Anna Skotnicka-Maj

Portret literacki we wspomnieniach I. Erenburga i W. Katajewa

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 12, 48-70

1988

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

Portret literacki we wspomnieniach I. Erenburga i W. Katajewa

Anna Skotnicka-Maj

Szkic ten poświęcony jest trzem najciekawszym utworom w kanonie współczesnej radzieckiej prozy wspomnieniowej. Są to: *Ludzie, lata, życie* Ilji Erenburga oraz *Trawa zapomnienia* i *Z diamentów wieniec mój...*[1] Walentina Katajewa. Jak się wydaje na pierwszy rzut oka, wspomnienia te, prócz ogólnej kwalifikacji gatunkowej, niewiele ze sobą łączy.

Pamiętniki Erenburga powstawały w latach 1960—1965, w okresie, kiedy dominowała tzw. proza liryczna, która zapoczątkowała utworami Olgi Bergholc i Włodzimierza Sołouchina odrodzenie form autobiograficznych w powojennej literaturze radzieckiej. *Trawa zapomnienia* (1967) i *Z diamentów wieniec mój...* (1978) przynależą z kolei do drugiego etapu rozwoju literatury wspomnieniowej, kiedy w krytyce zaczęto mówić o „zanikaniu" prozy lirycznej[2], a w pamiętnikarstwie przeważały formy epickie.

Przede wszystkim jednak wymienione utwory są skrajnymi przypadkami współczesnej prozy wspomnieniowej. *Ludzie, lata...* odznaczają się niespotykanym — porównywalnym chyba tylko z utworem *Rzeczy minione i rozmyślania* Aleksandra Hercena — rozmachem epickim. Twórczość Katajewa stanowi natomiast krańcową formę prozy lirycznej i jako taka również nie doczekała się kontynuatorów. Wspomnienia Erenburga i Katajewa są więc zjawiskami odosobnionymi we współczesnej literaturze pamiętnikarskiej.

Należy także zauważyć, że zarówno wspomnienia Erenburga, jak i Katajewa nie doczekały się dotąd wnikliwej i całościowej interpretacji.

---

[1] Posługujemy się wersją tytułu, jaką zaproponowała tłumaczka utworu Katajewa — Kira Gałczyńska. Ponieważ jednak polski przekład książki jeszcze się nie ukazał, jesteśmy zmuszeni cytaty z niej podawać we własnym tłumaczeniu.

[2] Dyskusję na ten temat omawia S. Lipin w pracy: *Сквозь призму чувств. О лирической прозе.* Москва 1978, с. 5—12.

Utwory Katajewa były przynajmniej rozpatrywane aspektowo[3], lecz pamiętniki Erenburga jako samodzielne, niepowtarzalne zjawisko artystyczne nie stały się nigdy przedmiotem badań[4], choć chętnie się nimi posługiwano jako świadectwem historycznym[5].

Dodajmy jeszcze, że jakkolwiek biografie pisarzy, których można zaliczyć do jednego pokolenia (Erenburg: 1891—1967; Katajew: 1897—1986), różnią się zasadniczo, to przyglądając się ich drodze twórczej, można znaleźć wiele podobieństw. Obaj debiutowali w przededniu Rewolucji Październikowej jako poeci. Przejście do prozy dokonało się u nich także prawie równocześnie. Pierwszą książką Erenburga, która zyskała rozgłos, była awanturniczo-satyryczna powieść *Niezwykłe przygody Julia Jurenity...* (1922). Katajew, zajmujący się w latach dwudziestych felietonem humorystycznym, został w 1924 roku autorem awanturniczej i satyrycznej opowieści *Fatalna omyłka (Wyspa Erendorf)*, a w 1926 roku niezwykle popularnej powieści *Defraudanci*. W latach trzydziestych obaj pisarze wypowiedzieli się w gatunku powieści produkcyjnej: Katajew — *Czasie, naprzód!* (1932), Erenburg — *Dzień wtóry* (1934) i *Jednym tchem* (1935). Obaj, wreszcie, u schyłku swojej twórczości zwrócili się ku formom wypowiedzi wspomnieniowej.

Zasygnalizowane różnice i analogie zachęcają do porównania wymienionych na wstępie utworów tych pisarzy. Przedsięwzięcie takie tym bardziej wydaje się celowe, że książki Erenburga i Katajewa jako skrajne przypadki w rozwoju współczesnej literatury pamiętnikarskiej i autobiograficznej wyznaczają granice, pomiędzy którymi sytuują się wspomnienia innych pisarzy. Poznanie interesujących nas tutaj utworów może więc stanowić wskazówkę metodologiczną przy analizie innych wspomnień.

W niniejszej pracy zajmiemy się jednym z aspektów prozy Erenburga i Katajewa, a mianowicie — przyjrzymy się sposobom istnienia i funkcjom portretu literackiego w ich wspomnieniach.

---

[3] Patrz np.: S. Poręba: *Współczesna proza liryczna Walentina Katajewa (Wokół problematyki czasu)*. „Slavia Orientalis" 1974, nr 1, s. 63—75; A. Урбан: *Автодокументальная проза*. „Звезда" 1970, № 10, с. 193—204; В. Гусев: *Герой и стиль*. Москва 1983, с. 121—130; Э. Бальбуров: *Поэтика лирической прозы (1960—1970-е годы)*. Новосибирск 1985.

[4] O pamiętnikach pisarza w krytyce radzieckiej jedynie się wspomina jako o zaistniałym fakcie literackim, nie wdając się wcale w choćby nawet pobieżną charakterystykę utworu. Por. np.: И. Шайтанов: *Как было и как вспомнилось. Современная автобиографическая и мемуарная проза*. Москва 1981, с. 7, 18, 45; И. Янская, В. Кардин: *Пределы достоверности. Очерки документальной литературы*. Москва 1981, с. 338, 348—350, 368. Na tym tle szczególnie korzystnie przedstawia się ostatni rozdział pracy P. Fasta: *Nurt paraboliczny w prozie Ilji Erenburga. Między poetyką a interpretacją*. Katowice 1987.

[5] Por. np. monografie: F. Nieuważny: *Ilja Erenburg*. Warszawa 1966 oraz W. Woroszylski: *Życie Majakowskiego*. Warszawa 1965.

Portret literacki jako konkretny gatunek był w literaturoznawstwie radzieckim przedmiotem licznych rozważań[6]. Jednakże termin ten budził wiele niejasności i kontrowersji. Różnorodne problemy, np. klasyfikacji gatunku, uwypukliła m.in. dyskusja o biografii literackiej[7]. Pytania — czy portret literacki to jedna z gałęzi nauki, czy zaliczyć go raczej do historii niż do literatury artystycznej, czy wreszcie uznać za gatunek synkretyczny — odzwierciedlały w zasadzie problemy współczesnego pamiętnikarstwa, którego portret jest tylko jedną z form[8].

Spośród wielu istniejących typologii portretu literackiego warto odnotować propozycję Lilii Bar[9], która zajęła się problemem funkcjonowania tego gatunku w strukturze prozy wspomnieniowej. Wyróżniła ona, ze względu na sposób ukształtowania opowieści, trzy odmiany portretu: 1) wszechstronny obraz bohatera; 2) esej, szkic; 3) gotowe sądy w formie monologu autorskiego[10].

Ta sama autorka uznała za cechy dystynktywne gatunku następujące wyznaczniki: 1) poprzez portret realnego człowieka autor stara się stworzyć obraz artystyczny, będący, jak wszystkie obrazy sztuki w ogóle, szerokim uogólnieniem rzeczywistości; 2) w portrecie takim obowiązuje postawa pamiętnikarska i w związku z tym obecny jest w nim mniej lub bardziej dobitnie wyrażony element autobiograficzny; 3) zasada chro-

---

[6] W problemie tym specjalizuje się W. Barachow. Przedstawiamy tytuły niektórych jego prac: *Литературный портрет как жанр мемуарной прозы.* „Русская литература" 1975, № 2; *Литературный портрет начала XX века. Вопросы типологии и поэтики.* „Русская литература" 1979, № 1; *А. Н. Герцен — вастер литературного портрета. К вопросу об истоках и специфике жанра.* „Русская литература" 1980, № 2; *В зеркале писательской мемуаристики (К вопросу о ее роли и идейно-художественном своеобразии).* „Русская литература" 1984, № 1 (tam także bibliografia szczegółowa). Wydanie książkowe prac tego autora: *Искусство литературного портрета.* Москва 1976. Patrz też: В. Смирнова: *Современный портрет.* Москва 1964; Л. Гинзбург: *О документальной литературе и принципах построения характера.* „Вопросы литературы" 1970, № 7, с. 62—92. Z polskich prac na uwagę zasługują: M. Jasińska: *Zagadnienia biografii literackiej.* Warszawa 1970 (aspekt teoretycznoliteracki) oraz książka Z. Maciejewskiego: *Proza Maryny Cwietajewej jako program i portret artysty.* Lublin 1982.

[7] *Биографический жанр.* „Вопросы литературы" 1973, № 10, с. 18—94.

[8] Próbę typologii portretu zaproponował m.in. W. Barachow w pracy: *Искусство литературного портрета.* Москва 1976, с. 7—8. Według badacza można wyróżnić cztery odmiany gatunkowe: 1) gatunek memuarystyczno-autobiograficzny (odrębną formę stanowią tutaj wspomnienia pisarzy o pisarzach); 2) gatunek dokumentalno-biograficzny jako opowieść o działaczu historycznym, sporządzona na podstawie różnego rodzaju dokumentów; 3) gatunek krytyki (np. „portret twórczy"); 4) gatunek naukowo-monograficzny.

[9] Л. Фар: *Литературный портрет в советской мемуарной презе 60-70-тых годов.* Автореф. диссертации на канд. филолог. наук. Москва 1982.

[10] Tamże, s. 10.

nologii nie musi być w portrecie przestrzegana, gdyż nie jest ona koniecznością[11].

Dawniej portret literacki utożsamiany był z charakterystyką wyglądu zewnętrznego człowieka[12], jedna zaś ze współczesnych definicji gatunku głosi, że jest to:

> [...] swego rodzaju artystyczny model realnego, konkretnego człowieka, rekonstruujący — wprost lub pośrednio — środowisko realnego, konkretnego człowieka, jego tło, indywidualne, niepowtarzalne związki z otaczającym światem[13].

Za cechy charakterystyczne portretu literackiego uznawane są także: w warstwie tematycznej — przekazywanie informacji nieznanej lub mało znanej o danym człowieku[14], w płaszczyźnie kompozycyjnej — szkicowość i fragmentaryczność wypowiedzi[15]. Zakłada się również konieczność istnienia kontaktu duchowego między autorem a obiektem portretu, dzięki czemu utwór daje pojęcie o człowieku jako osobowości niepowtarzalnej. Jeden z badaczy eksponuje w swoich rozważaniach właśnie tę funkcję portretu i stwierdza:

> Właśnie w artystycznie jednolitym przedstawieniu żywej indywidualności człowieka, niepowtarzalności jego „sylwetki", myślenia, języka, które przejawiają się zarówno w jego charakterze, zachowaniu, jak i w jego biografii, działalności twórczej i w różnorodnych cechach indywidualnej osobowości, zawiera się istota estetyczna gatunku portretu literackiego.[16]

W niniejszym szkicu portret literacki nie interesuje nas jako samodzielny gatunek, ale jako jedna z wielu form współtworzących i wpływających na specyfikę relacji pamiętnikarskiej, w której podstawę i cel stanowi sformułowanie przekazu autobiograficznego. Element autobiograficzny jest również jednym z wyróżników wielu typologii gatunku, ale w interesującym nas przypadku dominantę stanowi nie osoba wspominana, lecz autorski narrator jako sprawca i zarazem tworzywo utworu. Portretowane postaci pełnią więc tutaj funkcję podrzędną; ich dobór i sposób prezentacji zdeterminowane są przez kryteria, za pomocą których pisarz porządkuje własną biografię. Oczywiście, należy podkreślić, że zasygnalizowany powyżej zespół środków artystycznych i prawidłowości rządzących portretem literackim odnajdujemy także w tekstach prozy wspomnieniowej, ale spojrzenie na postaci realne, transponowane

[11] Tamże, s. 7.

[12] В. Барахов: *Искусство...*, с. 10.

[13] М. Андронникова: *От претотипа к образу. К проблеме портрета в лисерасуре и кино.* Москва 1974, с. 5. (Cyt. za: В. Барахев: *Искусство...*, с. 18).

[14] Б. Барахов: *Литературный портрет как жанр мемуарной прозы.* „Русская литература" 1975, № 2, с. 75.

[15] Л. Бар: *Литературный портрет в советской...*, с. 7.

[16] В. Барахов: *Литературный портрет как...*, с. 70.

w obraz literacki ulega we wspomnieniach Erenburga i Katajewa pewnym istotnym modyfikacjom, spowodowanym właśnie tym, że w ich prozie portret literacki przy zachowaniu względnej autonomiczności jest sfunkcjonalizowany autobiograficznie[17]. Dlatego też rozpatrywanie zagadnień portretowania wymaga niejednokrotnie odwołań do struktury ideowo-artystycznej całości utworów.

W pamiętnikach Ilji Erenburga, jak sugeruje choćby ich tytuł — *Ludzie, lata, życie*, portret pełni funkcję nadrzędną. Przedstawiając w części incipitowej cele i motywacje swego przedsięwzięcia literackiego, Erenburg wyjaśnia, że mimo przyjęcia postawy pamiętnikarskiej — uczestnika i świadka, książka jego nie jest po prostu beznamiętną relacją. Istota jej, zdaniem autora, zawiera się w wyeksponowaniu osobistego stosunku do przeżytych faktów i spotkanych ludzi, którzy w mniejszym lub większym stopniu kształtowali biografię pisarza:

> Tytuł tej książki rozumiem tak oto: ludzie i lata to życie, moje życie, jedna z wielu egzystencji.[18]

W pojęciu Erenburga wspomnienia zyskują bowiem osobisty wymiar nie tylko poprzez odwołania do własnych doświadczeń czy przeżyć intymnych (tych ostatnich u niego nie znajdujemy wcale), ale przede wszystkim poprzez identyfikację pisarza z innymi ludźmi. Dlatego opis i metoda portretowania opierają się w prozie Erenburga na wiedzy empatycznej, postawie rozumiejącej:

> Chciałbym kochającymi oczami ożywić kilka skamieniałości minionych czasów, a zarazem zbliżyć siebie do czytelnika [...][19]

Poza tym, pisarz zaraz na wstępie podaje również motywację wyboru tematu oraz konwencji literackiej. Przyjęcie perspektywy pamiętnikarskiej spowodowane było rezygnacją z prawdy artystycznej na rzecz prawdy historycznej oraz potrzebą rozliczenia się z przemijającą epoką. Temat, jaki podejmuje autor pamiętników, jest zatem pośrednio próbą znalezienia odpowiedzi na pytanie o sens dziejów. Chociaż Erenburga interesuje rozrachunek z epoką, której determinantę stanowiło bezwzględne podporządkowanie jednostki naciskom okoliczności, to rozmyślania nad zmiennymi normami społecznymi krzyżują się z rozważaniami o wartościach niezmiennych. Wartością taką, jak podkreśla autor w ty-

---

[17] Perspektywa autobiograficzna omawianych wspomnień nie wyklucza oczywiście możliwości rozpatrywania konkretnych portretów jako samodzielnych całości. Takie postępowanie badawcze byłoby szczególnie uzasadnione w stosunku do pamiętników Erenburga. Zadanie to przekracza jednak ramy naszego szkicu.

[18] I. Erenburg: *Ludzie, lata, życie*. T. 5. Przeł. W. Komarnicka. Warszawa 1984, s. 129. (Dalej cytuję według tego wydania, stronice podając w tekście).

[19] I. Erenburg: *Ludzie, lata, życie*. T. 1. Przeł. W. Komarnicka. Warszawa 1961, s. 10. (Dalej cytuję według tego wydania, stronice podając w tekście.)

tule pamiętników, jest człowiek, wszystkie inne wartości podlegają zaś waloryzacji ze względu na niego.

Chociaż na kształt relacji pamiętnikarskiej mają wpływ napięcia pomiędzy obydwiema obecnymi w niej płaszczyznami czasowymi, tj. przeszłością i teraźniejszością, to u Erenburga decydujące znaczenie ma perspektywa teraźniejszości, w której przeszłość jawi się jako względnie uporządkowana całość, co w rezultacie sprzyja nadaniu opowieści charakteru uogólnienia.

> Życie każdego człowieka kręte jest i złożone, ale gdy się na nie spojrzy z odpowiedniej wysokości, widać, że ma ono własną ukrytą linię prostą.
> (*Ludzie, lata...*, t. 1, s. 13)

Sformułowanie to wyjaśnia cel, jaki stawia sobie w pamiętnikach autor *Niezwykłych przygód Julia Jurenity...*: jest nim odnalezienie zasady uniwersalnej, rządzącej biografią konkretnej jednostki, głównego motywu, wokół jakiego koncentruje się jej życie. Najbardziej dobitnie potrzeba poszukiwania akcentu, wobec którego szczegóły i uwarunkowania czasowe tracą wartość, rozbrzmiewa w wypowiedziach autorskich, odnoszących się do jego własnej biografii:

> [...] a gdy doszedłem do wieku, który Dante nazywał „środkiem drogi życiowej", zrozumiałem, że można zmienić opinie, lecz niepodobna zmienić natury[20].

Zauważamy równocześnie, że autor przenosi swoje rozważania o zmienności czasu i trwałości natury ludzkiej do szerszego kontekstu. Przywołując opinie XIX-wiecznych pisarzy — Gogola, Czechowa, Tołstoja, Turgieniewa, jak również twórców wcześniejszych epok, pisarz udowadnia, że podstawą do zrozumienia i uchwycenia wartości absolutnych staje się nie historia, lecz kultura i tradycja, której jesteśmy spadkobiercami:

> Spoglądając wstecz na swoje życie, dostrzegam pewien związek między moimi myślami, nadziejami, wątpliwościami a tym wszystkim, co nurtowało Czechowa, kiedy mnie nie było jeszcze na świecie. Spotykałem w życiu von Korenów, częstokroć błądziłem, myliłem się, zamartwiałem się jak Łajewski o bladą gwiazdkę, którą strąciłem z nieba, i również jak Łajewski podziwiałem wioślarzy, zmagających się z wielkimi falami. Teraz odległe lądy stały się przedmieściem. Nawet księżyc jakoś się do nas zbliżył. Ale przeszłość wskutek tego nie utraciła wcale swojej mocy i jeżeli nawet człowiek w ciągu życia wiele razy zmienia skórę, niemal równie często jak ubrania, serca jednak nie zmienia — serce pozostaje to samo.
> (*Ludzie, lata...*, t. 1, s. 15)

Popatrzmy zatem, w jaki sposób deklaracje złożone w części incipitowej oraz licznych komentarzach autorskich realizuje Erenburg na

[20] I. Erenburg: *Ludzie, lata, życie.* T. 3. Przeł. W. Komarnicka. Warszawa 1966, s. 55. (Dalej cytuję według tego wydania, stronice podając w tekście.)

konkretnych przykładach. Na początek zastanówmy się, jakie prawidłowości rządzą selekcją materiału biograficznego portretowanych postaci.

We wszystkich portretach, które przedstawia Erenburg w sześciu tomach swoich pamiętników, daje się wyróżnić kilka stałych tematów i jednostek kompozycyjnych. Oczywiście, kolejność ich pojawiania się może ulec pewnym przesunięciom, również poruszane przez pisarza tematy podlegają modyfikacjom wypływającym z biografii i typu osobowości portretowanej jednostki. W niniejszych rozważaniach wobec obfitości materiału egzemplifikacyjnego ograniczymy się do postaci niektórych poetów, jakie przedstawia autor w swoim utworze.

Przede wszystkim zauważamy, że sposób prezentacji i wybór faktów, o jakich mówi pisarz, związane są z obecnością danej postaci w świadomości społecznej. Postaci zapoznane, jak np. poeta Maksymilian Wołoszyn, zyskują we wspomnieniach Erenburga obraz pełniejszy, bardziej szczegółowo przedstawiony zostaje ich wygląd zewnętrzny, ubiór, zajęcia, twórczość. Natomiast w przypadku osób znanych, jak Majakowski czy Jesienin, obserwujemy inną prawidłowość. Wprawdzie pisarz przedstawia, jak gdyby w zgodzie z wymogami gatunkowymi portretu, informacje mało znane, najczęściej czyniąc to w formie anegdoty, ale na uwagę zasługuje tu inna reguła. Otóż Erenburg w takich przypadkach przyjmuje postawę, którą określić można jako „rozbijanie" legend, opinii obiegowych czy utrwalonych, „oficjalnych" schematów charakterystyki. Przedmiotem swojej refleksji czyni pisarz wybrane, bulwersujące kiedyś fakty biografii danej postaci. Na przykład, gdy charakteryzuje Majakowskiego, mówi o lekceważonej przez krytykę roli futuryzmu w kształtowaniu wrażliwości twórczej poety, czy podejmuje temat jego samobójczej śmierci, która do dziś jest przedmiotem zainteresowań i spekulacji badaczy.

Wspomniana zasada selekcji materiału biograficznego jeszcze bardziej przejrzysta staje się w przypadku Borysa Pasternaka. Tutaj, z kolei, pisarz rozpatruje fakty, które w stosunku do tego poety interpretowano jako rozdźwięk między artystą a społeczeństwem. Wypowiada się także o lekceważącym stosunku dojrzałego Pasternaka do własnej twórczości etapu początkowego, mówi o losach jego przyjaźni z Majakowskim, rozważa również znaczenie powieści *Doktor Żiwago*, oceniając ją zresztą negatywnie. Podobnie, przedstawiając sylwetkę Osipa Mandelsztama, przywołuje „oficjalne" opinie o jego twórczości — przytacza artykuł o poecie zamieszczony w *Encyklopedii literackiej* z 1932 roku i wskazuje na względność podobnych ocen, powstających pod wpływem zmiennych okoliczności.

Taki zakres tematyczny nadaje pamiętnikom Erenburga piętno doraźności. Nie zapominajmy jednak o czasie, kiedy się one ukazywały Dla przeciętnego czytelnika nie wszystkie postacie, o których mówił pisarz, były znane, również sposób wypowiadania się pamiętnikarza od-

biegał od stereotypowych opinii. Utwór stawał się jak gdyby podręcznikiem historii literatury radzieckiej i powszechnej. W czasie drukowania kolejnych tomów na łamach czasopisma „Nowyj Mir", krytycy niejednokrotnie występowali przeciwko ocenom historii i artystów, jakie sugerował Erenburg[21]. Redakcja pierwszego wydania książkowego 3 i 4 tomu, które ukazały się w 1963 roku, poczytała nawet za swój obowiązek ostrzec czytelników przed niewłaściwymi interpretacjami pisarza[22].

Zawartość tematyczna portretów w pamiętnikach Erenburga jest świadectwem rozliczania się z zysków i strat poniesionych w określonym momencie historycznym. Ale, jak mówiliśmy, Erenburg stawiał przed sobą również inne zadanie. Ponad problemami aktualnymi starał się odnaleźć pewne wartości nieprzemijające.

We wszystkich portretach poetów zauważalne jest dążenie pamiętnikarza do uwypuklenia w zachowaniu postaci cech dominujących, choć „roztopionych" w konkretnej sytuacji historycznej, ale jednak od niej niezależnych, dlatego nieoczekiwanych i zaskakujących. Oto w jaki sposób dokonuje Erenburg prezentacji Mandelsztama:

> Podczas przesłuchania Mandelsztam przerwał sędziemu śledczemu: „Niech mi pan lepiej powie — jak ktoś jest niewinny, to go wypuszczacie czy nie?..." Rozumiem, że w 1919 roku w kontrwywiadzie słowa takie musiały brzmieć niewiarygodnie i że biały oficer mógł je wziąć za symulację choroby psy-

---

[21] Patrz: А. Метченко: *Факты и пристрастия*. „Литературная газета" 1965, № 153.

[22] Patrz: И. Эренбург: *Люди, годы, жизнь*. Кн. 3 и 4. Москва 1963, с. 5—8. Czytamy tam m.in.: „Oddając do rąk czytelnika 3 i 4 tom utworu I. Erenburga *Ludzie, lata, życie*, wydawnictwo uważa za konieczne wypowiedzieć kilka swoich poglądów. Nie zamierzamy szczegółowo analizować zalet i wad książki. Chcemy tylko zauważyć, że zawarte są w niej odstępstwa od prawdy historycznej. [...]

Czytelnik pamięta, że w prasie oraz w innych wystąpieniach społeczeństwa radzieckiego sprawiedliwej krytyce została poddana fałszywa teza I. Erenburga o »milczeniu«, w myśl której jakoby w latach kultu osoby Stalina ludzie radzieccy widzieli, rozumieli, wiedzieli, że represje są bezpodstawne, że zachodzi zbrodnicze nadużycie władzy, ale milczeli, jakoby wszyscy byli uczestnikami wielkiego spisku »milczenia«. W ten sposób realna tragedia, jaką przeżył nasz naród w latach kultu Stalina, zastąpiona została wydumanym, fałszywym schematem. [...]

Nie można się zgodzić również z takimi, zawartymi w książce, podsumowującymi charakterystykami epoki, w których cały świat ujmowany jest w ten sam nawias, jakby zapomniano o jego rozłamie na dwa światy — dwa antagonistycznie przeciwstawne systemy.

Nie ma w tych abstrakcyjnych charakterystykach wyraźnego socjalno-politycznego punktu widzenia i dokładnych wskazówek, nie wiadomo, do jakich krajów, jakiego ustroju społecznego odnosi się to czy inne określenie.

Należy także zauważyć, że w książce I. Erenburga sugeruje się równocześnie jednostronne, zubożone wyobrażenie o stanie i rozwoju naszej literatury i naszej sztuki, skrajnie subiektywnie przedstawiona zostaje ideowo-literacka walka." (Tu i dalej, jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie autorki artykułu.)

chicznej, ale jeżeli się zastanowić, zapomnieć o taktyce, a nawet o strategii, to czy zachowanie Mandelsztama nie było nacechowane głęboką prawdą ludzką? Nie starał się dowieść oprawcy swej niewinności, spytał tylko szczerze — czy warto w ogóle rozmawiać; powiedział dozorcy więziennemu, że „nie jest stworzony dla więzienia", są to słowa dziecinne, a zarazem pełne mądrości.[23]

Jak zauważamy, konkretne wydarzenie z życia jednostki zostaje nakreślone niezwykle lapidarnie, sprowadzone niemal do formy anegdoty, po czym ujęte przez autora w zwięzły komentarz uogólniający. Celowi temu służą także często wykorzystywane przez pamiętnikarza porównania z *Biblią*:

Życie Tairowa proste jest jak przypowieść biblijna.

(*Ludzie, lata...*, t. 2, s. 196)

I nie chodzi nawet o jego [Modiglianiego — A. S.-M.] los, pouczający jak starodawna przypowieść. Los jego ciasno był spleciony z losem innych ludzi; i jeżeli ktoś chce zrozumieć dramat Modiglianiego, niech przypomni sobie nie haszysz, ale gazy trujące, niech pomyśli o oszołomionej, zdrętwiałej z przerażenia Europie, o krętych ścieżkach stulecia, o losie każdego malowanego przez Modiglianiego modela, wokół którego zaciskał się już żelazny pierścień.

(*Ludzie, lata...*, t. 1, s. 185)

Jest pewną prawidłowością, że uogólnienia takie pojawiają się u Erenburga albo od razu, podczas wstępnej prezentacji postaci (np. szkic o Mandelsztamie i Tairowie), wtedy kolejne sceny i komentarze redundują wprowadzenie, albo, jak to obserwujemy w przypadku portretu Modiglianiego, refleksja zamyka opowieść, wszystkie zaś elementy poprzedzające służą przybliżeniu się do owej konkluzji.

Zauważamy także, że wypowiedzi pamiętnikarza charakteryzują się skłonnością do sprowadzania konkretnych faktów i sytuacji do pojęć najprostszych, więc o największym stopniu ogólności. Najczęściej wykorzystywaną kategorią do opisu egzystencji postaci jest pojęcie „los". Słowem tym posługuje się pisarz niezwykle często i oznacza ono w jego interpretacji warunki oraz okoliczności niezależne od człowieka. W opinii Erenburga epoka, którą przeżył, zyskuje względnie jednoznaczną ocenę: był to świat przypadku i bezsilnej bezradności człowieka:

Wielu spośród moich współczesnych dostało się pod koła czasu. Ja się ostałem przy życiu — nie dlatego, że byłem mocniejszy lub bardziej przezorny, ale dlatego, że zdarzają się okresy, gdy los człowieka nie przypomina partii szachów, rozegranej zgodnie ze wszystkimi regułami, lecz loterię.

(*Ludzie, lata...*, t. 1, s. 6)

---

[23] I. Erenburg: *Ludzie, lata, życie*. T. 2. Przeł. W. Komarnicka. Warszawa 1963, s. 120. (Dalej cytuję według tego wydania, stronice podając w tekście.)

Sposób widzenia człowieka w historii jest zdeterminowany przez przyjęcie takiej właśnie koncepcji dziejów. Tłumaczy ona, chciałoby się powiedzieć, że wręcz „rozgrzesza", w zasadzie wszystkie działania człowieka, ponieważ są one uzależnione i podporządkowane przytłaczającemu oddziaływaniu historii. Oczywiście, koncepcja taka jest zupełnie zrozumiała u człowieka, którego biografia obfitowała w tyle różnego rodzaju wstrząsów i tragedii historycznych — Erenburg był przecież świadkiem dwóch rewolucji, dwóch wojen światowych oraz blisko trzydziestoletniej epoki, zwanej okresem kultu Stalina. Mimo takich uwarunkowań historycznych istnienie empiryczne przynosi jednak wiele doświadczeń, które stają się podstawą do nadania życiu pewnych wartości.

W poszukiwaniu wartości, które pozwoliłyby nadać życiu sens, zwraca się Erenburg ku podmiotowi ludzkiemu i historii przeciwstawia jednostkową wrażliwość. Na przeciwległym biegunie do kategorii losu stawia zatem równie uniwersalną kategorię — człowieka jako wartość samą w sobie.

W stosunku do portretowanych postaci poetów kategorii tej często używa jako przeciwstawienia wobec pojęć — „heros", „legenda", „mit", podkreślając tym samym opozycję: naturalne — sztuczne, prawdziwe — nieprawdziwe mówienie o jednostce. W ten sposób wypowiada się np. o Majakowskim:

> Chcę przede wszystkim opowiedzieć o człowieku: nie był on bynajmniej „monolitem" — wielki, skomplikowany, obdarzony niezwykłą siłą woli oraz kłębkiem sprzecznych niekiedy uczuć.
>
> (*Ludzie, lata...*, t. 2, s. 40)

Wykorzystanie sformułowania „człowiek" oznacza tutaj sprzeciw wobec monumentalizacji, tj. ustatycznianiu życia i osobowości jednostki. Konsekwencją takiego założenia staje się wyeksponowanie w portretowanej postaci cech zmiennych, dynamicznych, a nawet sprzeczności charakteru i postępowania. I tak przykładowo, kiedy przedstawia nam Mandelsztama, mówi o jego lekkomyślności w życiu codziennym, kolidującej z niezwykłą powagą w sztuce; sylwetka Majakowskiego w całości budowana jest na kontrastach między intencjami a działaniem poety.

Z takimi cechami psychicznymi koresponduje także lapidarnie kreślony przez pamiętnikarza wygląd zewnętrzny postaci. Zacytujmy dwa fragmenty, odnoszące się do Mandelsztama i Majakowskiego:

> Pod zmienną powierzchownością kryła się dobroć, humanizm, natchnienie.
>
> Był drobny, wątły; odrzucał w tył głowę z wicherkiem.
>
> (*Ludzie, lata...*, t. 2, s. 121)

> [...] wyobrażałem sobie, że musi być właśnie taki, jakiego ujrzałem — duży, z ciężką szczęką, z oczami to smutnymi, to znów surowymi, głośny, niedźwiedziowaty, gotów w każdej chwili do bójki — połączenie atlety z marzy-

cielem, średniowiecznego żonglera, co odmawiając pacierze chodził na rękach, z nieprzejednanym obrazoburcą.

(*Ludzie, lata...*, t. 2, s. 38)

Erenburg szczególny nacisk kładzie więc na wydobycie w portretowanej postaci cech psychofizycznych i działań sprzecznych, choć przy bliższym spojrzeniu okazuje się, że jest to tylko pozorna sprzeczność, naprawdę zaś odznaczają się one wewnętrzną spójnością, logiką, złożonością, którą pisarz stara się wyeksplikować nie tylko poprzez opis różnorodnych sytuacji czy cytatów literackich, ale również przez podanie wprost formuły uogólniającej. W ten sposób, przez skontrastowanie zachowań ze świadomością poety rodzi się wartość i sens egzystencji człowieka. Pamiętnikarz wskazuje na tę prawidłowość np. wtedy, gdy interpretuje zachowanie Mandelsztama:

Mówiłem o sprzeczności między lekkomyślnością w życiu codziennym a powagą w sztuce. A może wcale sprzeczności nie było. Kiedy Osip Emiliewicz miał dziewiętnaście lat, napisał artykuł o Franciszku Villonie, znajdował usprawiedliwienie dla niewyraźnej biografii poety okrutnej epoki: „biedny żak" na swój sposób walczył o godność poety.

(*Ludzie, lata...*, t. 2, s. 124)

Mówiliśmy o tym, że pojęcia „człowiek" używa Erenburg w celu deheroizacji poetów. Spostrzeżenie to odnosi się jednak do twórców, których dokonania artystyczne zyskały w swoim czasie aprobatę, a malownicze biografie sprawiły, że stali się oni żywą legendą czasów. Tak jest w przypadku Majakowskiego czy Jesienina.

Ale odsłania się jeszcze jedna prawidłowość. Jakkolwiek kategoria człowieczeństwa obecna jest we wszystkich portretach i autor pamiętników chętnie wypowiada się o poczuciu godności osobistej, dobroci, tolerancji, empatii, odpowiedzialności moralnej, humanizmie poetów, to prezentując twórców, których biografie w potocznym rozumieniu były biografiami „przegranymi", Erenburg głównym sposobem charakterystyki czyni ich działalność artystyczną. Eksponowanie tego aspektu biografii Pasternaka czy Mandelsztama, bezwzględne skupienie i podporządkowanie ich życia problematyce twórczej sprawiają że za równoważne kategorii człowieczeństwa pojęcia, a więc trwałe, uniwersalne wartości, uznane zostają np.: talent, twórczość, sztuka. Co najważniejsze, kategoria człowieczeństwa warunkuje ocenę twórczości poetów.

Kryterium wartościowania, jakim często posługuje się wtedy Erenburg, jest porównanie danej postaci z dzieckiem:

Osip Mandelsztam starszy był ode mnie o dwa tygodnie. Częstokroć słuchając jego wierszy, myślałem sobie, że jest ode mnie starszy i mądrzejszy o wiele, wiele lat. Ale w życiu wydawał mi się dzieckiem, kapryśnym, obraźliwym, ruchliwym ponad miarę. Jaki nieznośny, myślałem chwilami, ale zaraz dodawałem: jaki miły!

(*Ludzie, lata...*, t. 2, s. 121)

Paul Eluard powiedział kiedyś: „Poeta powinien być dzieckiem nawet wtedy, kiedy ma siwe włosy i sklerozę." Pasternak miał w sobie coś z dziecka. Określenia jego, które wydawały się naiwne, dziecinne, są to określenia poety. Powiedział o pewnym autorze: „Jakże on może być dobrym poetą, skoro jest złym człowiekiem..."

(*Ludzie, lata...*, t. 2, s. 60)

Erenburg wykorzystuje pojęcie dziecięcości do wydobycia w portretowanej postaci zachowań i postaw odzwierciedlających wrażliwość, pobudliwość emocjonalną i intelektualną, zdolność do entuzjazmu i zdumiewania się. Cechy te można nazwać funkcją twórczości i talentu, bo zgodnie np. z romantyczną koncepcją dziecko jest symbolem wrodzonych zdolności, niejednokrotnie zanikających w wieku dojrzałym[24]. Zachowanie postawy dziecięcej jest więc przejawem zdolności do nieustannego rozwijania się[25], a nie tylko wyrazem niedojrzałości psychicznej czy nieprzystosowania do rzeczywistości. Życie w stanie ciągłej pobudliwości psychicznej prowadzi zatem do samodzielności rozwojowej; jak pisze Kazimierz Dąbrowski, jest wyrazem „dążenia do przekraczania jednopoziomowej rzeczywistości w kierunku rzeczywistości wielopoziomowej, bogatej, twórczej"[26]. Główną cechą osobowości Majakowskiego nazywa pisarz właśnie zdolność do ciągłego wewnętrznego sporu z samym sobą. Na przykładzie Pasternaka pokazuje model biografii wycofanej, tj. wtopionej w twórczość[27]. Taka interpretacja biografii poety uchyla więc twierdzenie o rozdźwięku artysty ze społeczeństwem.

Wymienione tu cechy osobowości i zachowań poetów odpowiadają formule dezintegracji pozytywnej[28], która, jak dowodzi Dąbrowski, jest w rezultacie motorem rozwoju. Dzięki niej bowiem, niezależnie od historycznych uwarunkowań, mogą przetrwać w sztuce i literaturze wartości indywidualne i społeczne, składające się na obraz kultury. W ten sposób Erenburg nobilitował rolę artysty w kształtowaniu oblicza historii, gdyż kultura jako zespół obiektywnych idei jest dziedziczna i nie podporządkowuje się upływowi czasu, może więc na równi z innymi procesami określać bieg historii:

Nie sądzę, aby przyszły historyk potrafił zrozumieć naszą epokę jedynie na podstawie gazet, protokołów posiedzeń, archiwów akademii lub sądów; będzie musiał uciec się do pomocy poezji [...].

(*Ludzie, lata...*, t. 3, s. 73)

---

[24] Patrz: Н. Берковский: *Романтизм в Германии*. Ленинград 1973, с. 43.

[25] K. Dąbrowski: *Trud istnienia*. Warszawa 1975, s. 34.

[26] Tamże, s. 13—24.

[27] Termin E. Balcerzana: *Biografia jako język*. W: *Biografia — geografia — kultura literacka*. Red. J. Ziomek i J. Sławiński. Wrocław 1975, s. 34.

[28] Termin K. Dąbrowskiego, zaczerpnięty z cytowanej pracy, s. 24—31.

W pamiętnikach pisarza obserwujemy ścieranie się różnorodnych opozycji: historia — kultura, postęp — tradycja, świadomość społeczna — świadomość indywidualna. Wizerunki poetów, jakie kreśli, przedstawiają człowieka w historii i kulturze. Podstawową metodą postaciowania staje się w prozie Erenburga kontrastowanie, prezentacja przeżyć granicznych, zderzanie doświadczeń ze świadomością indywidualną. Jak pokazuje Erenburg w portretach poetów, odnalezienie wartości, które stanowiłyby drogowskaz ku sensownemu życiu jest możliwe tylko poprzez wzniesienie się ponad tymi pozornymi sprzecznościami. Drogą do osiągnięcia takiego celu jest ciągłe poszukiwanie, dialog wewnętrzny, dzięki któremu kolejne stany samoświadomości pozwolą przekraczać własną niedoskonałość.

W selekcji materiału biograficznego Erenburg zwracał się ku jawnym, zewnętrznym przejawom egzystencji, przyjmując perspektywę pamiętnikarską. Prócz wielu przyczyn, warunkujących wybór takiego sposobu opowiadania, pisarz wymieniał również i tę, że po prostu nie ma prawa mówić o innych faktach niż tylko związanych z życiem publicznym jednostki:

> Nie zamierzam poświęcić tego rozdziału portretowi Sawicza, mówiłem już, że niewiele opowiadam o ludziach żyjących. Mówiąc o sobie, raz podnoszę, raz znów opuszczam zasłony konfesjonału — mam wolność wyboru — ale kiedy mówię o innych, jestem skrępowany: któż wie, co można opowiedzieć, a co lepiej przemilczeć.
>
> (*Ludzie, lata...*, t. 4, s. 185)

Walentin Katajew nie ma tego rodzaju wątpliwości. W swoich opowieściach rezygnuje z perspektywy historycznej na rzecz spraw prywatnych, intymnych, tematów tabu. Taka postawa pisarza zrodziła wielu zagorzałych przeciwników[29]. W krytyce radzieckiej od dawna podkreślano bowiem znaczenie taktu i etyki artysty, zajmującego się wspomnieniami[30]. Rzeczywiście, niektóre opowieści Katajewa, jak np. o związkach Jurija Oleszy z kobietami *(Z diamentów wieniec mój...)*, ocierają się o granice dobrego smaku. Ale nie sposób nie zauważyć, że nierzadko opowieść o danej postaci opatruje Katajew w sformułowania typu: „mówiono o nim", „podobno" itp. Frazeologię taką spotykamy m.in. w plotce. Powstaje zatem pytanie: Czy pisarz rzeczywiście, a jeśli tak, to w jakim celu posługuje się zasadami tej formy wypowiedzi, w odczuciu społecznym ocenianej jednoznacznie negatywnie?

[29] Patrz: Р. Каганова: *Еще раз об ответственности художника.* „Вопросы истории КПСС" 1965, № 1, s. 109—114. (O *Маленькой железной двери в стене*); В. Кардин: *Точка пересечения.* Москва 1984, с. 135—140. (O książce *Алмазный мой венец*).

[30] Patrz: И. Янская, В. Кардин: *Пределы достоверности. Очерки документальной литературы.* Москва 1981, с. 337, 341; В. Борщуков: *Память очевидца, память истории.* „Литературная газета" 1968, № 47, с. 11; В. Кардин: *Легенды и факты.* „Новый мир" 1966, № 2, с. 242.

Jerzy Speina[31] we wstępie do pracy *Rzecz o plotce* charakteryzuje ogólne założenia i funkcje tego rodzaju relacji, odwołując się również do ustaleń innych badaczy. Przytoczmy kilka z nich, według których plotka to:

> [...] relacja, która naszą ogólną znajomość epoki (wyniesioną z lektury historii) wzbogaca o całą masę realiów, mniej może ważnych dla historii i praw, które nią rządzą, ale istotnych dla poznania klimatu obyczajowo-socjologicznego minionych czasów[32].
>
> [...] potoczny wzorzec wewnątrztekstowej sytuacji komunikacyjnej, a nie kod odbioru tekstu literackiego[33].
>
> [...] zasada organizacji świata przedstawionego („jej wprowadzenie łączy się z poszukiwaniem nowego kształtu literackiego")[34].

W pierwszym znaczeniu termin „plotka" wskazuje na dobór materiału, np. biograficznego, wykorzystywanego przez pisarza. Już w *Trawie zapomnienia* zakres tematów, poprzez które dokonuje się charakterystyka Bunina i Majakowskiego znacznie różni się od reguł tradycyjnie przestrzeganych w utworach innych pisarzy. Przywoływane zdarzenia grupują się wokół kilku problemów. Głównymi są: typ wrażliwości twórczej, jaki reprezentują obaj poeci, i ich stosunek do Rewolucji Październikowej. W dotychczasowych wypowiedziach krytycznych poprzestaje się na konstatacji tylko tego faktu[35], pomijając obecność również innych aspektów charakterystyki postaci. Jakkolwiek wymienione tu zagadnienia rzeczywiście stanowią dominantę utworu, to prócz nich dają się również wyróżnić inne, jak np. nie zawsze przychylne opinie poetów o innych twórcach, grupach literackich czy choćby stosunek poetów do kobiet. Określić je można wspólną nazwą — to problem związków interpersonalnych. Te na pozór małostkowe motywy, przewijające się obok kwestii centralnych, stanowią tło, tworzą specyficzną atmosferę niepowtarzalności życia poetów, co więcej — odsłaniając sprawy prywatne, wzbogacają rysunek psychologiczny postaci.

W utworze *Z diamentów wieniec mój...*, poświęconym życiu literackiemu lat dwudziestych, zasada dominacji związków interpersonalnych staje się jeszcze bardziej widoczna. Oczywiście, w odniesieniu do prozy Katajewa trudno mówić o portretach *sensu stricte* choćby dlatego, że twierdzeniu takiemu przeczy asocjacyjny sposób opowiadania, powodu-

[31] J. Speina: *Rzecz o plotce*. W: *Studia o narracji*. Red. J. Błoński i in. Wrocław 1982, s. 177—193.

[32] J.P. Gawlik: *O prawo do plotki*. „Tygodnik Powszechny" 1951, nr 19. (Cyt. za: J. Speina: *Rzecz o plotce...*, s. 177).

[33] J. Speina: *Rzecz o plotce...*, s. 180.

[34] M. Głowiński: *Panorama powieściowa. (O „Murach Jerycha" i „Niebie i ziemi")*. W: *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*. Warszawa 1968, s. 235. (Cyt. za: J. Speina: *Rzecz o plotce...*, s. 178.)

[35] Interesujący nas tutaj problem porusza częściowo W. Kardin w pracy: *Точка...*, s. 135—140, negatywnie oceniając taką swobodę pisarza.

jący rozbicie toku wypowiedzi na drobne cząstki, z których czytelnik mozolnie musi budować całość. Ale — paradoksalnie — taki właśnie sposób mówienia świetnie koresponduje z poetyką plotki. Wizerunki postaci powstają bowiem partiami, niejednokrotnie składają się na nie sprzeczne dane, podobnie jak w plotce, sądy połowiczne i hipotezy.

Utwór zawiera kilkanaście portretów pisarzy i poetów. Oprócz głównych sposobów postaciowania, którymi zajmiemy się w dalszym ciągu, niebagatalną rolę w charakterystyce postaci odgrywa także opowieść o otoczeniu ludzkim jednostki. Katajew wykorzystuje tutaj chwyt polegający na przytaczaniu opinii różnych ludzi o sobie, dzięki czemu portrety zyskują wieloznaczność. Ten typowo „plotkarski" sposób mówienia sprawia równocześnie, że postaci wzajemnie się oświetlając, przybliżają nam obraz środowiska lat dwudziestych. Opinie te, jak podkreśla autor, nierzadko są odbiciem legendy i stereotypów myślenia:

> Wydaje się, że umarł na dezynterię. Ale za wiarygodność nie ręczę. Tak głosiła legenda. A w ogóle to całe nasze życie było wtedy legendą.[36]

Drugi, przytoczony tu cytat na temat plotki z pracy Speiny wskazuje na jeszcze jedno ważne zjawisko. Otóż plotka w strukturze utworu literackiego nie oznacza prawdziwości lub fałszu podawanych informacji. Określenie „plotkarski" może odnosić się do selekcji materiału biograficznego, w którym dominują sprawy prywatne i intymne ludzi. Ale stwierdzenie, że autor *Klocka* „plotkuje" w swoich wspomnieniach, wskazuje jedynie na sposób odbioru jego wypowiedzi i świadczy tylko o różnicach w rozumieniu pojęcia „intymność"[37]. Ważniejszą sprawą staje się bowiem problem określenia celu, w jakim elementy plotki zostają wykorzystane przez pisarza. Jak staraliśmy się wykazać, Katajew posługuje się plotką, aby zaprezentować pewien uproszczony sposób mówienia o człowieku, szczególnie zauważalny w opiniach środowiskowych. Należy więc zdecydowanie podkreślić, że nobilitacja plotki przez Katajewa nie wynika li tylko z upodobań do poszukiwania sensacji czy szokowania czytelnika niewybrednymi anegdotami z życia środowiska literackiego lat dwudziestych. Jest ona, jak zauważa M. Głowiński[38], świadectwem poszukiwań nowych rozwiązań, konsekwencją założeń ideowo-artystycznych pisarza.

Rozpatrzenie tego zagadnienia znacznie przekracza ramy niniejszego szkicu. Tutaj zasygnalizujmy jedynie, że pisarz w utworach po 1964 roku (data ukazania się *Maleńkich, żelaznych drzwi w ścianie)* przyjmuje postawę relatywizującą tzw. prawdy obiektywne, a przede wszystkim

---

[36] В. Катаев' *Алмазный мой втнец.* Москва 1979, с. 173.

[37] Na ten temat patrz np.: R. Lubas-Bartoszyńska: *Wprowadzenie do problematyki intymności jako kategorii poznawczej w literaturze.* „Ruch Literacki" 1984, nr 1—2, s. 21—35.

[38] M. Głowiński: *Panorama powieściowa...*

konwencje literackie. Dowodem takiego postępowania twórczego jest manifestacyjne odrzucanie wszelkich norm literackich, określeń gatunkowych i sposobów tworzenia, m.in. także wspomnień. Nie wdając się czasem w głębsze rozważania teoretyczne, Katajew neguje możliwości poznawcze literatury realistycznej, odtwarzającej; występuje przeciwko tradycyjnym pojęciom gatunku, dokumentu, faktu. Niejednokrotnie prowadzi przy tym swoistą grę z czytelnikiem, czego przykładem może być łatwy do rozszyfrowania kamuflaż nazwisk postaci, jakim posługuje się pisarz w utworze *Z diamentów wieniec mój...*[39].

Takim zasadom twórczym odpowiada również poetyka plotki. Jest ona bowiem wypowiedzią niesprawdzalną intersubiektywnie, przeciwnie, ma charakter relacjonalny w tym sensie, że nie tyle stanowi przekaz informacji, ile jej interpretację i jako taka zdeterminowana jest przede wszystkim przez świadomość mówiącego.

Ponadto, wspominaliśmy już, że specyfika prozy Katajewa polega na odrzucaniu jakichkolwiek autorytetów. Bardzo często spotykamy w jego utworach takie oto wypowiedzi:

> Wiele istnieje portretów Bunina. Najlepszy, moim zdaniem, należy do Andrzeja Biełego: profil kondora, oczy jak gdyby zapłakane, no i tak dalej. Dokładnie nie pamiętam.
>
> Później słyszałem, że Bunin miał piękne niebieskie oczy, ale sam tego nie dostrzegłem. Chociaż to zupełnie możliwe.[40]
>
> [...] zbliżyliśmy się ze sztabskapitanem [M. Zoszczenko — A. S.-M.], który okazał się wcale nie taki skryty, jakim później przedstawiali go różni pamiętnikarze, podkreślający, że on, wielki humorysta, sam nigdy się nie uśmiechał oraz był oschły i posępny.
>
> Wszystko to nieprawda.
>
> (*Z diamentów...*, s. 196)

Wszystkie informacje, które by można uznać za obiektywne, pisarz ignoruje. Co więcej, neguje prawdziwość wypowiedzi innych ludzi, a własną niewiedzę bagatelizuje. W takim postępowaniu przejawia się więc jeszcze większy niż w plotce stopień relatywizacji wypowiedzi autora, lekceważenie wiedzy społecznie empirycznej.

Przytoczmy dalszy ciąg cytowanego tu fragmentu, w którym Katajew zapoznaje nas z Buninem. Początek urywka zawierał odwołania do świadectwa Andrieja Biełego, któremu autor nie przydawał jednak większego znaczenia. Następnie pisarz mówi:

---

[39] Jawność pseudonimów, jakimi posługuje się Katajew, jest zjawiskiem tego samego rzędu, co nazywanie siebie sprzed lat nazwiskiem Pczołkin. Takie postępowanie uchyla pytanie o prawdziwość podawanych przez autora informacji, gdyż realne postaci zyskują w ten sposób fikcyjny status.

[40] W. Katajew: *Trawa zapomnienia*. Przeł. D. Wawiłow. Warszawa 1969, s. 8. (Dalej cytuję według tego wydania, stronice podając w tekście.)

Stał przed nami mężczyzna czterdziestoletni, szczupły, nieco zgryźliwy, elegancki — z aureolą honorowego członka Akademii w dziedzinie literatury. Potem dowiedziałem się, że jego zgryźliwość była nie tyle sprawą żółci, co hemoroidów, ale to nie jest istotne.

Dobrze uszyte sztuczkowe spodnie. Żółte angielskie buty na grubej podeszwie. Nie do zdarcia. Bródka ciemnoblond, typowo literacka, ale bardziej ostra i wypielęgnowana niż broda Czechowa. Francuska. Nie darmo Czechow nazywał go żartem „panem Bouquichon". Pince-nez podobne do Czechowowskiego, stalowe, tylko nie na nosie, lecz złożone we dwoje, wyglądające z bocznej kieszonki żakietu o na pół sportowym kroju — być może w drobną kratkę.

Nakrochmalony żołnierz — lub, jak się wówczas mówiło, kołnierzyk — wysoki i sztywny, o mocno odgiętych rogach z obu stron stateczno-liliowego krawatu, niczym rogi wizytówek z najlepszego bristolu..

(*Trawa*..., s. 8)

Zaprezentowany opis odznacza się konkretem, plastycznością, bogactwem szczegółów. Jak widzimy, ma on charakter metonimiczny, przeważa przedstawienie elementów ubioru Bunina, które ulegają jak gdyby usamodzielnieniu. Postać poety podlega niemal kubistycznemu „rozbiciu" na poszczególne przedmioty, ale nie one pełnią tutaj główną funkcję, lecz ich cechy: przede wszystkim kształty i barwy. W wypowiedzi dominuje składnia nominalna — mnogość określeń przymiotnikowych, prawie zupełny brak czasowników. Tak skonstruowany opis odzwierciedla impresjonistyczność, bezpośredniość percepcji. Dodajmy jeszcze, że przedmiotem obserwacji i zapisu czyni pisarz takie detale i jakości wyglądu zewnętrznego, które trudno poddać weryfikacji. W konsekwencji opis postaci pozostaje w całkowitym uzależnieniu od percepcji, a więc przede wszystkim świadomości autora. Ta, z kolei, roztopiona jest w teraźniejszości, świadczy o tym choćby cytowany fragment o Zoszczence; podobnie w *Trawie zapomnienia* obraz czerwonego kwiatu „bignonii" aktualizuje w pamięci autora postać Bunina. Ewokowanie przeszłości odbywa się więc poprzez asocjację, ale główną rolę odgrywa nie pamięć, lecz wyobrażenie o przeszłości:

Widzę duże towarzystwo na letniskowej werandzie. Właściwie nie widzę, lecz staram się odtworzyć, jak gdyby krążąc w ciemności wokół zagadkowego mechanizmu pamięci i dotykając po omacku niezgrabnymi palcami jego najtajniejszych sprężyn.

(*Trawa*..., s. 48)

Użyte tutaj słowo „widzę" nie odnosi się już do percepcji wzrokowej, lecz jest synonimem wyobrażenia. Obrazy poetyckie, jakie buduje wyobraźnia pisarza, tworzą więc świat autonomiczny, hermetyczny. W świecie tym przeważają spostrzeżenia nad zdarzeniami.

W stosunku do prozy wspomnieniowej trudno w ogóle mówić o wydarzeniach czy fabule. Jak zauważa jeden z badaczy[41], wydarzeniem

[41] J. Starobinski: *Styl autobiografii*. Przeł. W. Kwiatkowski. „Pamiętnik Literacki" 1979, z. 1, s. 310.

tutaj jest sama wypowiedź, mówienie. W *Trawie zapomnienia* zjawisko afabularności prozy wspomnieniowej występuje w obnażonej postaci. W pamiętnikach Erenburga spotykaliśmy choćby zarys sytuacji, wydarzenie w formie anegdoty. W utworach Katajewa mamy natomiast do czynienia z monologiem autora, co najwyżej przedstawiającym szereg obrazów-opisów. Erenburg w pamiętnikach wypowiadał liczne deklaracje, wyjaśniał cele i motywacje opowiadania. Czytelnik mógł więc, chociażby z komentarzy, odczytać zasady wartościowania autora. Natomiast Katajew nie formułuje wprost ani intencji opowiadania, ani swego systemu wartości. Nie spotykamy w jego prozie, w każdym razie bardzo rzadko, opinii o ludziach wyrażanych *expressis verbis*, sposobem ich artykułowania staje się właśnie obraz poetycki.

Konsekwencją zasygnalizowanych tu zasad artystycznych jest ograniczenie pola zainteresowania pisarza do własnej biografii, dlatego wszystkie postaci, o jakich mówi, są sfunkcjonalizowane autobiograficznie. Relacja Katajewa informuje przede wszystkim o nim samym, bohaterem wspomnień staje się więc świadomość autora. Postaci występujące bowiem w prozie twórcy *Klocka* zostają „wchłonięte" przez jego świadomość tak, że do pewnego stopnia tracą swą autonomię.

Mimo to, da się w prozie Katajewa wyróżnić kilka tematów i sposobów postaciowania. Są to mianowicie: 1) wygląd zewnętrzny (najczęściej ubiór); 2) gest i mimika; 3) nawyki i upodobnia; 4) język (lub charakter pisma) postaci; 5) wnętrza pokojów i mieszkań; 6) twórczość literacka. Rozpatrzenie wszystkich tych rodzajów charakteryzowania przekracza ramy naszego szkicu, ograniczymy się zatem do zasygnalizowania najogólniejszych prawidłowości.

O stopniu oddalenia danej postaci od autora świadczy ilość i intensywność wykorzystanych środków artystycznych. Sam pisarz zwraca zresztą na tę regułę uwagę, gdy przedstawia poetę Asiejewa:

> Najdziwniejsze, że w żaden sposób nie mogę narysować jego portretu. Ani jednej wyraźnej cechy. Nie ma się czego złapać: co z tego, że w porządnym palcie jesiennym, co z tego, że z twarzą wygoloną, trochę starczą i nijaką, co z tego, że, być może, podobny do radzieckiego urzędnika średniej rangi, każdy tylko nie poeta, a jednocześnie i mimo to, coś podniosłego, inteligentnego dało się zauważyć we wszystkich jego zwyczajach. A oprócz tego — ani jednej wyrazistej cechy: wzrost średni, oczy nijakie, nos zwyczajny, usta zwyczajne, podbródek zwyczajny. Aż dziw, że to on był współpracownikiem Komandora [Majakowskiego — A. S.-M.], jednym z wodzów LEF-u. Jednym słowem, nie mogę go opisać.
>
> (Z *diamentów*..., s. 122)

Asiejew został przedstawiony w utworze wyłącznie poprzez opis jego mieszkania, brak natomiast któregokolwiek z wymienionych wcześniej sposobów postaciowania.

Wśród wyliczonych środków nierzadko spotykane są opisy ubrań i wnętrz. Katajew bardzo chętnie charakteryzuje otoczenie materialne

postaci. Często zostaje więc ona zaprezentowana za pomocą swoich atrybutów[42]. W portrecie Bunina uderzają np. drobiazgowe opisy ubioru i nagromadzenie w jego otoczeniu różnego rodzaju przedmiotów; wszystko razem składa się na obraz odpowiadający wyobrażeniom młodego poety-Katajewa o „arystokracie, rodowym szlachcicu, członku rosyjskiej Akademii, człowieku o wyrafinowanym smaku". Podobnie przedstawienie pokoju Bułhakowa (*Z diamentów...*) odzwierciedla, w pojęciu Katajewa, wyobrażenia autora *Mistrza i Małgorzaty* o klasycznym rosyjskim pisarzu. Z kolei Majakowski scharakteryzowany zostaje przede wszystkim poprzez nawyki i upodobania, co daje dynamiczny portret artysty, sygnalizuje jego pobudliwość emocjonalną i intelektualną.

Spośród wymienionych technik postaciowania na szczególną uwagę zasługuje jednak chwyt przywoływania przez Katajewa utworów literackich portretowanych poetów. Są one dla pisarza sposobem manifestowania się biografii twórców. Analizując np. stosunek Bunina do rewolucji, obserwując postępujący coraz bardziej proces jego alienacji, autor wydobywa z twórczości poety fragmenty wierszy, alienację tę odzwierciedlające:

> Jeżeli wiersze poety są jakimś wizerunkiem jego duszy — a to oczywiście nie ulega wątpliwości, jeśli poeta jest poetą prawdziwym — to dusza mego Bunina [...] wiła się w ogniu piekielnym. Jeśli Bunin nie jęczał, to tylko dlatego, że liczył jednak na bliski koniec rewolucji.
>
> (*Trawa...*, s. 47)

Jak zauważamy, dla Katajewa biografia pisarza nie jest wyłącznie jednym z tematów, lecz podstawowym impulsem twórczym. Jednocześnie, to właśnie autobiograficzność, a nie dokument staje się w interpretacji autora rękojmią wiarygodności tekstu artystycznego.

Poezja może być także sposobem ujawniania cech fizycznych twórcy. We wspomnieniach *Z diamentów wieniec mój...* Katajew nazywa Mandelsztama „dziadkiem do orzechów", zapożyczając ten pseudonim z wiersza poety. W *Trawie zapomnienia* określenie to służy do opisu wyglądu zewnętrznego Mandelsztama, poprzez który uwidaczniają się jego cechy psychiczne:

> Wpatrywałem się w zadartą ku górze twarz Mandelsztama i zrozumiałem, że jego rzucające się w oczy podobieństwo do małego wielbłąda nie daje właściwego pojęcia o jego charakterze i literacko także jest powierzchowne. Najlepiej powiedział o sobie sam Mandelsztam:
>
> „Jakże nam teraz nie do śmiechu, mój towarzyszu wielkousty, głuptasie, dziadku do orzechów, o jak się tytoń w palcach kruszy. A mógłbym żyć jak ptak w ogrodzie, tort orzechowy zjadać co dzień, lecz nie to, widać mi sądzone..."

---

[42] M. Butor: *Filozofia umeblowania*. W: *Powieść jako poszukiwanie*. Przeł. J. Guze. Warszawa 1971, s. 54.

Sam był w tej chwili drewnianym dziadkiem do orzechów o dużych, zamkniętych ustach, gotowych rozewrzeć się w każdej chwili, niby na zawiasach, i zgnieść Majakowskiego jak orzech.

(*Trawa...*, s. 164)

Poezja zatem zawiera informacje umykające powierzchownej ocenie, stanowi klucz do zrozumienia osobowości twórców. Utwory literackie pomagają również odnaleźć formułę-uogólnienie, określającą istotę postawy życiowej poetów. W interpretacji Katajewa Bunin i Majakowski jawią się jako samotnicy, outsiderzy. Bunina nazywa np. „przybyszem ze staroruskiego świata", Majakowskiego zaś „przybyszem z innego świata, południowcem. Przyjezdnym, który do tej pory nie może się zaaklimatyzować. Zamorskim strusiem." Określenia te potwierdzają obserwacje autora, ale to właśnie wiersze pozwoliły mu utwierdzić się w słuszności spostrzeżeń. Tak więc, dopiero twórczość dopełnia i sankcjonuje obraz artysty.

W pojęciu Katajewa literatura nie jest jednakże tylko odzwierciedleniem biografii, zapisem dziejów poety. Pisarz wskazuje także na takie właściwości poezji, jak jej możliwości profetyczne. Przytaczając utwory Mandelsztama we wspomnieniach *Z diamentów wieniec mój...*, podkreśla, że zawierają one przeczucia i wyobrażenia poety o swej śmierci. Ale literatura jest jeszcze czymś więcej. W poezji, twórczości poeta kreuje swój los, buduje własne życie na wzór literatury. Motyw taki najsilniejszy akcent zyskuje w interpretacji samobójczej śmierci Majakowskiego. Katajew podkreśla, że samobójstwo było aktem końcowym zespolenia się w losie Majakowskiego życia z literaturą. Na potwierdzenie znowu przytacza wiele wierszy poety, w których motyw samobójstwa rozbrzmiewa niezwykle donośnie.

Myśl o autokreacyjnym charakterze stanowi u Katajewa ideę nadrzędną. Zdeterminowane są przez nią wszystkie elementy utworów. Poszukiwania własnej formy literackiej prowadzą do zanegowania tradycyjnych tematów i sposobów tworzenia relacji wspomnieniowej. Zamiast nich Katajew posługuje się plotką i obrazowaniem poetyckim, które nadają wypowiedzi piętno relatywizmu i subiektywizmu. Zasady te pozwalają podporządkować świat przedstawiony utworu wyobraźni autora. W ten sposób wszystkie elementy wspomnień, a więc i postać literacka, zostają zrelacjonowane w stosunku do jego świadomości.

Katajew przyjmuje w utworach postawę skrajnego biografizmu, poszukując we wszystkich możliwych przejawach życia jednostki źródeł i odzwierciedleń twórczości literackiej. Poeci w jego wspomnieniach ukazani są w relacjach interpersonalnych, otoczeniu materialnym i przede wszystkim w swojej twórczości. Ale wypełniająca utwory wyobraźnia i świadomość autora sprawia, że postaci tracą swą substancjalność i stają się jedynie środkiem do realizacji celów pisarza.

Okazuje się więc, że wykorzystane w naszej pracy pojęcie portretu literackiego jest w różnym stopniu adekwatne do wspomnień Katajewa i Erenburga. W prozie Katajewa portrety realnych ludzi poddane zostają daleko idącej transformacji. Uwaga ta szczególnie odnosi się do utworu *Z diamentów wieniec mój...*, w którym postaci występujące pod pseudonimami zyskują właściwie fikcyjny status, tracąc tym samym charakterystyczny dla tradycyjnego portretu związek z rzeczywistością zewnątrztekstową. Pojęcie portretu trudno jest również stosować wobec *Trawy zapomnienia*, gdyż specyfika tego utworu polega przede wszystkim na formułowaniu przekazu autobiograficznego. W obu przypadkach portretowane postaci pozbawione są autonomiczności i uzależnione od świadomości i zamierzeń autora. Negacja tradycyjnych sposobów kształtowania wypowiedzi biograficznej, podporządkowanie modelu relacji wspomnieniowej obrazowi poetyckiemu sprawiają, że portrety poetów charakteryzują się dużym stopniem wieloznaczności. Takie cechy gatunku, jak szkicowość i fragmentaryczność zostają u Katajewa doprowadzone do skrajności. Odpowiada to celom pisarza, interesującego się bardziej rozważaniami metaliterackimi, badaniem możliwości poznawczych literatury niż formułowaniem gotowych ocen o danej jednostce. W rezultacie portretowane postaci sprawiają wrażenie materiału egzemplifikacyjnego do rozmyślań Katajewa na temat istoty i roli twórczości literackiej. We wspomnieniach *Z diamentów wieniec mój...* i *Trawa zapomnienia* sylwetki poetów zostały więc ograniczone do funkcji reprezentowania określonego typu zachowania estetycznego. Model człowieka, jaki proponuje Katajew, opiera się zatem wyłącznie na jednym aspekcie egzystencji — istnieniu w sztuce. Tak więc, posługiwanie się tradycyjnymi wyznacznikami gatunkowymi portretu nie jest drogą ku poznaniu sposobów postaciowania w prozie Katajewa. Dlatego rozważania nasze należy potraktować jako ustalenia porządkujące, stanowiące zaledwie wstęp do analizy właściwej. Wskazówkę do interpretacji szczegółowych winien stanowić, zasygnalizowany w naszej pracy, problem kreacyjnego i autokreacyjnego modelu prozy Katajewa.

W pamiętnikach Erenburga natomiast odnajdujemy wszystkie podstawowe wyznaczniki portretu literackiego. Mamy tu do czynienia ze stosunkowo wszechstronnym portretem postaci, który powstaje poprzez uogólnienie kompleksów przedstawionych zdarzeń i cech jednostki. Pisarza interesuje zewnętrzny aspekt egzystencji człowieka, stara się go przedstawić w sposób zobiektywizowany, tj. taki, w którym wyznaczniki charakterystyki postaci stanowią jej relacje z historią i kulturą. Kryterium wartościowania, jakim posługuje się Erenburg wobec portretowanej jednostki, jest jej stosunek do tradycji. Niepowtarzalność osobowości danego poety przejawia się właśnie w jego związkach z tradycją i kulturą.

Erenburg nazwał swoją opowieść przekazem osobistym, wyraźnie jednak zaznaczając granice między prezentowanymi zdarzeniami i po-

staciami z jednej strony a własną interpretacją z drugiej. Pisarz nie ingerował w sprawy osobiste portretowanej postaci, ograniczając się do rozważań nad faktami z życia publicznego jednostki. Tak więc sformułowanie „osobisty" oznaczało u niego — „ogarnianie przez człowieka wydarzeń zewnętrznych i włączanie ich w obręb własnego »ja«"[43]. Dlatego też postawę pisarza nazwaliśmy empatyczną, rozumiejącą.

Model portretu literackiego, jaki tworzą pamiętniki *Ludzie, lata, życie*, jest reprezentatywny dla większości współczesnych utworów wspomnieniowych. Podobnie przedstawiają postaci twórców również inni pisarze, jak np. Wieniamin Kawierin wspominający J. Tynianowa w *Oświetlonych oknach* (1976) czy Marietta Szaginian — D. Mierieżkowskiego i Z. Gippius w pamiętnikach *Człowiek i Czas* (1978). Takie postępowanie twórcze wobec materiału biograficznego stanowi tradycję w rosyjskiej literaturze pamiętnikarskiej i wywodzi się z *Rzeczy minionych i rozmyślań* Aleksandra Hercena.

Sposób portretowania przyjęty natomiast przez Katajewa nie znalazł jak dotąd naśladowców. Pewne jego elementy odnaleźć możemy w utworze Andrieja Wozniesieńskiego *O* z 1982 roku, nie tworzą one jednak tak spójnego i harmonijnego systemu artystycznego, jak u autora *Trawy zapomnienia*. Wspomnienia Katajewa, podobnie jak autobiograficzne utwory Borysa Pasternaka czy Maryny Cwietajewej, do których w pewien sposób pisarz nazwiązuje, stanowią w literaturze rosyjskiej zjawisko odosobnione.

---

[43] G. Gusdorf: *Memoire et personne*. T. 1: *La memoire cocréte*. Paris 1950, s. 251—251. (Cyt. za: R. Lubas-Bartoszyńska: *Wprowadzenie do problematyki...*, s. 22.)

Анна Скотницка-Май

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПОРТРЕТ В ВОСПОМИНАНИЯХ И. ЭРЕНБУРГА И В. КАТАЕВА

Резюме

В настоящей работе понятие литературного портрета используется в методических целях. Оно обозначает способы и принципы построения персонажа, применяемые авторами современной мемуарной прозы. Работа исходит из предпосылки, что основная задача литературных воспоминаний заключается в создании автобиографического сообщения. Анализ опирается на произведения И. Эренбурга *Люди, годы, жизнь* и В. Катаева *Алмазный мой венец* и *Трава забвенья*, относящиеся к двум разным периодам функционирования советской мемуаристики после 1956 года и, прежде всего, представляющие совсем разные идейно-художественные структуры. Экземплификация ограничивается

пертретами некоторых поэтов, напр. И. Бунина, В. Маяковского, О. Мандельштама, Б. Пастернака. Анализ показал, что несмотря на существование в современной мемуарной прозе тенденций к отрицанию традиционных жанровых принципов, большинство составляют произведения, использующие способы характеристики, которые применял Эренбург.

Anna Skotnicka-Maj

THE LITERARY PORTRAIT IN THE MEMOIRS OF I. ERENBURG AND V. KATAEV

Summary

The concept of „literary portrait" is treated here instrumentally, using it to examine the rules and methods of personation employed by the creators of contemporary literature in the form of reminiscences. The principle is assumed that the fundamental intention in literary reminiscences is the formulation of an autobiographical record. With the aim of discerning the development and changes which the memoir form has undergone, consideration has been based here on the following works: *Люди, годы, жизнь* by I. Erenburg and Kataev's *Алмазный мой венец* and *Трава забвения*. These works belong to two different phases in the functioning of Soviet memoir writing post- 1956, and above all they represent completely different types of ideological-artistic structures. Material chosen as examples has been limited to the portraits of a few poets, for instance V. Majakovski, I. Bunin, O. Mandelshtam, B. Pasternak. Analysis showed that although in contemporary reminiscence prose a tendency may be observed towards rejecting the rules of the genre (V. Kataev), nevertheless the great majority employ the methods as represented in the memoirs of I. Erenburg.