

# Jadwiga Szymak-Reiferowa

---

## "Nas wychowało piękno ruin..."

---

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 16, 55-65

---

1992

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.

## „Nas wychowało piękno ruin...”

Jadwiga Szymak-Reiferowa

17 stycznia 1918 roku zasiadająca w Pałacu Zimowym specjalna komisja przy Komisariacie Oświaty dyskutowała nad przygotowaniem masowej edycji dzieł rosyjskich klasyków. Obecny tam Aleksander Błok zaproponował, by wykorzystać w tym celu stare matryce z przedrewolucyjnych wydawnictw Marksa i „Kopiejki”. Poeta starał się przekonać nowych decydentów, że tak będzie szybciej i taniej. Kontrargumentem i główną przeszkodą był obowiązujący już w szkołach (a wydany jeszcze przez Rząd Tymczasowy) dekret o nowej ortografii.

W komisji było kilku artystów-malarzy (A. Szterenberga, N. Altmana, A. Benois), więc chyba do ich wrażliwości apelował poeta, dowodząc, że ortografia — jak zapisał wówczas w swoim dzienniku — „jest związana z techniką twórczości, do której państwo nie powinno się wtrącać”. W dalszym ciągu swego wywodu oświadczył:

Dawnych pisarzy, którzy posługiwali się literą „jat” jako jednym ze środków wyrazu, należy wydawać starą ortografią. Nowi, którzy będą pisać po nowemu, przeniosą swoją energię twórczą (élan\*) na inne chwytły.<sup>1</sup>

[przekład—J. S.-R.]

W swej motywacji poeta szedł jeszcze dalej, w zubożonej ortografii upatrując jakieś, jeszcze bliżej nie sprecyzowane zagrożenie dla artysty. Tak to zresztą sformułował w swym dzienniku:

Osobiście nie jestem przywiązany do starej i nawet mogę się nauczyć nowej pisowni, ale obawiam się strat, jakie poniesie artysta, a co za tym idzie, również i społeczeństwo.<sup>2</sup>

\* Franc.: poryw, zapal.

<sup>1</sup> А. Влок: *Собрание сочинений в 8 томах. Т. 7: Автобиография, дневники.* Москва—Ленинград 1963, s. 319.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 320.

Większość członków jednakże optowała za nową ortografią, choć, jak twierdzili, rozumieli stanowisko Błoka. Poparły poetę dwie osoby: reprezentant nowoczesnej sztuki kubista Natan Altman i Larysa Reisner, od paru lat próbująca sił w poezji i publicystyce.

Epizod ten, jakkolwiek merytorycznie mało istotny, ma, jak się zdaje, głębszą lub wręcz symboliczną wymowę. Paradoksem wszak było to, że wybitny poeta, który w tym samym czasie, w tej samej dekadzie (17—29 stycznia) tworzył naprawdę nowatorski i łamiący rozliczne konwencje poemat *Dwunastu*, upierał się (a poświęcono tej sprawie aż dwa posiedzenia i zapraszano ekspertów), że bez tych paru archaicznych liter słowo Gogola i Tolstoja okaże się mniej piękne i uboższe.

Dziwić też mogło, że dwudziestodwuletnia entuzjastka rewolucyjnych przemian, od pierwszych dni po przewrocie październikowym wciągnięta do działań na rzecz nowej władzy, chciała ułaskawić ów nikomu niepotrzebny twardy znak, jeśli już nie całkowicie, to przynajmniej dla drukowania poezji<sup>3</sup>.

Tak oto w identycznym, chyba irracjonalnym — a może nawet podświadomie uznanym za magiczny — geście spotkali się przedstawiciele dwóch dosyć odległych pokoleń, artyści, którzy w tym przełomowym momencie historycznym najpierw opowiedzieli się za rewolucyjnymi przemianami społecznymi, a potem stanęli w obronie pewnych symboli i znaków minionej epoki.

Błok nie wspomina, niestety, czy Larysa Reisner w jakiś sposób umotywowała swoje poparcie, ale już choćby wspomniane stwierdzenie, iż warto zachować starą ortografię przy drukowaniu poezji, wskazuje na czysto estetyczne podejście do sprawy.

Artykuł niniejszy, w dalszej, zasadniczej swej części poświęcony elementom modernistycznej stylistyki w prozie Larysy Reisner<sup>4</sup>, wyrósł z domysłu rozbudowanego lekturą tego właśnie fragmentu dzienników Błoka i ukazuje głębokie, wielokierunkowe zakorzenienie w kulturze „srebrnego wieku”, dające się odczytać w prozie tej przedwcześnie zmarłej autorki, która przez wiele lat obecna była w świadomości literackiej społeczeństwa rosyjskiego raczej jako bohaterka legendy o pięknej kobiecie-komisarzu<sup>5</sup>, nie zaś jako pisarka.

Faktem jest jednak, że Reisner nie w pełni wypowiedziała się w literaturze, a jej dorobek nie do końca chyba został zbadany i doceniony. Reportaże,

<sup>3</sup> Ibidem, s. 322.

<sup>4</sup> Reisner Larysa (1895—1926), publikowała artykuły publicystyczne i krytyczno-literackie w czasopiśmie „Rudin”, które wydawała w 1915—1916 wraz z ojcem M. Reisnerem, profesorem prawa. W 1918 wraz z mężem, działaczem bolszewickim F. Raskolnikowem wyjechała na front wschodni, a lata 1921—1923 spędziła z mężem na placówce dyplomatycznej w Afganistanie. Przeżycia ówczesne zawarła w zbiorach reportaży *Front* oraz *Afganistan*. Pisała również reportaże z Niemiec. Zmarła na tyfus.

<sup>5</sup> Uważana jest za prototyp bohaterki sztuki Ws. Wiszniewskiego *Tragedia optymistyczna*.

w których opisywała swoje przeżycia z frontów wojny domowej współcześni krytykowali za nadmierną ozdobność i kwiecistość<sup>6</sup>. Istotnie, niektóre opisy, zwłaszcza gdy się je wyodrębni z kontekstu, mogą sprawiać takie wrażenie:

Pociski wzbijały wysokie słupy wody, w których mienił się ognisty łuk, a na rzece co chwila pęczniały i rozplywały się puszyste, śnieżnobiałe i tęczkowe fontanny. Z mielizny frunęło stado przerażonych łabędzi, a obok niej nabrał rozpędu i zaterkotał wodnopłatowiec, powietrze wypełnił krzyk łabędzi, trzepot białych skrzydeł i pszczele brzęczenie śmigła.<sup>7</sup>

I. Kramow, jeden z nielicznych interpretatorów twórczości Larysy Reisner pisał z aprobatą, że ostatnie jej teksty z 1926 roku „są już wolne od zbędnych literackich skojarzeń i wyszukanych obrazów. Zmienia się też słownictwo, z którego ostatecznie znika frazeologia modernistycznych kółek i czasopism...”<sup>8</sup> [przekład—J. S.-R.].

Z autorem tych słów można i należy się spierać. Podobnie jak wielu jego współczesnych, był on przekonany, że grzech pierworodny modernizmu miał zostać zmasakrowany, wytarty za pomocą zgrzebnego słowa, w imię życiowej prawdy, dokumentu, lefowskich hasła sztuki funkcjonalnej, surowej estetyki proletariackiego modelu. A przecież, przyglądając się rosyjskiej literaturze lat dwudziestych, łatwo stwierdzić, że ogromną jej część stanowią teksty zrodzone z dziedzictwa modernizmu, a przy tym wcale nie naśladowcze, by powołać się choćby tylko na osiągnięcia B. Pilniaka. Larysa Reisner, opisując ucieczkę bolszewików z atakowanego przez białych Kazania, tak oto rysuje tło wędrówki uciekinierów:

Wóz wjechał na zakurzoną ulicę slobody. Drewniany chodnik, stercząca ze wszystkich szpar naiwna trawa; parterowe drewniane domki, wrota z kogutami i skrzypieniem, zawsze senne, zielone i białe okiennice. Słowem, całkowity błękit kupieckiego nieba, obłoczki jak para nad poobiednim samowarem, miasteczko Okurów wymalowane jedwabnymi, jaskrawymi, tłustymi farbami Kustodijewa.<sup>9</sup>

Autorka tego tekstu wcale nie pisała tak jak moderniści, odwoływała się nie do konkretnych wzorów, lecz do rozbudzonego i utrwalonego przez sztukę „srebrnego wieku” sposobu odczuwania, sposobu widzenia rzeczy samej, w jej barwach i liniach, w jej niezależnym od okoliczności pięknie. Znamienne w przytoczonym przykładzie jest nawiązanie do współczesnego malarstwa. Nie jest to przypadkowe skojarzenie. W tekście o wojnie domowej podkreśla ono kontrast między niebezpieczeństwem sytuacji a pozorną sielankowością pejzażu, dokładnie zresztą tak, jak miało to miejsce w samej twórczości B. Kustodijewa, który te swoje najbardziej kolorowe sceny z życia

<sup>6</sup> Cyt. za I. Kramow: *Литературные портреты*. Москва 1976, s. 109.

<sup>7</sup> L. Reisner: *Kartki z minionych dni*. Przeł. A. Galis. Warszawa 1968, s. 47.

<sup>8</sup> *Краткая литературная энциклопедия*. Т. 6. Москва 1971, s. 244.

<sup>9</sup> L. Reisner: *Kartki...*, s. 19.

rosyjskiej kupieckiej prowincji, wszystkie martwe natury z masą smakowitego jedzenia malował w latach, gdy wokół dokonywał się proces niszczenia tego świata, kiedy panował głód. Ten malarski cytat w opowiadaniu Reisner to rezultat zakorzenienia autorki w kulturze, nastawienia nie tylko na rzeczywistość tworzoną, jak u symbolistów, nie tylko doświadczaną, ale i na tę „wiedzianą”, obecną w świadomości, automatycznie przywoływaną przez usłużną pamięć. Inne, mimochodem tu rzucone skojarzenie z prozą Gorkiego<sup>10</sup>, to właśnie drugi element kontrastu, zderzenia rewolucyjnej, aktywnej postawy z prowincjonalną martwością.

Nie są to, jak chciałby Kramow, „zbędne literackie skojarzenia”, lecz raczej utrwalaony przez epokę niesłuchanie żywy imperatyw twórczy, wynikający z nastawienia na wielość sygnałów i bogactwo odniesień. Wczesne teksty Larisy Reisner stanowią znakomity materiał do badań nad wpływem szeroko rozumianego modernizmu na twórczość pokolenia, którego inicjacja estetyczna dokonała się w klimacie artystowskiej swobody i twórczego wielogłosu drugiego dziesięciolecia XX wieku. Obok Reisner wymienić tu należy takich autorów, jak Jurij Olesza, E. Bagricki, W. Katajew, I. Sielwinski, być może również K. Paustowski, wszyscy urodzeni na przełomie XIX i XX stulecia. Generacja ta nie musiała już obawiać się trujących oparów dekadentyzmu, nie uważała się za kapłanów moralnego odrodzenia przez sztukę, dość beztrudnie też odniosła się do zapowiadanej przez symbolistów katastrofy dziejowej. Odziedziczywszy po Mierieżkowskim, Briusowie i Błoku przeświadczenie, że sztuka jest wartością, od akmeistów nauczyli się prostoty i odwagi w traktowaniu jej jako rzemiosła, od futurystów zaś zuchwałości. Choć z racji wieku mogli jedynie obserwować działalność artystycznych elit, ale w nich nie uczestniczyli, to jednak od najwcześniejszych lat stali się świadkami tego karnawału sztuk, jaki miał miejsce w przededniu i na początku pierwszej wojny światowej, nie tylko w obu stolicach, lecz również i na prowincji, by wspomnieć Odesę, Charków, Tbilisi czy Kijów.

Ich bagaż estetyczny miał wszelkie znamiona eklektyzmu. Lubili dekoracyjność Nouveau Art, ironiczną stylizację „Świata Sztuki”, hipnotyczną muzykę symbolistycznej poezji, egzotykę Gumilowa i flamandzką fizjologiczność akmeistycznych wierszy Zienkiewicza i Narbuta. W sposób naturalny i dla nich już oczywisty korzystali z wywalczonego przez modernizm prawa artysty do własnego spojrzenia na otaczający go świat i bez kompleksów, ale i też i bez pychy postrzegali siebie samych jako obiekt sztuki. Całe to pokolenie w późniejszej twórczości autobiograficznej zaświadczy, że wyrывało się ku sztuce jako sposobowi bycia, przezwyciężenia ograniczeń prowincji, biedy, środowiskowych i rodzinnych

<sup>10</sup> Chodzi tu o powieść M. Gorkiego *Miasteczko Okurów* (1909), ukazującą senną atmosferę rosyjskiej prowincji.

układów. Sztuka czy raczej owo estetyzujące widzenie świata było też częścią ich ekwipunku, kiedy niemal wprost z gimnazjalnej lub uniwersyteckiej ławy wyruszyli na fronty kolejnych wojen: „carskiej” i domowej.

Larysa Reisner nie była tu wyjątkiem. Stosunkowo niedawno opublikowano fragmenty jej nie dokończonych powieści autobiograficznych<sup>11</sup> rzucając nowe światło nie tylko na pewne szczegóły jej drogi twórczej, lecz również na genezę jej pisarstwa: tego utrwalonego w publikacjach z lat dwudziestych i tego możliwego, a nie spełnionego. Doprawdy żałować należy, że pisarka zarzuciła pracę nad tą powieścią, zrażona dezaprobatą rodziców, których w swym utworze sportretowała, bardzo zresztą czule i ciepło. Niestety, jak to często bywa, oni sami nie zechcieli się w tym portrecie rozpoznać, zniechęcając córkę do dalszej pracy.

Fragmenty, które po latach zostały opublikowane, mimo trzecioosobowej narracji, mimo prób zobiekttywizowania własnego doświadczenia, są niezwykle cennym dokumentem prozy intymnej, gdyż sytuując swoją bohaterkę w roku 1915 i 1919, Reisner wracała do bardzo niedawnych, zupełnie świeżych przeżyć (pisała te rozdziały w 1919 roku, dopełniała w 1920 i 1921 roku).

Powieść Larysy Reisner czy też raczej fragmenty, którym autorka dała w brulionie tytuł *Requiem*, są dziś dla nas fascynującym materiałem do studiów nad stylem rosyjskiej powieści modernistycznej, a może, bardziej nawet do spekulacji, jaka byłaby ta powieść, gdyby nie nagły, rewolucyjny przełom dziejowy i poczucie zestarzenia się tamtego modelu, jeśli za takowy uznać schemat powieściowy Sołoguba czy Arcybaszewa. Możliwe zresztą, że przyczyną był brak modelu. Nie ulega bowiem wątpliwości, że literatura rosyjskiego modernizmu nie zna takiego wzorca kobiecej prozy, do jakiej, jak to wynika z fragmentów, przymierzała się autorka *Requiem*. Modelu takiego nie stworzyła usiłująca pisać po męsku Zinaida Gippius ani tym bardziej pisarka mniejszego kalibru, autorka popularnych w owym czasie powieści Jewdokija Nagrodskaja<sup>12</sup>. Próby pióra Larysy Reisner świadczą raczej o tym, że autorka bliższa była wzorcom polskiej powieści modernistycznej zaświadczonej w prozie W. Berenta i Z. Nałkowskiej, trudno jednak powiedzieć, czy знаła tych autorów. Z pewnością czytała Przybyszewskiego.

Bohaterka *Requiem* Ariadna zadziwiająco wręcz przypomina postacie kobiet z wczesnych powieści Zofii Nałkowskiej<sup>13</sup>, a także samą Nałkowską, jaką znamy z *Dzienników*<sup>14</sup>. Jest to typ młodej, starannie wykształconej dziewczyny o szerokich zainteresowaniach i twórczych ambicjach,

<sup>11</sup> Л. Рейснер: *Автобиографический роман*. В: *Литературное наследие*. Т. 93: *Из истории советской литературы 1920—1930-х годов*. Москва 1983, s. 190—259.

<sup>12</sup> Por.: E. Нагродская: *Гнев Диониса* (1910).

<sup>13</sup> Z. Nałkowska: *Równieśnice* (1909), *Narcyza* (1910).

<sup>14</sup> Por. Z. Nałkowska: *Dzienniki*. Т. 1: 1899—1905. Warszawa 1975; Т. 2: 1909—1917. Warszawa 1976. Opracowanie, wstęp i komentarz H. Kirchner.

intelektualnie przerastającej swoich rówieśników, ale jednocześnie nie dość zamożnej, by mogła swobodnie poruszać się w kołach artystycznych, które ją fascynują, by nie musiała walczyć o odpowiadającą jej zdolnościom pozycję. Nic dziwnego zatem, że Reisner obdarza swoją bohaterkę własnymi doświadczeniami, ukazując ją głównie w sytuacjach, w których Ariadna musi o coś zabiegać: o sukces zawodowy, gdy rozmawia z wydawcą; o uznanie dla swej poezji, gdy występuje w nocnej kawiarni literackiej. Warto tutaj dodać, że tłem tej sceny jest opis petersburskiego klubu artystycznego „Bezdomny Pies” i jego bywalców — Sologuba, Gumilowa i innych:

Улыбается за своим столиком уродливый смуглый азиат в цветном платье, и свет ночных ламп изменил лица, сообщая им неподвижную, ложную, глубокую прелесть, изображенную импрессионистами в „Ночном баре”. Газовые рожки, обрамляя чудовищную и плоскую орнаментальную живопись стен, согревают воздух свиными язычками. И выше всех, под аркой, увитой однообразно кистями винограда, за чашками черного кофе, за беседой о боге и любви отдыхают прекраснейшие любовники этой зимы.<sup>15</sup>

Kontrastują z tym na przykład sceny, ukazujące Ariadnę w domu rodzinnym, bez pozy, bezradną i jeszcze dziecinną, kiedy wraz z młodszym bratem łasuje nocą słodycze, albo w gronie kolegów, gdy beztriosko bawi się na ślizgawce.

W charakterystyce Ariadny odnajdujemy wiele wspólnego z modelem osobowości utrwalonym we wczesnych dziennikach Nałkowskiej. Przede wszystkim jest to łatwość sięgania po modne literackie i malarskie stereotypy dla wyrażenia nastroju lub opisu zachowań i powierzchowności. Portret Ariadny rysowany jest za pomocą ukrytych cytatów z poezji Błoka, a w gniewnych demaskatorskich monologach młodej dziewczyny pobrzmiewają echa stylu tegoż Błoka i Nietzschego, przemieszane z leksyką politycznych felietonów radykalnej prasy:

Пришла девушка, красивая девушка с мороза... [...] Именно сейчас, когда воздух стухнул, как в оранжерее, и воцарилась тишина, которую одни боятся нарушить из лени, другие — скрывая надтреснутую пустоту своего голоса, третьи — пресыщенные всем, по ту сторону добра и зла, одинокие перед тайной самоубийства, — сейчас нужно крикнуть, или рассмеяться. Разве не смешна жизнь? Она безумна и пьяна, она идет, шатаясь, по пустынным улицам, и зимняя стужа курится над ее головой одинокими дымами. Потом, примите во внимание ненависть. — Ariadna помолчала, и в ее крылатых бровях Грин увидел приближение весенних гроз. [...] За газетной грызней и судебным красноречием мы разучились ненавидеть. Красные угли фурий угашены бесчисленными словами, легальная оппозиция, эта содержанка победителей, присвоила себе народный гнев.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Л. Рейснер: *Автобиографический роман...*, s. 205.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 204.

Gdzie indziej Reisner rysuje swoją bohaterkę jako dziewczynę-pazia, dziewczynę-giermka, podobną do Szekspirowskiej Rozalindy, która z taką łatwością przebiera się za chłopca i jako chłopiec wzbudza pożądanie. W takim portrecie łatwo dostrzec cechy modernistycznego androgyna — być może, jeden z kluczy do tajemnicy osobowości samej autorki, słynącej z wielkiej kobiecej urody i męskiej energii oraz odwagi. Nie przypadkiem przecież jej mąż, Fiodor Raskolnikow nazywał ją Dianą.

Do postaci kobiecych Nałkowskiej Ariadnę zbliża również świadomość własnej urody i chęć podobania się, przeglądania w oczach mężczyzn, sprawdzania własnej siły i wpływu, a także refleksja nad fenomenem kobiecości i tak charakterystyczna dla tamtej epoki ogromna potrzeba pogodzenia, połączenia w jednej osobowości różnych ról: kobiety pięknej, będącej ozdobą salonów, ale uwielbianej i podziwianej nie tylko za urodę, lecz również za talent i pracę.

Również i w sposobie przedstawiania różnic społecznych i kontrastów miejskiego życia (np. w opisie kamienicy czynszowej i jej lokatorów) proza Reisner bliższa jest stylistyce polskiej powieści modernistycznej niż na przykład prezentowanej przez pisarzy z kręgu Gorkiego rodzimej tradycji. Gdyby szukać źródeł rosyjskich, należałoby znów sięgnąć do poezji, do urbanistycznych motywów Błoka i Annińskiego, wyraźnie obecnych w przytoczonym niżej tekście:

Первый этаж: он темный и приличный. Из двери под лестницей выглядывает швейцариха, пахнет спертым запахом нищеты, невымытых пеленок и лифта. Второй этаж — чиновный. [...] Еще выше — старый адмирал в отставке, бедняк, у которого три дочери незамужние и немолодые девушки — и по субботам чудные дуэты скрипки и рояля Грига. Скрипка служит где-то в банке и давно потеряла надежду на бледные губы, потупленные глаза и тонкие пальцы, испорченные стиркой и огнем плиты и стыдящиеся своего труда. Но по субботам в гостиной, украшенной японскими веерами и инкрустированными японскими шкатулками, привезенными адмиралом из плавания много лет тому назад, за попитром и нотами оба — скрипка и рояль — встречаются и бесплотно любят, пока зеленая, весенняя звезда, выйдя из-за крыш, не проплывает узкой полосы неба над провалом сырого, темного, вонючего двора.<sup>17</sup>

Być może nie należy przeceniać znaczenia pozostawionych przez Larysę Reisner szkiców, jednakże ich zasadnicze wątki i styl zdają się potwierdzać tezę, iż bez wątpienia mogłyby one stać się osnową takiej powieści, jakiej literatura rosyjska w swoim czasie się nie doczekała, to znaczy ukazującej ludzi i sprawy srebrnego wieku niejako od środka, z punktu widzenia kogoś, kto akceptuje hasła artystyczne modernizmu, a zarazem nie odgradza się od ideologii i polityki. Byłaby to zapewne powieść o artyście i uczonej, rosyjskiej emigracji politycznej przed pierwszą wojną światową, o problemach

<sup>17</sup> Ibidem, s. 209—210.



„myślącego proletariatu”, o filistrach, w Rosji zwanych „farmaceutami”, o uczuciowym dojrzewianiu nowoczesnej kobiety. Byłaby to też powieść o mieście: urbanistyczne motywy w szkicach Reisner (ulica, kino, kaba-  
ret, wystawy artystyczne i muzea, uniwersytet) obiecywały tchnący auten-  
tycznym życiem obraz Moskwy i Petersburga drugiego dziesięciolecia  
XX wieku.

Nie można powiedzieć, żeby ówczesne środowisko inteligentkie i arty-  
styczne obu stolic w ogóle nie stało się przedmiotem literackiego opisu. Ukazał  
je Aleksy Tolstoj w *Siostrach* (nawiasem mówiąc, pisanych w tym samym cza-  
sie, co szkice Reisner), Gorki w *Klimie Samginie*, ale w obu przypadkach było  
to ujęcie krytyczne, z dystansu, z punktu widzenia człowieka innej formacji  
artystycznej. Proza Reisner jest natomiast wyjątkowa w swym autobiogra-  
fizmie, w autentycznym zaangażowaniu, w identyfikacji ze światem, który  
wkrótce miał zniknąć, stając się przedmiotem szyderstwa lub legendy. Cenny  
jest również język tych fragmentów, głównie z powodu wyrazistego nacecho-  
wania stylistycznego, nasycenia licznymi odwołaniami do malarstwa, filozofii  
i literatury, jawnych i ukrytych cytatów. Właśnie język tych fragmentów  
najmocniej odzwierciedla stan świadomości estetycznej epoki z jej eklektyz-  
mem, skłonnością do nadmiaru, przeładowania szczegółami i przesadnej  
dekoracyjności. Oczywiście, są tam również świadectwa złego smaku, są  
fragmenty nieco grafomańskie, ale warto pamiętać, że po pierwsze, mamy tu  
do czynienia z niedopracowanymi fragmentami, po drugie zaś, gdy odwołamy  
się do naszych doświadczeń, styl młodopolskich powieści budzi u współczes-  
nego czytelnika podobne odczucia.

Inne teksty Reisner, zwłaszcza jej reportaże z Afganistanu<sup>18</sup>, są dowodem,  
że owo estetyzujące widzenie rzeczywistości oraz literacki i malarski rodowód  
jej metaforyki były czymś organicznym:

Ranny to człowiek czterdziestoletni, o krótko ostrzyżonej głowie i małych oczach, przez  
które cały czas prześwieca gładkie, złociste dno jego duszy. Obok ojca — trzynastoletni syn,  
na wpół żołnierz, przypominający z profilu wojujące anioły Bizancjum.<sup>19</sup>

W późniejszym o parę lat tekście, opisującym fabrykę na przedmieściach  
Kabulu, sięgnięcie po biblijny obraz wydaje się celowe i nader trafne dla  
zobrazowania kontrastu archaicznej struktury społecznej Afganistanu i wcho-  
dzącej do tego kraju przemysłowej cywilizacji:

W pierwszych oddziałach fabryki, gdzie przędą wełnę, unosi się zapach baranów kur-  
diucznych, stajen, świeżego mleka, wełny i zbutwiałego żłobu. Przy maszynie, oparty niedbale

<sup>18</sup> Barwne, świadczące o wielkiej fascynacji egzotyczną przyrodą, obyczajowością i historią  
tego kraju, zawierają też interesujące szczegóły o próbach budowania wpływów radzieckich  
w Kabulu.

<sup>19</sup> L. Reisner: *Kartki...*, s. 57.

o kij pasterski, stoi Jakub, biblijny pasterz z nagą piersią i białym turbanem; przy swoim dynamo jest tak samo nagi, prosty i pokorny jak przy stadach biblijnego patriarchy.<sup>20</sup>

Umiejętność dostrzeżenia piękna w każdym szczególe oraz traktowanie każdego szczegółu jako inspiracji do tworzenia pewnego ciągu metafor cechowało w latach dwudziestych również prozę Jurija Oleszy, poezję Sielwinskiego i Bagrickiego. Nie ulega wątpliwości, iż źródłem tego zjawiska była estetyka srebrnego wieku, niejako zakodowana w świadomości tamtego pokolenia. Można chyba nawet zaryzykować twierdzenie, że metaforyka *Zawiści* to swego rodzaju zamiennik owej „starej ortografii”, zbytecznego, a przecież dekoracyjnego graficznie twardego znaku, o którego prawo do istnienia upominali się Blok i Larysa Reisner.

Nie dokończona powieść Reisner prowadzi nas ku jeszcze innym autobiograficznym tekstom, których autorzy po latach wracali do wspomnień swej młodości, przypadającej właśnie na lata między dwiema rewolucjami: 1905 — 1917 roku. Należą do nich *Co dzień choć kilka słów* J. Oleszy, *Trawa zapomnienia* oraz *Rozbite życie, czyli czarodziejski róg Oberona* W. Katajewa. To nie przypadek, że obaj ci pisarze dopiero pod koniec życia znaleźli stosowną formę narracji: szereg luźno powiązanych, emocjonalnie zabarwionych niewielkich całości, naśladowujących swobodny tok procesu wspomnienia. Nie było też przypadkiem, że obydwu nie powiodło się, gdy wcześniej, jeszcze w latach dwudziestych, próbowali dla tych samych faktów zastosować dyscyplinujący kształt powieści lub noweli. Trudno oddawać się spekulacjom na temat, co napisałaby Larysa Reisner, gdyby przeżyła epokę czystek, doczekała roku 1956. W każdym razie, lata dwudzieste i trzydzieste w ZSRR nie były jeszcze czasem stosownym do autobiograficznych podsumowań. Częściowo udało się to starszemu pokoleniu poetów: Osip Mandelstam w *Szumie czasu*, Borys Pasternak w *Liście żelaznym* oraz Marina Cwietajewa we wspomnieniach i niektórych esejach stworzyli wzorce prozy autobiograficznej, mającej zarazem charakter artystycznego manifestu. Była to jednak przede wszystkim proza poetycka o wyszukanej stylistyce, bardzo prywatna, osobista, gdy chodzi o rodzaj doświadczeń.

Z tych trojga tylko Pasternak nosił się z zamiarem napisania powieści, w której mógłby zawrzeć biografię swego pokolenia, co ostatecznie zrealizował w *Doktorze Żywago*. W toku realizacji tego zamysłu napotkał na te same trudności, co i wspomniani jego młodszy koledzy, Larysa Reisner i jej rówieśnicy. Były fragmenty, nie dokończone próby, porzucone zamysły, również poetyckie, jak np. *Spektorski*, całość złożyła się znacznie później. Trzeba było przeżyć terror lat trzydziestych, drugą wojnę światową i nawrót represji w latach czterdziestych, żeby uzyskać perspektywę niezbędną do oceny pierwszego ćwierćwiecza. Czy udałoby się to Larysie Reisner?

<sup>20</sup> Ibidem, s. 152.

Cały ten artykuł zbudowany jest na domysłach, toteż warto się pokusić o jeszcze jedną hipotezę. Gdyby autorka *Requiem* dożyła odwilży, to niewykluczone, że wróciłyby do młodzieńczego zamysłu, podobnie jak Pasternak do urywków wczesnej prozy, i napisałyby powieść o swoim pokoleniu. Zapewne byłyby to, podobnie jak *Doktor Żywago*, jak późna proza W. Katajewa, także opowieść o rewolucji i wojnie domowej. Oczywiście, można również zgadywać, jak rysowałby się w niej „srebrny wiek”, co z tamtych przeżyć wydałoby się pisarce ważne, co poetyckie i godne legendy, a co drażniące i śmieszne. Dziś wiemy tylko, co o tym myślała w 1922 roku. W liście do rodziców, dzieląc się wrażeniami z lektury przysłanych jej do Afganistanu książek (były wśród nich wiersze Achmatowej i czasopismo symbolistów „Zapiski mieczatielej”), Reiser pisała:

Еще два слова о петербургских изданиях. Упиваюсь Гершензоном. стихи Ахматовой еще раз, с болью и слезами, раскрыли старые раны и тоже навсегда их закрыли. Она вылила в искусство все мои противоречия, которым столько лет не было исхода. Теперь они — мрамор, им дана жизнь вне меня, их гнет и соблазн перешел в пантеон. Как я ей благодарна. А в общем эти книги и радуют и беспокоят — точно после долгой разлуки возвращаешься на минуту и случайно в когда-то любимый, но опустылевший, брошенный дом. На полу, на полках валяются листы хороших книг, разрозненные страницы когда-то читанных писем, удобные, красивые вещи, особенный запах культурной, стройной — теперь одичалой интеллигентской жизни. И щемяще — и, м. б., нездорово. Нет ничего вреднее кладбищ, воспоминаний и несколько сентиментального блуждания по собственным развалинам. Развалины цепки, пахнут мертвым и причиняют гибельные слабости. А петербургские книги это саше из „привала”, „Аполлона” и „Вех”, которым теперь разбогатевшие мещане учатся душить свое тонкое, бог знает где наворованное белье.<sup>21</sup>

Możliwe, iż z bardziej odległej perspektywy owe „ruiny” dawnego życia wydałyby się autorce tego listu miłsze. Borys Pasternak musiał być tego pewien, kiedy w wierszu-epitafium *Pamięci Larisy Reiser* (1926) z całą mocą stwierdził: „Нас воспитала красота развалин...”<sup>22</sup>

<sup>21</sup> *Письма Ларисы Рейснер*. „Новый мир” 1963, № 10, s. 208.

<sup>22</sup> Б. Пастернак: *Стихотворения и поэмы*. Москва—Ленинград 1965, s. 212.

Ядвига Шима́к-Рейфе́р

**„НАС ВОСПИТАЛА КРАСОТА РАЗВАЛИН...”**

Резюме

Настоящая статья посвящена анализу элементов модернистского стиля в прозе Ларисы Рейснер (1895—1926). Опубликованные в 1983 г. обширные фрагменты ее неоконченного автобиографического романа явно свидетельствуют о глубоких и органических связях писательницы с культурой русского „серебряного века”. Поэтика этих „материалов к роману” бросает новый свет на модернистские корни стиля очерков Рейснер с Восточного фронта гражданской войны и из Афганистана, в 20-е годы критикуемых за патетическую лексику, излишние литературные ассоциации и „возбужденную” образность. Статья указывает также на некоторые стилистические и структурные сходства автобиографической прозы Рейснер с ранними романами польской писательницы Зофии Налковской. Заглавие статьи является цитатой из стихотворения Бориса Пастернака *Памяти Рейснер*.

Jadwiga Szymak-Reiferowa

**„WE WERE BROUGHT UP BY THE BEAUTY OF RUINS...”**

Summary

In this article the objective is to consider the modernist elements in the style of the prose works of Larysa Reisner (1895—1926). The extensive fragments of her unfinished autobiographical story written in the years 1919—1921 and published in 1983, give evidence of the deeply rooted Russian culture of this writer of the „silver age”. The poetic style of these „materials for a story throw new light on the modernist origins of Reisner’s later reportages, rejected by the Soviet critics for exaggerated ornament. Also shown in this article is the stylistic and structural similarity between the L. Reisner’s autobiographical prose and the earlier writings of the Polish authoress Zofia Nałkowska. The title of this article is a quotation from a poem by Borys Pasternak entitled *Memories of Larysa Reisner*.