

Barbara Klimczyk

Małe formy narracyjne w literaturze radzieckiej przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 5, 102-113

1981

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.

Małe formy narracyjne w literaturze radzieckiej przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych

Barbara Klimczyk

Pozycja narratora będącego współuczestnikiem lub obserwatorem opisywanych zjawisk stała się najbardziej dyskusyjną cechą literatury radzieckiej drugiej połowy lat pięćdziesiątych i początku lat sześćdziesiątych. W odczuciu tradycyjnie zorientowanej krytyki odejście od narracji z atrybutem wiedzy nieograniczonej podważało bowiem postulowane w latach 1946—1953 zasady kształtowania idei w utworze artystycznym, godząc w model autora-mentora stanowiący fundament ówczesnej konwencji literackiej.

Nowy nurt w prozie, którego domeną stały się doznania egzystencjalne jednostki, zaś „ja” liryczne dominantą organizującą strukturę świata utworu określono, jak wiadomo, mianem prozy lirycznej. Zjawisko owo, w kontekście ówczesnych sądów o literaturze odczuwane było jako problem daleko wykraczający poza czysto formalne postulaty. Konwencja „szczerości” traktowana była bowiem jako znak dystansu wobec nie-dawnej tradycji literackiej, a także jako świadectwo przełamania ciągnącego literaturze stereotypu prezentowania człowieka i jego problemów. Uwierzytelnienie pozycji podmiotu poznającego miało jednak przede wszystkim istotny aspekt genologiczny — określało bowiem modyfikację tradycyjnych wyznaczników gatunkowych w obrębie epiki. Problem narracyjnego ukształtowania utworu, stosunek narratora do świata przedstawionego i wirtualnego odbiorcy są zatem swego rodzaju problemem-kluczem do rozumienia kierunku przemian ewolucyjnych prozy radzieckiej ostatniego dwudziestolecia.

Sztandarowymi i ogólnie zaakceptowanymi utworami zaliczanymi do prozy lirycznej stały się na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych *Kropla rosy* Władimira Sołouchina oraz *Dzienne gwiazdy* Olgi Bergholc. Zwłaszcza opublikowany w 1959 roku utwór O. Bergholc uznany został za świadomą, programową manifestację nowego sposobu ekspresji treści uczuciowych i intelektualnych, gdzie podmiot narracyjny występował konsekwentnie w pierwszej osobie, zaś jawności podmiotu

lirycznego towarzyszyła orientacja na czytelnika. Bardziej nawet niż *Kropla rosy* Solouchina *Dzienne gwiazdy* mogły stanowić dowód, iż taka forma wypowiedzi epickiej bynajmniej nie wyklucza ujęcia w utworze literackim treści społecznych, politycznych, widzianych przy tym w szerokiej perspektywie historycznej.

Przeświadczenie, że zwrot ku narracji lirycznej był w przypadku Bergholc świadomą decyzją twórczą wydaje się uzasadnione w świetle jej wcześniejszych wypowiedzi o istocie twórczości literackiej, w których podkreślała ona, że obiektywna rzeczywistość ujawnia się przez odbicie wewnętrznego życia twórcy¹. Myśl ta stała się jednocześnie uzasadnieniem wyboru formy *Dziennych gwiazd*. W jednym z początkowych rozdziałów swej książki Olga Bergholc pisała:

„I jeśli o czymś przede wszystkim chcę pisać, to właśnie o tych trzydziestu dwóch latach życia — własnego, a więc i narodu, ponieważ nie mogę oddzielić jednego od drugiego, tak, jak nie można oddzielić oddechu od powietrza. [...] Czy marzenie o stworzeniu takiej książki jest sprzeczne z zasadniczym zadaniem pisarza — odtwarzania obiektywnej rzeczywistości w formie artystycznej i urabiania komunistycznego światopoglądu czytelnika? Nie, gdyż literatura winna przede wszystkim odzwierciedlać, ściśle: wyrażać wewnętrzny duchowy świat człowieka w całym jego bogactwie i różnorodności. Dla pisarza nie ma szlachetniejszego zadania. Wszyscy wiemy, jakie wspaniałe osiągnięcia ma na tym polu wielka literatura radziecka: są one szeroko znane i w dalszej naszej drodze śmiało możemy się na ich opierać. Jeżeli mnie osobiście ktoś spyta, czy potrafię wskazać tego rodzaju książki, w pierwszym rzędzie wymienię z dziedziny poezji takie utwory jak *O tym* i *Na cały głos* Majakowskiego, a z prozy *Jak hartowała się stal* Mikołaja Ostrowskiego.

Z nieodpartą siłą utwory te obalają niedorzeczne przeciwstawianie pojęć wyznawania i propagowania.”²

Proza liryczna w takim wariantcie, jaki reprezentowały utwory Solouchina czy Bergholc, spotkała się z ogólną akceptacją, a nawet entuzjazmem znacznej części krytyki, która uznała ją za formę najbardziej odpowiadającą „duchowi czasu” i nowatorskim poszukiwaniom pisarzy. Jednocześnie jednak dawała znać o sobie i inna tendencja w jej ocenie. Część krytyki, akceptując raczej pojedyncze utwory niektórych pisarzy, upatrywała w samej zasadzie „narracji lirycznej” niebezpieczeństwo ograniczenia, zubożenia obrazu świata, prezentowanego przez prozę tego typu. W ocenie wzorca podmiotu lirycznego, sytuacji wyznania stanowiącej dominantę prozy lirycznej pojawił się argument, że znamionują one prozę młodą, czy raczej prozę młodych, a więc pisarzy niejako z racji wieku przedkładających emocje nad dojrzałą refleksję intelektualną.

¹ Por. artykuły O. Bergholc — *Razgovor o lirike* (1953) i *Protiw likwidacji liriki* (1954).

² I d e m: *Dzienne gwiazdy*, Warszawa 1966, s. 36 i nn.

W tym aspekcie proza liryczna miała więc być typowa dla określonej grupy pokoleniowej, nie zaś równorzędną wobec innych form wypowiedzi³. Nienowym był w tym przypadku zarzut subiektywizmu, stosowany wobec wielu utworów, zwłaszcza tych, które kształtowano na wzór intymnego pamiętnika. Zarzut „pamiętnikarskiego egocentryzmu” wiązał się też z typowym dla tego rodzaju utworów wyborem jako narratora młodzieńca-ucznia, studenta, a więc jednostki o małym doświadczeniu życiowym, jednostki przy tym niejednokrotnie buntującej się, nadmiernie krytycznej. Zarzut subiektywizmu spotykał jednak także pisarzy bynajmniej nie najmłodszych, w przypadku których można zakładać, że wybór formy i typu narratora były rezultatem świadomej decyzji twórczej. Stało się tak w przypadku prawie czterdziestoletniego wówczas Bułata Okudźawy, autora opowieści *Jeszcze pożyjesz* (1961). Bohaterem i narratorem był tu młodziutki żołnierz, do niedawna uczeń szkoły średniej, cały zaś utwór — monologiem wyrażającym strach, bezsilność, zdziwienie wobec bezsensu i okrucieństw wojny. Świat zewnętrzny — wojenna rzeczywistość — potraktowany został istotnie jako punkt odniesienia dla samego podmiotu, wszystkie zaś konstatacje oparte były na jego odczuciach i spostrzeżeniach. Utworowi temu (a tym samym i autorowi zarzucano, że jest łzawy i sentymentalny, a tego rodzaju spowiedź żołnierza uważano za sprzeczną z tradycjami rosyjskiej prozy wojennej.

Z punktu widzenia utworów tego typu „moda” na narratora pierwszopersonalnego, usytuowanego w obrębie świata przedstawionego, „potencjalnie niewiarygodnego”, bo pozbawionego nadrzędnej kontroli autora zaostrzyła więc na nowo dyskusję o relatywności i niepełnowartościowości obrazu ukazywanego świata, pociągając za sobą zarzut braku wychowawczych walorów tej prozy:

„Liryczna proza bywa niebezpieczna, ponieważ w niektórych wypadkach może prowadzić do ubóstwa idei, jednostronności w wyborze materiału życiowego, zawężenia i rozbicia myśli. Wydaje się, że szczególnego znaczenia nabiera indywidualność narratora, jego specyficzne widzenie świata, środowisko zaś w którym działa, rozpatrywane jest jako coś drugorzędного [...].

Proza liryczna utwierdza się u nas w tym wariancie, który sprawia, że niebezpieczeństwo subiektywizmu staje się szczególnie realne. Pisarze klasycy, zwracając się ku podobnej formie, szczególny wysiłek wkładali w maksymalną obiektywizację materiału. Dlatego też

³ Wiele artykułów o prozie spowiedniczej jako prozie „czwartego pokolenia” ukazało się w latach 1966—1967. Wśród nich wymienić można następujące artykuły: F. Kuzniecowa: *K zrietosti*, „Junost’” 1966, nr 11; F. Swietow: *O molodom geroje*, „Nowyj mir” 1967, nr 5; A. Makarow: *Czieriez pja! let.* „Znamia” 1966, nr 2, 3, 7, 8. Krytycznego omówienia wymienionych prac dokonał między innymi A. Łanszczikow w artykule: *Ispowiedalnaja proza i jejo geroj*, [w:] *Zit’ strastiami i idiejami wriemieni*, pod red. A. Łanszczikowa, Moskwa 1970. Artykuł jego opatrzony jest mottem, wziętym z A. Puszkina: „S wospominanijami o protiekszej junosti litieratura nasza dalieko wpietod nie prodwiniejsja.”

pamiętnik postaci bardzo rzadko dawany był w czystej postaci, częściej zaś łączony był z innymi formami, zabezpieczającymi właściwą skalę w wyjaśnianiu obrazu bohatera. Klasycy umieli stworzyć właściwy dystans między sobą a narratorem.”⁴

Nowy stosunek do czytelnika, a także pewna zmiana w rozumieniu zadań i celów twórczości artystycznej, wreszcie dyskusja o tym, co w literaturze jest „obiektywne” i „typowe”, znalazły wyraz nie tylko w ogromnej, w gruncie rzeczy, popularności „prozy lirycznej”. Jak się wydaje, podobną genezę miała na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych także zdecydowana przewaga małych form narracyjnych w prozie. Popularność opowiadania i bliskiej mu strukturalnie opowieści wynikała w znacznej mierze z nowych potrzeb, jakie wobec literatury wysuwało życie społeczne. Małe formy były wówczas niemal programowo podejmowanym sposobem wypowiedzi literackiej. Pozwalały bowiem koncentrować się na istotnym dla pisarza problemie, przez ograniczenie się do zdarzeń dziejących się w krótkim czasie, w kręgu kilku osób. Charakterystyczny dla powieści rozwój zdarzeń i postaci zastąpiono w tym przypadku wprowadzeniem ostrego dramatycznego spięcia jako dominanty kompozycyjnej. Artystycznie był to chwyt niezwykle dogodny — stanowił wiarygodną motywację wyboru takich sytuacji, które każą się bohaterom deklarować, tłumaczyć ze swych postaw. W opowiadaniach drugiej połowy lat pięćdziesiątych można też odnaleźć powtarzający się schemat fabularny — motyw podróży, spotkania po latach, „wypadku” lub innych nieoczekiwanych okoliczności, w jakich nagle znajdują się bohaterowie⁵.

Zwrot ku małym formom narracyjnym oznaczał więc świadomą rezygnację z całościowego przedstawienia rzeczywistości w tradycyjnym

⁴ A. Szyszkina: *Żyżń, liryczeskaja ispowied' i woprosy mastierstwa*, „Newa” 1964, nr 2, s. 185. Mottem tego artykułu jest cytat z D. A. Pisariewa: „Pomyśl, czym ostatecznie jest liryka? Przecież to po prostu publiczna spowiedź człowieka. Ale po cóż potrzebna nam jest publiczna spowiedź takiego człowieka, który absolutnie niczym, prócz pragnienia, by się spowiadać, nie może nas zainteresować.” W podsumowaniu swego artykułu Szyszkina pisze: „Obrońcy prozy lirycznej pominieli w swych rozważaniach wiele istotnych problemów estetyki realizmu socjalistycznego: zapomnieli, że prawidłowością każdej prozy jest najbardziej surowy, najbardziej trzeźwy, najbardziej głęboki obiektywizm oraz, że liryczne źródła, by przyjąć się w prozie, powinny przejść przez poważną literacką obróbkę, powinny się „obiektywizować” (ibidem, s. 187). Z punktu widzenia tak sformułowanego stanowiska autorka ostrej krytyce poddała między innymi następujące utwory: *Jeszcze pożyjesz* B. Okudźawy; *Chcę być uczciwym* W. Wojnowicza, „Nowyj mir” 1963, nr 2; *Pierwszy dzień nowego roku* A. Gładilina, „Junost” 1963, nr 2.

⁵ Wymienić tu można na przykład takie opowiadania zamieszczone w drugim numerze almanachu „Literaturnaja Moskwa” jak: *Chazarski ornament* i *Światło w oknie* J. Nagibina, *Podróż do domu* A. Żdanowa, *Dźwignie* A. Jaszyna. Do opowiadań tego typu zaliczyć można także *Własne zdanie* i *Nowego współpracownika* D. Granina, *Wyboje* W. Tiendriakowa i tegoż autora opowieść *Ciasny węzeł*.

tego słowa znaczeniu, na rzecz uwidocznienia jakiegoś problemu. Rezygnacja z wielowątkowej fabuły, przewidującej ukazanie kolejnych faz życia bohaterów, epizodów charakteryzujących tło społeczne, obyczajowe, zachowującej więc przyczynowo-skutkową ukazanych zdarzeń, specyficzne ujęcie świata w małych formach narracyjnych wiązało się ze swoistą postawą narratora. Dawało się tu bowiem zauważyć ograniczenie kontroli „autora”, zastąpionej autonomią personalnej perspektywy bohaterów. Dotąd narrator o swoiście ograniczonych kompetencjach mógł występować jedynie w gatunku imitującym nieliterackie formy wypowiedzi, na przykład w reportażu.

W opowiadaniach z drugiej połowy lat pięćdziesiątych ten rodzaj postawy autora wewnętrznego był podstawą kreowania świata w utworach nie posługujących się motywacją form reportażowych, dając tym samym początek nowego sposobu kreowania idei w utworze artystycznym⁶.

Wybór fragmentu rzeczywistości jako przedmiotu refleksji, empiryczne stanowisko narratora, określające jego procesy poznawcze, brak nadrzędnej wobec świadomości bohaterów skali wartości, powszechnie interpretowano w krytyce jako wyraz opozycji wobec dotychczasowego rozumienia obiektywności, a tym samym jako opozycję wobec powieści w jej tradycyjnym kształcie. Popularność małych form narracyjnych była interpretowana przez część krytyki jako uzasadniona reakcja na normatywny ideał wielkiej powieści-epopei. Powieść-epopeja z jednej strony, zaś opowiadanie i opowieść z drugiej potraktowane zostały jako dwa przeciwstawne typy organizacji narracji, a tym samym jako dwa przeciwstawne sposoby kształtowania idei w utworze literackim. Immanentnej dystansowości świata powieści, dystansowi poznawczemu, dystansowi skończoności — przeciwstawione zostały małe formy narracyjne, w których narracja auktorialna zastąpiona została przez prezentację sceniczną, narrację personalną lub pierwszoosobową. Przerzucenie zadań informacyjnych na dialog i kompozycję, koncentracja fabuły w obrębie krótkiego wycinka czasowego, ograniczenie wątków ubocznych, przede wszystkim zaś ograniczenie wszechwiedzy autora część krytyki uznała za dąż-

⁶ Jako jeden z pierwszych w obronie opowiadania wystąpił chyba J. Nagibin. Oponując przeciwko twierdzeniom określającym opowiadanie jako gatunek bliski reportażowi, a więc „operatywny”, „szybko reagujący na aktualne wydarzenia” pisał on: „Czy rzeczywiście z zadzierzystej, bojowej ochoty, by reagować na aktualne wydarzenia zrodziły się takie arcydzieła rosyjskiej nowelistyki jak *Dama z pieskiem*, *Jonycz*. Archijerej A. Czechowa, *Balwierz-artysta* M. Leskowa, *Udar słoneczny* I. Bunina, *Malwa*, *Czelkasz* czy *Narodziny człowieka* A. Gorkiego? [...] To tylko słabość naszej nauki o literaturze ponosi winę za to, że do dziś nie wyjaśniono, nie pokazano z całą jasnością burzycielskiej siły zawartej w walce przeciwieństw «operatywnych» opowiadaniach A. Czechowa, w opowiadaniach pozornie tak odległych od społecznej problematyki jak *Dama z pieskiem* tego pisarza czy *Narodziny człowieka* A. Gorkiego” (por. J. Nagibin: *O rasskazie*, „Litieraturnaja gaziet” 1957, nr 12, s. 3).

ność do „problemowości” w literaturze. Tak rozumiana „problemowość” miała być przeciwieństwem moralizatorstwa, płaskiego dydaktyzmu, „opisowości”, traktowanych jako typowe cechy prozy poprzedniego okresu.

W dyskusji o literaturze dziesięciolecia 1953—1964 jeden z jej uczestników A. Boczarow podkreślił, że zmiana orientacji narracyjnej, wprowadzająca przecież zasadnicze zmiany w konstrukcji rzeczywistości przedstawionej jest pozytywnym rezultatem sporów ideologicznych, toczących się nie tylko wśród pisarzy, ale w całym społeczeństwie:

„Rozmyślenia o kryteriach moralnych w naszym społeczeństwie podjęte przez literaturę ostatnich lat były nieuniknione. Stanowiły wszak odbicie istotnych sporów ideologicznych naszej współczesności. Nawet rozmowy o oślawionym problemie ojców i dzieci nie pojawiły się przypadkowo — były odbiciem znacznie ogólniejszych rozważań o tym jak należało ocenić miniony okres naszej historii, na czym polegała w okresie kultu kontynuacja prawdziwie leninowskiej koncepcji, kto realizował je w życiu. Z analizą niedawnej przeszłości łączą się zarówno utwory o wierności wobec idei rewolucji, jak i te, które mówią o Drugiej Wojnie Światowej. Głównym pozostaje jednak problem humanizmu — zagadnienie, które rodzi najostrejsze utwory, polemiczne w swym rdzeniu.

Oto, dlaczego uważam, że p r o b l e m o w o ść jest jedną z najbardziej charakterystycznych cech literatury ostatnich lat. Znajduje to zresztą wyraz nie tylko w charakterze treści, lecz w najróżnorodniejszych komponentach formy. To, moim zdaniem, określiło w poezji przewagę liryki nad eposem, w prozie zaś — przewagę opowieści i opowiadań nad powieścią. Oczywiście były w prozie i takie utwory jak *Pamięć ziemi* W. Fomienko, czy inne wielkie powieści. Mimo to jednak główna walka, główny nurt poszukiwań realizował się w utworach o »małym formacie«. Pisarze jasno i ostro stawiali konkretne problemy, lakonicznie odpowiadali i uważali swe zadanie za wypełnione. Kompromis natomiast wobec tradycyjnego żądania »wszechstronnego ukazania życia« prowadził do tego, że w jednej z najpopularniejszych powieści — w *Bitwie w drodze* G. Nikołajewej »wiejska linia« okazała się nudnym dodatkiem. Dążenie do uchwycenia »wsi i miasta« określiło ospałość i innej powieści — *Po ślubie* D. Granina. I tu zasadę ostrego stawiania konfliktów zwyciężyła nadmierna opisowość. Zainteresowanie zaś powieściami K. Simonowa *Zywi i martwi* oraz *Nikt nie rodzi się żołnierzem* wynikało przede wszystkim z tego, że przedstawiono tu wiele problemów, niekoniecznie związanych z wojną.”⁷

⁷ A. Boczarow: *Problemnost' protiv opisatielnosti*, „Woprosy literatury” 1964, nr 7, s. 23. Określając temat swego artykułu A. Boczarow stwierdził: „Chce mówić o jednej z cech typowych, moim zdaniem, dla literatury ostatnich lat. Chodzi mi o wzrastającą rolę p r o b l e m o w o ści w naszej literaturze. Trudno wprawdzie mówić, by literatura okresu poprzedniego pozbawiona była problemów, nie mniej jednak zmiany w naszym życiu, zwłaszcza po XX Zjeździe KPZR, uwolnione od niesłusznej koncepcji człowieka jako «śrubki» w mechanizmie społecznym, dążenie do analizy przyczyn i zgubnych następstw «kultu jednostki»,

Jak już powiedziano, w opowiadaniach drugiej połowy lat pięćdziesiątych dawała się zauważyć ich swoista odmiana tematyczno-formalna: strukturę wielu z nich kształtował fakt jawnego sytuowania zdarzeń w ściśle określonej sytuacji historycznej. Stąd wynikała zarówno szczególna organizacja fabuły, jak i koncepcja bohaterów — ich sytuacja egzystencjalna stanowiła najczęściej wykładnik jakiegoś problemu społecznego lub politycznego. Przykładem mogą tu być zwłaszcza opowiadania W. Tiendriakowa, w których najczęściej wokół dramatycznego spięcia koncentrują się tragedie ludzi nagle uwikłanych w niezwykłą dla siebie sytuację, wytrącającą ich z dotychczasowego automatyzmu postępowania, burzącą nierzadko ich koncepcję samych siebie. „Wypadek” jest jednak zawsze sposobem ujawniania określonych mechanizmów społecznych — śmierć następuje z powodu bezdusznej, formalistycznej postawy „typowego” urzędnika (*Wyboje*), nawrót do wiary prawosławnej bohatera ujawnia słabość systemu oświatowego na wsi (*Cudami słynąca*, *Niezwykłe wydarzenie*) itd.

Koncentrowanie się na społecznych aspektach wydarzeń było niewątpliwie zjawiskiem historycznie uwarunkowanym — w typowy dla ówczesnych nastrojów i postaw sposób skupiano się przede wszystkim na zależnościach między jednostką a kolektywem, człowieka zaś obserwowano w jego zachowaniach i relacjach społecznych. Szerzej pojęte problemy egzystencjalne — sprawy śmierci, wiary, sensu życia nie były dominantą kształtującą strukturę tego rodzaju opowiadań. Oceniając je jako nowatorskie miano też na myśli przede wszystkim ostrość, szczerność, bezkompromisowość w sposobie prezentowania problemów politycznych i społecznych.

Z całą więc pewnością momentem istotnym w literaturze przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych było pojawienie się w druku utworów J. Kazakowa. Jako jeden z pierwszych autorów debiutujących w tym okresie konsekwentnie rezygnował on z zasady sytuowania bohaterów wobec wydarzeń społecznie znaczących, zastępując je konfliktami czysto osobistymi, jednostkowymi, intymnymi. Bohaterowie jego nie są ukazani w kręgu swych zawodowych zajęć, lecz w sferze prywatnej. Są to przy tym ludzie przynajmniej pozornie stojący nieco na uboczu „wielkich wy-

określiły szczególne zainteresowanie pisarzy problematyką moralną. Najważniejszy zaś stał się problem humanizmu, leninowski stosunek wobec człowieka. Zainteresowanie pisarzy szeroko pojętymi problemami moralnymi, przede wszystkim problemem humanizmu jest więc symptomem tego, że nasza literatura w ciągu dziesięciu ostatnich lat potrafiła prawidłowo i względnie wyczerpująco pokazać duchowe życie narodu. Sprawy sumienia, dobra, zaufania do człowieka stawiane są z taką ostrością, dyskutowane z takim zapalem polemicznym, z jakim nie czyniono tego — bo wszak było to niemożliwe — w «okresie kultu». I nie jest to bynajmniej fala abstrakcyjnego humanizmu, jak twierdzą niektórzy towarzysze, ale uzasadniony proces rehabilitacji ważnych kategorii moralnych — zapomnianych lub odrzuconych w okresie kultu” (ibidem, s. 22).

darzeń”, pozbawieni zewnętrznych atrybutów nowoczesności. Najwyraźniej fascynował bowiem Kazakowa fenomen trwałości, powtarzalności ludzkich zachowań.

W przeważającej liczbie utworów z lat 1946—1953 układ między podmiotem a przedmiotem przedstawienia wyrażał ustaloną hierarchię — istniał punkt widzenia górujący nad wydarzeniami, ujawniający się bądź w formie bezpośrednich uogólnień autorskich, bądź w zabiegach porządkująco-interpretacyjnych. Odpowiadała temu tendencja przedstawiania pewnych całości zdarzeniowych, tworzących łańcuch przyczyn i skutków zmierzających ku określonej tezie. U Kazakowa granice opowiadania występują w dowolnych, nie zawsze nawet szczególnie istotnych momentach, pozostawiając to „co było przedtem” i to „co będzie potem” poza jego obrębem. Brak motywacji i przesłanek określających postępowanie postaci, przeplatanie się znaczących i nieznaczących z punktu widzenia fabuły elementów sprzyjało wrażeniu fragmentaryczności przedstawianych zdarzeń. Opowiadania Kazakowa były więc sumą pewnych spostrzeżeń o życiu, o człowieku, nie przybierającą jednak nigdy formy skończonego, niepodważalnego sądu czy tym bardziej tezy o charakterze dydaktycznym.

Poetyka opowiadań Kazakowa od początku też nasuwała analogie z twórczością A. Czechowa i I. Bunina. Nowelistyka Kazakowa stała się tym samym kolejnym impulsem do rozważań o dwóch „modelach świata pisarza”. Jako autor krótkich opowiadań został bowiem Kazakow uznany za kontynuatora „Czechowowskiej” metody twórczej, zwykle przeciwstawianej metodzie „Tolstojowskiej”. Bardzo trafnie rozróżnienie twórczej metody obu tych klasyków sformułował A. P. Czudakow, warto więc przytoczyć:

„Ulubionym chwytem Tolstoja, co niejednokrotnie podkreślano, było przedstawienie świata poprzez percepcję któregoś z bohaterów — na przykład znakomite przedstawienie bitwy pod Borodinem «poprzez Pierre’a». Na bohatera przelewa się zadanie widzenia i oceny tego, co go otacza. Ale, w porównaniu z Czechowem, również lubiącym ten chwyt, jest tu istotna różnica. U Czechowa punkt widzenia i oceny całkowicie pozostają w gestii bohatera. Autor niczego nie dopowiada, nie przeciwstawia swego punktu widzenia punktowi widzenia bohaterów. U Tolstoja jest inaczej. Autor pozwala postaci kierować swe postrzeganie na jakiś obiekt, kierować nań «celowniczy ogień». Ale, jak doświadczony artylerzysta, autor nie spuszcza oka z «pola obstrzału». I kiedy rozrzut jest za duży, natychmiast go koryguje. Patos ustanowienia prawdziwego i znanego autorowi obrazu drogą zestawienia tego, co widzi bohater i tego «jak jest naprawdę» jest jasny i widoczny [...]. Najważniejszą cechą słownej warstwy artystycznego systemu Czechowa jest nasycenie narracji autorskiej cudzym słowem. Otaczający świat jest osłonięty słowem bohatera i tym słowem jest też oceniony. W czechowowskiej

narracji nie ma autorytatywnego narratora, który by osądzał, jawnie oceniał, zestawiał, jak czynił to Tolstoj, słowa bohatera ze swoim, «prawdziwym» słowem.”⁸

Wydaje się, że wymienione cechy stylu Czechowa w dużej mierze charakteryzują i manierę Kazakowa. Mimo jednak uznania dla mistrzostwa tego pisarza, traktowania jego nowelistyki jako istotnej fazy w rozwoju małych form narracyjnych należał Kazakow do twórców budzących również i znaczne kontrowersje. Typowa dla jego opowiadań personalizacja narracji, brak dystansu autorskiego wobec myśli i przeżyć bohaterów, otwierały bowiem zasadniczą dyskusję o tym, jakie możliwości mówienia o świecie daje ten sposób narracji pisarzowi w ogóle. Oceniając pozytywnie fakt, iż podjął Kazakow tematykę zaniedbywaną, ukazywał istotne sprawy ludzkiej egzystencji ignorowane pod wpływem dogmatyzmu i teorii bezkonfliktowości, krytyka oceniała jego zasady twórcze z dużą dozą sceptycyzmu. Świadczyć może o tym wypowiedź W. Ozierowa⁹, który powiedział:

„Optymistyczne odczuwanie świata, aktywna pozycja w walce o przyszłość określiły u pisarzy realizmu socjalistycznego dążność do umacniania w ludziach nowych, postępowych cech. Tym bardziej wydaje się smutny fakt, że zasada przedstawiania ludzi takimi jakimi są i takimi jakimi być powinni, uznana została przez niektórych krytyków za tożsamą z lakiernictwem [...]. Nieufność wobec bohaterskich obrazów przebija i w utworach niektórych młodych pisarzy. Ożywione spory toczą się wokół opowiadań Kazakowa. Byłoby tendencyjnym udowadnianie temu autorowi braku indywidualności pisarskiej lub skłonności do dekadencjonalnej sztampy. Nie, bez wątpienia jest to człowiek utalentowany. Niemawidzi on podłości, wiele rozmyśla o życiu. I właśnie dlatego niezbędna wydaje się walka o prawidłowy rozwój jego talentu. Nieuchronnie rodzi się bowiem pytanie, czy pisarz ten będzie mógł się rozwijać, jeśli dalej jego uwaga przykuta będzie do postaci okaleczonych niepełnowartościowych, a dominującą pozostanie w jego utworach nuta elegijna. Nie można żądać od Kazakowa nietypowych dla jego palety barw romantycznych. Obowiązkiem krytyka jest jednak pokazanie, że zawężenie autorskiego spojrzenia, przesady wobec bohaterskich obrazów ograniczają jego widzenie artystyczne, zubażają przedstawiony przez niego świat.”¹⁰

⁸ A. P. Czudakow: *Problema celostnogo analiza chudożestwiennoj sistemy. O dwuch modelach mira pisatiela*, [w:] VII Międzynarodnyj S'jezd Sławistów. *Słowiańskie literatury*, pod red. M. Aleksiejewa i in., Moskwa 1973, s. 85.

⁹ W. Ozierow (ur. 9 III 1917), krytyk i literaturoznawca radziecki. W latach 1953—1955 zastępca redaktora naczelnego tygodnika „Litieraturnaja gazeta”. Pierwszy redaktor naczelny miesięcznika „Woprosy litieratury”. Od 1967 roku I sekretarz Zarządu Związku Pisarzy Radzieckich, por. *Kratkaja litieraturnaja enciklopedija*, t. V, pod red. A. Surkowa i in., Moskwa 1968, s. 403.

¹⁰ Idem: *Prawofiangowyj riewolucyj*, „Woprosy litieratury” 1959, nr 11, s. 8

Dyskusja o twórczości Jurija Kazakowa, uznanego później zresztą za prekursora dynamicznie rozwijającego się nurtu w obrębie prozy¹¹, stała się, co już sygnalizowano, polemiką o „modelu świata pisarza”. W tym aspekcie wykraczała ona poza swój właściwy przedmiot, przeradzając się w dyskusję o specyfice opowiadania jako gatunku, w którym najsilniej wyraziła się tendencja odrzucenia jednoznacznie wartościującej postawy narratora auktorialnego wobec świata, zastąpionej personalną perspektywą poznawczą. Niezależnie od oceny samego zjawiska powszechny w literaturze radzieckiej drugiej połowy lat pięćdziesiątych i początku lat sześćdziesiątych zwrot ku opowiadaniu traktowano jako świadectwo zmiany w realizacji perswazyjno-wychowawczych zamierzeń prozy, a sposób prezentacji człowieka i jego problemów zdeterminowany formą krótkiego opowiadania uznany został przez krytykę za wyraz polemiki ze schematami zarówno życiowymi, jak i literackimi. Tym tłumaczono pojawienie się w opowiadaniach tego okresu szczególnego typu bohatera, określanego mianem „dziwaka” lub „kopniętego” (od tytułowej postaci opowiadania W. Aksionowa). Kreakcja tego typu postaci, określająca zresztą całą warstwę językowo-stylistyczną utworów, interpretowana była jako swoista realizacja chwytu „udziwnienia” — romantycy, „dziwacy” pozwalali bowiem ukazać świat „na nowo”, z zaostreniem motywowanym ich wyobcowaniem i wrażliwością. Zdaniem krytyki, chwyt tego rodzaju dyktowała potrzeba zbadania istoty człowieka, przeświadczenie o wartości indywidualnego ludzkiego poznania. Słusznie zauważył Lew Anninskij — „dziwacy są dla fabuły, przyjrzyj im się bliżej, a zobaczysz człowieka.”¹²

Jednocześnie jednak dał Anninskij następującą ocenę tej powszechnej w literaturze połowy lat sześćdziesiątych tendencji formalnej:

„Prognozy i proroctwa w literaturze nie mają sensu. Socjologowie z ironią mówią, że prognozy w ogóle mają to do siebie, że prowokują, by działać im na przekór. Ludzie pozostają ludźmi — «chorują na wolność» i to nieuleczalnie. Gdybym jednak mimo wszystko zdecydował się na proroctwo, która tendencja w literaturze ma największe szanse, to musiałbym stwierdzić, że w najbliższym czasie sukcesy odnosić będzie kierunek ostro eksperymentalny, hipotetyczny umowno-baśniowy. On jednak, w dalszej perspektywie, wcale nie wydaje mi się zdolny, by sprostać zadaniom czasu.”¹³

Anninskij podzielał zatem, po części przynajmniej, poglądy krytyków uznających historyczną zasadność nowego nurtu formalnego w prozie, podkreślających jednak, że powinno to być zjawisko przejściowe,

¹¹ Por. L. Anninskij: *Tak prosto, czto nie wieritsia*, „Woprosy literatury” 1965, nr 10, s. 32.

¹² Ibidem, s. 44.

¹³ Ibidem, s. 44.

swoista faza przygotowawcza dla kolejnej, postulowanej dominacji wielkiej powieści. Jasne jednak było też, że formalne doświadczenie małych form narracyjnych w sposób istotny wpłynie na przewycięzenie w powieści naturalistycznej „opisowości”, fałszywie pojmowanej zasady przedstawiania „pełni życia”, a zaakceptowanie personalnej perspektywy poznawczej otworzy przed tym gatunkiem nowe perspektywy.

Przy istotnym współdziałaniu doświadczeń, jakie wiązały się z podjęciem na szeroką skalę w latach 1953—1964 gatunku opowiadania, dokonało się więc przełamanie normy narracji auktorialnej jako warunku epickości utworu i nie przypadkiem drugie powojenne dziesięciolecie kończyła polemika wokół opowiadania, określanego jako gatunek, dający najbogatszy materiał do rozważań o procesie wewnętrznych przeobrażeń prozy lat ostatnich, ich sile i kierunku¹⁴.

¹⁴ W związku z przygotowaniem do IV Zjazdu Pisarzy Radzieckich redakcja miesięcznika „Woprosy literatury” zamieściła dyskusję na temat *Kto on, gieroj sowniennogo rasskaza*, poświęconą podsumowaniu formalnych doświadczeń tego gatunku w literaturze lat ostatnich. Por. „Woprosy literatury” 1965, nr 10, a także J. E. Elsberg: *Smienna stilej w sowietskomo russkomo rasskazie 1950—1960-ch godow* Siergiej Antonow — Wasilij Szukszym — Jurij Kszakow, [w:] *Smienna literaturnych stilej*, pod red. W. Kożynowa i S. Boczarowa, Moskwa 1974. Z najnowszych polskich prac poświęconych zagadnieniom prozy lirycznej oraz małych form narracyjnych warto zwrócić uwagę na artykuł S. Poręby: *Współczesna proza liryczna Walentina Katajewa (Wokół problematyki czasu)*, „Slavia Orientalis” 1974, nr 1; idem: *Proza sentymentalnej proweniencji*, „Miesięcznik Literacki” 1978, nr 11; P. Fast: *Uwagi o narracji i strukturze czasu artystycznego w radzieckiej prozie lirycznej*, „Rusycystyczne studia literaturoznawcze, t. 1, pod red. G. Poręby, Katowice 1977; idem: *Radziecka proza liryczna lat sześćdziesiątych*, [w:] *Polska—Związek Radziecki. Współpraca — przyjaźń — braterstwo*, pod red. B. Białokozowicza, Warszawa 1978.

Барбара Климчик

МАЛЫЕ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ ФОРМЫ В СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА ПЯТИДЕСЯТЫХ — НАЧАЛА ШЕСТИДЕСЯТЫХ ГОДОВ

Резюме

В настоящей статье представлена роль и место малых и средних повествовательных форм в советской прозе конца пятидесятих — начала шестидесятих годов.

Модификация жанровых форм была коренной проблемой, направляющей эволюцию советской прозы последнего двадцатилетия. Особенно отход от всезнающего повествователя, характерный для рассказа и близкий ему по структуре повести тех лет, определил принципы конструкции идеи в художественном произведении.

Barbara Klimczyk

**THE SMALL NARRATION FORMS IN THE RUSSIAN LITERATURE
OF THE TURN OF THE FIFTIES AND SIXTIES**

S u m m a r y

This paper presents the role and location of the small and average size narration forms in the Russian literature of the turn of the fifties and the sixties.

The modification of genre forms was the key-problem in understanding the evolutionary changes of the Russian prose of the last two decades. Particularly the retreat from narration endowed with the attribute of unlimited knowledge, typical for a short story and for a novel from the turn of the fifties and the sixties, structurally so close to it, defined the principles of formulating the ideas in an artistic creation in a very essential way.