

ALEKSANDAR FLAKER

Zagreb

RODZAJE LITERACKIE AWANGARDY ROSYJSKIEJ

Awangarda rosyjska rozwijała się i konstituowała w czasie, gdy w literaturze rosyjskiej dominowały rodzaje literackie, które rozwinęły się w poprzednich formacjach stylistycznych. Realizm wprowadził już od lat 80-tych XIX w. przeżywał swą dezintegrację, która uwidaczniała się w rozkładzie rodzajów literackich przez niego kanonizowanych i w zwrocie od powieści w stronę drobnych gatunków prozy, szczególnie ku noweli (Garszyn, Czechow, Gorki, Bunin, Kuprin). W świadomości jednak rosyjskiego środowiska literackiego realizm przetrwał z największą nośnością, którą osiągnęła literatura rosyjska w utworach Turgieniewa, Dostojewskiego i Tolstoja, i w związku z tym również w hierarchii wartości literackich pozostał formą najwyższą. Świadczą o tym także późniejsze próby rekonstrukcji powieści u twórców, którzy swą sztukę rozwijali w warunkach dezintegracji realizmu i modernizmu rosyjskiego (Gorki, potem Bunin).

W okresie modernizmu rosyjskiego, głównie dzięki świadomym usiłowaniom przedstawicieli symbolizmu, na nowo wysoką pozycję w hierarchicznym porządku rodzajów literackich zajęła poezja, a z nią jej fundamentalna forma — wiersz liryczny, który — należy to szczególnie podkreślić — właśnie w literaturze rosyjskiej, nie mającej w epoce dominacji realizmu swoich „parnasistów,” był rzeczywiście zepchnięty na margines zjawisk literackich, czego najdobitniejszym przykładem jest modernistyczna rehabilitacja zapomnianej poezji Tiutczewa lub — jeszcze bardziej — Feta.

Tak więc w systemie, który zastała awangarda w momencie swego konstituowania się, panowała w gruncie rzeczy dwoistość hierarchii rodzajów literackich — tradycyjnie wysoką pozycję powieści dopełnia rehabilitacja impresyjnej poezji lirycznej, która wiązała się z bogatą rosyjską tradycją romantyczną — zarówno z jej głównym nurtem (Puszkina, Lermontowa), jak i z pobocznymi. Rosyjska awangarda musiała wejść w konflikt z tymi fundamentalnymi formami literackimi reprezentującymi dążenie do ich dehierarchizacji i dekanonizacji.

O ile dla rosyjskiego ruchu awangardowego bardziej charakterystyczny

i spektakularny jest może spór z poezją rosyjskiego symbolizmu i z poezją liryczną o wyraźnej funkcji estetycznej, spór, jaki wiódł na przykład zaciekle główny protagonista futuryzmu Majakowski — o tyle dla formacji awangardowej bardziej charakterystyczny był spór z powieścią o jasno zarysowanej funkcji gnoseologicznej i aksjologicznej, pośród której uświęcone pierwszeństwo przypada powieściom Tolstoja, daleko mniej zaś powieściom Dostojewskiego, których „polifoniczność” (Bachtin) i dialogiczność (*Pro et contra* to tytuł książki Szklowskiego wobec rozdziałów *Braci Karamazow!*), a także styl musiały pociągać również zwolenników nowego, zdehierarchizowanego „widzenia” świata.

Spór awangardy rosyjskiej z powieścią przeważnie nie jest, początkowo przynajmniej, natury programowej. Wyraźniej rysuje się w przeciwstawianiu strukturom tradycyjnym struktur nowych i przekształconych w stosunku do powieści realistycznej niż w wypowiedziach teoretycznych i manifestacyjnych. W tym sensie możemy mówić o ukrytym sporze, który prowadzi nowa epoka literatury rosyjskiej z powieścią, a który zapoczątkował już Czechow poprzez impresjonistyczny zabieg zastosowany np. w *Damie z pieskiem* (1899), która jakby podawała w wątpliwość przeciężką, opartą na funkcji gnoseologicznej i moralnej aksjologii strukturę *Anny Kareniny*. Spór ten istotnie określa strukturę powieści Andrieja Biełego, zwłaszcza jego *Petersburga*, a powieści te, jak wiadomo, stały się źródłem nowej rosyjskiej prozy porewolucyjnej. Obfitowała ona w próby zamiany fabuły i charakterów ustabilizowanej struktury powieści realistycznej na nową całość złożoną z przeciwstawiających się sobie fragmentów, wbudowanych w ogólną „architektonikę” (wyrażenie Zamiatina) powieści konstruktywnej (powieści Borysa Pilniaka). Ukryty spór i jawną polemikę z tradycjami powieści rosyjskiej zauważył już Szklowski w „pozaliterackiej” prozie Wasyla Rozanowa, opartej na zarzuceniu jakiegokolwiek hierarchii tematów i motywów. Zauważył to zresztą również w swojej recenzji prozy Rozanowa rzeczywiście pierwszy przedstawiciel awangardowych dążeń w prozie rosyjskiej — Andriej Biely:

Od opisu ubioru — ku krańcom dziejów świata; od krańca dziejów świata — ku Afanasijowi Iwanowiczowi i Pulcherii Iwanownej¹.

Naśladując Biełego zagarnia Borys Pilniak poszczególne chwytły i motywy powieści rosyjskiej XIX w. (w jego powieści pojawia się nawet jako postać Liza Kalitina ze *Szlacheckiego gniazda* Turgieniewa!), lecz same zasady budowy takiej powieści wyjaśnia następująco:

Temat, narracja, styl rozdzieliły się na części, pojawiły się osobno jako elementy możliwej konstrukcji, przyszłej prozy, jako przykładowe (i przybliżone) wzory tematu, narracji i stylu — specyficzny inwentarz literacki².

¹ A. Bielyj, [rec. z:] W. Rozanow, *Kogda naczalstwo uszlo...*, „Russkaja myśl”, 1910, nr 11, s. 374.

² V. Gofman, *Miasto Pilniaka*, [w:] B. Pilniak, *Stati i materialy*, Leningrad 1928, s. 9–10.

Zrozumiała jest z tego powodu negatywnie krytyczna recepcja powieści *Nagi rok*:

W rzeczywistości nie jest to powieść. Nie ma tu mowy o jedności budowy, fabuły ani o tym wszystkim, czego zwykle poszukuje czytelnik biorąc powieść do ręki³.

Ukryty spór z powieścią prowadzi też Izaak Babel. Jego *Armia konna* jest cyklem nowelistycznym, który ujawnia potencjalne możliwości stania się powieścią, połączonym jednością narratora, jego stylem i sposobem widzenia świata; w nowelach powtarzają się nawet pewne postacie. Ale jednak:

Cykle Babla nie są powieściami, ale zbiorami opowieści; ich całkowitość polega nie na związkach akcji, lecz na stosunkach konfrontacyjnych⁴.

Proza Babla, podobnie jak i Pilniaka, wyraża „konceptę rzeczywistości otwartej i niedokończzonej, »nieposkładanej«...”⁵, a jest to, ogólnie biorąc, założenie, na którym opiera się struktura formacji awangardowej.

Spór z tradycjami charakteryzuje również prozę Osipa Mandelsztama, który w swym esej *Koniec powieści* tłumaczy przyczyny uniemożliwiające istnienie powieści tradycyjnej:

Obecnie Europejczycy wytrąceni są ze swoich biografii jak kule bilardowe i prawami ich działania, jak i kul na stole bilardowym, rządzi jedna reguła: kąt padania równa się kątowi odbicia. Człowiek bez biografii nie może być tematyicznym kośćcem powieści, a z drugiej strony powieść jest nie do pomyślenia bez zainteresowania pojedynczym losem ludzkim — fabułą i tym wszystkim, co jej towarzyszy. Prócz tego zajęcie się motywacją psychologiczną, czym tak zresztą ratowała się powieść dekadencek, przeczując już swą zgubę — w zarodku zostało przerwane i zdyskredytowane przez pogłębiającą się słabość motywów psychologicznych skonfrontowanych z rzeczywistością, której obrachunek z motywacją psychologiczną stawał się z każdą chwilą surowszy⁶.

W tym samym czasie, gdy esej Mandelsztama pojawił się w jego książce *O poezji* (1928), krytycy „Lefu” wiedli burzliwą walkę przeciw „restauratorskim” dążeniom prozy rosyjskiej, które dostrzegali w odnowie struktury powieści opartej na tradycji Tolstoja i dziedzictwie rosyjskiego realizmu w ogóle. Odmawiali oni wartości pierwszym naśladowcom *Klima Samgina* Gorkiego, *Kłeski* Fadiejewa, a awangardowy krytyk W. Piercow w pracy pod charakterystycznym tytułem *Jubileusz powieści* przeciwstawił się „całej bibliotece grubych powieści” pisarzy proletariackich, zaliczywszy do niej również pierwszy tom *Cichego Donu* Szołochowa⁷. Tymczasem w tym samym roku zaznaczył się kryzys awangardowej koncepcji literatury, przejawiający się szczególnie w dziedzinie prozy.

³ A. Woronskij, *Litieraturnyje tipy*, Moskwa 1927, s. 50.

⁴ M. Drozda, *Babel, Leonow, Solżenicyn*, Praha 1966, s. 39.

⁵ *Ibid.*, s. 41.

⁶ O. Mandelsztam, *Sobranije soczinienij*, Nowy Jork 1955, s. 357.

⁷ Por. W. Piercow, *Litieratura zawtraszniego dnia*, Moskwa 1929, s. 167—173.

Wyraźnym celem krytyki wywodzącej się z pozycji ruchu awangardowego stała się poezja liryczna. Oskarżano ją o estetyzm, ograniczanie wyrazu lirycznego do niezwykłych przeżyć, ezoteryczność i opartą na symbolice transcendentalność. Krytyka negowała w ten sposób same założenia rodzaju literackiego, który rozwinął w literaturze rosyjskiej romantyzm i odnowił na nowych zasadach specyficzny rosyjski symbolizm. Tymczasem poezja liryczna wcale nie została zdegradowana. Stała się od razu dziedziną, w której najżywiej eksperymentowano, a zatem przeżyła szereg transformacji, zmieniających mniej lub więcej jej funkcje wewnątrz systemu rodzajów literackich. Eksperymenty, jakie podejmowali przedstawiciele awangardy, dotyczyły przede wszystkim leksykalnej odnowy poezji, zrywania wielu zakazów estetycznych i w związku z tym manipulowania tworzywem, którego liryka dotąd nie znała. Prowadziło to z jednej strony do negacji jakichkolwiek treści znaczeniowych prócz tych, które opierają się na dźwięku, z drugiej zaś ku akcentowaniu wartości semantycznych poezji, które opierały się na zestawianiu lub przeciwstawianiu pozornie przeciwnych jednostek semantycznych („semantyczna poezja” Osipa Mandelsztama i innych)⁸. Negując lirykę jako wyłącznie osobistą ekspresję podmiotu lirycznego, ostro atakując jej „kameralność”, awangarda postawiła problem nowego stosunku poety — świat. W tym względzie doszło do wyraźnej polaryzacji wśród poetów rosyjskich. Bardzo zróżnicowane odpowiedzi na ten problem dali najwybitniejsi jej przedstawiciele: Włodzimierz Majakowski i Borys Pasternak.

Wszystko jest we mnie — Pasternak. Jestem we wszystkim — Majakowski. [...] Pasternak to absorpcja, Majakowski — oddawanie siebie. Majakowski to przetwarzanie siebie w przedmiot, rozplywanie się w przedmiocie. Pasternak to przetwarzanie siebie w przedmiot, rozpuszczanie przedmiotu w sobie⁹.

W obu przypadkach mowa o nowej pozycji podmiotu lirycznego w liryce. Majakowski doprowadza podmiot liryczny do ekshibicjonizmu, w rzeczywistości jednak podmiot ten „rozplywa się” w przedmiotach, społeczeństwie, kosmosie. Podmiot liryczny Pasternaka, jego „ja” liryczne, przestaje niemal być nosicielem ekspresji, ale cały świat przedmiotów (przeważnie przyroda lub *intérieur*) siłą tego nieobecnego, ale stale istniejącego podmiotu zostaje „poruszony” ze swego zwykłego miejsca. Pasternak nigdy nie był przygotowany na nadanie swej poezji funkcji bezpośredniego apelu rewolucyjnego, jego liryka rewolucjonizowała same stosunki pomiędzy elementami przedstawionego świata:

⁸ Por. J. Lewin, D. Segal, R. Timieniczik, W. Toporow, T. Ciwian, *Russkaja siemantyczeskaja poetika kak potencjalnaja kulturnaja paradigma*, „Russian Literature”, 1974, nr 7/8, s. 47–82.

⁹ M. Cwietajewa, *Epos i lirika sowriemiennoj Rossiji* (1932), [w:] *Niesobrannyje proizwiedienija*, München 1971, s. 644.

Gdyby Pasternak jutro napisał swój *Październik*, byłby to przede wszystkim jego *Październik*, w którym centrum działań wojennych byłoby przeniesione na wierzchołki niespokojnych drzew¹⁰.

Pasternak pozostawał przeważnie przy tradycyjnych gatunkach literackich, modyfikując je od wewnątrz, Majakowski — funkcjonalizując swoją poezję, tworzył nowe gatunki literackie. Świadomie dążąc do burzenia hierarchii gatunkowej stał się jednym z twórców „agitki”, poezji o intencjach bezpośrednio agitacyjnych, bardzo różnorodnej pod względem literackim. Na początek wymienić tu należy jego teksty do plakatów — poezję plakatową, którą uprawiali i inni poeci w latach 1917—1921, szczególnie zaś Demian Biedny¹¹, w którego twórczości szczególną rolę odegrała literaryzacja form ustnych (czastuszki). Właśnie u Majakowskiego, począwszy od r. 1921 (*O plugastwie*)¹², narodziła się charakterystyczna forma „wierszowanego felietonu”, którą już w latach wojny domowej uprawiał Demian Biedny, a i później zachowała ona swoje miejsce w rosyjskiej poezji radzieckiej — od Biezimiennego do Jewtuszenki. Fakt, że nie szło wyłącznie o nadanie poezji funkcji politycznej, potwierdza istnienie licznych wierszy reklamowych, które pisał Majakowski dla radzieckich przedsiębiorstw handlowych.

Ale jednak w ognisku poezji rosyjskiej awangardy znalazł się *via facti* gatunek literacki, który w sporze z klasycystycznym podziałem na rodzaje rozwinął romantyzm, a następnie miał w swojej pieczy rosyjski realizm (Niekrasow) jako formę odpowiednią tak dla utrzymania lirycznej ekspresji, jak i na potrzeby aktualnej funkcjonalizacji; umożliwiała ona również integrację pozaliterackich elementów językowych i stylistycznych. Był to oczywiście poemat, z pochodzenia „mieszany” gatunek liryczno-epicki, przybierający zresztą i w literaturze europejskiej postać upolitycznioną (Heine, *Niemcy, Baśń zimowa*), dogodny także w funkcji społeczno-krytycznej (Niekrasow, *Współcześni*). O rozkwicie poematu w okresie ruchu awangardowego w Rosji świadczy twórczość Majakowskiego od *Obłoku w spodniach* po niedokończony poemat *Pełnym glosem*. Nie jest też przypadkiem, że pierwszy większy utwór napisany po *Październiku* należał również do tego gatunku literackiego (Blok, *Dwunastu*); poematy pisał również tak bardzo typowy poeta liryczny jak Pasternak, a osobne miejsce pośród poezji rosyjskiej tych czasów zajmują poetyckie teksty Chlebnikowa, które są bezsprzecznie najbardziej charakterystyczne dla awangardy ze względu na otwartość swoich struktur. Chlebnikow bowiem w rzeczywistości stworzył nową formę literacką — genetycznie związaną z poematem

¹⁰ *Ibid.*, s. 665.

¹¹ Por. Mier, Wstęp do: *Links! links! Links! 1917—1924. Eine Chronik in Vers und Plakat*, Berlin 1970, s. 6—24.

¹² Por. L. F. Jerszow, *Stichotwornyj felieton Majakowskiego*, [w:] *Literatura, umeni a revoluce. Sbornik*, Brno 1976, s. 115—120.

tem, którą sam nazwał „nadpowieścią” usiłując określić ten gatunek w swoim wstępie do *Zangezi* (1932):

„Nadpowieść” lub „pozapowieść” [*swierchpowiest'*, *zapowiest'*] składa się z samodzielnych fragmentów, każdy ze swoim odrębnym bogiem, odrębną wiarą, odrębnym statutem [...] Przypomina rzeźbę z różnokolorowych bloków różnego rodzaju; ciało z białego kamienia, płaszcz i odzienie — z niebieskiego, oczy — z czarnego.

Jest wyciosana z różnobarwnych bloków słów rozmaitej budowy. W ten sposób wynajduje się nowy model działania w dziedzinie sztuki słowa. Opowieść to konstrukcja słów. Konstrukcja złożona z opowieści to „nadpowieść”¹³.

Do stworzonej przez Chlebnikowa formy, počawszy od *Dzieci wydry*, które powstały z utworów napisanych pomiędzy 1911 a 1913 r., aż do wspomnianego *Zangezi*, należały w rzeczywistości różne teksty, zestawione niekiedy wedle zasady przynależności do różnych rodzajów literackich (fragmenty prozaiczne, ukształtowane teksty dramatyczne, poezje, fragmenty traktatów „naukowych”), rzadziej zjednoczone wspólnym tematem (zgodnie z tym poglądem *Wojna w pulapce na myszy*, 1919, powstała z fragmentów pisanych między 1915 a 1917 r.)¹⁴. Charakteryzuje je również przeciwstawienie poszczególnych fragmentów pod względem czasowym i przestrzennym, zjawiska rzeczywiste zastępuje fantastyka, stylizację — fragmenty oparte na alogizmach, „wysoki styl” — burleska. Jako gatunek literacki utwory Chlebnikowa bliższe są w istocie poematowi heroikomicznemu, a także rosyjskiemu poematowi XVIII w. niż poematom romantycznym. Z drugiej strony jednak bardzo charakterystyczne dla awangardy i odpowiadające temu, co w dziedzinie powieści zdziałał Pilniak, jest u Chlebnikowa budowanie większych całości z fragmentów własnych dzieł, które nadal zatrzymują swoją „autonomiczność” (postępowanie takie jest charakterystyczne nie tylko dla poszczególnych części, ale i dla większych utworów, nazwanych przez autora „poematami”), a każda całość pozostaje „otwarta”, dopuszczając tym samym większą liczbę kombinacji. Zasada montażu osiągnęła tu pełnię wyrazu, a epos (w sensie klasycznej formy epickiej) całkowicie zanikł.

Dążenie do rekonstrukcji wierszowanego utworu epickiego unaocznia się także w dziele „konstruktywisty” Ilii Selwinskięgo. Jego *Pusztorg* (*Handel futrami*, 1929) to nowa rosyjska „powieść wierszem” — wedle wyznania autora — z atmosferą „ukształtowaną w tej tradycji, którą wniósł w poezję rosyjską wpływ Byrona” i — oczywiście — Puszkiniowskiego *Eugeniusza Oniegina* jako wzoru „swobodnego” gatunku. Publikację rozdziału tej „powieści” w 1934 r. redakcja zbioru poezji Selwinskięgo opatrzyła notatką:

Tokowi powieści *Pusztorg* towarzyszą wierszowane epigrafy, winiety, notatki na marginesach, liryczne notatki pod tekstem, wstawki o rozmaitej tematyce

¹³ W. Chlebnikow, *Sobranije proizwiedienij*, Leningrad 1931, s. 317.

¹⁴ O „nadpowieści” por. W. Markow, *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov*, Berkeley—Los Angeles 1962, s. 27—28.

tyce i najróżniejszego stylu — od kołysanki do preliminarza dziennych wydatków autora i od opisów Paryża do spisu przymiotników, którymi dawniejsi poeci opatrywali słowo „jesień”¹⁵.

„Powieść wierszem” Ilii Selwinskiego jest rzeczywiście powieścią z racji podstawowych zasad fabuły i jej konstrukcji, ale tekst ten jest jednocześnie parodią powieści nie tylko ze względu na bezpośrednio parodystyczne elementy, ale i na „montowanie” materiału, który Szklowski nazwałby „pozaliterackim”, o naturze publicystycznej czy często polemiczno-literackiej (w czym wzorem dla Selwinskiego również była „powieść wierszem” Puszkina). W ten sposób „powieść” Selwinskiego świadczy o jeszcze jednej charakterystycznej tendencji awangardy rosyjskiej — defikcjonalizacji rodzajów literackich. Historycznie patrząc, jej początek obserwujemy w prozie Rozanowa, w której zauważa się korelację tekstu literackiego z tekstami dziennikarsko-publicystycznymi; okazuje ową tendencję bardzo silnie Majakowski poprzez akcentowanie autentyzmu i „publicystyczności” swoich poematów; widoczna jest też w powieściach Pilniaka, w których jak w malarskim *collage’u* pojawia się autentyczne lub pseudoautentyczne tworzywo pozaliterackie (dokumenty historyczne, współczesne teksty prasowe, napisy uliczne itd.). Tendencja ta uwidacznia się również w datowaniach i umiejscawianiu nowel Babla z cyklu *Armia konna*, a świadomie ją kontynuując tworzy swoje teksty prozatorskie także i autor rozprawy o Sternie — Wiktor Szklowski. Mamy tu na myśli jego pamiętnikarski utwór *Podróż sentymentalna* (1923), który cytowany bywa często również w pracach teoretycznoliterackich z tej racji, że pewne jego fragmenty to „autonomiczne” eseje wykładające stanowiska teoretyczne. Oddzielnie wspomnieć należy jego książkę *Zoo albo listy nie o miłości* (1923), która pozornie odnawia tradycję prozy epistolarnej XVIII w., a w rzeczywistości opiera się na autentyzmie — i eseiście. Ostatecznie tendencja ta z końcem lat 20-tych znajduje swe krytycznoliterackie potwierdzenie i uzasadnienie w „lefowskiej” teorii „literatury faktu”, która w nowej awangardowej hierarchii (a jest to oczywiście katachreza!) wartości literackiej prowokacyjnie stawia literaturę faktu wyżej od tradycyjnej powieści.

Montowanie autentycznych, publicystycznych tekstów w tekst literacki charakterystyczne jest również dla rosyjskiego teatru awangardowego. I tak np. Sergiusz Eisenstein i Sergiusz Trietiakow w swej realizacji klasycznej komedii rosyjskiego realisty Ostrowskiego *I koń się potknie* włączyli do tekstu kuplety agitacyjne, tańce z plakatami, dyskusje na temat NEP-u, fragmenty komedii filmowych i filmów kryminalnych, a także wiele numerów cyrkowych — akrobatów i clownów. Ogólnie jednak można stwierdzić, że awangarda przedstawiła w dziedzinie teatru stosunkowo niewiele własnych tekstów, zajmując się przeważnie

¹⁵ I. Selwinskij, *Izbrannyje proizwiedienija*, Leningrad 1972, s. 916.

zupełnie nową reżyserią już istniejących (Meyerhold). Rozwijała je dzięki swym przeróbkom, wbudowując w teksty „klasyczne” nieadekwatne części, zamieniając je zwykle w spektakle o funkcji ludycznej bądź agitacyjnej, która łączyła się z funkcją estetycznego przewartościowania świata, co w istocie było podstawą ruchu awangardowego. Teatr ten, w istocie reżyserski, nie stworzył w szerokim zakresie własnych gatunków. Nie przeczy temu wszakże pojawienie się gatunku spektaklu masowego, który szedł w parze z programowym domaganiem się awangardy rosyjskiej estetyzacji (czyli teatralizacji) życia w czasach bezpośrednio po rewolucji. Do gatunku tego dołączyć należy *Misterium buffo* Majakowskiego jako jeden z rzadkich zachowanych tekstów z chwili, kiedy optymalna projekcja stosunku sztuka — życie wydawała się możliwa do urzeczywistnienia w przyszłości.

Na marginesie zjawisk literackich i teatralnych powstały próby tworzenia prostych tekstów dramatycznych, które istotnie zaprzeczały konwencjonalności zjawisk dramatycznych i jakiegokolwiek funkcji poznawczej czy też społeczno-dydaktycznej tekstu teatralnego, a opierały się na zabiegach parodystycznych, groteskowym humorze i absurdalnych sytuacjach. Takie właśnie dramaty absurdu powstawały w kręgu grupy „Obieriu”, a ich reprezentatywne przykłady są nam dziś dostępne w twórczości Daniła Charmsa (*Jelizawieta Bam*, 1928) i Aleksandra Wwiedienckiego (*Jolka u Iwanowych*, 1931). Dialogiczne i pozornie dramatyczne są formy charakterystyczne dla tekstów tej grupy, która wprawdzie zbliżała się do stworzenia nowych gatunków, ale przeważnie tylko parodiując zastane i często działając w bezpośrednim związku z istniejącą już tradycją Chlebnikowa, polegającą na destrukcji rodzajów literackich i ich zhierarchizowanych systemów, co teraz posłużyło bezpośredniemu przeciwstawieniu ogólnej tendencji do monumentalizacji sztuki, dochodzącej do głosu w latach trzydziestych.

Działalność awangardy rosyjskiej potwierdziła raz jeszcze odporność i wytrzymałość rodzajów literackich w procesie historycznoliterackim. Ta właśnie formacja, tak głośna w swoich programach, nie stworzyła w istocie wielu nowych gatunków lub — gdy je stworzyła — nie zdążyła ich kanonizować. Inaczej mówiąc, w intencjach formacji dekanonizatorskiej nie było żadnej nowej kanonizacji. Z działalności krytycznej awangardy w toku jej rozwoju nie wynikł w istocie żaden rodzaj literacki, który postawiłaby ona na pierwszym miejscu w hierarchii wartości literackich — u jej podstaw stała zasada dehierarchizacji. Wydawać się może, że krystalizowanie się „literatury faktu” pod koniec lat 20-tych podaje to twierdzenie w wątpliwość. Tymczasem jednak uparte dążenie „lefowców” do autentyzmu również w tych rodzajach literackich, które były i są nosicielami autentyzmu, nie znaczyło w ówczesnych stosunkach wewnątrz makrostruktury literackiej nic innego niż tylko pełen rozgoryczenia opór przeciw „restauracji” kanonicznych rodzajów literackich, a szczególnie powieści, która opierała się na ugruntowanym systemie

aksjologicznym i jasno wyznaczonej w tym duchu hierarchii wartości. Nie negując tak mocno podkreślonej społeczno-dydaktycznej funkcji literatury „leflowcy” przeciwstawiali jej bezpośrednio publicystyczny tekst „wielkiej” powieści. Tekst taki bardziej odpowiadał ich fragmentarycznemu i w związku z tym pozbawionemu celu widzenia świata, który, jak się zdawało, stracił swoją hierarchię. W gruncie rzeczy była to już walka straży tylnej awangardy w okresie zdecydowanego powrotu powieści na szczyty literackich wartości około 1928 r. Porażką grup awangardowych w tej nierównej walce był ostatni już sprzeciw krytyków i pisarzy, którzy powstali przeciw tradycji. Później sprzeciw ten, już na marginesie wydarzeń, pojawił się od wewnątrz — Bachtin prowadził badania nad powieścią, ale w badania te wbudowywał jej awangardową interpretację. Traktował ją jako rodzaj dialogiczny, polifoniczny, plebejski, karnawałowy, który stale na nowo przeciwstawia się hierarchizacji gatunkowej. W istocie powieść była dla niego formą nadal nienobilitowaną, rodzajem literackim, który opiera się systemowi gatunkowemu. Z tych powodów oczywiście musiał zwrócić się w stronę jej europejskich źródeł — w epokę renesansu (Rabelais) lub do jej dziewiętnastowiecznego punktu kulminacyjnego, kiedy ten właśnie rodzaj, przejmując inne funkcje, skierował się na drogę swojej dezintegracji. Nie zapominajmy, że dla młodego Lukácsa powieści Dostojewskiego nie były już powieściami, a i dla dojrzałego pozostały poza jego widnokresem. Powieść realistyczna o twardej strukturze i jej dominujące miejsce w hierarchii rodzajów literackich wewnątrz stylistycznej formacji realizmu nie znalazły się także w polu uwagi Bachtina.

I w ten sposób awangarda, która początkowo powstała przeciw powieści i w ciągu 20 lat zdołała zakłócić aktualną i tradycyjną już dla literatury rosyjskiej hierarchię rodzajów literackich, musiała w końcu stoczyć walkę wewnątrz własnych szeregów. Do nowego zwycięstwa powiodł ją pisarz, który w latach 20-tych stał pozornie bardzo daleko od awangardowych grup literackich i ich programów, ale w swoich nowelach czy satyrach był bliski podstawowym zasadom formacji. Był to Michał Bułhakow, który w *Mistrzu i Malgorzacie* rzeczywiście zrealizował Bachtinowską reinterpretację powieści. Powieść ta, ogłoszona dopiero w czasach odnowy, bynajmniej nieprzypadkowo podejmuje tradycje literackiej awangardy rosyjskiej lat 10-tych i 20-tych naszego stulecia.

Przełożyła *Milica Jakóbiec-Semkowowa*

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЖАНРЫ РУССКОГО АВАНГАРДА

Сокращение

Русский авангард при своем становлении столкнулся с двумя жанрами, занимающими высокое место в иерархии жанров русской литературы: с романом и лирическим стихотворением. Относясь отрицательно к своим программным декларациям в отношении к этим

чешской поэзии, авангард вел на протяжении всей своей творческой деятельности глубокий спор с романом. В этом споре своими произведениями участвовали в первое время Андрей Белый и Розанов, а после революции Борис Пильняк, Исаак Бабель и Осип Мандельштам, последний в статье *Конец романа*. Основным же поприщем обнаженного эксперимента стала русская поэзия. Отрицая интимность и „камерность” русской лирики, поэты авангарда ставили по новому вопрос о соотношении поэта и мира. По разному отвечали на этот существенный вопрос Пастернак и Маяковский. Общественная функционализация части поэзии привела и к развитию новых жанров: плакатной поэзии, стихотворного фельетона, рекламных стихов. Значительным фактом явилось и возобновление, на новых началах, жанра лирической поэмы, с которой соприкасалась и „сверхповесть” Хлебникова, построенная по принципу „монтажа” неоднородных кусков, характеризующему и „роман в стихах” Ильи Selvinskogo. Авангард в целом тяготел к снижению роли вымысла (дефикционализация) в структуре текста, что в конце его деятельности отразилось и в пресловутой теории „литературы факта”, противостоящей „реставрации” романа. Превращая театр в режиссерский театр, авангард снизил роль драматического текста; надо однако отметить появление массового зрелища в годы революции с одной стороны, и абсурдных и гротескных кратких пьес, в сущности пародирующих канонический театр, у „обернутов”, но уже во время кризиса русского авангарда. В общем, авангард, денерархизируя существующую жанровую систему, не создавал системы существенно новой. После кризиса и разгрома авангарда, атакованный этой формацией роман подвергся теоретической реинтерпретации (Бахтин); одновременно возникал и продукт такой интерпретации в художественной практике русской литературы — был им булгаковский роман *Мастер и Маргарита*.

Александр Флякер

DIE LITERARISCHEN GATTUNGEN DER RUSSISCHEN AVANTGARDE

Zusammenfassung

Die russische Avantgarde geriet bei ihrem Entstehen mit zwei literarischen Gattungen in Konflikt, die in der Gattungshierarchie der russischen Literatur einen hohen Rang einnahmen: mit dem Roman und mit dem lyrischen Gedicht. In ihren programmatischen Äußerungen vor allem der lyrischen Dichtung gegenüber negativ eingestellt, führte die Avantgarde im Verlauf ihrer gesamten schöpferischen Wirkungszeit einen tiefgreifenden Streit mit dem Roman. An diesem Streit beteiligten sich in der ersten Zeit mit ihren Werken Andrej Belyj und Rozanov und nach der Revolution Boris Pilnjak, Isaak Babel und Osip Mandelštam (der letztere auch in dem Aufsatz *Das Ende des Romans*). Zum grundlegenden Schauplatz des entblößten Experiments wurde jedoch die russische Poesie. Mit ihrer Absage an die Intimität und „Kameralität” der russischen Lyrik stellten die Dichter der Avantgarde die Frage nach der Beziehung des Dichters zur Welt auf neue Weise. Diese entscheidende Frage beantworteten Pasternak und Majakovskij in verschiedener Weise. Die gesellschaftliche Funktionalisierung eines Teils der Poesie führte auch zu der Herausbildung neuer literarischer Gattungen: Plakatpoesie, Versfeuilleton, Reklameverse. Zu einer bedeutsamen Tatsache wurde auch die auf neuen Prinzipien wiederbelebte literarische Gattung der Verserzählung, mit der auch die „Über-Erzählung” Chlebnikovs in Verbindung stand, die auf dem Prinzip der „Montage” ungleichartiger Teile beruhte, die auch für den „Versroman” Ilja Selvinskij charakteristisch war. Die Avantgarde tendierte im ganzen zu einer Defiktionalisierung der Textstruktur, was sich außer in ihrer schöpferischen Praxis auch in der bekannten Theorie einer „Litera-

tur der Fakten" äußerte, die sich der „Restaurierung“ des Romans entgegenstellte. Mit ihrer Verwandlung des Theaters in ein Regisseurtheater reduzierte die Avantgarde die Rolle des Dramentextes; trotzdem ist der Begriff des Massenspektakels in den Revolutionsjahren einerseits und der Begriff der absurden und grotesken kurzen Stücke andererseits, die eigentlich das kanonisierte Theater parodierten, bei den „Oberinten“ zu beachten, als sich die russische Avantgarde aber bereits in der Krise befand. Allgemein betrachtet, hat die Avantgarde mit ihrer Dehierarchisierung des bestehenden Gattungssystems kein wesentlich neues System geschaffen. Nach der Krise und dem Scheitern der Avantgarde wurde der Roman, den diese Formation angegriffen hatte, einer theoretischen Reinterpretation von innen her unterzogen (Bachtin); zur gleichen Zeit entstand auch ein Produkt einer solchen Interpretation in der künstlerischen Praxis der russischen Literatur — es war dies Bulgakovs Roman *Der Meister und Margarita*.

Aleksandar Flaker