

Barbara Klimczyk

Postulaty literackie krytyków radzieckich w latach 1953-1954

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 2, 115-135

1977

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.

Postulaty literackie krytyków radzieckich w latach 1953 — 1954

Barbara Klimczyk

Początek nowego etapu w rozwoju współczesnej literatury rosyjskiej związany jest ściśle z sytuacją polityczno-społeczną, która wytworzyła się około 1953 roku. W sensie czysto literackim ważną rolę odegrała możliwość zwołania II Zjazdu Związku Pisarzy Radzieckich. Po dwudziestu latach miano przedyskutować aktualne założenia ideowo-estetyczne, ocenić stan literatury, rozważyć jej osiągnięcia i błędy, a także określić dalszą drogę rozwoju. Już pod koniec 1953 roku pojawiły się na łamach czasopism literackich i społeczno-literackich pierwsze artykuły zamierzone jako głosy w dyskusji przedzjazdowej. Szczególną uwagę zwróciły wówczas na siebie artykuły wydrukowane w miesięczniku „Nowyj Mir” (redaktorem naczelnym czasopisma był wtedy Aleksander Twardowski). Opublikowane tam wystąpienia czterech autorów — Władimira Pomierancewa, Marka Szczegłowa, Fiodora Abramowa i Michaiła Lifszica¹ wyróżniały się zdecydowanie na tle obowiązujących w krytyce norm wypowiedzi. O ich niezwykłości zadecydował zarówno fakt, iż zakwestionowano tu wartości powszechnie aprobowane, jak i styl — ironiczne podważanie ocen i sądów krytycznych, tendencja parodystycznego obnażania mechanizmów konwencji literackiej. Wymienieni autorzy nie mieli ambicji dokonania globalnej oceny całej literatury dwudziestolecia dzielącego ich od I Zjazdu, który miał miejsce w 1934 roku. Zapropowali dyskusję o literaturze okresu powojennego, traktując lata 1946—1953 jako okres szczególnie ważny i brzemienny w skutki. Meta-krytyczna aktywność tych tekstów była też pierwszym, świadomie udokumentowanym symptomem rozpoczynającego się w literaturze procesu przemian. W sytuacji kiedy brakowało rzeczywistego, sformułowanego programu literackiego wystąpienia tych krytyków w gruncie rzeczy prze-

¹ W. Pomierancew: *Ob iskriennosti w literaturie*, „Nowyj Mir” 1953, nr 12, s. 218—231; M. Szczegłow: *Biez muzykalnogo soprowożdżenija*, „Nowyj Mir” 1953, nr 10, s. 242—251; F. Abramow: *Ludi kołchoznoj dieriewni w poslewojennoj prozie (Litieraturnyje zamietki)*, „Nowyj Mir” 1954, nr 4, s. 210—231; M. Lifszic: *Dniewnik Marietty Szaginian*, „Nowyj Mir” 1954, nr 2, s. 205—231.

jęły jego rolę, w sposób istotny wpływając na kształtowanie oblicza literatury rosyjskiej po 1953 roku.

Z historycznoliterackiego punktu widzenia wartość artykułów W. Pomierancewa, M. Szczegłowa, M. Lifszica trudno przecenić. Poruszały one nie tylko problemy szeroko rozumianej konwencji literackiej „lat czterdziestych”², ale także zawierały propozycję periodyzacji, której nie można pominąć przy próbie znalezienia wewnętrznego kryterium podziału literatury najnowszej. Jak już powiedziano, autorzy artykułów, jako pierwsi zaproponowali wydzielenie okresu 1946—1953 jako odrębnego odcinka procesu historycznoliterackiego. Ich zdaniem, wytworzył się wówczas specyficzny typ literatury udokumentowany zarówno jakością twierdzeń teoretycznych, jak i przede wszystkim strukturą formalną powstających wówczas utworów literackich. W myśli teoretycznej i dokonaniach literackich okresu powojennego wspomniani krytycy dostrzegli zwarty system norm i poglądów na literaturę oraz jej rolę w społeczeństwie socjalistycznym, wyznaczający określoną rangę poszczególnym gatunkom i konkretnym technikom narracyjnym. Dlatego też artykuły wymienionych czterech autorów stanowią moment wyjściowy dla badań nad przemianami w obrębie prozy, jako pierwsza, oparta na teoretycznych podstawach analiza form epickich w latach powojennych. Szczególną cechą wymienionych artykułów był bowiem fakt, iż oceny i wnioski dotyczące niewątpliwie całości literatury sformułowane były zawsze na materiale prozy. Głównym przedmiotem penetracji krytycznej i jedynym materiałem egzemplifikacyjnym były powieści powstałe w minionym przedziale czasowym. Można więc już na tej podstawie przypuszczać, iż powieść była gatunkiem, w poetyce którego najpełniej zrealizowane zostały normy „lat czterdziestych”, gatunkiem reprezentatywnym dla ideału estetycznego tego okresu.

Spory o rangę i strukturę powieści w krytyce radzieckiej po 1953 roku praktycznie zawsze przekraczały swój właściwy przedmiot, przerażając się w ogólniejszą dyskusję o roli i formie literatury socjalistycznej. Na początku lat pięćdziesiątych dyskusje o tym gatunku były jednak zdecydowanie zaszyfrowanym sposobem mówienia o mechanizmach kultury literackiej, ich społeczno-politycznej genezie i uwarunkowaniach, czego dowodzą artykuły wymienionych autorów. Wystąpienia ich były bowiem zarazem metawypowiedzią o literaturze i krytyce. W ich artykułach po raz pierwszy znajdujemy przykłady formalnych analiz wzorcowych utworów „lat czterdziestych”. Z zasady konfrontowane one były z typowymi opiniami krytycznymi, które towarzyszyły tym utworom w momencie ich publikacji. Tym samym artykuły Pomierancewa, Szczegłowa, Abramowa i Lifszica zawierały nie tylko opis typowych struk-

² Chodzi o lata 1946—1953, z wyłączeniem okresu wojny 1941—1945.

tur powieściowych, ale jednocześnie były próbą analizy języka krytyki poprzedniego okresu.

Wśród wymienionych artykułów szczególna rola przypada wystąpieniu W. Pomierancewa³ *O szczerości w literaturze*. Poetyka tego artykułu, jego styl, kompozycja i tytuł wskazują na to, iż świadomie nadano mu charakter manifestu. Autor wyodrębnił w nim rozdziały opatrzone tytułami-tezami: *Producent standardów*, *O cechach twórczości i cechach naszych krytyków*, *Obiekty i ludzie*. Tezy poszczególnych rozdziałów odpowiadały trzem przyjętym przez Pomierancewa rolom: „pisarza”, „czytelnika” i „krytyka”, co świadczyć może o dążności do wyczerpującego przedstawienia argumentów zarówno twórców, jak i odbiorców oraz propagatorów literatury „lat czterdziestych”. Szczególnie istotnym, a jednocześnie typowym dla wystąpienia Pomierancewa był tytuł: *O szczerości w literaturze*. Kategoria „szczerości” stanowiła bowiem dla autora swoisty program literacki jako antyteza „nieszczerości” stanowiącej, jego zdaniem, dominantę literatury minionego okresu. Pozornie nie-naukowe, czysto emocjonalne określenie „szczerość” funkcjonowało w artykule Pomierancewa jako cytat. Było bowiem parafrazą tytułu artykułu Mikołaja Czernyszewskiego *O szczerości w krytyce*⁴ i w tym sensie reprezentowało określony rodowód, jako termin nawiązujący do postaw krytycznych i estetyki rewolucyjnych demokratów. Zarówno „szczerość”, jak i „nieszczerość” nie były więc w artykule Pomierancewa tylko efektownym chwytem stylistycznym. Kryła się za nimi analiza konkretnych technik pisarskich, sposobów kreowania świata przedstawionego w utworze. Jako jeden z pierwszych stworzył Pomierancew „roboczą” typologię charakterystycznych dla okresu powojennego form wypowiedzi literackiej. Co więcej, zasygnalizował i udowodnił konwencjonalność obrazu świata i bohatera tej literatury, negując ich prawdziwość i stwierdzając, iż obie te kategorie są rezultatem określonych, dających się opisać i sklasyfikować manipulacji stylistycznych i kompozycyjnych.

Chwyty stosowane w opisie rzeczywistości nazywa Pomierancew „lakiernictwem”, rodzajem nieszczerości, która „głęboko zapuściła swoje korzenie”. Wśród metod „lakierowania” wyróżnia krytyk trzy typy. Jako najbardziej prymitywny określa ten, w którym autor ogranicza się do „wymyślenia absolutnego błogostanu”. Drugi, bardziej subtelny, jak mówi, polega na tym, iż wprawdzie „autor nie wieśza na nikim broszek ani koralików, lecz znika też u niego wszystko, co złe i brzydkie”. Trzeci

³ W. Pomierancew (9 XII 1907), prozaik radziecki. Debiutował w 1951 roku powieścią *Docz bukinista*. Autor powieści *Zrietost' priszia* (1957), reportaży (np. *Priedsiedatiel* — 1957), zbiorów nowel — *Nieumolimyj notarius* (1960) i *Niespiesznoj razgowor* (1965), oraz cyklu opowiadań *Dom szużetow* (1965). Bliższe dane o autorze znaleźć można, [w:] *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, t. V, Moskwa 1968.

⁴ N. G. Czernyszewskij: *Ob iskriennosti w kritike*, „Sowriemiennik” 1854, nr 7, [w:] idem: *Połnoje sobranije soczinienij*, t. II, Goslitizdat 1949.

chwyt wreszcie określa ironicznie jako „najinteligentniejszy” ze wszystkich, a dodajmy, że i najniebezpieczniejszy dla literatury:

„Wyraża się on w takim układzie fabuły, by wszystkie problemy danego tematu wyrzucić za burtę. Zniekształcenie osiągnięte zostaje drogą samowolnej selekcji.”⁵

Z przejawieniem typowym dla wystąpienia o charakterze manifestu dzieli Pomierancew wszystkie wypowiedzi literackie na „kazania” i „spowiedzi”, które stanowią jego zdaniem pochodną określonych postaw pisarskich. Za typowe dla minionego okresu uważa „kazanie” jako swoisty sposób realizacji idei w utworze. Była ona, zdaniem krytyka, rezultatem „nieszczerości”, wynikiem zgody pisarza na tendencyjną klasyfikację zebranego materiału z punktu widzenia zewnętrznych wobec literatury założeń. W „nieszczerości” należało też, jak sądzi Pomierancew, szukać przyczyn standaryzacji literatury, przyczyn „przygnębiającego podobieństwa” wszystkich powstających utworów:

„W jaki sposób do naszej literatury przeniknęła nieszczerość. Przyczyn jest wiele. Istotną rolę odegrało prawdopodobnie częste u ludzi dążenie do przedstawiania marzeń jako faktów rzeczywistych. Ktoś źle pojął znaczenie elementów romantyki. Ktoś inny zupełnie źle zinterpretował, na czym mają polegać sposoby pogłębienia nastroju radości w powieściach i sztukach. Ktoś inny jeszcze po prostu ułatwił drogę swoim książkom usuwając z nich wszystko, co może być sporne i nieakceptowane, popadając w życiowy oportunizm. Kogoś wreszcie mogła dezorientować nasza krytyka, operująca sławetnym określeniem „to nietypowe.”⁶

Antytezą „kazania” jako wypowiedzi moralizatorskiej, dydaktycznej, utrzymanej we wzniosłym nastroju i stylu była „spowiedź” traktowana jako wypowiedź spontaniczna, szczerą, a w tym sensie i antykonwencjonalną:

„Pisarze nie tylko mogą, ale są zobowiązani odrzucić wszystkie chwytły, chwyciki, sposoby pomijania sprzeczności i trudnych problemów. Obowiązkiem pisarza, który ma jasny program rozwoju naszej ojczyzny, jest pomagać jej właśnie w tym co trudne. Literaturze naszej potrzebni są budowniczy, a nie zawodowi bardowie. Bard zajmuje się opiewaniem radości, budowniczy zaś ją tworzy.”⁷

⁵ W. Pomierancew: *op. cit.*, s. 220.

⁶ *Ibidem*, s. 220.

⁷ *Ibidem*, s. 220.

Pomierancew nie kodyfikuje i nie normuje oczywiście „spowiedzi” jako określonej formy literackiej. Wydaje się jednak ważne, iż pozornie aforystyczne określenie Pomierancewa *ispowied’ umiesto propowiedi*, traktowane jako program wytyczony przed literaturą, podstawowy sposób przezwyciężenia panującej w niej stagnacji, odpowiadało w praktyce dokładnie kierunkowi przemian, które rozpoczęły się w literaturze w połowie lat pięćdziesiątych. Chodzi mianowicie o wyraźną i powszechną zmianę sposobu narracji — tendencję przechodzenia od trzecioosobowej narracji auktorialnej do narracji personalnej i pierwszoosobowej. Zmiana pozycji narratora w tekście stała się też podstawowym czynnikiem rozpadu dotychczasowych reguł gatunkowych, zmianą, która spowodowała, iż miejsce pseudoklasycznej epopei zajęła tak zwana opowieść, opowiadanie, reportaż artystyczny. Już wówczas najbardziej zauważalnym i dyskutowanym zjawiskiem była zresztą *oczerkowaja proza* Walentyna Owieczkina⁸. Wkrótce też prozę zdominowały wypowiedzi stylizowane na pamiętnik, dziennik z podróży, pamiętnik intymny itp., a więc odmiany gatunkowe eksponujące fakt opowiadania, przede wszystkim zaś związek świata przedstawionego z prezentującą go osobowością. Mianem „spowiedzi” określa się, nie wskazując jednak na autora terminu, do tej pory niektóre odmiany prozy, a zwłaszcza literaturę wspomnieniową i pamiętnikarską, która w literaturze lat sześćdziesiątych odegrała przecież tak istotną rolę (Olga Bergholc, Ilja Erenburg, Wiktor Szkłowski, Konstanty Paustowski⁹). Nazwa „prozy spowiedniczej” stała się wreszcie określeniem nieomal gatunkowym dla prozy młodych autorów, takich jak Wasyl Aksionow, Anatol Gładilin i inni.

Istotną część artykułu *O szczerości w literaturze* zajmuje analiza „języka krytyki”. Pomierancew twierdzi, iż krytyka miała istotny udział w tworzeniu i propagowaniu stereotypów literackich. Podkreśla jednak, iż stosowana przez nią terminologia, normy interpretacyjne i kategorie wartościowania oparte były na zasadach metodologicznie niesłusznych, a tym samym sądy te nie mogą być prawomocne:

„Źle jest, jeśli od krytyka wychodzą nie dźwięki, a oddźwięki. Źle jest, jeśli on sam niczego nie podpowiada, a czeka na podpowiedzi. Źle, jeśli sam nie odkrywa żadnych nazwisk, a zaledwie popularyzuje te, które zostaną mu dane. Z zasady popularyzowano też utwory, nie starając się dotrzeć do ich istoty. Artykuły, które ukazywały się po przyznaniu utworom nagród stalinowskich zwykle stanowiły zaledwie sumę streszczeń, a nie przegląd literatury.

⁸ W. Owieczkin: *Rajonnyje budni*, „Nowyj Mir” 1952, nr 9. Interesujące dane o społecznej roli, jaką odegrał ten cykl reportaży w latach pięćdziesiątych można znaleźć w artykule: W. Kantorowicz: *Tradicii W. Owieczkina w so-wriemennom oczerkie*, „Woprosy Litieratury” 1974, nr 6.

⁹ *Dzienne gwiazdy* O. Bergholc; *Ludzie, lata, życie* I. Erenburga; *Zyli, byli* W. Szkłowskiego; *Opowieść o życiu* K. Paustowskiego.

Nawet w najmniejszym stopniu nie były one podobne do corocznych „przeглядów” Bielińskiego, które przecież stanowiły kamienie milowe na drodze rozwoju literatury.”¹⁰

Ostatecznie też stwierdza Pomierancew, iż jeśli krytyk powie o jakimś pisarzu, że książki jego „charakteryzuje uczucie patriotyzmu”, „miłość do narodu” i „wiara w dzień jutrzejszy”, nie powiedział praktycznie nic:

„Chwyty wielu naszych krytyków są niesłuszne metodologicznie. Może się to wydać paradoksalne, ale chwyt, które stosowali były czysto impresyjne. Jeśli w opowiadaniu albo powieści znalazły się szczegóły obyczajowe, na przykład romanse, wówczas krytycy natychmiast określali to jako naturalizm, nie dostrzegając, że stanowiące cel sam w sobie opisy procesu produkcyjnego także były naturalizmem czystej wody. A przecież zadanie krytyki polega na tylko na tym, by odkryć u pisarza jego patriotyzm i aktualność problemów, które podejmuje. Krytyk powinien ocenić rolę, jaką książka odgrywa w literaturze, powiedzieć, co wnosi nowego w porównaniu z innymi.”¹¹

Szczególnie ważne, zwłaszcza w aspekcie badań nad przemianami prozy, wydaje się stwierdzenie Pomierancewa, iż podstawowym w literaturze zadaniem powinno być przewyciężenie zasady takiego wyboru faktów z rzeczywistości, aby zjawiska negatywne równoważyły się z pozytywnymi. Utwór literacki powinien być, co podkreśla szczególnie — „organiczny”, a nie złożony z elementów „pozytywnych” i „negatywnych”. Przewyciężenie schematyzmu literatury, związane zarówno ze zmianą postawy autorów, jak i zmianą polityki i strategii krytycznej było, zdaniem Pomierancewa, podstawową koniecznością, dzięki której utwory literackie mogły odzyskać swą właściwą rangę, stać się rzeczywistymi „dokumentami epoki”.

Artykuł Pomierancewa, najbardziej efektowny i zauważalny, nie był pierwszym z artykułów krytycznie oceniających literaturę okresu powojennego. W tym samym miesięczniku, nieco wcześniej, ukazał się artykuł *O muzyce bez muzyki*. Autorem jego był dwudziestoosmioletni Mark Szczegłow — krytyk dysponujący zarówno dobrym warsztatem, jak i znakomitą erudycją, oraz znajomością klasycznej literatury rosyjskiej¹².

¹⁰ W. Pomierancew: *op. cit.*, s. 233.

¹¹ *Ibidem*, s. 234.

¹² M. Szczegłow (27 X 1925—2 IX 1956), literaturoznawca i krytyk radziecki. Autor rozpraw o literaturze rosyjskiej (pisał o twórczości L. Tołstoja, F. Dostojewskiego, A. Błoka), a także licznych prac o literaturze radzieckiej (o W. Iwanowie, L. Leonowie, W. Niekrasowie, S. Antonowie i innych). Szczególnie ożywioną polemikę wywołały jego recenzje *Biez muzykalnogo soprowożdżenija i «Russkij*

Pasją „odbrązawiania”, niechęcią do frazesów, wrażliwością na doktrynerskie podejście nie tylko do sztuki, ale i do człowieka w ogóle wyprzedził Szczegłowa o kilka lat pokolenie „młodych gniewnych” — Jewtuszenkę, Aksionowa, Gładilina i innych. Zarówno w sposobie odczytywania klasyków, jak i podejściu do aktualnych, bieżących spraw literatury jest jego dorobek krytyczny bardzo znamieny dla nastrojów i postaw radykalnie zorientowanej krytyki połowy lat pięćdziesiątych.

Zapewne nie przypadkiem wybrał Szczegłowa jako przedmiot swojej recenzji, bynajmniej nie wybitną, powieść o sztuce (Kunstlerroman) *Opera Sniegina*, napisaną przez Osipa Czornego, a opublikowaną w 1953 roku. Szczególna wartość tego artykułu dla historyka literatury polega na tym, iż nie rozmijając się z ideą autora, można go określić jako „anatomię powieści tendencyjnej”. Bohaterem powieści *Opera Sniegina* jest przeżywający kryzys twórczy kompozytor. Już niezależnie od sposobu budowy konfliktu w tym utworze samo podjęcie takiego tematu wiąże się z postulowaną zasadą reagowania powieścią na aktualne doktryny społeczno-polityczne. Zdaniem Szczegłowa, opowieść o kompozytorze Snieginie stanowi swoisty przykład „powieści na zamówienie”. Podjęcie tematu twórczości artystycznej wynika, jak uważa Szczegłowa, z czysto utylitarnego zamiaru rozpropagowania i udowodnienia słuszności pewnej określonej koncepcji sztuki. Historia kompozytora Sniegina jest też tym samym wyłącznie pretekstem, materiałem służącym za przesłankę do przeprowadzenia dowodu o z góry określonym przebiegu. Aprioryczna klasyfikacja materiału życiowego znajduje, zdaniem Szczegłowa, swój wyraz w stylistycznym i kompozycyjnym ukształtowaniu powieści: Sniegin pogrążył się w stanie twórczej niemocy, ponieważ tworzy „w oderwaniu od ludu”, a w swej pracy nad operą pochłonięty jest wyłącznie jej stroną formalną. Określenie bohatera głównego jako oderwanego od życia „formalisty”, oraz przeciwstawienie mu jako bohaterów pozytywnych grupy „praktyków” stanowiło typowy motyw wędrowny literatury powojennej, który zastosowany został także do rozważań o sztuce i fenomenie twórczości artystycznej. Nie tylko jednak w budowie konfliktu, ale przede wszystkim w sposobie jego rozwiązania widzi Szczegłowa typowe cechy tendencyjności. Sniegin przewycięża impas twórczy nie wskutek własnych przemyśleń, ale w rezultacie impulsu z zewnątrz — po zebraniu partyjnym. Szczegłowa jest pierwszym krytykiem, który mówi, iż takie rozwiązanie konfliktu powieści stanowi zarówno uproszczenie, sprymitywizowanie problemu twórczości artystycznej, jak i przede wszystkim uwłacza idei partyjności sztuki:

les, „Leonida Leonowa, opublikowane na łamach miesięcznika „Nowyj Mir”. W latach sześćdziesiątych ukazały się liczne artykuły poświęcone działalności krytycznej i osobie M. Szczegłowa. Pisali o nim m.in. N. Gudziej, którego studentem był Szczegłowa, I. Zołotuskij, W. Łakszin i inni. Bliższe dane o nim znaleźć można, [w:] *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, t. VIII, Moskwa 1975.

„Już podstawowy konflikt powieści wcielony w los Sniegina skłania do smutnych refleksji. Konflikt ten w istocie swej jest tragiczny: wielki artysta przeżywa krach swojej wieloletniej popularności, traci słuchaczy, dochodzi do gorzkiego przeświadczenia, iż cała jego praca jest bezsensowna [...] Wydawałoby się, że Sniegina czeka cierpienie, ból, długa cierpliwa praca w poszukiwaniu nowych wartości artystycznych, nowych poglądów, nowego odczucia muzyki. Autor powieści nie uznaje jednak złożoności poszukiwań twórczych. Nowym człowiekiem staje się Sniegin po naradzie partyjnej. Staje się nowym muzykiem, a już kilka stron dalej optymistycznie obiecuje robotnikom — przyjdę do was z nową operą. Czyż istotnie w ciągu kilku godzin całkowicie można przemyśleć poglądy twórcze, które wypracowane zostały w ciągu wielu lat?”¹³

Z psychologicznego punktu widzenia zmiana, która następuje w kompozytorze Snieginie, jest też tak nieprzekonywająca, niewiarygodna, następuje w sposób tak pokazowy, że jak mówi Szczegłow, „po prostu trudno w nią uwierzyć”:

„O ile na początku powieści Sniegin jest kompozytorem reprezentującym dogmatyczny i skrajny formalizm, o tyle na końcu książki, jak określił to autor, «jego wewnętrzny słuch stał się jak gdyby szerszy», a on sam gotów jest ze świeżością zwykłego słuchacza przyjmując każdy rodzaj muzyki. Poza tym nigdzie w książce nie zostało powiedziane, że przecież żona i gosposia mogą się mylić w swoich poglądach i gustach — niekoniecznie w tak naiwnie tendencyjny sposób należy kształtować w powieści reprezentantów «poglądów ludu». Jest to przecież fałsz nie mniejszy, niż twierdzenie z całą powagą, że Puszkina stopień ludowości swoich wierszy sprawdzał czytając je niani Arinie i obserwując, czy rzeczywiście rozumiała ona *Eugeniusza Oniegina*. Trudno nie zauważyć, że w ten sposób problem w sensie społecznym ogromnie ważny (artysta — naród) uproszczony został do tego stopnia, iż stanowi zaledwie jeden z wariantów «bezkonfliktowości», bez względu na to, jak by go autor nie usprawiedliwiał i wienczył.”¹⁴

Jako jeden z pierwszych analizuje też Szczegłow typowy dla powieści tendencyjnej sposób konstruowania bohaterów:

„Bohaterowie powieści napisanej przez Osipa Czornego, to ludzie, którzy jak gdyby zatrzymali się w jakimś momencie rozwoju swoich poglądów i przeżyć, postaci, które trwale i bez reszty

¹³ M. Szczegłow: *op. cit.*, s. 244.

¹⁴ *Ibidem*, s. 244.

uosabiają tę lub inną tendencję, jaką ponad miarę obciążył je autor. Marks nazywał takie postacie «tubami, przez które przemawia duch czasu». Widoczna przyjemność, z jaką tworzył pisarz te sztamkowe obrazy i stosunki polega prawdopodobnie na tym, iż w jakimś tam stopniu są one podobne do prawdy: rzeczywiście na pierwszy rzut oka dostrzegamy w życiu ludzi «zupełnie złych», «dobrych, ale błędzących» i «po prostu dobrych». Ale jest to raczej nieciekawym punkt widzenia. Pisarz, który z całej masy wrażeń życiowych, z całej wielostronności ludzkich charakterów, stosunków i działań wybiera tylko jedną abstrakcyjną miarę pozytywności skazany jest na tworzenie prawd pozornych, a nie rzeczywistych.”¹⁵

Po raz pierwszy zademonstrowana została przez Szczegłowa na konkretnym materiale literackim reguła konstruowania postaci przez obdarzanie ich repertuarem określonych cech zewnętrznych i psychicznych, dzięki którym dawały się one sklasyfikować według trzech grup: postaci „negatywnych”, „pozytywnych, lecz błędzących” i „zdecydowanie pozytywnych”. Z zasady też we wszystkich utworach każdej postaci towarzyszyła taka charakterystyka, aby czytelnik nie miał żadnej wątpliwości, do której grupy ją zaliczyć. Niektóre z tego typu charakterystyk Szczegłowa szyderczo wypunktowuje. Na przykład „artysta oderwany od mas” przedstawiony jest jako człowiek „z głęboko osadzonymi oczami”, który przy fortepianie zasiada „obcy, z góry odgradzający się od słuchaczy”. Sympatyczny kompozytor-liryk koniecznie musi mieć „jasne, miękkie włosy”¹⁶.

Jak już powiedziano, znaczenie artykułu Szczegłowa polega na tym, iż w sposób zarówno precyzyjny, jak i dowcipny dokonał on analizy konkretnego utworu, w którym typ konfliktu i sposób jego rozwiązania rozpoznał i określił jako typowy dla literatury okresu powojennego. Powieść o muzyku ma tę samą konstrukcję, co pierwsza lepsza „powieść produkcyjna” z typowym dla niej podziałem bohaterów na pozytywnych i negatywnych, konfliktem ilustrującym dwie metody produkcji, oraz przemianą bohatera jako głównego motywu dynamicznego. Dzięki jednostkowej realizacji jest *Opera Sniegina* jako *Künstlerroman* jednocześnie ciekawą informacją o postulowanej roli artysty w społeczeństwie. Poprzez wybór tego typu powieści ujawnił Szczegłowa reguły powieści tendencyjnej, jak i leżącą u jej podstaw koncepcję twórczości artystycznej.

Tendencja ujawniania reguł konwencji literackiej przez analizę tworzonych w jej obrębie form gatunkowych znalazła swój wyraz także w innym artykule, który ukazał się na łamach miesięcznika „Nowyj Mir” pod tytułem *Ludzie wsi kolchozowej w powojennej prozie*. Jego

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem, s. 246, 248.

autor Fiodor Abramow¹⁷, analizując popularne w literaturze radzieckiej utwory o wsi¹⁸, znowu prezentuje w gruncie rzeczy „anatomię” powieści tego obszaru tematycznego. Podobnie jak Pomierancew i Szczegłow dowodzi on, iż obraz człowieka i rzeczywistości w powojennej prozie wiejskiej bynajmniej nie jest odzwierciedleniem realnej sytuacji społecznej, jak tego oczekiwano od utworów tworzonych w obrębie metody realizmu socjalistycznego, lecz sumą dających się łatwo opisać chwytów formalnych. Wykraczając poza terminologię Abramowa, ale zgodnie z jego tokiem rozumowania powiedzielibyśmy dzisiaj, że obraz ten został stworzony w rezultacie propagowania poetyki powieści tendencyjnej jako normy literackiego wypowiedzania się.

Za szczególnie reprezentatywny dla całej klasy utworów tego typu uważa Abramow powieść Siemiona Babajewskiego *Kawaler Złotej Gwiazdy*¹⁹. Tytułem komentarza należy zaznaczyć, iż wymieniony utwór należał do grupy powieści zdecydowanie faworyzowanych w latach powojennych. Do roku 1953 książka ta była dziesięciokrotnie wznawiana, a ponadto dwukrotnie uhonorowano ją najwyższą nagrodą państwową w dziedzinie sztuki. Z perspektywy czasu pozwala to traktować ją jako typ utworu akceptowanego, propagowanego, a w tym sensie i modelowego. Ta artystycznie niesprawną powieść „ku pokrzepieniu serc” stała się wzorcem i praktycznie jedynie dopuszczalnym sposobem pisania nie tylko o wsi, ale o problemach egzystencjalnych człowieka, o kondycji ludzkiej w ogóle. *Kawaler Złotej Gwiazdy* odegrał istotną rolę jako wzorcowa powieść o wsi, a Sergiusz Tutarinow oceniony został jako wzór człowieka wracającego z wojny bez uszczerbku fizycznego i psychicznego, włączającego się natychmiast aktywnie w dzieło odbudowy kraju.

¹⁷ F. Abramow (29 II 1920), krytyk, literaturoznawca i prozaik radziecki. Z wykształcenia filolog. W 1951 roku obronił pracę doktorską na temat twórczości M. Szołochowa. Do 1960 roku wykładał literaturę w uniwersytecie leningradzkim (od 1956 do 1960 roku był kierownikiem zakładu literatury radzieckiej). Autor licznych powieści, opowiadań, reportaży o tematyce wiejskiej. Bliższe dane o autorze znaleźć można, [w:] *Russkije sowietskije pisateli prozaiki. Bibliograficzeskij ukazatel*, t. VII, Moskwa 1971.

¹⁸ W referowanym artykule Abramow analizuje następujące powieści: *Kawaler Złotej Gwiazdy*, *Świat nad ziemią* S. Babajewskiego, *Od wstęgu sierdca* E. Malcewa, *Zatwa* G. Nikołajewej, *Maria* G. Miedynskiego, *Na swojej ziemi* S. Woronina i *Zaria* J. Łaptiewa.

¹⁹ S. Babajewski (6 VI 1909). Prozaik radziecki. Od końca lat dwudziestych związany z pracą dziennikarską. Debiutował w 1929 roku opowiadaniem *W uczeniach*. Po swojej opublikował wiele utworów o tematyce wiejskiej (*Bielaja mietiel* — 1945, *Gusinyj ostrow* — 1945, *Kazaczki* — 1946). W 1947 roku ukazała się powieść Babajewskiego *Kawaler Złotej Gwiazdy*, za którą w 1948 roku otrzymał Nagrodę Stalinowską. W 1949 opublikował pierwszą książkę powieści *Światło nad ziemią*, która stanowiła kontynuację *Kawalera Złotej Gwiazdy*. Za książkę pierwszą autor wyróżniony został Nagrodą Stalinowską w 1950 roku. W 1950 roku wyszła książka druga powieści *Światło nad ziemią* (Nagroda Stalinowska w 1951 roku). Fragmenty trzeciej części trylogii *Znamia zizni* ukazywały się w latach 1952—1954. W latach 1952—1955 Babajewski przebywał za granicą: na Węgrzech, w Birmie, Iranie, Rumunii i Chińskiej Republice Ludowej. Po powrocie opublikował kilka zbiorów reportaży. Od 1958 roku jest zastępcą redaktora naczelnego miesięcznika „Oktiabr”. Bliższe dane o autorze znaleźć można, [w:] *Russkije sowietskije pisateli prozaiki. Bibliograficzeskij ukazatel*, t. I, Leningrad 1959.

Kawaler Złotej Gwiazdy był jedną z pierwszych powieści o współczesności — podejmował ważny ze społecznego punktu widzenia problem adaptacji żołnierzy frontowych do powojennej rzeczywistości: Sergiusz Tutarinow powraca z wojny do swego rodzinnego kołchozu. Pierwszą informacją, jaką otrzymuje czytelnik jest tytuł — *Kawaler Złotej Gwiazdy* — wskazujący na to, iż Tutarinow jest bohaterem, bowiem wraca z wojny z wysokim odznaczeniem wojskowym. Zakończył poprzedni etap życia bez strat moralnych, ma zaledwie lat dwadzieścia pięć, wraca jako człowiek zdrowy, pełnowartościowy, a nie bez znaczenia jest fakt, że ma dokąd wrócić²⁰. Już te detale wskazują na typowy sposób kreowania bohatera wzorcowego. Budowa i kierunek rozwoju fabuły, której centrum stanowi tego typu bohater, odpowiadają w gruncie rzeczy schematowi bajki magicznej z jej węzłowymi sytuacjami: stwierdzeniem „braku”, przyjsciem bohatera, przewycięzeniem „braków”, ukazaniem końcowej pomyślności. Zasługą Abramowa jest opis tego schematu oraz stwierdzenie, iż realizowały go praktycznie wszystkie powieści o wsi, przy czym, zdaniem krytyka, szczególną nieufność budzić musiały przedstawione przez autorów „braki”, oraz sposób ich „przewycięzenia”. Sergiusz Tutarinow, na przykład, po powrocie z wojny do rodzinnego kołchozu za swoje zadanie uważa przede wszystkim zbudowanie domu kultury w celu udostępnienia kołchoźnikom radia, filmów i odpowiedniej lektury. Nawiasem mówiąc, słowo „ruiny” występuje w książce liczącej około sześćset stron tylko raz. Ostatecznie na akcję powieści składa się wiele sekwencji i scen budowy elektrowni dla kołchozu oraz wątek romansowy, w cieniu których pozostają wszelkie sprawy związane z rolnictwem — siewy, zbiory, hodowla zwierząt itd. Podstawową przeszkodą, jaką kołchoz ma pokonać i która za sprawą bohatera zostaje przewycięzona, jest brak drewna budulcowego. Drewno to znajdują jednak kołchoźnicy w ogromnych ilościach jako pozostałość wojennych zapasów: pnie położone są nad spławną rzeką, wobec czego zdobycie przez Tutarinowa pozwolenia na ich wykorzystanie jest czystą formalnością. Budowa elektrowni rozpoczyna się jednak w momencie żniw. Główny antagonistą Tutarinowa Fiodor Chochłakow przypomina wówczas bohaterowi, iż cała uwaga powinna zostać skoncentrowana na problemie uzyskania jak najlepszych zbiorów:

„I oto Chochłakow — mówi Abramow — człowiek, który pragnie przywołać do rzeczywistości ponad miarę rozmarzonych bohaterów, określony zostaje w powieści Babajewskiego jako konserwatysta. Okrzyknięty głównym hamulcem na drodze ambitnego

²⁰ Inny wariant „powrotu frontowca” przedstawił nieco wcześniej, bo w 1946 roku A. Piatonow w opowiadaniu *Siemja Iwanowa*. Jak wiadomo, opowiadanie to spotkało się z ostrą krytyką.

rozwoju regionu, oskarżony nieledwie o to, iż jest wrogiem narodu. Czy to jest sprawiedliwe?"²¹

Sergiusz Tutarinow, bohater mierzący siły na zamiary stał się prototypem całej serii postaci literackich reprezentujących postawę, w której aktywność i praktycyzm łączyły się ściśle z romantyką i entuzjazmem. Jak mówi Abramow, Tutarinow był jednym z tych bohaterów, którym entuzjazm i wielkie zamiary zastępowały finanse, oraz pozwalały „z zadziwiającą łatwością” przewycięzać wszelkie trudności. Na przykład na jednym z zebrań Tutarinow proponuje, aby w każdej stacji zbudować wodociąg, założyć kanalizację, stworzyć „małe filie akademii rolniczej” dla uczonych-praktyków, jak Dom Weterynarza, Dom Agrotechniki i Produkcji Nasion, Dom Miczurinowców, Dom Elektryków i Mechanizatorów Rolnictwa²². Wystąpienie swoje kończy stwierdzeniem, iż przechodzi do sprawy głównej — finansowego zabezpieczenia robót budowlanych. Jak jednak podkreśla Abramow, w tym momencie kończy się rozdział, a do problemu podstaw finansowych autor więcej nie wraca.

Na użytek historii literatury należy stwierdzić, iż Tutarinow był wzorcowym egzemplarzem „bohatera pozytywnego” w tym znaczeniu, jakie nadawano temu pojęciu w latach 1946—1953. Wysilek Abramowa koncentruje się też między innymi na tym, by wykazać jak dalece prymitywne były środki, którymi posługuje się Babajewski, by dowieść, że powojenna wieś kołchozowa wymaga jedynie lekkiego makijażu po przejściach wojennych, a także, aby zareklamować Sergiusza Tutarinowa jako wzór godny naśladowania. W podsumowaniu stwierdza Abramow, że szczególną cechą powieści Babajewskiego jest to, iż wieś powojenna przedstawiona jest nie tylko jako absolutna Arkadia, gdzie panuje szczęście, dostatek i gdzie nie ma niepogody. Szczęśliwą tę krainę zaludniają „chłopcy i dziewczęta jak malowanie”, w opisie których regularnie występuje przymiotnik „piękny”. Abramow przytacza kilka cytatów:

„Na bryczce twarzą do niego siedział szczupły chłopak z pięknymi, błyszczącymi oczami”; „muskularny mężczyzna z pięknymi, młodymi [sic! — B.K.] wąsami na świeżej twarzy”; „wrota otworzyła młoda, piękna kobieta w samej sukni, bez chustki na głowie”; „Głasza Niesmasznaja, postawna, licząca około czterdziestu lat, urodziwa jak wszyscy ludzie wsi.”²³

²¹ F. Abramow: *op. cit.*, s. 217.

²² Informacje o sytuacji ekonomicznej radzieckiej wsi kołchozowej okresu powojennego można znaleźć np. w książce: J. Kleer: *ZSRR — pół wieku przemian gospodarczych*, Warszawa 1967.

²³ F. Abramow: *op. cit.*, s. 220.

Prezentując typy konfliktów, propozycje ich rozwiązania, oraz sposoby językowej charakterystyki bohaterów nagminnie stosowane w literaturze okresu powojennego, Abramow zastanawia się, jaką postawę wobec utworów tak łatwo dających się rozszyfrować jako słabe, niesprawne artystycznie, w sposób oczywisty rozmiągające się z prawdą, zajmowała krytyka literacka.

„Niekłóre — pisze Abramow — artykuły krytyczne o utworach analizowanych uprzednio zdumiewają przede wszystkim tym, iż są one napisane w tonach absolutnie pochwalnych. «W powieściach Babajewskiego z wyjątkową siłą przedstawiona jest dialektyka rozwoju życiowego» — pisał A. Makarow o powieściach «Kawaler Złotej Gwiazdy» i «Światło nad ziemią». «Babajewski jako prawdziwy pisarz realista zawsze trzyma rękę na pulsie życia» — wtórował mu B. Płatonow. Prawie nikt z krytyków nie zadał sobie trudu porównania literatury o wsi kołchozowej z życiem, a artykuły ich miały w większości charakter powierzchownych, subiektywnych ocen.”²⁴

Dalej mówi Abramow, iż krytyka, akceptująca powieści słabe i bardzo słabe, w sposób ogromnie surowy oceniała te utwory, w których życie pokazane było w całej swojej złożoności i skomplikowaniu. Utwór pisarza w ten sposób ujmującego problemy życia z reguły oskarżano o „naturalizm”, „nadmierne pogrążenie się w szarą codzienność”, „archaizację”, „odejście od prawdy życia”, przede wszystkim zaś o „brak poczucia tego co nowe”. Były to, jak podkreśla Abramow, nawet jeszcze nie najostrzejsze zarzuty, jakie stawiała krytyka pisarzom, „którzy starali się zrozumieć istotę walki o komunizm na danym odcinku rozwoju historycznego.”²⁵ Na dowód tego, jaka była sytuacja utworów pomijających konwencjonalny sposób ujmowania rzeczywistości w literaturze, przytacza Abramow los książki *Gorące źródła*, napisanej przez debiutującego w 1946 roku Elizara Malcewa²⁶. Malcew przedstawił w swym utworze wieś pierwszych dwóch lat wojny: wszyscy mężczyźni udają się na front, a we wsi pozostają tylko kobiety i dzieci. Debiutancka powieść Malcewa nie była oczywiście, co podkreśla Abramow, pozbawiona błędów i braków. Tym niemniej przedstawiono tu wiele postaci i scen obrazujących realne trudności wojennej rzeczywistości wiejskiej. Abramow referuje, w jaki sposób utwór, zawierający zresztą elementy autobiograficzne, został przyjęty przez krytykę:

²⁴ Ibidem, s. 227.

²⁵ Ibidem, s. 228.

²⁶ E. Malcew (4 I 1917) prozaik radziecki. Jego pierwszą powieść *Goriaczije kluczi* wydrukowano w miesięczniku „Oktiabr” w 1946 roku, a w 1948 autor opublikował powieść *Ot usiego sierdca*. W 1960 roku ukazała się powieść *Wojdi w každyj dom*. Bliższe dane o autorze znaleźć można, [w:] *Russkije sowietskije pisatieli prozaiki. Bibliograficzeskij ukazatel*, t. III, Leningrad 1964.

„Jako jeden z pierwszych ocenę swą opublikował A. Makarow. W artykule pod tytułem «Przeglądając stronicę czasopism», opublikowanym w numerach czwartym i piątym miesięcznika «Nowyj Mir» z 1946 roku scharakteryzował on powieść jako utwór «poważny i pożyteczny». Przechodząc jednak do szczegółowej analizy wypowiedział wiele uwag, które w swej istocie przekreślały uprzednio przedstawioną ocenę. Generalnie krytycy zarzucali pisarzowi, iż brak mu poczucia tego co nowe. A. Makarowa niezadowolona zwłaszcza ta okoliczność, że bynajmniej nie wszystkie postacie w powieści uległy przemianom i nie wszystkie linie fabularne kończyły się pozytywnie.”²⁷

Wartość artykułu Abramowa polega na tym, iż zawierał on opis struktury powieści o tematyce wiejskiej. Wnioski tego autora mają jednak zasięg znacznie ogólniejszy. Rozważania poparte analizą utworów oraz analizą ich recepcji w krytyce szczególnie jasno dowodzą, iż w postulowanym modelu powieści warunkiem koniecznym była tendencyjna selekcja zjawisk rzeczywistości, określony typ fabuły z obligatoryjnym pozytywnym zakończeniem, oraz zasada przedstawiania bohaterów, którzy ulegali pokazowej „przemianie”.

Bodaj najdalej w istotę problemów literatury okresu powojennego sięgnął M. Lifszic w swym artykule *Dziennik Marietty Szaginian*²⁸. Autorka tego zajmowała już nie tylko „gramatyka powieści”, a więc szeroko rozumiana teoria i praktyka gatunku. Literatura interesowała go przede wszystkim w swojej funkcji kreowania i propagowania kolektywnych mitów oraz ich zależność i związki z doktrynami filozoficznymi i społecznymi epoki. Przedmiotem analizy autorki była wydana w 1953 roku część dzienników Marietty Szaginian, jednej z najstarszych i najbardziej doświadczonych autorek radzieckich. Dziennik Marietty Szaginian został potraktowany przez Lifszicę jako przykład świadomego modelowania „obrazu pisarza” i wyobrażeń o twórczości literackiej. Rozważania autorki idą też w obu tych kierunkach — ustalenia postulowanego wzoru działania twórczego oraz stwierdzenia, z punktu widzenia jakich kategorii jest on modelowany. Zdaniem Lifszicy, stereotyp „obrazu pisarza” pozostawał w ścisłym związku z postulowanymi wyobrażeniami o człowieku epoki komunizmu. Jak bowiem podkreśla, istotną rolę w propagowanej w latach 1946—1953 koncepcji sztuki odegrała wizja czło-

²⁷ F. Abramow: *op. cit.*, s. 230.

²⁸ M. Lifszic (10 XII 1905), radziecki filozof, estetyk i krytyk. W latach trzydziestych aktywny uczestnik walki przeciwko metodzie wulgarnego socjologizmu. W latach 1938—1941 główny redaktor serii *Życie zamieczatelnych ludzi*. Do druku przygotował wybór prac K. Marksa i F. Engelsa o sztuce (1933) i W. Lenina o sztuce (1938). Bliższe dane o M. Lifszicu można znaleźć, [w:] *Kratkaja litieraturnaja enciklopedia*, t. IV, Moskwa 1967. Poglądy estetyczne Lifszicy zreferowane zostały także w książce: S. Morawski: *Między tradycją a wizją przyszłości*, Warszawa 1964.

wieka przyszłości, wiara w absolutną możliwość przyszłego panowania nad własnym organizmem, hipertrofia woli nad wszystkimi innymi funkcjami ludzkiej psychiki. Koncepcja ta decydowała zarówno o wyobrażeniach co do możliwości pisarza, jak i konkretnie o konieczności podejmowania przez niego określonych tematów i sposobów ich prezentacji:

„Bardzo typowe dla autorki «Dziennika» jest przesadne wyobrażenie o możliwościach ludzkiej woli. Wszystkie zadania mogą być spełnione, jeśli człowiek posiada wiarę. Wystarczy więc w określony sposób nastroić jego wyobraźnię, stworzyć rodzaj pożytecznego mitu. Byłoby niesprawiedliwie wątpić w dobre intencje Marietty Szaginian. Myśli jej są zwrócone w przyszłość, nasycone humanizmem, rozłożone według słusznego schematu: walki nowego ze starym, postępu z reakcją, prawdy z kłamstwem.”²⁹

Zreferowany w ten sposób przez Lifszica pogląd Marietty Szaginian jest w swej istocie precyzyjnym określeniem postulującej funkcji literatury, decydującej bezpośrednio o jej cechach i możliwościach formalnych. Zadaniem literatury lat powojennych było też praktycznie tworzenie mitów o człowieku, sposobie życia, poprzez „nastrajanie wyobraźni czytelników” — stąd koncepcja kreowania bohatera pozytywnego oraz konieczność przestrzegania zasady otmistycznego zakończenia wszystkich jego przedsięwzięć. Zdaniem Lifszica, wiara w absolutnie nową jakość psychiczną człowieka epoki komunizmu, musiała prowadzić jednak przede wszystkim do pomijania realnych trudności, zwłaszcza że koncepcja ta prezentowana była przez literaturę jako fakt dokonany:

„Dziennik Marietty Szaginian pogrąża nas w atmosferę kreowanej legendy. Mówi ona o faktach rzeczywistości; zadania i trudności zawierające się w tych faktach przenosi jednak w mitologiczną płaszczyznę, gdzie też rozwiązuje je z niezwykłą łatwością. Otwierając jej dziennik, natychmiast odczuwamy wokół siebie atmosferę wiecznego święta.”³⁰

Cecha, jaką znajduje Lifszic w dzienniku Marietty Szaginian, wskazuje znowu na stopień i sposób deformacji obrazu rzeczywistości w literaturze powojennej. Wychowawcza, mitotwórcza jej funkcja realizowana była w praktyce poprzez tendencyjny sposób modelowania zjawisk rzeczywistości, pomijanie realnych trudności wynikających ze specyfiki życia i egzystencji ludzkiej.

Podobnie jak i przedstawieni wcześniej krytycy nie neguje Lifszic nigdzie wychowawczej roli, jaką literatura może odegrać. Stwierdza

²⁹ M. Lifszic: *op. cit.*, s. 218.

³⁰ *Ibidem*, s. 218.

jednak, iż ten typ literatury oraz koncepcja twórcza, jaką prezentuje Szaginian, są niesłuszne przede wszystkim dlatego, iż zakładają lekkomyślne rozmiianie się z prawdą dostępną ogólnemu doświadczeniu:

„W dzienniku niejasno odczuwa się granicę pomiędzy rzeczywistością a fantazją. Tutaj kompresory sprężające gaz zamieniają się w baśniowych Salomonów, tutaj autorzy [aluzja dotyczy Marietty Szaginian — B.K.] rozwiązują ważne zadania i problemy gospodarcze. Tutaj wszystko może powstać z niczego, wystarczy tylko mocno chcieć.”³¹

Lifszic podkreśla, że w literaturze okresu powojennego istotnym elementem konwencji literackiej była koncepcja aktywnego uczestnictwa pisarza w życiu społecznym. W praktyce utożsamiano ją jednak z zasadą propagowania poprzez utwór postulowanego wzoru osobowego człowieka i określonej koncepcji życia. Szczególną uwagę poświęca też Lifszic tej sekwencji dziennika, w której Marietta Szaginian wspomina swą działalność redaktorską, a więc ujawnia się nie tylko w roli pisarza — twórcy, ale i w roli kodyfikatora, prezentującego określony sytem norm i oceny w odniesieniu do utworu literackiego. Lifszic streszcza opowiadanie, które otrzymała do oceny Marietta Szaginian, kiedy była redaktorem czasopisma „Kriestianka”:

„Akcja utworu rozgrywa się w biurze stacji ochrony lasów. Ponieważ jest niedziela, znajduje się w nim tylko sprzątaczką, która odpoczywa, robiąc na drutach. Nagle do pokoju nieśmiało zaczynają wchodzić urzędnicy pod pretekstem, że nie zdążyli czegoś zrobić. W ten sposób zbiera się cały sztab pracowników. Zaczynają się telefony do innych urzędów i coś się okazuje: tam też, mimo wolnego dnia, ludzie przyszli do pracy.”³²

Lifszic stwierdza, iż autor opowiedzianej historii kłamie. Biuro bowiem nie jest i nie powinno być jedynym miejscem, gdzie ludzie ze sobą obcuja. Człowiek, stwierdza krytyk, ma prawo do odpoczynku, powinien chodzić do klubów, na spacer, do teatru, ponieważ „spędzając czas nad książką, w muzeum, bądź w kinie obcuje z całym narodem, ba, z całą ludzkością”. Jego ocena streszczonego opowiadania krańcowo różni się też od opinii Marietty Szaginian. Lifszic cytuje jej słowa:

„Opowiadanie jest niesłychanie życiowe.» «Oddaje ono prawdę głównego, nieśmiertelnego impulsu naszego nowego życia.» «Wydrukować koniecznie.» «Pozyskać autora do współpracy.»³³

³¹ Ibidem, s. 217.

³² Ibidem, s. 219.

³³ Ibidem.

Raz jeszcze należy podkreślić, iż Lifszic, traktując poglądy prezentowane w *Dzienniku Marietty Szaginian* jako symptom zjawiska znacznie ogólniejszego podważa niesformułowaną, ale przestrzeganą w praktyce zasadę, iż wychowawczą funkcję spełniać mogą utwory tendencyjnie optymistyczne:

„Czytelnik może zapytać: cóż złego jest w stanie permanentnego zachwyty, w którym znajduje się autorka dziennika. Ta niewinna namiętność do wykrzykników, ten nawyk dostrzegania wszędzie cudów jest być może nawet i pożyteczny. Czy nie podtrzymuje optymizmu, wiary w naszą wielką sprawę? Nie, nie podtrzymuje. Nadużywanie gromkich słów prowadzi do tego, że tracą one swoją wartość [...] Rozsądny człowiek, nawet jeśli nie powie, to pomyśli: ukróćcie swe zachwyty, bowiem autentyczne uczucia wyraża się znacznie skromniej.”³⁴

Osobną część rozważań Lifszica stanowi analiza stylu Marietty Szaginian. Podkreśla on bowiem, iż w tekście firmowanym nazwiskiem pisarza o znacznym autorytecie i doświadczeniu w sposób szczególnie jaskrawy ujawniają się cechy właściwe nie tylko jemu osobiście, ale typowe dla powszechnie panującego sposobu pisania:

„Zauważalny brak rzeczywistej treści skłania autorkę do stosowania różnego rodzaju rekwizytów literackich. Należą do nich zarówno szczególnie uroczysta mowa, wstawki liryczne, tak zwane obrazy, jak również rozważania mające pretensje do filozoficznej głębi.”³⁵

Wniosek Lifszica ma niewątpliwie charakter programowej tezy, desideratu pod adresem całej literatury:

„Kontynuując tradycje naszej klasycznej literatury, należy wykształcić w sobie wstręt wobec retoryki i frazesów. Nie śmiemy wprawdzie dawać rad tego rodzaju doświadczonej autorce, a jednak chcielibyśmy coś w tym sensie odpowiedzieć.”³⁶

W gruncie rzeczy i to stwierdzenie jest w swej istocie wieloznaczne, komunikuje bowiem nie tylko pogląd, iż należy unikać frazesów. Przede wszystkim w sposób aluzyjny dowodzi ono, że literatura, w której analizowany styl jest tak dalece powszechny i aprobowany, iż zagarnia

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem, s. 222.

³⁶ Ibidem.

również wypowiedzi doświadczonych autorów, nie może być uznana za przedłużenie klasycznej literatury rosyjskiej. W ten sposób podważa więc Lifszic kolejne programowe twierdzenie okresu powojennego, iż tworzona literatura opiera się na tradycjach wielkiego realizmu, rozwija je i doskonali.

Zarówno Lifszic, jak i Pomierancew, Szczegłow i Abramow antycypowali swoimi wystąpieniami dyskusję o istocie realizmu socjalistycznego jako metody twórczej oraz jego związku z klasycznym dziedzictwem literatury rosyjskiej, polemikę, która począwszy od drugiej połowy lat pięćdziesiątych utrzymuje się w literaturze i krytyce³⁷. Szczególnym wariantem dyskusji na ten temat były już w połowie lat pięćdziesiątych publikowane obficie wspomnienia o pisarzach, wspomnienia pisarzy, listy, dokumenty, materiały archiwalne itd. Masowość tego zjawiska nie była oczywiście przypadkowa, była elementem powszechnej, niesłychanie złożonej dyskusji o sztuce i literaturze, wyrażającej się między innymi również w burzeniu konwencjonalnych wyobrażeń o poszczególnych pisarzach i ich twórczości. Nowemu odczytaniu Dostojewskiego, Gorkiego, Jesienina, Majakowskiego sprzyjało publikowanie pełniejszych wydań dzieł tych autorów³⁸. Do literatury wracali pisarze dotąd pomijani całkowitym milczeniem — Bunin, Babel, Achmatowa, Cwietajewa i inni. Już zresztą od końca 1953 roku zaczęły się również ukazywać nowe utwory³⁹, wokół których rozwijała się ożywiona dyskusja.

Jednakże artykuły wydrukowane na łamach miesięcznika „Nowyj Mir” nie zostały w momencie ich ukazania się potraktowane jako początek nowego etapu w rozwoju literatury. Uznano je nie tylko za zbyt radykalne, ale i niezgodne z założeniami zawartymi w Statucie Pisarzy Radzieckich. Traktowano je jako swoisty skandal literacki, nie zaś rzeczową propozycję, rzetelną próbę przywrócenia literaturze jej autorytetu społecznego, możliwości autentycznego udziału w życiu narodu. Rozpoczęty proces przemian był jednak nie do powstrzymania. Swoistym paradoksem, ale i prawidłowością był fakt, iż Konstanty Simonow, który zastąpił Twardowskiego na stanowisku redaktora miesięcznika „Nowyj Mir” w dwa lata później sam stał się przedmiotem ataków zarówno jako pisarz, przede wszystkim jednak jako autor artykułu *Uwagi*

³⁷ Świadectwem potrzeby prowadzenia dyskusji na tematy teoretycznoliterackie było utworzenie w 1957 roku czasopisma specjalnie poświęconego tym zagadnieniom — „Woprosy Litieratury”. W 1957 i 1958 roku wyodrębniono w nim specjalny dział pod nazwą *Problemy realizma*.

³⁸ Dzieła Dostojewskiego ukazywały się w latach 1956—1958: F. Dostojewskij: *Sobranije soczinenij w diesiaty tomach*, Moskwa 1956—1958. W 1956 roku wyszło pięciotomowe wydanie dzieł I. Bunina. W latach 1955—1961 wydano w trzynastu tomach dzieła W. Majakowskiego, a w 1955 dwutomowy zbiór utworów S. Jesienina; pełniejsze, pięciotomowe wydanie dzieł Jesienina ukazało się dopiero w latach 1961—1962.

³⁹ Wymienić tu można chociażby cykl reportaży W. Owieczkina *Rajonnyje budni* (1952—1956), reportaże artystyczne W. Tiendriakowa (*Nie ko dworu, Nienast'je* — 1954), powieść *Pory roku* Wiery Panowej (1953).

o literaturze⁴⁰. To Simonowa ostatecznie zapamiętano jako autora często cytowanego stwierdzenia: „zbyt łatwo zgodziliśmy się ślizgać po powierzchni życia” — w sformułowaniu tym Simonow podkreśla zresztą i własną współodpowiedzialność za stan literatury minionego okresu. Za sprawą jego artykułu do wiadomości szerokich odbiorców dotarły zakulisowe w pewnym sensie sprawy polityki kulturalnej lat powojennych⁴¹. Przede wszystkim jednak należy on do pierwszych autorów, którzy udowodnili zasadność polemik o istocie literatury zaangażowanej i konkretnych formach artystycznych, jakie mogłyby stanowić jej formalny ekwiwalent. W artykule Simonowa jest bowiem mowa o tym, iż w rezultacie obrad na II Zjeździe Pisarzy Radzieckich dokonana została istotna zmiana w sformułowanym w roku 1934 Statucie Pisarzy⁴². Simonow pisał:

„Termin [realizm socjalistyczny — B.K.] jednomyślnie przyjęty został przez ogół pisarzy jako odpowiadający ich rozumieniu nowatorstwa i zapisany w Statucie w następującej formie: «Realizm socjalistyczny jest podstawową metodą radzieckiej literatury i krytyki literackiej wymagającej od pisarza historycznie konkretnego przedstawienia rzeczywistości w jej rewolucyjnym rozwoju. Przy tym prawdziwość i historyczna konkretność artystycznego przedstawienia powinny wiązać się z zadaniem ideowego przekształcania i wychowania szerokich mas pracujących w duchu socjalizmu.»”⁴³

Jak pisze w swym artykule Simonow, pisarze zatwierdzając na II Zjeździe Pisarzy Radzieckich, swój statut, wykluczyli z niego dopełniający człon definicji realizmu socjalistycznego. Stało się tak dlatego, że dwudziestoletnia praktyka literatury i krytyki dowiodła, iż właśnie ten dopełniający człon okazał się „furtką dla ludzi żądających od literatury „ulepszania” i „uwznioślenia życia”⁴⁴. W praktyce interpretacja postulatu o ideowym przekształcaniu szerokich mas pracujących doprowadziła do sprzeczności z zasadą ukazywania rzeczywistości „w jej rewolucyjnym rozwoju w sposób konkretnie historyczny”, czyli, co Simonow podkreśla, absolutnie prawdziwy:

„Ostatecznie pozostała tylko ta formuła, która głosi, że realizm socjalistyczny wymaga od pisarza prawdziwego przedstawiania ży-

⁴⁰ K. Simonow: *Literaturnyje zamietki*, „Nowyj Mir” 1956, nr 12, s. 239—257.

⁴¹ Simonow omawia m.in. sytuację w dramaturgii w latach powojennych, a także polemikę wokół powieści A. Fadijewa: *Młoda Gwardia*, w wyniku której autor napisał drugą, zmienioną wersję.

⁴² Pełny tekst Statutu Pisarzy Radzieckich znaleźć można, [w:] „Zeszyty naukowe Uniwersytetu Gdańskiego” 1973, nr 3. Tamże artykuł G. Porębin: *Realizm socjalistyczny w pierwszych dokumentach programowych*.

⁴³ K. Simonow: *op. cit.*, s. 252.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 252.

cia w jego rewolucyjnym rozwoju. Wydaje się, że takie rozumienie podstawowych zasad naszej literatury zawarte w terminie realizm socjalistyczny nie może budzić sprzeciwu u najbardziej nawet różnych pisarzy.”⁴⁵

Podobnie jak autorzy referowanych wcześniej wystąpień podkreślał i Simonow w swym artykule, iż podstawowym zadaniem zarówno pisarzy, jak i krytyków powinna być wnikliwa analiza literatury okresu powojennego. Znacznie ostrzej niż ktokolwiek przed nim sformułował Simonow zarzut, iż była ona „degradacją założeń realizmu socjalistycznego”⁴⁶. On ostatecznie stwierdził, że bez wnikliwej analizy sytuacji wytworzonej po 1946 roku niemożliwy jest dalszy, prawidłowy rozwój literatury.

Ocena utworów, norm i wartości postulowanych wówczas decydowała w dziesięcioleciu 1953—1963 o wyborze gatunków literackich i strukturze formalnej tekstów. Świadczy o tym nie tylko bogata literatura krytyczna, kierunek polemik literackich lat pięćdziesiątych, ale co znacznie istotniejsze, zjawisko wewnętrznej polemiczności tekstów literackich dające się zaobserwować w utworach powstających od połowy lat pięćdziesiątych.

⁴⁵ Ibidem, s. 253.

⁴⁶ Ibidem, s. 256.

Барбара Климчик

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ СОВЕТСКИХ КРИТИКОВ 1953—1954 ГОДОВ

Резюме

В настоящей статье анализируются выступления четырёх авторов: В. Померанцева, М. Щеглова, Ф. Абрамова, М. Лифшица, напечатанные в журнале „Новый мир” в течение 1953—1954 годов. Выступления названных авторов являются не только документом литературного сознания этих лет. Они могут быть исходной точкой для исследований прозы 1946—1953 годов, как первая попытка её теоретического переосмысления. В статьях названных авторов формальный анализ показательных произведений послевоенного периода в принципе сопоставляется с мнениями критики, сопутствующей этим произведениям, по ходу их публикации. Таким образом статьи Померанцева, Щеглова, Абрамова, Лифшица являются также первой попыткой анализа языка критики предыдущего периода.

Barbara Klimezyk

THE MODEL OF LITERATURE IN THE YEARS 1953—1954 AS A SUBJECT OF THE LITERARY CRITICISM AFTER THE YEAR 1953

Summary

In this article four literary performances by V. Pomyerancev, M. Shcheglov, F. Abramov and M. Lifshic, as published in „Novyj Mir” at the end of 1953 and the beginning of 1954, have been analysed. These performances are not only an essential document of the literary consciousness of this period. Being the first analyses of the epic structures typical for the period of 1946—1953 they could be treated as a starting point for studies on changes in prose as well. In these articles the formal analyses of some exemplary works coming from after the war period have been confronted with typical opinions of the critics which accompanied them when they were first published. At the same time the articles by Pomyerancev, Shcheglov, Abramov and Lifshic are the first analysis of the language of the literary criticism of the previous period.