Barbara Klimczyk

Idee zaangażowania a świat przedstawiony w powieści

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 4, 138-147

1980

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

Idea zaangażowania a świat przedstawiony w powieści

Barbara Klimczyk

Zagadnienie sztuki zaangażowanej z całą pewnością uznać można za problem o ogromnym dla literatury radzieckiej znaczeniu. Łączy się on z tradycyjnym dla tej kultury literackiej sporem o miejsce i rolę inteligencji twórczej, stanowi więc także swoistą kontynuację najżywotniejszych wątków rosyjskiej filozofii i myśli społeczno-politycznej.

Istotne miejsce w tym sporze zajęły polemiki ostatniego dwudziestolecia, zapoczątkowane dyskusjami połowy lat pięćdziesiątych. Konstrukcja świata przedstawionego utworu, określony typ fabuły, bohatera, rodzaj pointy podlegały wówczas ocenie z punktu widzenia funkcji i zadań, jakie stawiała sobie literatura radziecka, zakładająca przecież jako wartość najwyższą społeczne zaangażowanie pisarza oraz aktywny jego stosunek do rzeczywistości. Analiza pojęcia zaangażowania stanowiła zatem i wówczas istotny, bo mający najpoważniejsze dla dalszego rozwoju prozy konsekwencje, wątek tych dyskusji.

Szczególne miejsce w polemikach lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zajęły dyskusje o powieści. Pomijając obszerny temat ich uwarunkowań i genezy, podkreślić należy, iż rozważania o kształcie formalnym tego gatunku właściwe były nie tylko krytyce. Równie znaczące było zjawisko wewnętrznej polemiczności tekstów artystycznych, wyrażające się bądź w świadomej „grze" ustalonymi schematami, bądź w postaci rozbudowanych rozważań o literaturze i sztuce. Ujawniając polaryzację postaw samych twórców, odegrało ono istotną rolę w poszukiwaniach formuły literatury zaangażowanej i adekwatnego wobec tego postulatu modelu funkcjonalnego literatury.

Szczególnie interesującym z historyczno-literackiego punktu widzenia przykładem prowadzenia „polemiki wewnątrztekstowej" była powieść Wsiewołoda Koczetowa *Bracia Jerszowowie* (1958). Zasługuje ona na uwagę zwłaszcza dlatego, iż powstała po pierwszej fali dyskusji o tym, czy idea zaangażowania wyczerpywać powinna się w tendencyjnej ilustracyjności tekstu wobec aktualnych haseł politycznych i społecznych,

a tym samym ograniczać się do określonych tylko schematów przekazywania obrazu rzeczywistości.

Główny temat utworu Koczetowa, zgodnie ze stawianym powieści postulatem ukazania człowieka w procesie pracy i produkcji, stanowi konflikt między przybyłym ze stolicy inżynierem a grupą starych robotników, pracowników administracji i aparatu partyjnego. Fabuła zbudowana jest tu jako układ, w którym stanem wyjściowym jest stan swoistej równowagi, kontynuacją — seria zakłóceń spowodowana przybyciem inżyniera Orleancewa, punktem dojścia wreszcie powrót do równowagi pierwotnej, demonstrujący się w odejściu głównego sprawcy zaburzeń.

Znaczący charakter konstrukcji tego rodzaju ujawnia fakt, iż Orleancew i jego poplecznicy (krąg bohatera negatywnego) reprezentują takie poglądy jak bohaterowie-ideologowie *Odwilży* I. Erenburga, *Nie samym chlebem* W. Dudincewa czy *Własnego zdania* D. Granina[1]. Postawy i argumenty postaci literackich z wymienionych utworów, traktowane tam jako zapowiedz demokratyzacji międzyludzkich stosunków przedstawione zostały w powieści Koczetowa jako rezultat źle pojętej mody na krytycyzm, wylansowanej w głównej mierze przez miesięcznik „Nowyj mir". Jest to detal mający wprawdzie dzisiaj już tylko znaczenie historyczne, z punktu widzenia polemik o modelu powieści ważne jest jednak, iż między postaciami reprezentującymi przeciwstawne poglądy nie zachodzi „stosunek dialogowy". Spór ideologiczny jest tym samym z góry przesądzony, ponieważ jeden typ postaw i sądów eksponowany jest jako bezwzględnie słuszny, inny jako błąd.

Taki sposób konstruowania idei w utworze można by potraktować jako rezultat małej sprawności artystycznej, gdyby nie fakt, iż uznany on został *expressis verbis* za dominantę formotwórczą wypowiedzi literackiej, a ponadto broniony był na łamach powieści jako jedynie dopuszczalny ekwiwalent formalny zaangażowania twórcy. Odejście od założeń powieści tendencyjnej, respektującej podział postaci na schema-

[1] *Odwilż* Erenburga, *Własne zdanie* Granina i *Nie samym chlebem* Dudincewa należały do najbardziej dyskutowanych po roku 1953 utworów literackich. Dwa ostatnie zaś ukazały się na łamach miesięcznika „Nowyj mir". Stąd aluzja w powieści Koczetowa, że wiadomości o trudnościach i konfliktach czerpią czytelnicy wyłącznie z tego czasopisma. Polemiczny stosunek wobec powieści Erenburga ujawniony jest zresztą w *Braciach Jerszowych* bezpośrednio przez monolog wewnętrzny jednej z występujących tu postaci: „Główna sprawa, o której myślał, o której nigdy nie zapominał, to była produkcja, plan. Byle więcej było żelaza i stali, od tego wiele zależało, bardzo wiele, nie tylko przyszłość kraju, ale w ogóle sprawa socjalizmu na całej kuli ziemskiej. Dwa lata temu czytał taką książkę, w której pisarz rozprawiał się z dyrektorem za to, że niby to budował piece odlewnicze, a o mieszkania dla robotników to się nie troszczył. No i bóg pokarał tego dyrektora — przyszła burza i baraki zwaliły się, a dyrektora posłali do wszystkich diabłów, nawet żona od niego odeszła — taki ci był. A on, Czybisow, tego dyrektora w zupełności rozumie [...] I nawiasem mówiąc, to nie temu ośmieszanemu dyrektorowi, ale pisarzowi który napisał taką książkę należałoby dać po głowie — gdyby on, ten dyrektor, nie naciskał z takim uporem na piece odlewnicze, kto wie, gdzie byłby ten pisarz teraz czy przypadkiem nie leżałby w rowie i nie zjadały go robaki? por. W. Koczetow: *Brat'ja Jerszowy*, Moskwa 1960, s. 189.

tycznie typowe charaktery pozytywne i negatywne oraz podporządkowującej materiał tematyczny przyjętym *a priori* założeniom określono zaś jako niezgodne z założeniami realizmu socjalistycznego.

Powieść Koczetowa była więc nie tylko, jak zwykło się ją określać i dziś, powieścią produkcyjną. Była przede wszystkim namiętną filipiką przeciwko zarysowującej się nowej koncepcji literatury, nowych zasad pojmowania jej perswazyjno-wychowawczych zadań. Stwierdzić to tym łatwiej, iż równolegle do produkcyjnego rozwija się tu wątek powstawania sztuki teatralnej o rodzinie Jerszowów, głównych pozytywnych bohaterach wydarzeń. Motywuje on nie tylko wprowadzenie obszernych rozważań o pożądanym modelu bohatera i podejmowanych w literaturze tematach, ale daje także możliwość przedstawienia hipotezy ich odbioru. Sztuka przedstawiająca bohaterski epizod z czasów II wojny światowej odnosi bowiem ogromny sukces u powieściowej publiczności, co ostatecznie stanowić ma dowód, że kreowane w niej postaci i typy konfliktów odpowiadają żywotnym potrzebom widzów autentycznie robotniczego miasta. Chwyt pisania utworu w utworze umacnia przy tym pozycję świata powieściowego, nadaje mu bowiem iluzję prawdziwości i autentyzmu.

Aktualnej polemice literackiej służy także fakt, iż oponentami sztuki o Jerszowych są w utworze Koczetowa ludzie zafascynowani tradycją „lat dwudziestych". Mit tej epoki, sztuka tego okresu traktowane są jako przeciwieństwo zdrowej, aktywnej, „pożytecznej" sztuki. Nazwisko M. Cwietajewej, wymienionej jako znamiennej dla tego okresu poetki, pozwala zaś stwierdzić, do jakich tekstów, a tym samym i postaw polemicznie nawiązuje powieść. Przedmiotem ostrych sporów stał się bowiem w tym czasie artykuł I. Erenburga opublikowany w 1956 roku[2]. Erenburgowi zarzucono, że stwarza on fałszywy obraz poetki wprawdzie utalentowanej, w której świadomości występowały jednak „krzyczące sprzeczności", twórczość zaś typowa była dla „symboliczno-dekadenckiego" nurtu w poezji[3].

Dyskursywne wypowiedzi, dotyczące bądź poszczególnych kategorii utworu literackiego jak bohater czy typ konfliktu oraz rozważania o tradycji tworzyły w powieści Koczetowa nieomal zwarty wykład poetyki. Najwyrazistszą zaś egzemplifikację jego tez stanowił sposób kreowania postaci, realizujących przede wszystkim określony zamiar dydaktyczny. Dzięki tendencyjnie łatwym do zidentyfikowania cechom i działaniom bohater pozostawał głównym nośnikiem treści wychowawczych. I w tym zresztą demonstrowała się tendencja do traktowania utwierdzonego w tradycji lat powojennych stereotypu literatury jako bezwzględnie obowiązującej normy dla nowych dokonań twórczych.

---

[2] I. Erenburg: *Poezija Mariny Cwietajewoj*, „Litieraturnaja Moskwa" 1956, sbornik wtoroj.

[3] Por.: D. Jeriemin: *Zamietki o sbornikie „Litieraturnaja Moskwa"*, „Litieraturnaja gazieta" 1957, nr 28.

Wzorcowym przykładem postaci pozytywnej jest w powieści Koczetowa robotnik Dymitr Jerszow oraz inni członkowie jego rodziny (krąg bohatera pozytywnego). Jednak i w sposobie ich prezentacji, w próbie uniknięcia nadmiernej idealizacji postaci pozytwnych odnaleźć można istotny wątek ówczesnych polemik. Wprawdzie niezmieniona pozostaje funkcja tych postaci — reprezentują one pożądany model człowieka i robotnika — zmianie ulega jednak ich substancjalne wyposażenie. W rodzinie Jerszowych na przykład jeden z braci znalazł się w czasie wojny w szeregach własowców, a detalem tego samego rzędu jest fakt, że główny ideolog powieści — Dymitr Jerszow porzucił kochającą go kobietę dla młodej czarującej mężatki. W zakończeniu powieści, zgodnie zresztą z tradycyjnym nacechowaniem kierunkowym fabuły, przedstawiony jest pozytywny finał: brat własowiec odnajduje swe miejsce w społeczeństwie, Dymitr uświadamia sobie swój błąd.

Powieść Koczetowa reprezentowała zatem w literaturze radzieckiej końca lat pięćdziesiątych ten nurt, który ideę zaangażowania utożsamiał przede wszystkim z przestrzeganiem określonej selekcji i interpretacji materiału tematycznego. Uświadamia przy tym, iż absolutyzacja homofonicznego modelu powieści, a zwłaszcza jej szczególnej odmiany, jaką stanowi powieść tendencyjna, wiązała się z uznaniem jej za jedynie adekwatny wobec ideowych i wychowawczych zadań literatury model powieści.

Znacznie ambitniejszą artystycznie próbą stworzenia powieści o współczesności, próbą ocalenia przy tym autorytetu wielkiej powieści epickiej była *Bitwa w drodze* Galiny Nikołajewej (1957). Również i ten utwór był rezultatem polemik o schematyzmie fabuł i postaci w literaturze. Sygnalizuje to wyraźna w powieści dążność do osiągnięcia harmonii między typowością społeczną a zgodnością z postulowanymi wzorcami osobowymi postaci, przy optymalnej jednak trosce o wyposażenie ich w cechy indywidualne, niepowtarzalne. Zasada socjologicznej konstrukcji losu ludzkiego, ukazania jego związku z motywacjami społecznymi wiązała się tym samym ściśle z tendencją ukazywania postaci psychologicznie pogłębionych, o reakcjach zgodnych z potocznym doświadczeniem.

Zgodnie zaś z postulatem ukazywania wielkich realiów społecznych anegdotę i tej powieści stanowi historia inżyniera-wynalazcy, który zaangażowany zostaje do pracy w fabryce traktorów. Inżynier Bachiriow popada w konflikt z przełożonym, ponieważ stwierdza, że dyrektor w imię wykonania planu godzi się na produkcję traktorów o wadliwej konstrukcji. Walczy więc o wdrożenie maszyn o nowej technologii, których jest konstruktorem. Co znamienne, po stronie Bachiriowa stają ostatecznie robotnicy i dopiero wówczas doprowadza on do pozytywnego końca swój zamiar, przezwyciężając pozycję wynalazcy-samotnika. Walka o nowe traktory jest przy tym odczuwana przez bohatera nie jako zwykły problem technologiczny, ale jako symbol walki z „okresem kultu jednostki".

W trosce o przezwyciężenie standardu powieści produkcyjnej, koncentrującej się w praktyce na sferze procesów technologicznych, wprowadzony został do powieści Nikołajewej wątek romansowy. Romans, który łączy żonatego Bachiriowa z inżynierem Tiną Karamysz, pracującą w tej samej fabryce, uświadamia bohaterom złożoność ich natury, stawia przed nimi ważne problemy moralne i egzystencjalne. Jednocześnie jednak służy on przedstawieniu modelu kobiety — towarzysza, pełnej zrozumienia dla partnera. Istotnym bowiem czynnikiem łączącym Tinę i Bachiriowa jest wzajemne zrozumienie dla spraw zawodowych, zrozumienie, którego Bachiriow nie znajduje u żony.

Próbą przezwyciężenia schematu powieści produkcyjnej jest także skomplikowanie postaci „antagonisty" — dyrektora Walgana. W tradycyjnym, jeśli oczywiście jako najbliższą tradycję traktować lata powojenne, modelu powieści o pracy „antagonistą" bywał najczęściej przedstawiciel wrogich sił społecznych, który ponadto, co podkreślano w dyskusji o bezkonfliktowości, bywał partnerem tak uproszczonym, że zwycięstwo odniesione nad nim przez bohatera pozytywnego było łatwe do przewidzenia, a tym samym i mało przekonywające.

W powieści Nikołajewej Walgan i Bachiriow należą do tej samej grupy społecznej i tego samego pokolenia. Walgan charakteryzowany jest jako przeciwnik inteligentny, broniący istotnych racji, podobnie jak i Bachiriow nie pozbawiony jest wad. Nie mniej jednak na charakterystykę Bachiriowa składa się bogata motywacja jego działań. Przedstawiony jest nie tylko jako obywatel, członek kolektywu, ale i jako mąż, ojciec, kochanek, a w obszernej *Vorgeschichte* ukazane jest jego trudne dzieciństwo i młodość. W przypadku Walgana tego rodzaju informacji czytelnik nie otrzymuje. Prezentowany jest on wyłącznie w roli „dyrektora", który efektownie, ale bez liczenia się z autentycznymi rezultatami swej pracy wykonuje plan.

Niezależnie więc od tego, że Walgan i Bachiriow pełnią w powieści funkcję prezentowania dwóch metod pracy, z których jedna uznana jest za słuszną, druga za fałszywą, to w głównej mierze sposób ich prezentacji jest świadectwem zasadniczego kompromisu wobec konwencjonalnej koncepcji bohatera literackiego. Bachiriow, mimo iż wzbogacony o wiele cech psychicznych, nie mieszczących się dotąd w obrazie „bohatera pozytywnego", pełni tę samą jak dotąd postulowaną funkcję prezentowania aprobowanego wariantu postawy egzystnecjalnej i społecznej. Pozbawiony szerszej motywacji psychologicznej Walgan pozostaje zaś starego typu bohaterem negatywnym, upostaciowaniem wyłącznie „gorszych" cech człowieka.

Generalnie też tradycyjnie pojmowanej zasadzie ukazywania w utworze zjawisk społecznie typowych — w ich współzależności i dialektycznym rozwoju — podporządkowana jest kompozycja utworu. Każdy wątek, każda postać ma tu swe wyraźne uzupełnienie, swój odpowiednik:

złożonej, trudnej miłości Tiny i Bachiriowa przeciwstawiony jest obraz romantycznej pierwszej miłości, obraz zdrowej rodziny. Walganowi przeciwstawiony jest Bachiriow, jemu zaś kolektyw robotniczy. Powieść w powieści stanowi historia dźwigającego się z upadku kołchozu, w którym analogiczną jak Bachiriow na terenie fabryki funkcję pełni uświadomiona dojarka. Dwudzielność postaci wynikała z całą pewnością z akceptowania konwencjonalnych chwytów realizowania naczelnej dla powieści zasady ukazywania wszystkich wariantów postaw i zdarzeń, z sumy których dopiero odbiorca miał odtworzyć sobie pełny obraz dynamiki procesu życiowego. W kompozycji znalazła też najpełniej wyraz tendencja przedstawiania przewagi zjawisk pozytywnych nad negatywnymi, zgodnie z postulatem wychowawczego oddziaływania literatury na masy.

Swoistą metaforą tej koncepcji artystycznej utworu było jego zakończenie, stanowiące niezwykle sprawny wariant „tragedii optymistycznej". Na ostatnie sekwencje książki składa się decyzja rozstania podjęta przez Tinę i Bachiriowa, decyzja trudna i krzywdząca dla obu stron. Jednocześnie jednak, w ostatnim rozdziale książki ukazany jest finał zawodowych przedsięwzięć Bachiriowa.

Jak wiadomo, w postulowanej koncepcji powieści zakończeniu przypadała istotna funkcja. Z punktu widzenia globalnego sensu utworu niezbędne było bowiem ukazanie w zakończeniu oceny zmagań między walczącymi siłami. Brak zaś pozytywnego zakończenia traktowany był przez krytykę jako wyraz niedojrzałości światopoglądowej autora, wyraz pesymizmu poznawczego. Konfrontacja tragicznego finału w zakończeniu wątku romansowego z pozytywnym zakończeniem wątku „produkcyjnego", była więc próbą pogodzenia, jedną z pierwszych zresztą, afirmatywnej i krytycznej funkcji utworu. Istotny jest jednak i fakt, że tragiczna bohaterka Tina, odczuwająca swoistą analogię między swoim życiem a losem tołstojowskiej Anny Kareniny, świadomie nie decyduje się na samobójstwo, uważa bowiem że jako człowiek nowej epoki, innej niż ta, w której żyła Anna, ma przed sobą cel, a dalsze jej życie jest uzasadnione.

Powieść Nikołajewej, jedna z najambitniejszych prób ocalenia powieści społeczno-obyczajowej w jej tradycyjnym epickim kształcie, reprezentowała jednak fazę przejściową w rozwoju konwencji powieściowej. Wzbogacając wątki i postaci, zachowywała bowiem metodę operowania szerokim horyzontem wszechwiedzy autorskiej, sugerującym zamkniętość i skończoność wiedzy nie tylko o zdarzeniach prezentowanych, ale i ich następstwach.

Utwory podejmujące tematykę współczesną wnosiły już nowe propozycje, propozycje, które przyczyniły się, co podkreślano w krytyce, do „transformacji gatunków literackich", a czego istotę widziano, by raz jeszcze posłużyć się określeniem krytyki tego okresu, w „ścisłym związku między elementem lirycznym i epickim". Formalnie wiązało się to

z wprowadzeniem na szeroką skalę innej metody narracji — narracji o „wąskim horyzoncie", dla której znamienne było, że podmiot narracyjny, niezależnie od jego konkretnej personalizacji był wyposażony w umotywowany przez ustawienie go w określonej sytuacji system wiedzy i ocen. By zaś posłużyć się określeniem M. Bachtina, bohater literacki nie był tym samym wyłącznie, jak dotąd, przedmiotem opisu, ale postacią, która „poznaje i ocenia siebie i otaczającą ją rzeczywistość".

Nie jest też zapewne przypadkiem, że propozycje tego rodzaju wychodziły od pisarzy-reportażystów. Do grupy autorów, którzy poprzez szkołę reportażu artystycznego wnieśli nową koncepcję literatury, akcentującej swój związek z teraźniejszością, podtrzymującej postulat wychowawczego oddziaływania na społeczeństwo należał i W. Tiendriakow. Jego wkład wydaje się szczególnie istotny, bo konsekwentny, w wytworzeniu nowego modelu literatury zaangażowanej, nowej koncepcji jej wychowawczych możliwości, rozumianych jednak, nie jak dotąd, jako dostarczanie czytelnikowi ułatwionych, a ostatecznie niezgodnych z jego doświadczeniem wzorów postaw i sposobów rozwiązywania konfliktów, ale przeciwnie — jako prawo do ukazania skomplikowania i złożoności ludzkiej egzystencji oraz rzeczywistości społecznej.

Kierując się więc zapewne potrzebą podjęcia szczerego dialogu z czytelnikami, napisał Tiendriakow swą pierwszą powieść: *W pogoni za jutrem* (1959). O zamierzonej polemiczności tego utworu wobec niedawnej tradycji literackiej świadczą wyrażone *ekspressis verbis* sądy bohatera, że „nie każdy przecież musi mieć niezwykłe losy, którymi tak szczodrze obdarzeni są bohaterowie powieści". Co znamienne, przedstawiona jest bowiem historia prowincjonalnego nauczyciela, historia opowiedziana w pierwszej osobie. Wybór tego typu narracji — „narracji bez weryfikacji" — był szczególnie istotnym wyrazem zanegowania koncepcji powieści jako autorytatywnego opowiadania z punktu widzenia nadrzędnej świadomości. Obdarzenie samoświadomością bohatera, prezentowanie zdarzeń z jego punktu widzenia okazało się przy tym niezwykle dogodnym sposobem przesunięcia „retoryki" ze sfery nadświadomości ukształtowanego narratora-bohatera, człowieka mającego poczucie typowości swego losu, a tym samym i społecznej wartości swych doświadczeń życiowych.

Zarówno więc poprzez wybór postaci, jak i form podawczych występował Tiendriakow przeciwko konwencjonalnie pojmowanemu modelowi literatury zaangażowanej. W ten sposób dawał wyraz nowemu spojrzeniu na problem jednostki ludzkiej — w centrum powieści stoi bowiem bohater świadomie przeżywający odpowiedzialność za swe czyny, buntujący się przeciwko apriorycznym ustaleniom i autorytetom w imię twórczej roli człowieka wobec własnego życia.

Biriukow jako postać literacka ma trzy cechy dogodne dla szeroko rozumianej polemiki: samoświadomość, życiorys reprezentatywny dla określonego pokolenia i zawód. Jako inteligent może reprezentować ca-

łościową wizję świata, nie ograniczoną przynależnością do jakiegoś środowiska, zapewniając sobie tym samym autorytet ideowy. Jako nauczyciel, pracujący w swego rodzaju mikrospołeczeństwie, jakim jest szkoła, stawiany jest w sposób wiarygodnie umotywowany wobec zasadniczych problemów etycznych i moralnych. Reprezentuje władzę, a także jej podlega, wreszcie w swoisty sposób odpowiedzialny jest za swe czyny i postępowanie.

Praca prowincjonalnego nauczyciela jest przy tym znowu wyraźnym sygnałem polemiki z dotychczasowym sposobem przedstawienia problemu pracy socjalistycznej w literaturze. Na tle niezliczonej liczby dojarek, osiągających ogólnonarodową sławę za wysoki udój (na przykład *Jasny brzeg* W. Panowej) fakt uczenia dzieci w prowincjonalnej szkole nabiera w tym aspekcie szczególnego znaczenia. Jeszcze zresztą i w *Bitwie w drodze* literackie przedstawienie społecznej szkodliwości oportunizmu i karierowiczowstwa miało wyraźnie konwencjonalny charakter; od produkowanych w imię źle pojętego planu traktorów odpadają „siłą inercji" części, zdolne zabić człowieka. U Tiendriakowa nikt właściwie nie jest w stanie dowieść naocznie, jak dalece nie tylko amoralność, ale zwykła bezmyślność i skostnienie są szkodliwe i społecznie wykrywalne, ponieważ praca nauczyciela mimo wszystko nie daje jednoznacznie wymiernych efektów. W tym wypadku jedynym świadkiem i ostatecznym sędzią człowieka jest jego własne sumienie. Taki sposób stawiania problematyki moralnej był wówczas na pewno nowy dla literatury, typowy przy tym dla całej twórczości Tiendriakowa. Stosując narrację pierwszoosobową, nie nawiązywał jednak Tiendriakow do tradycji skazu ani monologu wewnętrznego. Pierwszoosobowość Biriukowa jest atrybutem bohatera, dominantą organizującą go jako postać. Naturalne ograniczenia wynikające z przyjętej koncepcji narracji z punktu widzenia narratora-bohatera równoważone są opowiadaniem z dystansu czasu, przez co tworzy się uporządkowana całość fabularna, wizerunek głównej postaci uzupełniony zaś jest chwytem przytaczania cudzych wypowiedzi o niej.

Ukształtowany narrator pierwszoosobowy ma zresztą u tego pisarza najczęściej atrybuty narratora wiarygodnego. Czynnikiem sterującym wykorzystanie form podawczych przez Tiendriakowa jest bowiem jego wyraźnie społecznikowska postawa. Stąd wynika też swoisty tradycjonalizm jego warsztatu: rezygnuje on raczej z daleko idących eksperymentów formalnych, sięgając najczęściej do wzorców prozy psychologicznej przy jednoczesnym jej modyfikowaniu przez swoiście rozumianą koncepcję jednostki, przedstawianej przede wszystkim w jej społecznych powiązaniach, utożsamianej z jej społeczną rolą. Jakość publicystycznej w wielkim stylu prozy Tiendriakowa nie wyczerpuje się tym samym w eksperymencie formalnym. Polega przede wszystkim na nieunikaniu spraw istotnie drażliwych, trudnych, przedstawieniu wieloaspektowości problemów, unikaniu uproszczonych rozwiązań.

Tym niemniej sposób zrelatywizowania ocen autorskich w powieści *W pogoni za jutrem* był na tle tego okresu eksperymentem niezwykle istotnym dla techniki powieściowej. Sam fakt wyboru narracji pierwszoosobowej wchodził bowiem w konflikt z koncepcją powieści jako struktury, w której dyskursy, oceny i rozważania o charakterze światopoglądowym pozostają wyłącznie w gestii narratora auktorialnego. Zagadnienie pozornie czysto formalne spowodowało też dyskusję o zasięgu znacznie szerszym. Co znamienne, zmiana form podawczych i zmiana w związku z tym koncepcji bohatera literackiego wiązana była w krytyce przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ściśle z określonym kontekstem światopoglądowym. Widziano w owych zmianach próbę modyfikacji w traktowaniu sztuki jako narzędzia kształtowania przemian w świadomości społecznej. Ocena samego zjawiska prowadziła zaś do wyraźnej polaryzacji postaw w obrębie krytyki. Dla jednego jej odłamu stosowanie form podawczych, w których wiedza narratora nie stanowiła już gotowego zespołu informacji, ulegając przekształcaniu i rozwojowi było świadectwem nowego sposobu traktowania problemu odpowiedzialności moralnej jednostki. Interpretowana więc była jako wyraz opozycji wobec dotychczasowej moralizatorskiej funkcji literatury, wyraz poszerzenia sposobu pojmowania rzeczywistości humanistycznej, jako rzeczywistości odbijającej się w świadomości człowieka, wchodzącej z nią w nierozerwalne związki. Z drugiej jednak strony, powszechność stosowana w powieści opowiadania z aspektu wiedzy danej postaci powieściowej chętnie traktowano jako zjawisko historycznie wprawdzie uzasadnione, tym niemniej przejściowe. Analiza nowych dokonań literackich, jeśli przeprowadzana była na tle modelu powieści auktorialnej, wiązała się bowiem z przeświadczeniem o relatywności świata proponowanego przez nową prozę, rozbiciu jego stabilnego obrazu.

Барбара Климчик

ПРОБЛЕМА ИДЕЙНОСТИ И МИР ИЗОБРАЖЕННЫЙ В РОМАНЕ

Резюме

В настоящей статье проведится анализ повестей Вл. Тендрякова „За бегущим днем". Вс. Кочетова „Братья Ершовы" и Г. Николаевой „Битва в пути". Предметом рассуждений являются повествовательные формы и их функция в структуре изображенного мира.

Barbara Klimczyk

THE IDEA OF COMMITMENT VERSUS THE PRESENTED WORLD IN THE NOVEL

Summary

The paper analyses three novels: „In Pursuit of Tomorrow" by V. Tiendriakov, „The Jershov Brothers" by V. Koschev, and „The Road Battle", by H. Nikolayeva. The author discusses narrative forms and their function in the presented world.