

# Anna Skotnicka-Maj

---

## Kategoria chwytu artystycznego we wczesnej twórczości Wieniamina Kawierina

---

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 6, 56-68

---

1982

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.

## Kategoria chwytu artystycznego we wczesnej twórczości Wieniamina Kawierina

Anna Skotnicka-Maj

Wieniamin Aleksandrowicz Kawierin (ur. 1902) znany jest polskiemu czytelnikowi przede wszystkim jako autor powieści przygodowej dla młodzieży *Dwaj kapitanowie*. Sześćdziesiąt lat pracy pisarskiej zaowocowało wieloma formami wypowiedzi literackiej<sup>1</sup>. Jednakże dopiero w ostatnim dwudziestoleciu twórczość Kawierina doczekała się kilku opracowań<sup>2</sup>. Prócz artykułów krytycznych poświęconych ocenie poszczególnych powieści<sup>3</sup> wzmianki o tym pisarzu znajdujemy także w pracach omawiających na przykład działalność grupy literackiej Bractwo Serafina<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Są wśród nich powieści obyczajowe: *Awanturnik albo wieczory na Wyspie Wasilewskiej* (1928), *Artysta nieznanym* (1931), *Spełnione życzenia* (1936), *Dwaj kapitanowie* (1945), *Otwarta księga* (1964), *Podwójny portret* (1964), *Dwugodzinny spacer* (1977); dramaty: *Poskromienie pana Robinsona* (1933), *Rakieta* (1941), *Lejtnant Suchanow* (1941); baśnie dla dzieci: *Zegar piaskowy* (1943), *Wielu dobrych ludzi i jeden zawistnik* (1960); powieści autobiograficzne: *Nieznanym przyjaciel* (1959), *Oświetlone okna* (1975); wspomnienia: *Witaj bracie! Pisać bardzo trudno* (1965), *Rozmówca* (1973), *Wieczorny dzień* (1980). Na język polski zostały przełożone następujące utwory: *Szkoła męstwa, Opowiadania*. Przeł. S. Niewiadomski. Warszawa 1950; *Otwarta księga, Młodość*. Przeł. J. Brzechwa; *Doktor Własienkowa*. Przeł. T. Zeromski. Warszawa 1955; *Dwaj kapitanowie* (1956). Przeł. M. Kierczyńska. Warszawa 1956; *Spełnione życzenia*. Przeł. M. Popowska. Warszawa 1959; *Nieznanym przyjaciel*. Przeł. S. Nowacki. Warszawa 1960; *Siedem par nieczystych*. Przeł. W. Kiwilszo. Warszawa 1964; *Witaj bracie! Pisać bardzo trudno*. Przeł. E. Wojanowski. Warszawa 1969.

<sup>2</sup> Por. np.: Э. В. Волкова: *Художественная проза Вениамина Каверина*. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата фил. наук. Москва 1964; Ю. М. Эганян: *Романы В. А. Каверина*. Еревань 1964; Д. Т. Терентева: *Творчество В. А. Каверина*. Москва 1965.

<sup>3</sup> Por. np.: Н. Маслин: *Вениамин Каверин. Творческий путь*. „Новый мир” 1948, № 4; Н. Волкова: *Целеустремленность поисков (О творчестве В. Каверина)*, „Новый мир” 1967, № 9.

<sup>4</sup> Por. np.: В. Иванов: *Идейно-эстетические принципы советской литературы*. Москва 1975; В. В. Бузник: *Русская советская проза 20-х годов*. Ленинград 1975; Грознова Н. А.: *Ранняя советская проза 1917—1925*. Ленинград 1976; М. В. Минокин: „Серрапионовы братья” в зарубежных истолкованиях. „Русская литература” 1971, № 1; Г. А. Белая: *Закономерности стилового развития советской прозы*. Москва 1977; А. Д. Зайдман: *Горький и Серрапионовы братья*. Горький 1968; Т. М. Колядыч: *Мемуарно-биографические произведения 70-х годов (Проблема*

Wieniamin Kawierin zadebiutował w latach dwudziestych. Kiedy w ramach poszukiwania młodych talentów Dom Literatów ogłosił kolejny konkurs literacki, Kawierin — wówczas student pierwszego roku Instytutu Żywych Języków Wschodnich i wydziału filologicznego uniwersytetu w Piotrogradzie — otrzymał za opowiadanie *Jedenasty aksjomat*<sup>5</sup> trzecią nagrodę. Wśród zwycięzców tego konkursu przeważającą liczbę stanowili członkowie przyszłego Bractwa Serafina<sup>6</sup>.

Do Bractwa wprowadził Kawierina Wiktor Szkłowski. Członkowie ugrupowania byli uczestnikami seminarium Jewgienija Zamiatina i Wiktora Szkłowskiego. Ten ostatni uważany był w grupie za jedenastego, „[...] a być może nawet pierwszego „Serafina”<sup>7</sup>. W momencie gdy związało się Bractwo Serafina (1921), Szkłowski był już autorem kilku prac teoretycznych dotyczących specyficznych cech literatury. W 1914 roku ukazała się jego broszura *Wskreszenie słowa*, którą przyjęto uważać za pierwszą teoretyczną podstawę rosyjskiego formalizmu.

Tzw. rosyjska szkoła formalna ukształtowała się wokół powstałego w Piotrogradzie OPOJAZ-u (Obszczestwo po izuczeniju poetičeskogo jazyka). W kręgu zainteresowań formalistów znajdowała się przede wszystkim teoria języka poetyckiego, a także problematyka narracji i struktury dzieła literackiego, jak również filmu.

Dla naszych rozważań istotne znaczenie ma teoria prozy sformułowana przez Szkłowskiego, poczynając od jego programowej pracy *Iskusstwo kak prijom* (1917), w której autor rozpatruje literaturę w kategoriach chwytów artystycznych. Teoria Szkłowskiego znalazła bowiem odbicie w twórczości niektórych członków Bractwa Serafina. Najzarliwszymi jej zwolennikami byli Lew Łunc<sup>8</sup> i Wieniamin Kawierin. Zadanie nasze będzie polegało na próbie konfrontacji poetyki dzieła, sformułowanej przez Szkłowskiego, z wczesnymi utworami Kawierina lat 1920—1928, a także na zasygnalizowaniu związków tego pisarza z tradycjami literatury europejskiej.

Wczesna twórczość Kawierina realizuje również programowe tezy Bractwa Serafina. Tym też tłumaczymy obecność w naszych rozważaniach faktów z historii literatury powszechnie znanych, potrzebnych nam jednak do omówienia początków działalności prozatorskiej tego pisarza.

тика и жанр). Москва 1970; А. И. Клитко: *Идейно-стилевые черты романтизма в советской прозе 20-х годов*. Москва 1967; О. Нougor: *The Seraphion brothers. Theory and practice. The Hague-Paris*. Mouton 1966.

<sup>5</sup> Opowiadanie zostało nadesłane pod prawdziwym nazwiskiem — Zilberg. Kawierin to pseudonim literacki pisarza.

<sup>6</sup> Pierwszą nagrodę w tym konkursie zdobyło opowiadanie K. Fiedina *Sad*, drugą otrzymał N. Nikitin za utwór *Podwał*, trzecie nagrody przypadały N. Tichonowowi (*Sila*), L. Łuncowi (*Wrata carskije*) i Kawierinowi. Zob.: К. Д. Муратова: *Максим Горький в борьбе за развитие советской литературы*. Москва—Ленинград 1958, s. 151.

<sup>7</sup> К. Федин: *Горький среди нас*. Москва 1977, s. 82.

<sup>8</sup> Lew Natanowicz Łunc (1901—1924) — teoretyk ugrupowania Bractwo Serafina, publicysta, autor następujących opowiadań: *В пустыне*, *Исходящая* № 37, *Обезьяны идут*, *Вне закона*, *Бертранд дэ Борн* i in.

Jedną z naczelných tez OPOJAZ-u był pogląd o immanentnym charakterze sztuki. Postulat ten znakomicie korespondował z tezą głoszoną przez Bractwo Serafina, które już swoją nazwą nawiązując do romantyzmu niemieckiego, z niego mogło także przejść teorię Fryderyka Schlegla; rozpatrując cechy gatunkowe noweli podkreślał on, że

[...] tworzywem dla niej ma być [...] historia, która powinna zainteresować oddzielnie, sama przez się i która nie baczy na związek z narodami albo czasami czy też na postępy ludzkości, która ściśle biorąc — nie należy do historii [...].<sup>9</sup>

Nie znajdując przykładów takiego pisarstwa w rodzimej literaturze Bracia szukali ich w literaturze Zachodu. Jako wzorce przyjęli twórczość Ernesta Teodora Amadeusza Hoffmanna, Edgara Allana Poe czy Roberta Louisa Stevensona, mistrzów noweli fantastycznej, powieści grozy i powieści awanturkowej, a więc gatunków, u których podstaw leżała interesująca fabuła<sup>10</sup>. Określone rygory kompozycyjne takich utworów miały za zadanie — co podkreślał Poe<sup>11</sup> — trzymać czytelnika w napięciu, stale wzbudzając jego zainteresowanie.

Kawierin uważał, że aby zostać pisarzem, należy poznać literaturę najpierw od strony teoretycznej<sup>12</sup>. Osiągnięciu tego celu sprzyjała atmosfera panująca na zebraniach Bractwa Serafina. Konstanty Fiedin tak wspomina jedno z nich:

„Здесь говорилось о произведениях, как о „вещах”. Вещи „делались”. Для делания вещей существовали приёмы. Для приемов имелось множество названий. Но можно было объясниться и без названия, употребляя общие понятия и говоря, что вещь сделана в приёмах Гоголя, в приёмах Лескова.”<sup>13</sup>

Zacytowany fragment streszcza w najogólniejszy sposób poglądy Szklowskiego zawarte w pracy *Iskusstwo kak prijom*. Najważniejszymi chwytami artystycznymi, według autora, są udziwnienie (ostranienije) i skomplikowanie formy, które pozwalają wydłużyć czas percepcji dzieła literackiego, sama zaś sztuka w rezultacie jawi się jako „sposób przeżycia tworzenia rzeczy” (iskusstwo jest sposob pierieżyty’ dielanieje wieszczii)<sup>14</sup>, tj. sposób przeżycia (*resp.* odbioru) formy utworu.

W poszukiwaniu nowej formy równie ważną rolę, jak znajomość warsztatu pisarskiego, dla młodego Kawierina odgrywało „oczytanie”,

<sup>9</sup> Cyt. za *Niemiecka nowela romantyczna*. Wybór, wstęp i komentarz G. Kozięłek. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1975, s. XXV.

<sup>10</sup> Na uwagę zasługuje fakt, że Łunc był historykiem literatury zachodnioeuropejskiej.

<sup>11</sup> E. A. Poe: *Filozofia kompozycji*. „Przegląd Humanistyczny” 1972, z. 5.

<sup>12</sup> Patrz: В. Каверин: *Очерк работы*. В: *Собрание сочинений в шести томах*. Т. 1. Москва 1963, s. 5.

<sup>13</sup> К. Федин: *Горький...*, s. 77.

<sup>14</sup> В. Шкловский: *Искусство как приём*. В: *О теории прозы*. Москва 1929, s. 13.

znajomość literatury pięknej<sup>15</sup>. Te poglądy początkującego pisarza korespondują z kolei ze znaną tezą Szklowskiego zawartą w pracy *Swiaz' prijomow szuzetostożenija z obszczymi prijomami stila* (1919), iż „[...] nowa forma pojawia się nie po to, by wyrazić nową treść, a po to, by zastąpić starą formę, która straciła walor artystyczności<sup>16</sup>.

Pierwszą literacką próbą zastosowania poglądów zaczerpniętych z teorii Szklowskiego staje się opowiadanie *Kronika miasta Lipska z 18.. roku*, opublikowane w almanachu „Bracia Serafiońscy” (1922).

Ponieważ, w myśl teorii Szklowskiego, nową formę uświadamiamy sobie poprzez burzenie zastanej, programowym założeniem opowiadania Kawierina stała się parodia<sup>17</sup> ukształtowanego w tradycji wzorca gatunkowego noweli fantastycznej czy powieści awanturkowej.

Polemika daje się zauważyć zarówno w warstwie konstrukcyjnej, jak i tematycznej utworu. Kawierin bierze na warsztat znany i popularny motyw ożywającej rzeźby i dokonuje zabiegu trawestacji, polegającego na odwróceniu sytuacji, tj. zamiany żywej istoty w posąg. Aby zainteresować czytelnika opowiadaną historią, pisarz stosuje wiele chwytów artystycznych, narzędziem zaś parodii staje się ujawnianie mechanizmu powstawania fabuły<sup>18</sup>.

Model niemieckiej noweli romantycznej zakładał zwartość konstrukcji fabularnej utworu, a więc dynamikę akcji, zbliżającą nowelę do dramatu, punktem wyjścia narracji była natomiast „wyjątkowość” zdarzenia, które spełniało w utworze funkcję integracyjną. Goethe podkreślał także, iż nowela ma być „[...] zajmująca, póki my ją słyszymy, i zadowolająca, gdy się ona kończy<sup>19</sup>”.

Opowiadanie *Kronika miasta Lipska* odwołuje się do niesamowitych wydarzeń. Student — Henryk Bornholm zakochał się w Gretchen, jednak ojciec jej — profesor, wyznawca poglądów Kanta — postanowił oddać rękę swej córki innemu. Henryk składa przysięgę wiecznego milczenia. Przeciwnik teorii Kanta — tajemniczy nieznajomy — za milczenie, w którego „posiadaniu” jest Bornholm, obiecuje mu miłość Gretchen. Henryk „zamyka” milczenie w kopercie, ale gubi ją. Kopertę znajduje ojciec dziewczyny, otwiera ją i milknie. Zrozpaczony student postana-

<sup>15</sup> Por.: „Ogólnie rzecz biorąc, świadomość twórcza pisarza składa się z dwu podstawowych składowych — z doświadczenia życiowego i z doświadczenia płynącego z przyswojonej i wybranej przez niego literatury pięknej. [...] Brzmi to jak truizm, ale mimo to chce się powtórzyć, że pisarz powinien jasno przedstawiać sobie historię swojej — i nie tylko swojej — literatury. Cyt. za: В. Каверин: *Идея признания. „Вопросы литературы” 1969, s. 124.*

<sup>16</sup> В. Eichenbaum: *Teoria metody formalnej*. W: idem: *Szkice o prozie i poezji*. Warszawa 1975, s. 293.

<sup>17</sup> O roli parodii w koncepcjach formalistów por. np. В. Шкловский *Пародийный роман*. В: *О теории прозы...*

<sup>18</sup> Zjawisko to formalisci określali terminem „obnażanie chwytu”, por.: W. Szklowski: *O teorii prozy...*, romantycy niemieccy mówili o teorii paradoksu, por. np. Н. Ю. Берковский: *Романтизм в Германии*. Ленинград 1973, s. 32.

<sup>19</sup> *Niemiecka nowela romantyczna...*, s. XXIV.

wia — i realizuje swój pomysł — poddać się zamianie w statuetkę.

Każde z tych wydarzeń pozostaje niedopowiedziane, przedstawione fragmentarycznie. Brak jakiegokolwiek następstwa przyczynowo-skutkowego, chronologii zdarzeń powoduje, że kompozycja opowiadania ma formę luźnych, pozornie nie związanych ze sobą sekwencji. Zasada inwersji i przemilczania, charakterystyczna na przykład dla powieści awanturkowej, zostaje więc tutaj doprowadzona do absurdu.

Koncepcji obnażania chwytów pisarskich służy przede wszystkim przyjęta forma narracji. Narrator występuje jednocześnie i jako obserwator, i jako uczestnik, wreszcie jako twórca przedstawionych zdarzeń. Zacytujmy kilka fragmentów ukazujących zmiany przyjmowanych przez narratora ról:

„Они вошли, и дверь затворилась за ними, а это была толстая, дубовая дверь, обитая медью, с изображениями орудий ремесла ваятелей, с засовом и цепью. За такую дверь было очень трудно проникнуть, но я забрался на крышу и, опускаясь по широкой трубе вниз, очутился в небольшом углублении между кирпичами, у самого основания каминной трубы. Там я уперся ногами в уступы, рядом с решеткой, и начал внимательно слушать.”<sup>20</sup>

„Лицо его обличало крайнюю растерянность и недоумение. Я тотчас заметил всё это и не замедлил приписать эти признаки некоторому известному мне приключению.” (s. 39)

„Я сидел в камине и думал, что они у меня немного слишком сентиментально разговаривают. Но было уже поздно поправлять их, потому что скульптор затопил камин.” (s. 38)

„Я превосходно знал адрес и спросил только с целью испытать, хорошо ли я придумал историю с конвертом и каково её действие на господина профессора.” (s. 46)

Ciągłe eksponowanie roli narratora — zgodnie z programem Bractwa Serafina — jako kreatora prezentowanych zdarzeń dezorganizuje i komplikuje kompozycję utworu. Jednocześnie taka koncepcja narracji powoduje, że postaci przedstawione w opowiadaniu przypominają bezwolne marionetki, poruszane ręką narratora.

„Необходимо, — подумал я, — необходимо заставить профессора разорвать конверт, покамест ещё Генрих не вышел из аудитории. Пожалуй, если Генрих не увидит, как будет порван конверт, то у него не будет веской причины обратиться в стацию.

Тогда я поднялся с задней скамьи и, приблизившись к профессору, сказал:

— Профессор, не будете ли вы так добры извлечь из вашего бокового кармана его содержимое?

И послушная рука, опустившись на мгновение и зажав большим и указательным пальцами указанный предмет, поднялась и продолжала раскачиваться в такт медленно произносимой речи. [...]

<sup>20</sup> В. Каверин: *Собрание сочинений в восьми томах*. Т. 1. Москва 1980, s. 37. (dalej cytuję według tego wydania, stronicę podając w tekście).

— Профессор, продолжал я с кажущейся беззаботностью, — вы окажете мне большую услугу, соблаговоллив разорвать конверт.

И тут на глазах изумленной аудитории, профессорские руки, якобы совершенно машинально, поднесли конверт к [...] очкам." (s. 43—44)

Podobnie chwyt retardacji, który w powieści awanturniczej był umotywowany kompozycyjnie (zatrzymanie akcji sugerowało bowiem jej ożywienie, a niekiedy i rozwiązanie), w analizowanym opowiadaniu jest li tylko jeszcze jednym sposobem parodiowania konwencji, nie znajduje bowiem uzasadnienia w dalszym opisie wydarzeń.

W tym kontekście wymowny staje się również finał opowiadania. Jeśli w tradycji niemieckiej noweli czy powieści przygodowej akcja utworu kończyła się *happy endem*, to opowiadanie Kawierina nie przynosi w ogóle rozwiązania przedstawionych zdarzeń<sup>21</sup>. Finał staje się jedynie manifestacją zerwania z dotychczasową konwencją literacką.

„— Внимание! Это последняя глава, дорогие мои, и нам придется скоро расстаться. Каждого из вас я сердечно полюбил [...]. Но время идет, сюжет исчерпан и не было бы ничего скучнее, как оживить статуэтку, снова превратив ее в студента Борнгольма, а потом женить его на добродетельной Гретхен." (s. 61)

Kompozycja i strategie narratorskie zastosowane w analizowanym opowiadaniu sprawiały wrażenie gry czy zabawy, skomplikowana forma wymagała od czytelnika uważnej i wnikliwej lektury. Fabuła nie była nośnikiem wartości poznawczych, gdyż główny nacisk został położony na zaprezentowanie, a właściwie zagęszczenie różnorodnych chwytów artystycznych. To spiętrzenie chwytów służyło parodii wzorca gatunkowego noweli i kroniki. Tytuł opowiadania sugerował bowiem, że będziemy mieli do czynienia z mniej lub bardziej skrupulatnym rejestrem wydarzeń z życia mieszkańców Lipska, tymczasem jest to fragmentaryczny opis jednostkowego zdarzenia.

Wydaje się również, że realizacja programu Łunca i postulatów formalistów dawały we wczesnej twórczości Kawierina utwory noszące pewne znamiona manieryzmu<sup>22</sup>. Manieryzm zaś podobnie jak parodia pojawia się w okresach poszukiwań i przewartościowań twórczych, nie-

<sup>21</sup> W myśl teorii Szklowskiego — brak rozwiązania wywołuje wrażenie braku fabuły. Patrz: В. Шкловский и: *Строение рассказа и романа*. В: *О теории прозы...*, s. 71.

<sup>22</sup> Por. J. Shearmann: *Manieryzm*. Przeł. M. Skibniewska. Warszawa 1970. Autor omawiając manieryzm włoski wyróżnia m.in. następujące jego cechy: powszechność pojęcia „absolutnego dzieła sztuki”, któremu nie wyznacza się innych funkcji poza tą, żeby było dziełem sztuki (s. 230); dzieło ma wywoływać u odbiorcy przyjemność, przychylną reakcją (s. 52); odwrócenie normalnego stosunku między formą a treścią (s. 43); wyrafinowanie formalne, świadoma stylizacja, bogactwo inwencji, wirtuozeria (s. 20); upodobanie raczej do zawilkości (s. 20); kaprys, dziwactwa fantazji (s. 22).

jednokrotnie dając pozytywne efekty<sup>23</sup>. Jednakże podjęta przez formalistów próba „odświeżenia” starej formy literackiej poprzez zastosowanie chwytu udziwnienia czy jego obnażenia nosiła w praktyce — jak zauważali współcześni — nadmiernie teoretyczny charakter<sup>24</sup>.

W kręgu tych samych zainteresowań pozostaje Kawierin także w swych następnych opowiadaniach<sup>25</sup>. Różnią się one od poprzednich utworów przede wszystkim tematem; jeśli *Kronika...* była w dużym stopniu „grą w literaturę”, to w takich na przykład opowiadaniach, jak *Purpurowy palimpsest* (1922), *Stolarze* (1922) czy *Inżynier Szwarz* (1923) tematem staje się człowiek i wartości, jakimi się on kieruje w życiu. Godny odnotowania jest również fakt, że jakkolwiek pisarz nie rezygnuje z dotychczasowego arsenału środków i formy, to są już one podporządkowane idei utworów. Na przykład w kompozycji opowiadania *Purpurowy palimpsest* Kawierin, wykorzystując chwyt omyłki, porusza temat ludzkiego powołania.

Należy także zwrócić uwagę, że akcja opowiadań rozgrywa się nie tylko, jak to było dotychczas, w średniowiecznych Niemczech, ale bohaterowie *Stolarzy* czy *Inżyniera Szwarca* działają na terenie Rosji.

Reprezentatywne dla tego okresu twórczości Kawierina opowiadanie *Piąty tulacz. Teatr marionetek* (1921) poświęcone Braciom Serafina wymaga odwołania się do poetyki romantyzmu. Pisarz wykorzystuje w utworze znany w tradycji literackiej chwyt nizania wydarzeń. Taką konstrukcję motywuje podróż bohaterów, którą podejmują oni w poszukiwaniu celu swego życia. I tak, syn szklarza pragnie odnaleźć swą powłokę cielesną; scholasta Schwerindoch poszukuje sposobu, który pozwoliłby mu ożywić Homunkulusa — człowieka zamkniętego w butelce; Hanswurst musi odnaleźć złoty pomiot osła, gdyż tylko wtedy odzyska utracone zdolności szarlatana; wreszcie Faust poszukuje kamienia filozoficznego.

Oprócz chwytu nizania wydarzeń Kawierin zastosował także ramę narracyjną, którą wyznaczają początek i koniec przedstawienia kukielkowego, w takiej bowiem formie została przekazana opowieść o poszukiwaniu przez średniowiecznych bohaterów sensu życia.

<sup>23</sup> Analogiczne zjawisko, zaobserwowane w dziejach kultury europejskiej, pojawia się w okresie wczesnego romantyzmu niemieckiego, zob. M. Thelmann: *Labirynt*. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3, s. 345—374. Dla starszych romantyków (np. Novalis), w których pojęciu świat to chaos, sposobem artystycznego uporządkowania tego chaosu stał się „labirynt” — podstawowe pojęcie manierizmu — funkcjonujący m.in. na zasadzie nadmiaru motywów i ich powtarzaniu. Badaczka, analizując ten problem, rozpatruje cały arsenał środków i motywów, jakimi posługiwali się starsi romantycy, a także prezentuje, w jaki sposób te elementy ulegały w ich twórczości przeobrażeniom, by w prozie E. T. A. Hoffmanna stał się nową jakością literacką.

<sup>24</sup> B. Eichenbaum: *Leskow i proza współczesna*. W: *Szkice...*, s. 120.

<sup>25</sup> Opowiadania te zostały ujęte w zbiorze *Мастера и подмастерья*. Zawiera on następujące opowiadania: *Столяры*, *Хроника города Лейпцига за 18..... год*, *Пурпурный палимпсест*, *Циты (и свечи) Инженер Шварц*, *Пятый странник*.



Tradycyjna forma wędrowki przybiera postać kolistej fabuły, każdy bohater przebywa drogę wiodącą stopniowo do punktu wyjścia. Zakreślony wyznaczony krąg, każda marionetka zostaje, nie osiągnąwszy celu, zamknięta w skrzyni przez piątego tułacza-narratora.

Dla romantyków forma kolistej czy spiralnej fabuły wyrażała określony system filozoficzny. Podejmowanie przez bohatera wędrowki do punktu wyjścia wiązało się „[...] z przestrogą, że cel podróży jest nieskończony i leży poza zasięgiem człowieka, którego możliwości ograniczają warunki skończonego świata”<sup>26</sup>. W analizowanym opowiadaniu amplikacją tej tezy staje się zastosowanie przez autora chwytu paralelizmu. Taki sam los, jak bohaterów przedstawienia, czeka także opowiadacza, stąd tytuł — *Piąty tułacz*.

„Милостивые государи и милостивые государыни: шарлатаны, учёные, мастера и подмастерья, города, страны, реки, горы и все небесные светила, все умершие, все живые и все еще не рожденные: занавес опускается!

Рассказ о четырех странниках окончен. Приходит время показать вам пятого странника.

Куклы в ящике, ящик за спину, палочка в руку — пятый странник отправляется в дальнейшее путешествие. (s. 99)

Opowiadanie Kawierina, będąc realizacją programu Łunca, egzemplifikuje założenia teoretyczne tego programu. Postulat obiektywizmu i dystansu wobec prezentowanych zdarzeń, o którego realizację zabiegał Łunc, znajdował między innymi wyraz w zastosowaniu ramy narracyjnej<sup>27</sup>.

Ponadto zauważamy, iż w opowiadaniu *Piąty tułacz* podobnie jak w *Kronice...* występuje swoisty typ narratora, którego rodowód wywodzi się również z literatury romantycznej. Romantyzm wydobył z przeszłości i nobilitował postać gracza, człowieka pełniącego wiele ról w życiu. Taka koncepcja człowieka prowadziła do zacierania się, podobnie jak u Szekspira, granic między życiem a sceną. Życie stawało się przedstawieniem marionetek, a funkcję reżysera przejmował człowiek twórczy<sup>28</sup>. Narrator w utworach młodego Kawierina, w szczególności w *Kronice...* jest manifestacją takiej koncepcji, jest aktorem o tysiącu twarzach, dysponującym przy tym nieograniczonymi możliwościami<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> H. Meyer Abrams: *Formy wyobraźni romantycznej*. Przeł. P. Graff. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3, s. 226.

<sup>27</sup> F. Schlegel np. łączył obecność ramy narracyjnej z tzw. sytuacją towarzyską, związek bowiem między faktami a towarzystwem zachowującym wobec nich dystans sprzyjał obiektywizmowi w ich prezentacji. Por. *Niemiecka nowela...*

<sup>28</sup> Dokładnie na ten temat pisze np. M. Thelmann: *Labirynt...*

<sup>29</sup> Taką właśnie koncepcję narratora spotykamy w czystej postaci u E. T. A. Hoffmanna w opowiadaniu *Narodne okno*. Bohater przykuty chorobą do łóżka, obserwuje plac targowy i snuje opowieść o przewijających się przezeń postaciach. Nieograniczona swoboda i fantazja pozwalają mu dowolnie zmieniać losy swych bohaterów. Por. np.: „W ten sposób wstrętnego, cynicznego niemieckiego nauczyciela rysunków przemieniłem ci naraz w miłego Francuza paszternika i wierzę, że jego postać zewnętrzna, jego cała istota doskonale temu odpowiada.” Cyt. za: E. T. A. Hoffmann: *Narodne okno*. W: *Opowiadania*. Warszawa 1977, s. 462—463.

W kolejnym opowiadaniu *Wielka gra* (1923) Kawierin wykorzystał koncepcję gracza do konstrukcji fabuły. Graczem nie jest już jak dotąd narrator, ale funkcję tę przejmują na siebie główny bohater — angielski agent Wood. Zmiana następuje również w scenerii, w jakiej toczą się losy bohaterów; tym razem znaczenia nabierają tradycje literatury angielskiej. Oczywiście zmiana scenerii wynikała ze zmiany literackiego przewodnika. Najważniejszym źródłem dla Kawierina była napewno twórczość Stevensona<sup>30</sup>. Opowiadanie *Wielka gra* odwołuje się do powieści *Doktor Jekyll i pan Hyde* poprzez wykorzystanie motywu rozdzielenia jaźni. Agent Wood, podobnie jak doktor Jekyll, ma swoje drugie „ja” — sobowtóra, uzupełniającego jego osobowość. Idea ta pojawia się niejednokrotnie i w późniejszych utworach pisarza, jak na przykład w *Podwójnym portrecie* (1964) czy *Dwugodzinnym spacerze* (1977), u jej podstaw zaś leży przekonanie o dwoistości natury ludzkiej.

W opowiadaniu *Wielka gra* został także wykorzystany motyw występujący w powieści Rudyarda Kiplinga — *Kim*. Kim — agent angielskiego wywiadu — bierze udział w Wielkiej Grze, jaka toczy się na terenie angielskiej kolonii — Indii. Podobną funkcję w opowiadaniu Kawierina spełnia Wood, działający na terenie Rosji. Wood usiłuje odzyskać dokumenty, w których posiadaniu jest uczony rosyjski Panajew. Na pierwszym planie toczy się więc gra, jaką jest szpiegostwo z wszystkimi jego atrybutami (penetrowanie środowiska, mistyfikacje, charakteryzacja, zmiana nazwisk). Jednakże podstawową formą działalności jest dla Wooda gra w karty, podczas której jakoby rozstrzygają się losy świata. Ponieważ jako jeden z wielu agentów, Wood nie ma praktycznie wpływu na losy ludzkości, ambicje swoje zaspokaja w wyobraźni.

„Еще несколько слов о мировых событиях. Не замечали ли вы когда-нибудь, сэр, что именно в то время, когда я играю, совершаются величайшие события истории? Как сейчас помню, в день объявления мировой войны я проиграл две партии в шtos [...]. Вы можете быть уверены, сэр, что я играю недаром.” (s. 163)

Życie Wooda jest więc nieustającą grą, która go całkowicie pochłania i od której nie może się on uwolnić. Bohaterowi nie wystarcza fakt, że odzyskał od Panajewa dokumenty państwowe, musi go przede wszystkim pokonać w grze w karty. Życie agenta przestaje mieć sens w momencie, kiedy Panajew demaskuje go jako szulera.

<sup>30</sup> Po latach Kawierin przyznał: „Ogólnie mówiąc, w młodości przeszedłem od niemieckiej prozy do angielskiej i stosunkowo szybko stałem się zwolennikiem angielskiego lakonizmu. Ta młodzieńcza pasja w rezultacie poszerzyła się, umocniła” Cyt. za B. Каверин: *Идея признания...*, s. 126. Przywiązanie do powieści Stevensona Kawierin tłumaczy w następujący sposób: „Ale powróćmy do dziecięcego czytania. Dlaczego w jego niepowstrzymanym biegu zatrzymał mnie Stevenson? Dlatego, że po raz pierwszy poczułem zobowiązującą odpowiedzialność autora w stosunku do tego, co dzieje się z jego bohaterami. Udało mi się uchwycić pozycję moralną, odsłaniającą się powoli, krok za krokiem. Za kulisami teatru-książki ujrzałem autora, siłę jego władzy, kierunek jego myśli, zdążającej do określonego celu. Cyt. za B. Каверин: *Собеседник*. Москва 1973.

*Wielka gra* wyznacza w pewnym sensie nowy etap we wczesnej twórczości Kawierina. Jak już mówiliśmy, następuje tu przesunięcie koncepcji gracza z płaszczyzny narracji na płaszczyznę bohatera. Tym razem bowiem bohater określa typ prowadzonej narracji i fabuły utworu. W utworze mamy do czynienia z odwróceniem dotychczasowej hierarchii ważności. Po pierwsze następuje „wyciszenie” narratora, który dotąd był wszechwładnym twórcą przedstawionych zdarzeń. Po drugie zaś, postać nie jest — jak dotychczas — funkcją zdarzeń, ale właśnie przyjęta koncepcja bohatera implikuje typ fabuły. Temu odwróceniu hierarchii ważności elementów świata przedstawionego odpowiada w warstwie tematycznej odwrócenie skali wartości, jakie stało się udziałem bohatera opowiadania.

Zmiany te nie świadczą bynajmniej o tym, że Kawierin zaniechał korzystania z dotychczasowych sposobów konstruowania fabuły. Nadal jednym z podstawowych chwytów stosowanych przez pisarza jest przemilczenie, które pozwala autorowi wzbudzić zainteresowanie czytelnika. Fabuła nie składa się jednak, jak na przykład w opowiadaniu *Piąty tułacz* z oddzielnych sekwencji, które niespodziewanie spotykają się i nakładają w pewnym punkcie opowiadanej historii, ale charakteryzuje się już takimi cechami, jak: następstwo przyczynowo-skutkowe i dążenie do określonego rozwiązania.

Próba nadania nowego kształtu znanemu motywowi podwójnej gry (by wspomnieć chociażby *Gracza* Dostojewskiego) wynikała, jak już mówiliśmy na wstępie, ze swoistego pojmowania roli tradycji literackiej. W prozie Kawierina łączyła się ona z ambicją budowania zajmującej fabuły. W praktyce prowadziło to niejednokrotnie do przesycenia utworu różnorodnymi chwytami, których współistnienie nie było motywowane artystycznie. Taka postawa twórcza pisarza spowodowała, że przez wiele lat nazywano go „epigonem formalizmu”<sup>31</sup>.

Kawierin, jak widać, raz po raz sięga do tradycji europejskiej prozy fabularnej. Zwraca jednak uwagę fakt, że na przykład powieści Stevensona oprócz interesującej fabuły prezentowały — zresztą zgodnie z ich dydaktyczną funkcją, jaką spełniały wobec młodzieży — również zdrowe zasady moralne. Przekazaniu tych zasad młodemu czytelnikowi miała służyć forma awanturkowej fabuły. Przygody bohaterów na przykład *Wyspy skarbów* nie przedstawiają przecież wartości samych w sobie, ale mają one egzemplifikować bardziej ogólne znaczenie, jakiego nabiera pogoń za bogactwem w życiu człowieka. Podobnie utwory Hoffmanna, Eugeniusza Sue (*Tajemnice Paryża*, *Żyd wieczny tułacz*) czy Aleksandra Dumasa charakteryzowały się nie tylko sensacyjną fabułą,

<sup>31</sup> Cyt. za B. Борисова: *В поисках пути*. В: В. Каверин: *Собрание сочинений...*, s. 556.

ale zawierały także drobiazgowy opis realiów życia. Dla wszystkich tych pisarzy fabuła nie była więc celem jedynym i wystarczającym. W tym kontekście hasła programowe Łunca i pierwsze próby literackie Kawierina nabierały owego zbyt teoretycznego charakteru<sup>32</sup>.

Poczynania twórcze Kawierina nie były odosobnione, wprost przeciwnie — na tle prozy radzieckiej początku lat dwudziestych odzwierciedlały cechy szerszego zjawiska. Bractwo Serafina, jedna z wielu w tamtych latach grup poszukiwań twórczych, włączało się poprzez swoją działalność w ogólny nurt eksperymentu literackiego. Wydarzenia 1917 roku zmuszały bowiem pisarzy do poszukiwania i stosowania nowych środków artystycznych, które byłyby adekwatne, w ich pojęciu, do rozmachu i żywiołowości tamtych lat. Jednym z przejawów takich dążeń było pojawienie się prozy awanturniczej, sensacyjnej czy fantastycznej.

Ten gatunek pisarstwa reprezentowały między innymi opowiadania Borysa Ławrieniowa *Wiatr* (1924), *Czterdziesty pierwszy* czy *Upadek republiki Itl* (1925), w których zajmująca fabuła służyła do przedstawienia konfliktów wypływających ze zderzenia krańcowych, a w każdym razie różnych postaw, jakie zajmowali ludzie wobec wydarzeń rewolucji.

Dążenie do dynamiczności, zwięzłości formy, podkreślanie aktywnej roli pisarza-twórcy znalazło swój wyraz również w powieściach Ilji Erenburga: *Niezwykłe przygody Julio Jurenity*, *Trust D. E.* Opowiadania Kawierina były także bliskie w nastroju wczesnym utworom Walentina Katajewa, takim jak na przykład *Żelazny pierścionek* (1920) czy *Doświadczenie Krantza* (1919). Opowiadanie *Doświadczenie Krantza* podejmowało znany już motyw gry. Jeśli przyczyną przegranej Krantza była jego wiara w przewagę logiki i myśli nad uczuciem, któremu musiał w końcu ulec (hazardowa gra pochłania Krantza i wbrew swoim logicznym obliczeniom przegrywa on wygrane pieniądze), to Kawierinowski Wood przegrywa, ponieważ ośmielił się nazwać siebie losem, od którego kaprysów, jak każdy śmiertelnik, jest zależny. Jak więc zauważamy, poszukiwania twórcze Kawierina są odbiciem ogólniejszych tendencji w literaturze lat dwudziestych, chociaż w pisarstwie innych prozaików próby te nie przybrały tak krańcowych form.

Próbą przewyciężenia dotychczasowej tematyki i zbliżenia się do realiów otaczającej rzeczywistości stała się powieść *Awanturnik albo wieczory na Wyspie Wasilewskiej* (1928). Na uwagę zasługuje zmiana typu bohatera; nie jest już nim, jak dotąd, marionetkowa postać zaczerpnięta z tradycji literackiej. Bohaterem tej powieści jest inteligencja uniwersytecka, środowisko doskonale znane pisarzowi, centralny zaś problem stanowi jej stosunek do przemian, jakie przyniosła rewolucja.

<sup>32</sup> Por. przyp. 16.

Inteligencja i jej problemy wchodzą odtąd na stałe do twórczości Kawierina, by wymienić takie jego powieści, jak: *Spełnione życzenia* (1936), *Otwarta księga* (1955), *Podwójny portret* (1964). Nie uległa natomiast zmianie metoda twórcza pisarza. Nadal podstawowym chwytem używanym przez Kawierina jest prezentowanie zdarzeń w luźnych sekwencjach. Zasadniczym przeobrażeniem forma utworów została poddana dopiero w powieści *Spełnione życzenia*.

Analiza wczesnych utworów Kawierina pozwala więc zauważyć, że są one dokładnym zastosowaniem teorii chwytu artystycznego jako praktycznej metody twórczej. Z drugiej zaś strony, proza ta jest egzemplifikacją założeń programowych Bractwa Serafina, w myśl których odnowa literatury miała się dokonać poprzez konstruowanie interesującej fabuły utworu. Stąd wczesna twórczość Kawierina to przede wszystkim budowanie zaskakującej fabuły za pomocą takich chwytów, jak obnażanie mechanizmów powstawania utworu i komplikowanie formy, stosowanie przemilczeń, wprowadzanie jednoczesnych zdarzeń, inwersja, ingerencja narratora w przebieg prezentowanych wydarzeń. Fascynująca fabuła zadecydowała także o wyborze bohaterów; były to przede wszystkim „egzotyczne” postaci: tułacze, złodzieje, szpiedzy. Wszyscy oni podejmują próby tworzenia własnego losu, jednakże są wobec niego i jego kaprysów bezsilni.

Wczesne utwory Kawierina to głównie opowiadania będące stylizacją w kierunku powieści przygodowej czy noweli fantastycznej. Wśród opowiadań fantastycznych tego okresu zwraca uwagę *Beczka* (1923). Utwór ten całkowicie utrzymany w konwencji przygody i fantastyki prezentował jedną z hipotez na temat istnienia świata. (Świat jest beczką; aby móc go poznać, trzeba beczkę wysadzić w powietrze). Poruszanie problemów filozoficznych w formie gry literackiej dawało w rezultacie efekt satyryczny. Problemy zaczerpnięte z bezpośredniej rzeczywistości (jak na przykład w utworach *Koniec meliny* (1924), *Dziewięć dziesiątych losu* (1925) zajmują niewiele miejsca w ówczesnej twórczości pisarza, który wykorzystując dorobek literatury europejskiej próbował prawdą ogólnym o człowieku nadać nową formę.

Na uwagę zasługuje również postać narratora, jako twórcy przedstawianych zdarzeń. Ta cecha prozy Kawierina była nie tylko przejawem akceptacji programu Bractwa, ale wyrazem ogólniejszej tendencji, której podstawę stanowiła modernistyczna myśl o kreatywnym charakterze sztuki.

Przedstawione powyżej zagadnienia wiążą się z kolei z rolą tradycji literackiej, do której Kawierin odwoływał się niejednokrotnie. Najważniejsze znaczenie miało dla jego twórczości przejście z romantyzmu niemieckiego, oprócz wielu wątków i motywów, koncepcji człowieka twórczego, która — jak mówiliśmy — początkowo była wykorzystana przez

pisarza w płaszczyźnie narracji, później zaś w płaszczyźnie bohatera. To przesunięcie miało wpływ również na zmianę pojmowania charakteru i funkcji fabuły, co znalazło wyraz w późniejszej twórczości Kawierina<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Wiele lat później Kawierin tak pisał o roli fabuły w swojej twórczości: „Obecnie fabuła, bezspornie, jest dla mnie środkiem artystycznym, tj. środkiem poznania świata rzeczywistego. Początkowe eksperymenty z liniową, geometryczną fabułą dawno zostały zapomniane i zarzucone. Fabuła jako formuła algebraiczna nie interesuje mnie zupełnie. Głęboko wierzę, że to co interesujące w znaczeniu fabularnym nie klóci się z tym, co poważne w sensie psychologicznym. [...]” Cyt. za: В. Каверин: *Идея...*, s. 127.

Anna Skotnicka-Maj

### КАТЕГОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРИЕМА В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ ВЕНИАМИНА КАВЕРИНА

#### Резюме

Целью настоящей работы является попытка анализа раннего творчества Вениамина Каверина. Оно эземплифицирует предположения программы Серапионовых братьев, согласно которой обновление литературы произойдёт путём строения занимательного сюжета. Отсюда сюжет в произведениях Каверина строится на неожиданных и удивительных событиях. Наиболее употребительными приемами являются „остранение” и усложнение формы провидения. Литературные традиции к которым обращался Каверин, это прежде всего английский авантюрный роман и концепция „творческого субъекта”, зачерпнутая из немецкого романтизма.

Anna Skotnicka-Maj

### THE CATEGORY OF THE ARTISTIC TRICK IN THE EARLY WRITINGS BY VENJAMIN KAVERIN

#### Summary

The task of this article is an attempt to analyse the early writings of Venjamin Kaverin. Those writings, as is maintained, are a faithful application of the artistic trick theory, formulated by Shklovsky, and they also exemplify the assumptions of the programme of the Seraph's brothers, according to which a renaissance of literature will occur via construction of the interesting plot. Hence, the plot in Kaverin's stories is based on unexpected occurrences. The tricks most often used are strangeness and a complication of his works forms. The literary traditions which Kaverin turns to are, first of all, the English picaresque novel and the concept of the creative subject taken from the German romanticism.