschłe liście", „gnijące kopy słomy". Symbole bezruchu, ciemności, szarości, ciszy, martwoty korespondują z wypełniającą wszystko pustką. Zacytujmy dla przykładu fragment opowieści Astafiewa:

> Białe, zmarznięte olszyny, szron na skraju łysiejących pól, na parującej chłodem rzeczce, podarte skrawki z rzadka spotykanych, pozostałych od jesieni liści [...], cielęta wygnane na ziąb, na dokarmienie dla oszczędności paszy, zanurzone po kolana w błocie, między kępami, zwiesiwszy jak kamienie głowy, nieruchome pomiędzy ziębnącymi polami, krzaki mokrego wrzosu na pagórkach, przypominające zgarbionych ludzi, którzy coś zgubili i już zmęczyli się poszukiwaniami — wszystko, ale to wszystko pełne było smętnej jesiennej samotności, wiecznej ziemskiej pokory wobec długiej niepogody i zimnego, jałowego czasu.[17]

Dodajmy jeszcze, że postacie analizowanych utworów zamieszkują odludne zakątki kraju. U Rasputina jest to osada położona w syberyjskiej głuszy, zajmująca się wyrębem lasu. Astafiewowskie miasto Wiejsk leży, według określenia narratora, w „zgniłym zakątku Rosji". Większość wydarzeń *Szafotu* rozgrywa się w stepie i górach, a więc miejscach również bezludnych.

Przytoczone opisy przestrzeni charakteryzują środowisko, w jakim żyją postaci utworów, ale są to również symbole negatywnych emocji bohaterów: cisza nierzadko wywołuje strach, ciemność — rozpacz, szarość — przygnębienie, pustka — bezsilność[18]. „Spiętrzenie" w jednym utworze wielu podobnych symboli świadczy więc o tragicznej percepcji rzeczywistości zewnętrznej i odpowiada stanom wewnętrznym bohaterów, ale wskazany sposób modelowania przestrzeni określa przede wszystkim stany świadomości postaci. Rozmyte kształty przedmiotów, rozproszenie światła i cienia symbolizują również rozgardiasz myślowy, zachwianie zasad, brak wyraźnej hierarchii wartości, utratę poczucia tożsamości.

Kiedy poznajemy bohaterów, znajdują się oni w momencie krytycznym. Rasputin posługuje się w charakterystyce sytuacji pojęciem „kresu", „końca".

---

[17] В. Астафьев: *Печальный детектив*. „Октябрь" 1986, N° 1, s. 45.

[18] Patrz np: Ч. Айтматов: *Плаха*. „Новый мир" 1986, N° 6, s. 10—15; В. Астафьев: *Печальный*... s. 46; N° 11, s. 8.

Szofer Iwan Pietrowicz pracuje ostatni tydzień, siły jego są już na wyczerpaniu:

> Ale co go tak zmęczyło? Dzień nie był zbyt uciążliwy, obeszło się nawet bez nerwów, bez krzyku. Po prostu zobaczył kraniec, kraniec — i dalej nie ma gdzie iść.[19]

W analogicznej sytuacji znajduje się Leonid Sosznin. Jako milicjant stykał się z takimi przejawami zła, jakich nie zawsze doświadcza przeciętny obywatel, teraz jako 42-letni mężczyzna, zmuszony odejść ze względu na stan zdrowia na przedwczesną emeryturę, rozmyśla o prawie i bezprawiu, o sensie swojej pracy, o przyczynach upadku wartości moralnych. Krytyczne jest również położenie postaci *Szafotu*. Obadiasz Kallistratow, były seminarzysta, zbuntował się przeciw dogmatyzmowi cerkwi, idzie więc do ludzi, lecz ci odrzucają prawdy przez niego głoszone. Jak mówi narrator, Obadiasza odtrąca zarówno cerkiew, jak i ateiści. Bohater kolejnego wątku — Boston jest wzorowym pastuchem, który nie znajduje zrozumienia dla siebie i swoich inicjatyw ani u władz zwierzchnich, ani u innych, nie tak gospodarnych jak on, pastuchów. Wszystkie wymienione postaci są typami samotników, zmuszonych żyć na własną rękę. U Ajtmatowa galerię tych postaci dopełniają wilki stepowe — Akbara i Tasznajczar.

Osobliwością analizowanych utworów jest przede wszystkim to, że pojęcie kresu odnosi się głównie do rozmyślań bohaterów, którzy zastanawiając się nad przyczynami rozkładu wartości moralnych oraz drogami wyjścia z tej sytuacji, „zabłądzili w sobie", jak mówi narrator Rasputina, nie potrafią znaleźć jednoznacznej odpowiedzi, mnożą więc pytania i wątpliwości:

> I dogrzebując się w tych nieskończonych „jak" i „dlaczego", nie dających szans na rozwiązanie, ześlizgujących się z odpowiedzi jak ze stromej ściany, dogrzebując do jakiejś ślepej, martwej uliczki, odstępował Iwan Pietrowicz: nic nie da się tu pojąć.
>
> (31)

Równocześnie jednak monologizacja świata przedstawionego, o której mówiliśmy wcześniej, sprawia, że postaci w utworach Astafiewa, Rasputina i Ajtmatowa stają się prawie wyłącznie figurami retorycznymi. Prowadzi to niejednokrotnie do naruszenia zasad prawdopodobieństwa: czytelnika nie przekonuje obraz milicjanta, który nauczył się języka niemieckiego i w oryginale czytał dzieła Nietzschego tylko po to, by „u źródeł" poznać naturę zła; może nie przekonywać również forma w miarę uporządkowanych rozmyślań Iwana Pietrowicza, prowadzonych w czasie gaszenia pożaru. Pozbawiona jest także prawdopodobieństwa psychologicznego scena z *Szafo-*

---

[19] W. Rasputin: *Pożar*. Przeł. P. Fast. „Literatura Radziecka" 1986, nr 1, s. 3 (dalej cytuję według tego wydania, stronice podając w tekście).

*tu*, kiedy wilczyca nie zabija bawiącego się z jej dziećmi człowieka. Ale zauważmy, że przykładowo ta scena znajduje umotywowanie w dalszym ciągu opowieści, więcej nawet, jest jak najbardziej „naturalna" w stosunku do bohatera, który podobnie jak biblijny Daniel w lwiej jamie może zostać cudownie ocalony, gdyż jest jednostką charyzmatyczną.

Proza ta przywołuje zatem nie tyle realistyczny porządek świata, ile symboliczny. Również postaci w analizowanych utworach należy traktować jako symbole. Umowność w konstrukcji ich obrazów przejawia się m.in. w hiperbolizacji jednej cechy dominującej — dobrej lub złej. W centrum opowiadania stoją postaci pozytywne, wyróżniające się spośród innych tym, że odrzucają kryteria i zasady, według których — w sposób świadomy, najczęściej zaś nie — żyje większość. Co najważniejsze, główny bohater stara się aktywnie przeciwstawiać złu, ale jedynym rezultatem jego postępowania są konflikty i wyobcowanie. Konkretne przyczyny osamotnienia mogą być różne. Generalnie jednak, bohaterowie zostają odtrąceni, ponieważ sprzeciwiają się praktyce dnia powszedniego w imię praw i zasad uświęconych tradycją. Stają się oni świadomymi (i na tym też polega ich odmienność) nosicielami, chciałoby się powiedzieć — strażnikami kodeksu moralnego, niełatwego do przestrzegania na co dzień, jednakże jedynego, który — jak sugerują utwory — jest w stanie zapewnić prawdziwe i godne życie.

Ta sama zasada retoryczności rządzi sposobem funkcjonowania systemu postaci. Jednoznaczne skontrastowanie staje się powodem ich „ustatycznienia", a nawet pewnej izolacji względem siebie. Otóż fakt, że ocena rzeczywistości jest prawem wyłącznie głównego bohatera pozytywnego, sprawia, że inne postaci stanowią jak gdyby tylko materiał egzemplifikacyjny w jego rozmyślaniach. Nie chodzi wyłącznie o to, że w analizowanych tekstach artystycznych nie mają głosu postaci negatywne, ale przede wszystkim o to, że inne jednostki pozytywne rzadko albo prawie wcale nie mają sposobności przedstawienia swego punktu widzenia, nie mówiąc już o tym, by reprezentowały one określone koncepcje światopoglądowe. Najwyraźniej tendencja ta uwidacznia się w *Smutnym kryminale*, który prezentuje galerię różnorodnych typów: pseudointeligentów, nowobogackich, wykolejeńców i przestępców, ludzi dobrych, ale zagubionych i tracących swą integralność, bo poddających się warunkom zewnętrznym, oraz postaci pozytywnych — pokornych, pełnych spokoju wewnętrznego reprezentantów tzw. mądrości ludowej. Właśnie ci ostatni zdobywają sympatię Sosznina, ale myślenie, które *a priori* nazywa wartością to, co ludowe, bez wskazania, jakie cechy kardynalne zasługują w tych postaciach na uwagę, jest już dzisiaj chyba nie do przyjęcia.

Podobnie w pozostałych utworach. Granice dzielące postaci są tak wyraźne, związki fabularno-kompozycyjne na tyle luźne, że o ich współistnieniu można mówić prawie wyłącznie w planie światopoglądowym. Po wtóre — tego rodzaju maniera, przypominająca, jeśli odwołać się do analogii

historycznoliterackich, oświeceniowy racjonalizm, upraszcza zjawiska i pozwala co najwyżej na konstatację faktów, a nie ich analizę. W rezultacie czytelnik otrzymuje jedynie serię zaprzeczeń, jak być nie powinno, i razem z bohaterem staje wobec odwiecznego rosyjskiego pytania: „Co robić?". Dlatego też trudno powiedzieć, że proza ta postuluje konkretny, a jednocześnie przekonujący program, mimo że utwory, szczególnie Astafiewa i Ajtmatowa, zdają się mieć właśnie takie ambicje.

Przyjrzyjmy się jednak najciekawszemu i najbardziej spójnemu utworowi spośród trzech tutaj analizowanych, a mianowicie *Pożarowi*. Bohater Rasputina, uporczywie poszukujący prawdy w świecie, podporami w życiu człowieka nazywa: dom, rodzinę, pracę, ludzi i ziemię, na której stoi dom. Odpowiednie sekwencje rozmyślań egzemplifikują jego stosunek do tych czterech podstawowych wartości. Spośród nich zwraca uwagę symbol ziemi, obejmujący pozostałe i stanowiący punkt odniesień w rozważaniach szczegółowych. Dla Iwana Pietrowicza pojęcie „twarda ziemia" jest synonimem tradycyjnego — wartościowanego jako pozytywny — kodeksu praw i obowiązków przestrzeganych niejako instynktownie:

> [...] jakżeż się wszystko zmieniło! Można powiedzieć, że wywróciło się do góry nogami, i to, czego trzymali się jeszcze niedawno wszyscy, całą wioską, co było wspólnym niepisanym prawem, twardą ziemią, przekształciło się w przeżytek, w jakąś niemoralność i nieomal zdradę.
>
> (19)

Symbol „twardej ziemi" pojawia się zresztą zaraz na początku utworu, kiedy narrator przedstawia drogę zmęczonego Iwana Pietrowicza do domu: wiosennej plusze, amorficzności zostaje przeciwstawiony obraz Angary:

> [...] wszystko wokół wydawało się zatopione w tej wiosennej powodzi, jakby pływało bezładnie w mokrości, i tylko Angara, na której śnieg był bielszy i czyściejszy, podobna była z daleka do twardego brzegu.
>
> (9)

Tak więc, symbol „twardej ziemi" odsyła do następnego — symbolu „rzeki", przy czym pozornie paradoksalnie status oporu, niezmienności zostaje nadany temu, co w powszechnym mniemaniu zmienne i ruchliwe. Woda jako symbol kosmogoniczny symbolizuje źródło życia, potęgi i wieczności, siłę życiodajną i przede wszystkim oczyszczającą. Nawet potop nie jest przecież kataklizmem kończącym historię ludzkości, lecz jako zjawisko cykliczne oznacza nową erę, jest symbolem przejściowej reintegracji, a nie unicestwienia[20].

---

[20] *Zwyczaje, obrzędy i symbole religijne*. Red. J. Keller. Warszawa 1978, s. 421.

W poszukiwaniu instancji, która pozwoliłaby nadać życiu sens, uporządkować najpierw wewnętrzny, a potem zewnętrzny bałagan, Iwan Pietrowicz kieruje swe myśli ku naturze, w niej bowiem, a nie w człowieku należy, według niego, szukać prawdy. Człowiek, życie, ziemia są wartościami cząstkowymi w tym sensie, że uwikłania w zależności czasowe i egzystencja oparta na przeciwieństwach wzajemnie się warunkujących, wszystko to nie daje poczucia trwałości, jedności oraz istnienia. Rzeka natomiast symbolizuje ład i porządek natury, jak ona nie ma ani początku, ani końca, jest wieczna, gdyż bieg jej można uznać za ruch kolisty. Rzeka i szerzej — natura są więc jednością, wypełnieniem trwającego w podziałach i ograniczeniach życia. Pełnia istnienia, a nie tylko życia i działania ludzkiego, dokonuje się zatem w odnalezieniu przyczyny, która jest jego siłą sprawczą, w wypadku bohatera Rasputina siłą tą jest natura:

> Prawda — to rzeka, której łożysko jest wyścielone twardym kamieniem i której brzegi wyznaczają wyraźne piaszczyste i kamieniste linie, rzeka z czystą, pędzącą przed siebie wodą, nie zaś popychana siłą maź z chybotliwą powierzchnią gnijącej cieczy, z rozmytymi brzegami i topielami. Prawda wypływa z samej natury i ani osąd ludzki, ani nakaz poprawić jej nie mogą.
>
> (30)

Skala wartości bohatera opiera się zatem na posłuszeństwie wobec natury. Finał opowieści przedstawia Iwana Pietrowicza zjednoczonego, roztopionego w przyrodzie. Postulat życia zgodnego z naturą ma jednak w dzisiejszych czasach charakter rezygnacji. Tego rodzaju propozycja jest wyłącznie pocieszeniem, albowiem fakt podlegania powszechnym prawom natury nie znosi kulturowych uwarunkowań egzystencji oraz konieczności dokonywania przez człowieka wyborów[21]. Zauważmy jednocześnie, że w interpretacji Rasputina natura nie jest wcale ślepą, obojętną wobec człowieka siłą, lecz uosobieniem absolutnego rozumu, siłą oskarżającą oraz oczyszczającą, przebaczającą zarazem, jest instancją ostateczną, wielkością nieograniczoną i stałą, w odróżnieniu od człowieka, który jako cząstka tej natury powinien się jej podporządkować. Utwór prezentuje więc sytuację, kiedy rozdźwięk między rozumem, ustanawiającym prawa, a wolą, która je wypełnia, prowadzi do samounicestwienia. Rezultatem pogwałcenia prawa staje się cierpienie etyczne i fizyczne: lęk i zagubienie oraz kataklizmy.

Taka konkluzja jest charakterystyczna dla całej twórczości Rasputina[22], jednakże najważniejszy wydaje się fakt, iż Iwan Pietrowicz reprezentuje typ bohatera sprawiedliwego, odkrywającego, że mimo przestrzegania tradycyjnych zasad moralnych pozostaje w niezgodzie nie tylko z otoczeniem,

[21] T. Kotarbiński: *Medytacje o życiu godziwym*. Warszawa 1985, s. 40.

[22] S. Poręba: *Drogi rozwoju porewolucyjnej prozy rosyjskiej. Kierunki i prądy literackie*. Katowice 1981, s. 156.

ale również z sobą samym. Jego rozważania odsłaniają duchowy konflikt zwątpienia, ukazują kryzys rozumu nie będącego już w stanie dać moralnego samousprawiedliwienia. Przyczynę takiego stanu rzeczy można upatrywać w tym, iż racje, w imię których występuje bohater, pozostają racjami formalnymi tak długo, jak długo są celem samym w sobie. Kult prawa, rozumu zastąpił w nim bowiem działanie woli, empatyczny stosunek wobec człowieka:

> A cóż to takiego ta swoja czy nie swoja strona — pyta w pewnym momencie Iwan Pietrowicz — kto przeprowadził między nimi granicę i dlaczego człowieka ciągnie za tę granicę, czy nie ma w tym wspólnej wszystkim doli — odejść ze swojej strony na obcą? (30—31)

Podobny, choć bardziej uproszczony sposób myślenia odnajdujemy u bohatera *Smutnego kryminału*. Sosznin jako przedstawiciel prawa nie może zrozumieć mentalności ludowej, współczującej wobec bliźniego, choćby nawet — a może przede wszystkim — przestępcy. Rozważania Sosznina na temat indolencji moralnej posłużyły niektórym krytykom za asumpt do potraktowania jego postaci jako wyrazu tęsknoty za porządkiem i silnym człowiekiem[23]. Taki sposób odczytania utworu jest zrozumiały, jeśli wziąć pod uwagę, ile miejsca poświęcają pisarze krytyce socjologicznej. Prezentują oni także na przykładzie głównych bohaterów zachwianie się postaw legalistycznych, przesunięcie akcentu z oskarżenia, które zawsze ma charakter mniej lub bardziej „prawny", na przebaczenie, usprawiedliwienie, rozumiane jako dar wobec drugiego człowieka i jednocześnie rezygnacja z własnej osobowości. W tym kontekście sprawiedliwość nie oznacza już tylko przestrzegania praw i nakazów moralnych, a mężem sprawiedliwym nie jest człowiek, który ma rację, lecz człowiek dobry, tzn. kierujący się miłością jako stałą postawą woli pragnącej dobra dla innego człowieka.

Utwory Rasputina i Astafiewa kończą się symbolicznymi scenami „przejścia na drugą stronę", otwarcia się i zaufania innym. Bohater *Smutnego kryminału* postanawia rozpocząć od nowa życie z rodziną, która kiedyś, m.in. z powodu jego egoizmu, się rozpadła, podejmuje zatem pierwsze próby zmierzające do pojednania. Pożar magazynów zamyka natomiast scena, kiedy strzegący wspólnego dobra, uczciwy dziadek Champo pada w śmiertelnym uścisku ze złodziejem Sonią. Wydarzenie to stanowi bodziec do podjęcia przez Iwana Pietrowicza ostatecznej decyzji o konieczności niepoddawania się złu i nierezygnowania, mimo zmęczenia i licznych przegranych, z walki. Splecione ciała Champo i Soni, stróża i złodzieja, uświadamiają także prawdę o współistnieniu i przenikaniu się w każdym człowieku pierwiastków dobra i zła, co z kolei podkreśla nieuchronność ofiary jako warunku nadziei oraz potrzebę ciągłego przekraczania również samego siebie.

[23] Patrz przypis 4.

Generalnie więc sytuację wewnętrzną i zewnętrzną bohaterów określić można jako stan przejściowy. Przeprowadzają oni bowiem swego rodzaju rachunek sumienia i stwierdzają, że ich dotychczasowa egzystencja oparta była na fałszywych, egoistycznych przesłankach. Poprzez refleksję i samouświadomienie, a przede wszystkim poprzez doświadczenie zła i upadek poddają się procesowi oczyszczenia. Nowy porządek ustanawia zatem nie rozum, lecz doświadczenie.

Zauważmy ponadto, że np. zgodnie z zachodnioeuropejską interpretacją biblijnej wizji apokalipsy świat i człowiek nie nadają się już do naprawienia, potrzebne jest całkowite unicestwienie i stworzenie go na nowo[24]. Jeśli jednak abstrahować od takiej ostatecznej wymowy, można apokalipsę potraktować jako symbol nawrócenia się grzesznika, jako przekreślenie dotychczasowego życia i odrodzenie się. Apokalipsa w takim rozumieniu wyraża przekonanie, że trzeba — oczywiście nie w sensie biologicznym — umrzeć, aby się narodzić, prawdziwa zaś odnowa wymaga *metanoi*, tj. przemiany serca (myśli, uczuć, świadomości), a więc nie tyle przeobrażeń rzeczywistości zewnętrznej, ile totalnej zmiany sposobu myślenia i w konsekwencji życia duchowego człowieka.

Dodajmy jeszcze, że apokalipsa pełni głównie funkcję profetyczną, przepowiada szczęśliwą przyszłość, niesie nadzieję, która nie jest już tylko stanem emocjonalnym, ale cnotą, oznaczającą świadomość winy i jej przebaczenia. W tym miejscu należy podkreślić, że w doktrynie prawosławnej, jak stwierdza wybitny jej badacz[25], „eschatologia przedstawia się nie jako kres, kosmiczna katastrofa, lecz jako nie wykluczające szeregu katostrof stopniowe prześwietlenie, uduchowienie, przemienienie od wewnątrz całego stworzenia". Centralną ideą prawosławnej antropologii jest koncepcja „eschatologii zrealizowanej", a więc nie tyle przyszłej, co już spełnionej nadziei, stąd tak żywa w prawosławiu idea „raju na ziemi". W analizowanej prozie opowieść doprowadzona zostaje do momentu granicznego — odpowiednikiem sądu ostatecznego jest sąd sumienia — gdy świadomość bohaterów ustanawia nową hierarchię wartości. Tak należy chyba rozumieć zakończenie *Pożaru*: Iwan Pietrowicz pozostawiając osąd i oskarżenie przyrodzie jako instancji najwyższej, podporządkowuje się jej woli i dopiero wtedy ogarniają go cisza i pustka, które wobec braku innych, spotykanych wcześniej symboli negatywnych zmieniają swą wartość i oznaczają tutaj pojednanie, wolność, ukojenie oraz odrzucenie przywiązania do starego życia.

Utwory Rasputina, Astafiewa i Ajtmatowa ukazują upadek człowieka wspierającego się na autonomicznym racjonalizmie oraz zmianę stanowiska

[24] W. Barclay: *Objawienie św. Jana*. Przeł. K. Wiazowski. Warszawa 1981, s. 10—11.

[25] Referuję tu poglądy ks. J. Klingera zawarte w tomie: *O istocie prawosławia. Wybór pism*. Do druku przygotowali M. Klinger i H. Paprocki. Warszawa 1983, s. 110, 172, 190.

wobec dotychczasowej hierarchi wartości. Oczywiście, każdy z twórców proponuje własny porządek świata, wskazuje na inną przyczynę warunkującą byt człowieka.

Ciekawą, choć kontrowersyjną egzemplifikację postaw ludzkich odnajdujemy w *Szafocie*. Bohater jednego z wątków powieści — pastuch Boston wymierza sam sprawiedliwość: zabija uosabiającego zło Bazarbaja. Jego czyn ilustruje właśnie skutki wolności, rozumianej jako cel sam w sobie. Na uwagę zasługuje natomiast fakt, że Boston przeciwstawiony został altruistycznej, prowadzącej do śmierci postawie byłego seminarzysty cerkiewnego, określanego w opowieści mianem nowego Chrystusa i Mesjasza. Ajtmatow posługuje się w *Szafocie* wieloma niezwykle natrętnymi dla polskiego czytelnika paralelami: historia Obadiasza Kallistratowa jest powtórzeniem życia i męki Jezusa — mamy więc motyw kuszenia przez przywódcę zbieraczy narkotycznego ziela, którego Kallistratow nazywa antychrystem (opis wyglądu zewnętrznego tej postaci przywołuje zresztą tradycyjny obraz kulawego i szczerbatego diabła), przede wszystkim zaś występuje tu motyw ofiarniczej śmierci przez ukrzyżowanie. Oczywiście, utwór Ajtmatowa niewiele ma wspólnego ze świadomością religijną. Jego bohater jest tylko humanistycznym symbolem idei męczeństwa, odwagi i sprawiedliwości niosącej przebaczenie, ale wymagającej cierpienia. *Nota bene* taki sposób potraktowania śmierci i działalności Chrystusa może być przez chrześcijan odczytany jako widomy znak antychrysta, gdyż chrześcijaństwo, jak każdy zwarty system wartości, nie dopuszcza dowolnego manipulowania i autonomizowania się poszczególnych idei, zakładając niezmienność pewnych podstawowych założeń[26].

Jak zauważamy, najnowsze utwory radzieckich pisarzy akcentują potrzebę ofiary i cierpienia jako podstaw miłości oraz wskazują na nie jako na przeznaczenie człowieka. Równolegle więc do problematyki egzystencjalnej ludzkiej samotności czy ontologiczno-epistemologicznej, ogniskującej się wokół tajemnicy bytu, interesują się także zagadnieniami eschatologicznymi.

Reasumując: analizowane teksty artystyczne w pełni realizują apokaliptyczną pedagogikę, albowiem poprzez negację, poprzez prezentację postaw tylko na pierwszy rzut oka pozytywnych, w gruncie rzeczy zaś niewłaściwych, bo sprzecznych z przeznaczeniem człowieka, pozwalają wskazać przyczyny zła i upadku człowieka. W kontekście apokalipsy, akcentującej przemijalność spraw doczesnych, humanizm jest nie wystarczający, siłą zaś destrukcyjną okazuje się autonomiczny racjonalizm, gdyż jego konsekwencją staje się m.in. sprawiedliwość rozumiana wyłącznie w sposób formalny. Utwory postulują natomiast takie pojęcie sprawiedliwości, które opiera się na gotowości przyjęcia cierpienia i ofierze, będących warunkiem miłosierdzia i miłości.

---

[26] Na temat powieści Ajtmatowa patrz artykuł T. Zobek zamieszczony w tym tomie.

Greckie słowo „apokalipsa" oznacza „odsłonięcie", „ukazanie", tj. ujawnienie jakiegoś faktu[27]. Wszystkie trzy teksty artystyczne prezentują właśnie sytuacje ekstremalne, w jakich człowiek odkrywa prawdy dotąd przed nim ukryte. Jednocześnie, jak widzimy, apokalipsa zawiera także imperatyw poszukiwania i dążenia do prawdy. Prawda w sensie gnoseologicznym wyznacza cel, ale drogą ku jej osiągnięciu jest cierpienie i ofiara, a więc etyczne dobro i miłość.

*Pożar, Smutny kryminał i Szafot* propagują zatem na pierwszy rzut oka tzw. prawdy oczywiste, a na dodatek czynią to w sposób tak niekiedy jednoznaczny, że aż czasem drażniący swą publicystyczną manierą[28]. Taka jednoznaczność pozycji autorskiej jest jednak zrozumiała, gdy traktować dzieło literackie przede wszystkim jako czyn obywatelski pisarza, co w literaturze rosyjskiej ma przecież głęboką tradycję. Odwołując się zatem do uniwersaliów i próbując zrozumieć tajemnicę człowieka, utwory Ajtmatowa, Rasputina i Astafiewa nie mają na celu konstruowania systemów filozoficznych, lecz postulują styl życia oparty na przekraczaniu samego siebie.

[27] W. Barclay *Objawienie św. Jana...*, s. 30.

[28] Maniery tej udało się uniknąć Bykowowi we wspomnianym na wstępie *Wykopie*, pomimo iż pisarz podejmuje podobną problematykę i dochodzi do takich samych konkluzji, co np. Rasputin czy Ajtmatow.

Анна Скотницка-Май

## АПОКАЛИПСИС НАШЕГО ВРЕМЕНИ В СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ

Резюме

Статья посвящена последним повестям известных современных писателей: В. Распутина — *Пожар*, В. Астафьева — *Печальный детектив* и Ч. Айтматова — *Плаха*. Исходя из положения, что эти произведения являются порождением „переходного периода", в статье ставится тезис о трагичном восприятии действителиности писателями и прослеживается процесс проникновения апокалиптических настроений в художественно-идейную структуру повестей. Статья содержит анализ повествования, фабулы, системы персонажей. Особое внимание обращается на внутренний мир главного героя. Автор приходит к выводу, что положение героев характеризуется кризисом разума и переходом на позиции любви и милосердия как причины и цели человеческого существования.

Anna Skotnicka-Maj

## THE APOCALYPSE OF OUR TIMES IN THE LATEST SOVIET LITERATURE

Summary

The article is devoted to the latest novels of contemporary Soviet writers: V. Rasputin's *The Fire*, Cz. Aitmatov's *The Scaffold*, V. Astafiev's *The Sad Thriller*.

The author assumed that these works are the sign of the transitional period and as such are characterized by tragedy or apocalypticity reflected in all their artistico-ideological structure. The narration, the plot, the system of characters and particularly, the state of consciousness of the main character, have been interpreted from this perspective. In the author's opinion, the heroes' situation is characterized by the crisis of reason and moving to the positions of love and compassion as principles being the reason and aim of human existence.