

# Władysław Piotrowski

---

## Kryteria oceny i promocji twórczości literackiej w porewolucyjnej Rosji : od Października do pieriestrojki

---

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 18, 17-25

---

1994

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.

# Kryteria oceny i promocji twórczości literackiej w porewolucyjnej Rosji Od Października do pieriestrojki

Władysław Piotrowski

Trudność, a może pryncypialna niemożliwość, w miarę pełnego opisu nurtu literatury popularnej, grupy utworów lub nawet pojedynczego dzieła tej kategorii w Rosji porewolucyjnej, czy, wedle przyjętego do niedawna nazewnictwa — w rosyjskiej literaturze radzieckiej, kryje się nie w aspekcie literaturoznawczym takiego opisu, lecz w aspekcie socjologicznym, który w odniesieniu do literatury popularnej jest nie mniej istotny niż aspekt literaturoznawczy<sup>1</sup>. Trudność owa, ujmując rzecz w największym skrócie i uproszczeniu, polega na tym, że naturalne mechanizmy normalnie przebiegającego procesu literackiego, zwłaszcza w jego planie socjologicznym i ekonomicznym, uległy po rewolucji całkowitemu rozchwianiu. Przestały na przykład funkcjonować mechanizmy popytu i podaży, ulegając zwyrodnieniom typowym dla całkowicie zdeorganizowanego rynku, zdeorganizowanego zarówno przez żywiołowy rozwój wydarzeń, jak i przez intencjonalne, doktrynalnie lub sytuacyjnie ukierunkowane działania, znane jako polityka kulturalna władzy radzieckiej lub polityka kulturalna partii.

Tu pozwalam sobie na sformułowanie ryzykownej być może tezy, że w kategoriach socjologii literatury, wyabstrahowanych z procesu literackiego o normalnym przebiegu, literatury rosyjskiej okresu porewolucyjnego opisać adekwatnie się nie da, ponieważ wszystkie aspekty jej rozwoju były sterowane centralnie, według zasad często przypadkowych, nieprzewidywalnych, z dzisiejszego punktu widzenia alogicznych. Istotne dla opisu realnej, socjologicznie pojmowanej popularności utworu kategorie, takie jak „czytelnik”, „zapotrzebowanie”, „nakład”, „promocja” i inne, w odniesieniu do literatury rosyjskiej interesującego nas okresu

<sup>1</sup> Zob. zwłaszcza E. Balcerzan: *Popularność literatury a literatura popularna*. W: *Problemy socjologii literatury*. Wrocław 1971.

oznaczają co innego niż np. w odniesieniu do literatury francuskiej czy nawet polskiej tego samego okresu lub rosyjskiej sprzed rewolucji. Gdy więc na płaszczyźnie poetyki stwierdzimy daleko nawet posuniętą zgodność z tak lub inaczej skonstruowanym modelem literatury popularnej jakiegoś utworu, to w planie funkcjonowania, w planie socjologicznego, a w znacznej mierze również literackiego kontekstu, utwór ów nie będzie zjawiskiem literatury popularnej traktowanej całościowo — w syntezie poetyki i socjologii.

Pytanie, czy siatka pojęć i terminów teoretycznoliterackich i historycznoliterackich pochodzenia zachodnioeuropejskiego jest przydatna do odpowiedniej interpretacji zjawisk literatury rosyjskiej, rozwijającej się w innym niż literatury zachodnioeuropejskie cyklu i spełniającej jasakrawo określone funkcje w specyficznym środowisku, otóż to pytanie jest częścią szerszego zagadnienia, które poeta o nastawieniu słowianofilskim zawarł w stwierdzeniu, że „Россию [...] аршином общим не измерить”, ponieważ „У нее особенная статья”<sup>2</sup>.

Z zagadnieniem tym w całym obszarze literatury rosyjskiej spotykamy się, by tak rzec, na co dzień, już to w postaci uwag i dopowiedzeń, że rosyjski klasycyzm, realizm, symbolizm, futuryzm, każdy na dobrą sprawę fakt literacki — to zjawiska głęboko specyficzne i odrębne wobec swych odpowiedników zachodnioeuropejskich, nazywanych i charakteryzowanych tym samym zestawem pojęć i wyrazów, już to w postaci rozwiniętej i pogłębionej refleksji naukowej, jak w pracach dla przykładu Wadima Kożynowa<sup>3</sup>, już to w postaci „polskiego punktu widzenia”, który zajmował przed laty polską rusycystykę. W odniesieniu do literatury rosyjskiej okresu porewolucyjnego cały ten zespół zagadnień znacznie się poszerza i komplikuje.

Początek XX wieku przyniósł ideę nowej sztuki. W najbardziej radykalnej postaci idea ta zakładała nie tylko negację sztuki dotychczasowej, lecz również jej fizyczne unicestwienie. Marinetti proponował „sławić [...] gest niszczyielski anarchistów [...], zburzyć muzea, biblioteki, akademie wszystkich rodzajów”<sup>4</sup>. W *Policzku gustom publiczności* — manifestie futurystów rosyjskich — Puszkina, Dostojewskiego, Tolstoja pozbywano się nie mniej radykalnie, chociaż może bardziej metaforycznie, ale Rosję oczekiwała wkrótce próba podjęcia realizacji całościowego programu, który w wyrazie poetyckim hymnu robotniczego zakładał zburze-

<sup>2</sup> Ф. Тютчев: „Умом Россию не понять”. В: *Лирика*. Т. 1. Москва 1965, s. 210.

<sup>3</sup> Zob. m.in. В. Кожинов: *О принципах построения истории литературы (Методологические заметки)*. В: *Контекст* 1972. Москва 1973.

<sup>4</sup> *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*. Wybór i opracowanie E. Grab-ska i H. Morawska. Warszawa 1963.

nie świata do podstaw i dopiero po tym akcie destrukcji — stworzenie całkowicie nowej rzeczywistości państwowej, społecznej, kulturowej i artystycznej. W warunkach realizacji tego całościowego programu idee formułowane i traktowane jako gra intelektualna mogły się nieoczekiwanie ziścić ku zaskoczeniu ich twórców.

Z jakimi więc ideami programowymi dotyczącymi literatury rewolucja się zrealizowała i zaczęła przekształcać rzeczywistość zastaną? W syntetycznych ujęciach dziejów porewolucyjnej literatury rosyjskiej, których reprezentatywnym przykładem może być *Historia rosyjskiej literatury radzieckiej* autorstwa w znacznej mierze A. Mietczenki i pod jego redakcją<sup>5</sup>, stwierdza się w charakterystycznym dla tego typu „kanonicznych” opracowań stylu, że „w odróżnieniu od wszystkich partii ugodywanych partia leninowska rozpoczęła rewolucję, mając w swym arsenale naukowo, filozoficznie i politycznie uzasadniony plan budowy kultury socjalistycznej, obejmujący również rozwój twórczości artystycznej”<sup>6</sup>.

W rzeczywistości plan taki nie istniał. Rację miał Herbert Wells, gdy stwierdzał po pobycie w Rosji w roku 1920, że „komunizm marksistowski nie ma żadnych planów dotyczących zasad i organizacji życia intelektualnego w społeczeństwie”<sup>7</sup>. Mietczenko dokonuje przemieszczenia tego, co ukształtowało się w spójny mniej więcej zespół zasad i działań dopiero po II wojnie światowej, do okresu tuż po rewolucji i do lat dwudziestych. „Bolszewicka” bowiem myśl programowa o sztuce (tak ją nazywamy w celu odróżnienia jej od innych rewolucyjnych i marksistowskich lub marksizujących nurtów) składała się z pracy W. Lenina *Partyjna organizacja i partyjna literatura* oraz kilku luźnych uwag zawartych w artykułach na inne tematy, bo już serii artykułów o Lwie Tołstoju do wypowiedzi programowych raczej nie zaliczymy. Proweniencja Proletkultu i cały jego bagaż teoretyczny nie były bolszewickie i niebolszewicka była spuścizna G. Plechanowa. Nie istniało więc, powtórzmy, zaplecze teoretyczne dla planu budowy kultury socjalistycznej i nie istniał spójny program działań w tym zakresie. Stwierdzenia Lenina, zawarte w jego artykułach i wypowiedziach okolicznościowych, zostaną odkryte i odpowiednio zinterpretowane, nabiorą wagi i zaczną wpływać na kształtowanie całościowego i egzekwowalnego systemu ocen i promocji twórczości literackiej dopiero pod koniec lat dwudziestych.

W pracy Lenina *Partyjna organizacja i partyjna literatura* zawarty jest postulat, aby „literaturę partyjną” i pisarza partyjnego poddać

<sup>5</sup> *История русской советской литературы (1917—1940)*. Ред. А. И. Метчен-ко, С. М. Петрова. Москва 1975.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 20.

<sup>7</sup> H. Wells: *Rosja we mgle*. Cyt. według *idem*: *Собрание сочинений*. Т. 15. Москва 1954, s. 332.

kontroli i podporządkować organizacji partyjnej, co po rewolucji praktycznie oznaczało podporządkowanie aparatowi partyjnemu. Określenie „literatura partyjna” jest nieprecyzyjne i może oznaczać zarówno publicystykę polityczną, jak i całe piśmiennictwo z literaturą artystyczną włącznie. W miarę, jak kształtował się normatywny system oceny i promocji, w interpretacjach tego określenia przyjmowano coraz bardziej poszerzony zakres. Postulat Lenina, sformułowany, przypomnijmy, w roku 1905 i korespondujący z orientacją na upaństwowienie i monopol, w większości sfer życia był realizowany konsekwentnie od pierwszych dni działania władzy radzieckiej.

Już w dwa dni po udanym przewrocie Rada Komisarzy Ludowych wydała dekret *O prasie*, mocą którego zamknięto wiele czasopism, znacjonalizowano drukarnie i przejęto na własność państwa zapasy papieru. W ten sposób prawnie, administracyjnie i ekonomicznie literatura z całą swą infrastrukturą została uzależniona od państwa i całkowicie mu podporządkowana.

Podporządkowanie owo było początkowo w znacznej mierze potencjalne, bo możliwości wykonawcze nowej władzy były ograniczone, skierowane wybiórczo przeciw organom prasowym „nawołującym do otwarcia oporu lub niepodporządkowania się rządowi”<sup>8</sup>, takim np. jak „Новая жизнь”, gdzie M. Gorki ogłosił swe *Несвоевременные мысли* — ostry atak na przewrót październikowy, partię bolszewicką i Lenina.

Dekret *O prasie* zawieszał, nie znosił, lecz zawieszał czasowo wolność prasy, zapowiadając jej rychłe przywrócenie. „Gdy tylko nowy porządek umocni się — czytamy w dokumencie — wszelkie działania administracyjne wobec prasy zostaną zniesione, będzie jej zagwarantowana pełna wolność w granicach odpowiedzialności sądowej zgodnie z najbardziej otwartym i postępowym w tym zakresie prawem.”<sup>9</sup> W sprawy twórczości artystycznej dekret bezpośrednio nie ingerował. Jego znaczenie polega na tym, że zapoczątkował tworzenie systemu i aparatu kontrolno-represyjnego, który się rozrastał, doskonalił i w latach trzydziestych doprowadził do pełnego scentralizowania w kierowaniu sztuką i życiem artystycznym, całkowicie sobie je podporządkował w sensie programowym, organizacyjnym i ekonomicznym.

Dekret *O prasie*, w zapowiedzi czasowo, a faktycznie na stałe, podważył i przekreślił zasadę autonomii i wolności sztuki. Została ona poddana kryteriom rewolucyjnym, wedle których jej sens istnienia, wartości poznawcze, perswazyjne i nawet estetyczne określa przydatność dla sprawy, wąsko utylitarne, jak w wypadku propagandy, lub bardziej sub-

<sup>8</sup> *Очерк русской журналистики 1917—1972*. Москва 1966, s. 17.

<sup>9</sup> *О партийной и советской печати. Сборник документов*. Москва 1954, s. 173.

telne, jak w przypadku „wychowania mas ludowych”, przeznaczenie. Owa przydatność nie ma stałych wyznaczników, jest zrelatywizowana do okoliczności i określana przez urząd, komitet, naradę, stosowny wydział czy pojedynczego decydenta za pośrednictwem lub bez pośrednictwa urzędu.

Nadane sobie przez władzę w trybie rewolucyjnym prawo do podporządkowania literatury zadaniom politycznym, do kontrolowania i kierowania materialną, techniczną i organizacyjną infrastrukturą literatury aktualizowało się w hasłach i działaniach, które były również wewnętrznymi zagadnieniami sztuki i przez samą sztukę umieszczane na porządku dnia. Należały do nich np. problemy demokratyzacji, podejmowane autentycznie, spontanicznie i samodzielnie przez literacką i malarską awangardę. Spontanicznym i samodzielnym był ruch proletkultowski w całym zakresie swych działań, długo i wytrwale broniący swej niezależności. Istniał problem ratowania dewastowanych dóbr kultury, upowszechniania czytelnictwa, aktywizacji kulturalnej wyemancypowanych przez wojnę i Rewolucję Lutową rzesz młodzieży robotniczej i chłopskiej. Na wszystkich tych i wielu innych płaszczyznach działania nowej władzy spotykały się ze zrozumieniem i poparciem na tyle powszechnym, że zapewniały tym działaniom skuteczność. System zarządzania sprawami kultury i sztuki, system o cechach biurokratycznych i totalitarnych mógł się w tych warunkach rozwijać i doskonalić.

W styczniu 1918 roku dekretem rządu utworzono Trybunał Prasy, któremu podlegały „przestępstwa i wykroczenia przeciwko narodowi, dokonane za pomocą prasy”. Miesiąc wcześniej powołano Wydawnictwo Państwowe (Gosizdat) i nałożono monopol rządowy na całą klasykę literacką XIX wieku z zamiarem jej wydania i udostępnienia czytelnikom „w cenie kosztów produkcji lub poniżej tych kosztów, a nawet bezpłatnie”. W Komisariacie Oświaty powstał Oddział Teatralny, do którego zadań należało m.in. „połączenie wspólnego kierownictwa i troska o prawidłową i celową organizację spraw teatralnych”. Wymienionemu Komisariatowi podporządkowano Komitet Kinematograficzny, którego kierownictwo zaraz po tym zakazało rozpowszechniania filmów „z elementami pornografii [...], nieprawdopodobnych psychologicznie, pobudzających niskie instynkty, pozbawionych wartości artystycznych, wulgarnych”. W Moskwie dokonano municypalizacji wydawnictw, księgarń i bibliotek<sup>10</sup>. W takiej sytuacji prawnej, przy w ten sposób zorganizowanym aparacie wykonawczym i jego rewolucyjnej determinacji, przy rozległym poparciu aspirujących do podmiotowego udziału w kulturze przedstawicieli upo-

<sup>10</sup> Zob. *Хроника литературной жизни. В: История русской советской литературы в 4-томах.* Т. 1. Москва 1964, s. 685—833.

śledzonych socjalnie i kulturowo warstw ludności można było podjąć realizację każdego pomysłu — realistycznego lub utopijnego, mądrego lub bzdurnego.

Wartościowym i sympatycznym, chociaż utopijnym, jak się okazało, przedsięwzięciem było zorganizowane i kierowane przez M. Gorkiego wydawnictwo *Всемирная литература*, związane umową z Narkomprosem i finansowane przezeń, lecz programowo niezależne, a nawet opozycyjne wobec partyjnej i państwowej biurokracji. Gorki realizował chyba całościową i opozycyjną wobec poczynań państwa, ale opozycyjną również wobec programów awangardy artystycznej koncepcję polityki kulturalno-oświatowej i artystycznej. Był to program romantyczny, przeceniający możliwości materialne państwa i idealizujący odbiorcę — owe masy ludowe, którym chciał udostępnić arcydzieła literatury światowej. W orientacji na klasykę program i działania Gorkiego były zgodne z programem państwowym, zawartym w dekretach o prawie autorskim, o powołaniu Gosizdatu, upaństwowieniu księgarń i w innych aktach i dyrektywach państwowych. Gdy wydawnictwo Gorkiego uległo likwidacji (1924), Gosizdat kontynuował wydawanie klasyki rosyjskiej i światowej oraz przejął w znacznej mierze warsztat wydawniczy, którym szczyciła się *Всемирная литература*.

Przedsięwzięciem natomiast bzdurnym i złowieszczym, inicjującym praktykę fizycznego niszczenia „przeszłości ołtarzy” w majestacie prawa i z inicjatywy najwyższych czynników państwowych przy niezwykle gorliwym osobistym zaangażowaniu się Lenina, był problem pomników. Zarówno aspekt destrukcyjny tego problemu — usuwanie i niszczenie zabytków, wykonywane jako widowisko, jako, według słów Łunaczarskiego, narodowe święto, jak i aspekt konstruktywny — budowa nowych pałaców i nowych pomników — zapisały się trwale w życiu kulturalnym Rosji porewolucyjnej, prowadząc do wynaturzeń tej miary, co zburzenie soboru *Christa Spasitiela* w Moskwie lub masowe wiece potępiające Achmatową czy Pasternaka, utrwalając anachroniczne gusty i przekonania, owocujące zamknięciem się na sztukę nowoczesną bardzo szerokich rzesz nowych pokoleń inteligencji ze znaczną częścią elit akademickich i artystycznych włącznie.

W sferze życia umysłowego i artystycznego tuż po Rewolucji Październikowej ukształtował się zespół założeń, system scentralizowanych instytucji kontrolujących i zarządzających oraz swoisty uzus postępowania, co stanowiło funkcjonalny odpowiednik komunizmu wojennego w innych sferach życia społecznego. Celem strategicznym tych założeń oraz form i środków wykonawczych było stworzenie całkowicie nowej, odrębnej, innej, nie znanej dotąd kultury i sztuki, stworzenie jej meto-

dami częściowo przynajmniej rewolucyjnymi. Sztuka zaś okresu przejściowego, nazywanego też dyktaturą proletariatu, była traktowana jako instrument budowy nowego ustroju, który miał powstać szybko, zrywem, na skrót, niezależnie od kosztów. Toteż kryteria oceny twórczości literackiej i decyzji o upowszechnianiu zarówno w odniesieniu do poszczególnego autora i pojedynczego dzieła, jak też kierunku, instytucji literackiej itd. wynikały z logiki celów strategicznych i doraźnych oraz upodobań artystycznych decydentów. Pamiętajmy, że decyzję o wydaniu pojedynczego utworu i o liczbie egzemplarzy podejmowano na kolegium Narkomprosu i korygowano, jak w wypadku 150 000 000 Majakowskiego, na posiedzeniu Rady Ministrów<sup>11</sup>.

Głównym i podstawowym wymaganiem, stawianym wszystkim rodzajom piśmiennictwa, w tym literaturze artystycznej, było wymaganie lojalności politycznej, której brak z zasady przekreślał możliwość zaistnienia tekstu i narażał autora na represje. Spośród tekstów lojalnych politycznie najwyższe preferencje uzyskiwały utwory agitacyjne — demaskatorskie, satyryczne lub apologetyczne. Twórczość Diemiana Biednego w pierwszych latach po rewolucji najbardziej chyba odpowiada modelowi literatury obiegu popularnego w Rosji radzieckiej i w planie poetyki, i w planie, by tak rzec, faktycznej konsumpcji czytelniczej, socjologicznie pojmowanej popularności. Majakowski, posługujący się poetyką awangardową, nie uzyskał już takiej jak D. Biedny popularności.

Funkcje literatury popularnej w Rosji porewolucyjnej i w całym Związku Radzieckim miała spełniać z założeń doktrynalnych i rzeczywiście spełniała klasyka rosyjska i światowa. Była dostępna przynajmniej w warstwie wydarzeniowej nowemu masowemu czytelnikowi, a stosownie wyselekcjonowana lub nawet podretuszowana demaskowała stary świat, spełniając zadania propagandowe. To był model literatury realnie popularnej, w kontekście bowiem poetyki awangardowej klasyka prezentowała swe treści i środki wyrazu jako proste i czytelne, była dostępna w sensie ekonomicznym i rzeczywiście czytana. Nakłady i faktyczny popyt mają wymowę jednoznaczną. Była to jednak popularność specyficzna, ponieważ czytelnik nie mógł wybierać nie tylko między Czechowem a Arcybaszewem, *Zapiskami myśliwego* i *Pieśnią tryumfującej miłości* Turgieniewa, ale nie mógł też wybierać między *Księżycem z prawej strony...* Małyszkina lub *Isanką* Wieriesajewa a *Jak hartowała się stal* Ostrowskiego, bo tych dwóch pierwszych mimo zapotrzebowania nie było ani na rynku, ani w bibliotekach.

<sup>11</sup> O ingerencji Lenina w sprawę wydania poematu Majakowskiego zob. W. Woroszyński: *Życie Majakowskiego*. Warszawa 1965, s. 379—380.



Literatura rosyjska, a zwłaszcza literatura okresu porewolucyjnego, jest na tyle osobliwa, że jej poznanie wymaga zastosowania niestandardowych instrumentów i dociekań. Do porewolucyjnych dziejów literatury rosyjskiej jako dyrektywę metodologiczną można i należy odnieść wspomnianą już formułę Tiutczewa „аршином общим не измерить”. Dlatego zaprezentowane tu niespójne problemowo i skrótowo ujęte rozważania pozwalałam sobie zakończyć następującą konkluzją:

Aby sporządzić w miarę adekwatny opis literatury rosyjskiej okresu porewolucyjnego, opis nie obciążony stereotypami, dogmatami i przesadami literaturoznawstwa radzieckiego, emigracyjnego, sowietologicznego, nie obciążony też tzw. polskim punktem widzenia, należy przeczytać i przemyśleć wszystko od nowa — całą literaturę i całą metaliteraturę, i wszystkie dokumenty.

Владислав Пистровский

#### **ПРИНЦИПЫ ОЦЕНКИ ЛИТЕРАТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА И ИЗДАТЕЛСКОЙ ПОЛИТИКИ В СОВЕТСКОЙ РОССИИ ОТ ОКТЯБРЯ ДО ПЕРЕСТРОЙКИ**

##### **Резюме**

В силу того, что литература в советской России формировалась и развивалась в необычных условиях, ее отдельные аспекты и свойства с трудом поддаются исчерпывающему описанию с помощью понятийно-терминологических средств западного литературоведения.

В итоге идеологических установок и административных решений, упраздняющих свободу слова и ограничивающих автономию искусства, литература со всей своей экономической и организационной инфраструктурой оказалась в полном подчинении у государственной власти. Основным требованием, предъявляемым литературе государственной властью, было требование политической лояльности, которое постепенно превратилось в набор нормативных предписаний содержательного и формального характера.

Функцию массовой литературы в советской России выполняли специально отобранные произведения русской и зарубежной классики.

Władysław Piotrowski

**CRITERIA OF ASSESSMENT AND PROMOTION OF LITERARY WORKS  
IN POST-REVOLUTIONARY RUSSIA  
FROM OCTOBER TO PERESTROJKA**

Summary

As a consequence of its specific character, the literary process in post-revolutionary Russia does not lend itself to precise description in the traditional categories of literary theory.

Due to the doctrinal dogma and administrative measures, abolishing the freedom of the press and the autonomy of art, Russian literature complete with its whole infrastructure became subject to the state authorities. From published writings of every kind these authorities demanded political loyalty as a basic requirement, and in the course of time this pressure became transformed into total state control over both form and content.

In Soviet Russia the role of popular literature was taken over by selected works from Russian and world classics.