

Piotr Fast, Waclaw Mucha

Morfologia i aksjologia cyklu Wasilija Biełowa "Wychowanie metodą doktora Spocka"

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 11, 93-116

1988

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Morfologia i aksjologia cyklu Wasilija Biełowa „Wychowanie metodą doktora Spocka”

Piotr Fast, Wacław Mucha

1

Zaskakujące jest w swej oczywistości sformułowanie ujmujące tak po prostu nieustanną, ciągle obecną w świadomości wykwalifikowanego czytelnika intuicję, że świat literatury, dzieła literackiego tym się różni od świata realnego, iż jest uporządkowany według wartości¹. Takie bezpośrednie ujawnienie tej oczywistości daje podstawowy klucz do interpretacji tekstu literackiego, pozwala dojrzeć poza jego światem hierarchię wartości; sam ten świat zaczyna przez to istnieć właśnie jako eksponent systemu aksjologicznego, porządek świata jawi się jako porządek prawd o świecie, prawd przy tym zrealizowanych na świadomość ogarniającą dzieła — na ów podmiot całości (i wtedy staje się postulatem wartości). Zrekonstruowanie systemu wartości, często dokonywane na zmuszonej drodze rekonstrukcji prezentowanego w dziele porządku świata, staje się w istocie interpretacją utworu, wyrażeniem w języku dyskursywnym tego, co jest sensem figuratywności tekstu. Dzieje się tak szczególnie wyraźnie wtedy, gdy utwór zbudowany jest z całości jak gdyby autonomicznych. Jedyną „szansą całości” staje się wtedy koherencja systemu aksjologicznego, która może być zorganizowana na kilka sposobów. Podstawowe spośród nich to:

1) uzupełnianie się części utworu (cyklu) tak, aby przez całość został zaprezentowany ekwiwalent zbioru zdań, sądów o wartościach (oczywiście już na dość wysokim poziomie abstrahowania od litery tekstu) dający się złożyć w system tak, aby zdania owe dawały się ułożyć w zwarte następstwo sądów;

¹ „Dzieło sztuki jest fragmentem stworzonego przez artystę świata fikcyjnego, uporządkowanego według wartości inaczej niż świat znany nam z pozostałych doświadczeń” (s. 165). „Właściwa dziełom sztuki zdolność porządkowania według wartości zawartego w nich świata fikcyjnego stanowi linię graniczną, dzielącą dzieło sztuki od świata myśli pozytywistycznej” (s. 166) — J. Stempowski: *Eseje* Kraków 1984 (szkic *O współczesnej formacji humanistycznej*).

2) wzajemna homologiczność owych zbiorów sądów wyabstrahowanych z poszczególnych, formalnie odrębnych części utworu (homologiczność części wobec części, czyli w istocie zjawisko równości sensów części i całości);

3) homologiczność części wobec całości (w tym przypadku niektóre utwory zawierają zazwyczaj sensy składające się, sumujące w sens całości według zasady pierwszej, a niektóre są homologiczne do owej całości).

Sformułowania te znalazły się tu dlatego, ponieważ analizowany cykl Biełowa jest bardzo wyraźnie uporządkowany nie tylko na poziomie poetyki, ale także — i w niektórych momentach wyłącznie — na poziomie relacji semantycznych. Prawdę mówiąc, dokładne wyeksplikowanie tych zależności semantycznych pomiędzy poszczególnymi częściami cyklu byłoby dość skomplikowane i przede wszystkim bardzo obszerne. Trzeba jednak przynajmniej je wskazać, choćby po to, aby zaistniała w ogóle możliwość zweryfikowania tezy o uporządkowaniu cyklu *Wychowanie metodą doktora Spocka*² na poziomie sensów.

Ciesielskie opowieści zarysowują swoistą sytuację aksjologiczną całości, podejmując wszystkie postawione w cyklu problemy, prezentując sytuację „makro”; są w ten sposób homologiczne do semantyki całości cyklu, stają się swoistym konспекtem całości. *Zyciorys* eksplikuje jeden z wzorców wartości składających się na ową sytuację, prezentuje jedynie fragment horyzontu wartości i to zaledwie w odniesieniu do części problemów. Uszczegóławia go wykorzystując metodę analogii na poziomie świata przedstawionego. *Wychowanie metodą doktora Spocka* podejmuje jeden z problemów, w ramach którego zarysowuje analogiczną hierarchię ocen. Jest równocześnie częścią (formalnie i problemowo) i całością (strukturalnie). *Poranne spotkania*, *Dziennik narkologa* i *Na kogo wypadnie* są także uszczegółowieniami pojedynczych problemów przy równoczesnej homologiczności ogólnego przesłania aksjologicznego (ukazują tę samą hierarchię wartości w różnych „wcieleniach”). Bardzo szczególna, odmienna jest funkcja ostatniego utworu cyklu — pozornie nie związanego formalnie z pozostałymi. Ta odrębność, ułatwiająca argumentację przeciwko spójności formalnej cyklu, daje jednak duże szanse dowodowe na rzecz interpretacji semantycznej. Utwór ten jest bowiem — i dzięki

² Korzystamy z polskiego przekładu cyklu: W. Biełow: *Wychowanie metodą doktora Spocka*. Przeł. E. Rojewska-Olejarczuk. Warszawa 1983, jedynie utwory *Dziennik narkologa* i *Całują się zorze...*, nie zamieszczone przez autora w pierwszym wydaniu cyklu, będącym podstawą wskazanego wydania polskiego, cytujemy według oryginału opublikowanego w В. Белов: *Избранные произведения в трех томах*. Т. 2: *Повести и рассказы*. Москва 1983 w przekładzie własnym. Cytaty lokalizujemy wprost w tekście, do wydania radzieckiego odsyłając literą R. Wszystkie podkreślenia w cytatach — nasze.

formalnej odrębności jest to dowód szczególnie ważki — sprawdzianem poprawności interpretacji dotyczącej związków pomiędzy pozostałymi utworami cyklu na poziomie sensu. Jeśli interpretacja całości jest poprawna, to sens utworu ostatniego musi to potwierdzić. Jeśli natomiast jest on „sprawdzianem” całości, to musi znaczyć tyle, co całość. Tak więc opowiadanie *Całują się zorze* jest prezentacją (choćby uogólnioną) wszystkich wartości postulowanych przez cykl w skali „makro”. Utwór ten, tak jak *Ciesielskie opowieści*, jest homologiczny do całości, a nawet jeszcze więcej: prezentuje jedynie ogólną miarę wartości, podczas gdy ten poprzedni równocześnie niektóre z nich (może te najbardziej zasadnicze, kluczowe?) uszczegóławia.

Zanim przystąpimy jednak do szczegółowej rekonstrukcji semantyki cyklu Biełowa, kilka uwag poświęcić należy zasadom jego spójności na poziomie poetyki.

2

Wychowanie metodą doktora Spocka Wasilija Biełowa genologicznie da się sklasyfikować jako cykl literacki nie tylko ze względu na sensy najwyższe, wyabstrahowane z przedstawień umieszczonych na poziomie świata utworu. Już bowiem w sformułowanych *expressis verbis* wyrażeniach na tej płaszczyźnie, jak również w wielu elementach narracji dają się zauważyć liczne nici łączące poszczególne teksty w jedność. Składowe części cyklu nie są utworami pod względem formalnym zuniifikowanymi; różnią się od siebie nie tylko rodzajem narracji oraz dystansu między nią a światem przedstawionym, lecz także stopniem ingerencji nieliterackich form przekazu pisanego. Jednak przy całym tym zróżnicowaniu w każdym z utworów odnajdujemy wiele bezpośrednich wskazówek, świadczących o jednolitym zamierzeniu nadrzędnym, by dzieło to odbierane było jako całość. Szczególne miejsce w cyklu zajmuje utwór ostatni — *Całują się zorze...*, gdyż w nim, jako jedynym, na poziomie przedstawień bezpośrednich nie odnotowujemy żadnych związków z pozostałymi tekstami, a o łączności z nimi decydują miejsca strukturalnie nienacechowane.

Podstawową figurą semantyczną, występującą we wszystkich opowiadaniach, jest postać protagonisty cyklu — Konstantego Płatonowicza Zorina. Jest on narratorem i główną postacią *Ciesielskich opowieści* i *Na kogo wypadnie*, protagonistą *Wychowania metodą doktora Spocka*, jedną z głównych postaci w *Porannych spotkaniach* i *Dzienniku narkologa*, epizodycznie pojawia się tylko w *Życiorysie*. Jego brak w ostatnim utworze daje się spoznać jako nieobecność oczekiwanego antagonistycz-

nego stanowiska wobec postaw dwóch bohaterów — Loszki i Stanisława, nawiązuje doń także tytuł opowiadania przez fonetyczną zbieżność z nazwiskiem (Zorin — *Cełujutsia zori*).

Inne, skupione wokół Zorina postaci przewijają się również przez więcej niż jeden utwór i prezentowane są zawsze w związku z sytuacjami, jakie opisane zostały już w jednym z wcześniejszych lub późniejszych tekstów. Żona Zorina występuje jako postać działająca lub przynajmniej zostaje wspomniana w każdym z opowiadań oprócz *Życiorysu*. Autorka *Życiorysu* przewija się przez sny i wspomnienia Konstantego Zorina w *Wychowaniu metodą...*, Olosza z *Ciesielskich powieści* pojawia się w byłym mieszkaniu Zorina w *Porannych spotkaniach*, wydarzenia na placu budowy w tekście *Wychowania metodą...* przypominają Zorinowi postawę Awinera Kozonkowa z *Ciesielskich powieści*, Sasza Gołubiew odgrywa ważną rolę moralnego antagonisty Zorina w *Wychowaniu metodą...* i *Na kogo wypadnie*; przykładów tego typu wymienić jeszcze można sporo. Toteż nie tylko powtarzalność postaci, ale i przyczynowo-skutkowe czy celowościowe związki, zachodzące między ich działalnością w różnych tekstach, wskazują na całościową koncepcję w odniesieniu do omawianego cyklu.

Bardzo interesująca wydaje się także technika postaciowania stosowana w sposób jednolity we wszystkich utworach. Biełow prezentuje bohaterów zawsze w układach zwartych, we wzajemnej zależności, grupując ich w niewielkie, kilkuosobowe zbiorowości (istniejące jako takie w świadomości każdej z należących do danego zespołu postaci). Szczególnie wyraziście obrazuje to tekst *Ciesielskich powieści*. Zorin spędzający urlop w swej rodzinnej wsi komunikuje się podczas „dwudziestu czterech dni roboczych” swego tam pobytu z kilkoma zaledwie osobami: Oloszą Smolinem i jego żoną, Awinerem Kozonkowem, jego żoną i córką, z ich sąsiadką Jewdokią oraz z brygadzystą. Istnienie tak dobranej grupy potwierdza fakt, że w liście do rodziców córka Oloszy i Nastasji prosi o przekazanie pozdrowień właśnie tym osobom i nikomu więcej, a nawet to, że spotkane przez Zorina po drodze na zebranie brygady kołchozowej psy są własnością tylko tych mieszkańców wsi, z którymi kontaktuje się protagonista. Przynależność do tej nieformalnej grupy wyznacza jeszcze jeden chwyt kompozycyjny, pełniący funkcję swoistego „hasła” identyfikującego jej członków: każdy z nich zadaje Zorinowi pytanie o czas trwania jego urlopu i uzyskuje tę samą odpowiedź, funkcjonującą jako koniecznie wymagany do identyfikacji (i do niczego więcej) „odzew”. Swoiste powtórzenie tego chwytu odnajdujemy w tekście opowiadania *Całują się zorze...*, w którym również przybyłemu z zewnątrz człowiekowi (tym razem pisarzowi występującemu także w roli narratora opowiadanej historii) jego znajomi kołchoźnicy, tworzący już od kilku

lat spójną grupę, zadają konieczne zarówno dla nich, jak i dla niego pytanie o wysokość jego zarobków. Wiadomość ta nie jest im do niczego potrzebna, w najmniejszym bowiem stopniu nie zmienia wzajemnych stosunków fakt, że odpowiedzi na to pytanie nie otrzymują.

Kształtowane przez twórcę w całym cyklu grupy nie służą mu bynajmniej do przeprowadzenia zbiorowych charakterystyk. W grupach tych bowiem spotykamy zazwyczaj ludzi pod względem światopoglądowym i charakterologicznym różnych, a odmiennosc ta uwydatnia się w sposób szczególnie wyrazisty w bezpośrednim zestawieniu z pozostałymi postaciami.

O ile występujące postaci stanowią czynnik zdecydowanie łączący poszczególne opowiadania cyklu, o tyle inne figury semantyczne zdają się służyć raczej do ich zautonomizowania, wzajemnego uniezależnienia. Bielow stosuje w swoim utworze metodę rozbijania ciągłości tekstu nadrzędnego za pomocą zmiany form gatunkowych, technik narracyjnych oraz poprzez naruszanie spójności chronologicznej. Cykl nie posiada zewnętrznej ramy kompozycyjnej ani żadnych innych formalnych wskaźników, które uzasadniałyby zamieszczenie w nim utworów pozornie — ze względu na odmiennosc poetyki — z całością nie korespondujących. Świadomość ciągłości wzrasta jednak w miarę przybywania kolejnych odcinków tekstu, a wprowadzane zakłócenia stają się czynnikami nasilającymi czujność odbiorcy i potrzebę porządkowania przybywających informacji właśnie w interesie całości, a nie poszczególnych jej elementów. Toteż w ostatecznym odbiorze konstatujemy zjawisko odwrotne od stosowanych przez twórcę zabiegów — każdy element „destrukcyjny” jawi się tylko jako zasada odnowienia chwytu służącego właśnie uzyskaniu spójnej konstrukcji całościowej.

Omawiany cykl rozpoczyna się od *Ciesielskich opowieści*, których narrator jest głównym bohaterem całego utworu. Opowiadanie prowadzone jest tu w pierwszej osobie i ma charakter personalny. Zastosowana technika narracyjna wchodzi jednak w konflikt z oczekiwaniami stwarzanymi przez tytuł. Tytuł sugeruje mianowicie, że to właśnie pierwszoosobowy opowiadacz będzie snuł swoje opowieści, podczas gdy rdzeniem tych tekstów stają się wypowiedzi dwóch starych cieśli, z których pierwszoplanową rolę odgrywa Olosza Smolin. Wrażenie sprzeczności między znaczeniem tytułu a sposobem organizacji narracji słabnie w miarę rozwoju tekstu, okazuje się bowiem, że sensy wynikające z tego opowiadania w niewielkim tylko stopniu dają się odszukać w neutralnych, nie wskazujących szczegółowych informacji w tym zakresie znaczeniach słów, kształtujących tytuł utworu.

Szóstym utworem cyklu jest *Na kogo wypadnie*, opowiadanie o takim samym typie narracji jak *Ciesielskie opowieści*, z tym samym protago-

nistą-narratorem. Utwór ten, zamykający pierwsze wydanie *Wychowania metodą doktora Spocka*, zdawał się stanowić, dzięki zbieżności technik narracyjnych, drugi element ramy kompozycyjnej i ten rodzaj motywacji spójności cyklu można było uznać za wystarczający, zwłaszcza w kontekście innych, omówionych już elementów łączących. Wprowadzenie nowego utworu w zakończeniu cyklu potwierdza wspomnianą już tendencję Bielewa do formalnej dezorganizacji tekstu, potrzebnej mu zapewne w celach odwrócenia uwagi czytelnika od zagadnień powierzchownych i przyciągnięcia go ku problemom głębszym, zauważalnym w trakcie bardziej szczegółowej analizy. Jednocześnie, jak w wielu innych miejscach tego utworu, właśnie dzięki owej dysharmonii zauważalna staje się harmonia ujawniająca się na innych płaszczyznach cyklu.

W sposobie prowadzenia narracji we wspomnianych opowiadaniach zauważyć można pewne różnice. *Ciesielskie opowieści* to opowiadanie narratora o wydarzeniach i ludziach spotkanych aktualnie, o czasie niemalże teraźniejszym. Narracja ma tu formę bliską relacji, sprawozdania. Zorin opowiada o tym, co dopiero się odbyło lub właśnie odbywa, w danym punkcie czasowym narracji nie ma on świadomości tego, co wydarzy się za chwilę, a tym bardziej w dalszej przyszłości. *Na kogo wypadnie* jest wspomnieniem Zorina o tym, co miało miejsce przed laty. Czas świata przedstawionego jest tu, mimo pozornie wielu dookreślających go szczegółów („Przydarzyła mi się ta historia wkrótce po tym, jak Gołubiew wstąpił do stowarzyszenia rosyjskich myśliwych. Pamiętam, że trzecią skrobaną żony uczcił trzydniowym pijaństwem [...] i [...] zapisał się do tego całego stowarzyszenia” — s. 190), dość trudny do zlokalizowania, tylko dzięki innym utworom można go umiejscowić w pewnym, obejmującym parę lat przedziale życia bohatera. Okazuje się więc, że istniejąca kiedyś, w pierwszym wydaniu utworu rama kompozycyjna nie była tak doskonała, jak się na pierwszy rzut oka mogło wydawać. Kiedy jednak odpada potrzeba koncentrowania się na wskaźnikach formalnych, następuje ten etap odbioru, w którym o wiele bardziej wyraziste staje się pokrewieństwo sensów obu tych utworów. Właśnie w nich bowiem zaprezentowane są najostrzejsze sytuacje moralne, w sposób najbardziej wyrazisty egzemplifikowane jest to, co decyduje o znaczeniu cyklu jako całości.

Jednolite pod względem narracyjnym są również dwa inne opowiadania: *Wychowanie metodą doktora Spocka* i *Poranne spotkanie*. Trzecioosobowa narracja prowadzona jest tu przez nadrzędnego, nie ujawniającego się w tekście opowiadacza, perspektywa opowiadania jest jednak zdecydowanie personalna. Wszystkie fragmenty tekstu, dotyczące przeżyć, wrażeń i przemyśleń Zorina, są przedstawiane i interpretowane z jego punktu widzenia. Toteż różnice między tymi partiami wspomnia-

nych opowiadań a poprzednimi dwoma omówionymi utworami w zakresie zastosowanej techniki narracyjnej sprowadzają się głównie do różnic w użytej formie gramatycznej czasowników oraz zaimków osobowych. Zorin nie jest jednak samodzielnym bohaterem tych opowiadań, równorzędne miejsce w *Porannych spotkaniach* zajmuje także babcia — jego teściowa, której ocena rzeczywistości, konfrontowanej z odległą przeszłością, z jej młodością, dokonuje się w tekście również z perspektywy personalnej. Mimo że gramatyczno-stylistyczne aspekty narracji skłaniają do zgrupowania dwóch par utworów w takim układzie, jak zostało to już przedstawione, to jednak perspektywa narracyjna, prowadzenie opowiadania z kilku punktów widzenia wskazuje, iż *Poranne spotkania* bliższe są *Ciesielskim opowieściom* niż *Wychowaniu metodą...*, które ulokować raczej należy w sąsiedztwie *Na kogo wypadnie*. Tego podziału nie potwierdza płaszczyzna fabularna utworów, gdyż w tym właśnie aspekcie *Ciesielskie opowieści* zdają się znacznie bardziej odległe od głównej linii fabularnej cyklu niż pozostałe trzy opowiadania.

Zupełnie samodzielne w zakresie wykorzystanych technik narracyjnych są utwory: *Zyciorys*, *Dziennik narkologa* oraz *Całują się zorze*. W każdym z nich mamy do czynienia ze zjawiskiem mimetyzmu formalnego, odwoływania się do gatunków genetycznie pozaliterackich (dwa pierwsze opowiadania) lub z pogranicza literatury i innej dziedziny sztuki (w tym przypadku — scenariusza filmowego). Wskazują to już nie tylko tytuły (zwłaszcza *Dziennik narkologa*), lecz przede wszystkim podtytuły każdego z tych utworów. *Zyciorys* to sfabularyzowana autobiografia, pozornie dokument przekształcony przez jego autorkę w refleksję nad własnym życiem:

Poproszono mnie o nowy zyciorys do akt personalnych. Zaczęłam go wy-
stukiwać po godzinach pracy. I nagle widzę, że wyszło zupełnie co innego,
nie nadaje się do akt. Ach, co tam, myślę, i zaczęłam pisać wszystko po kolei
[...]

(s. 135)

Sposób narracji narzucony jest przez gatunek i, co w takim przypadku oczywiste, prowadzona jest ona konsekwentnie z perspektywy personalnej, dalekiej od obiektywizmu. Podobnie motywować należy technikę opowiadania zastosowaną w *Dzienniku narkologa*, utworze należącym do gatunku literackiego diariusza. Diarysta — lekarz z oddziału dla alkoholików szpitala psychiatrycznego prowadzi swoją relację na znacznie wyższym poziomie intelektualnym niż autorka *Zyciorysu*. Mamy tu do czynienia z licznymi rozważaniami metajęzykowymi, z profesjonalną terminologią i stylistyką; wszystko to jednak nie zmienia podstawowych właściwości narracji: jej personalnego charakteru, subiektywizmu i pierwszoosobowej formy gramatycznej, wykorzystanej w jej konstrukcji.

Perspektywa personalna jest w tych utworach jednak inna niż w omówionych poprzednio, wiąże się bowiem zawsze z punktami widzenia tylko nadawców informacji, wzajemnie od siebie niezależnymi (zresztą autorzy autobiografii i dziennika nic o sobie nie wiedzą).

Oczywiste jest zatem, że nie sposób narracji staje się elementem decydującym o przynależności obydwu omawianych opowiadań do cyklu. Autorska zasada rozbijania i spajania całości ujawnia się w tych tekstach ze szczególną wyrazistością, po raz pierwszy też w nich właśnie spotykamy się z formalną ingerencją w tekst świadomości nadrzędnej cyklu. Zauważamy ją w podtytule obu utworów, z których pierwszy jest ponadtekstowym określeniem gatunku wypowiedzi, drugi zaś (*Wybrane dni i miejsca*) wskazuje na nie ujawniającego się dotąd autora owego wyboru. Jest to chyba ujawnienie tej samej świadomości, którą prezentuje nadawca ostatnich, wyodrębnionych graficznie zdań z opowiadania *Życiorys*:

Tutaj tekst się urywa. Ostatni arkusik cały się zsechl od jakichś plam ze śladami tuszu do rzęs i liliowej szminki.

(s. 135)

Odrębność opowieści *Całują się zorze...* od reszty cyklu zauważyć można na wielu jej płaszczyznach. Jest to utwór skonstruowany zgodnie z zasadami literatury autotematycznej, jednak z silnym nastawieniem farsowym zarówno w odniesieniu do fabuły, jak i narracji. Prezentowaną historię — wydarzenia sprzed trzynastu lat — opowiada pisarz, który ponownie spotyka jej bohaterów. Właśnie to spotkanie stanowi motywację podjęcia opowieści, która, zamierzona jako swoista odmiana gatunkowa dramatu (scenariusz filmowy), umiejscowiona może być wśród tak zwanych komedii pomyłek. Narrator podkreśla w każdym możliwym miejscu nie tylko swój dystans czasowy do prezentowanych wydarzeń, ale także komentuje je i naświetla z punktu widzenia uczestników historii:

Teraz myślę kropka w kropkę jak moi przyjaciele: co by było gdyby Gdyby Jegorowicz nie zamienił się z sierżantem czapką, to, może, nie wpadłby mi do głowy ten napoleonowski pomysł napisania scenariusza komedii filmowej. Zresztą, trzeba spojrzeć prawdzie w oczy. Przyznaję, że chciałem choć troszeczkę poprawić swój budżet, o który z takim zainteresowaniem wypytywał mnie dzisiaj Nikołaj Iwanowicz...

(R, s. 382)

Świat przedstawiony nie istnieje więc tu autonomicznie, narracja ustawicznie weń wkracza, wydarzenia naświetlane są wciąż z nowego punktu widzenia, postawy bohaterów nabierają nowych wartości na skutek ich własnych krytycznych uzupełnień. Odmienność gatunkowa tekstu *Całują się zorze...* od reszty opowiadań cyklu jest więc niewątpliwa.

Zastosowany tu typ narracji personalnej, wyraźnie oddzielającej opowiadacza od przedstawionych zdarzeń przy jednoczesnej jego ingerencji (w postaci komentarza do nich), zdecydowanie wyróżnia omawiany utwór od pozostałych. Jednak konsekwentnie realizowana przez Biełowa zasada naruszania harmonii i niemal równoczesnego jej odzyskiwania ukazana jest na płaszczyźnie narracyjnej tego utworu w sposób najbardziej wyrazisty. Odmienność staje się więc tutaj syntezą wskazanych wcześniej niekonsekwencji, kształtując tym samym spójną, podsumowującą cały cykl zasadę „zorganizowanej dysharmonii”.

Świat przedstawiony opowieści potwierdza tę syntetyczną zasadę tekstu zamykającego cykl, w sposób bowiem poniekąd dla bohaterów reszty utworów anonimowy uogólnia, poprzez analogie i powtórzenia, te wartości, które wcześniej zostały zarysowane lub zaprezentowane na jednym tylko przykładzie — Zorina i jego otoczenia. Wydaje się więc, że historia, jaka przydarzyła się bohaterom utworu *Całują się zorze...*, użyta została przez Biełowa do potwierdzenia, że wcześniej wskazane postawy i wartości nie są zjawiskiem jednostkowym i przypadkowym.

Brak konsekwencji chronologicznej uzasadnić można nie tylko wielokrotnie już omawianą zasadą naruszania porządku w każdym możliwym aspekcie tekstu, stosowaną przez Biełowa w *Wychowaniu metodą doktora Spocka*. Wydaje się, że argumentem dodatkowo uzasadniającym taką strategię jest organizacja fabularna i problematyka opowiadania *Na kogo wypadnie*. Utwór ten stanowi niewątpliwą aluzję do Lermontowskiego *Fatalisty*, zagadnienia bowiem moralne, psychologiczne i filozoficzne postawione są w nim niemal identycznie jak w klasycznym tekście rosyjskiego romantyka. *Fatalista* jest, jak wiadomo, jedną z opowieści wchodzących w skład *Bohatera naszych czasów*, utworu o skomplikowanej strukturze czasu fabularnego. Nawiązanie Biełowa do tradycji klasycznej jest tu wyraźne, szczególnie widoczne w zakresie problematyki wspomnianych opowiadań, jak również w strukturze kompozycyjnej całych cykli. Nie wydaje się jednak, aby miało być ono dla autora *Wychowania metodą doktora Spocka* celem ostatecznym, jedynym. Nic bowiem w omawianym dziele nie istnieje wyłącznie dla siebie, każdy element jego struktury wywołuje, jak już wykazano, dodatkowe asocjacje. Toteż bezpośrednio wskazanie na Lermontowa służy, jak się zdaje, jako kolejna wskazówka do poszukiwań, które każdorazowo winny prowadzić do nowych odkryć w postaci skojarzeń z twórczością innych, podejmujących ważne problemy wielkich i mniejszych poprzedników Biełowa.

3

Bogactwo ukonkretnionych, uszczegółowionych manifestacji podstawowego problemu oraz tezy światopoglądowej utworu niesłychanie utrudnia znalezienie „wspólnego mianownika sensu” dla całego cyklu. Spróbujmy więc zacząć od rozwiązania pośredniego — od wskazania sensów etapowych, będących już uogólnieniem, abstrahowaniem od bezpośredniej materii chwytów tekstowych, a nie sięgających jeszcze wprost wspólnego dla całości archisemu.

Pierwsze wartościujące opisy dotyczą jedności bohatera z domem, który jest ucieleśnieniem, symbolem wartości tego, co rodzinne, a równocześnie stare i nienaruszalne:

Dom stoi na ziemi od z górą stu lat i czas zupełnie go wykoślawił. Nocami, delektując się radosnym poczuciem samotności, słucham, jak w sędziwe boki sosnowego zrębu uderzają skrzydła wilgotnego marcowego wiatru. [...] Czasami wzdłuż słoików pękają rozeschnięte stropowe belki, skrzypią sfatygowane wiązania. Kłapią ciężko zsuwające się z dachu bryły śniegu. I z każdą bryłą ubywającego śnieżnego brzemienia w naprzężonych pod wielotonowym ciężarem krokwiach wzbiera ulga.

Odczuwam tę siłę niemal fizycznie. Jak grudy śniegu ze starej strzechy, zsuwają się z mojej duszy wielowarstwowe bryły przeszłości...

(s. 5)

Współzycie z ojczystym (etymologicznie) żywiołem domu pozwala sięgać do tego, co w bohaterze pierwotne, skryte pod warstwą późniejszych zafałszowań, do tego, co go kształtowało i co stanowi o jego istocie.

Owa pierwotność postulowana tu jako prawda o człowieku i jego istocie przeciwstawiona jest fałszywości, sztuczności tego, co wtórne. Buduje się tu podstawowa opozycja wartości tekstu: pierwotność (naturalność) — wtórność (sztuczność).

Nie może być sprawą przypadku, że pierwsze zetknięcie bohatera z miastem opisane zaraz po tej lirycznej deklaracji jest tak dramatyczne i zapada w jego pamięć tak głęboko (zob. s. 8—9).

Przeciwstawienie naturalności i sztuczności przybiera tu postać skonstrastowania wsi i miasta będącego — jak to wskazuje tekst — domeną życia skonwencjonalizowanego, zakłamanego, fałszywego.

Zresztą ta — postulowana jako wartość — naturalność przybiera tu też inne formy niż identyfikacja z pierwotnością, z tym, co dawne.

Jest bez wątplenia dla Bielowa naturalnością ów elementarny związek z naturą, przyrodą. Bohater odbiera go jako wartość, rąbiąc drzewo (s. 17), nie odczuwając skutków wieczornego pijaństwa (s. 17) ani zmęczenia pracą (s. 18). Pierwotność istnieje tu dla niego jako naturalny sposób bycia i tekst to jej znaczenie formułuje prawie wprost:

Czułem jakąś pierwotną, od niczego niezależną treść — wość mięsa i chleba, nalałem do szklanki bursztynowobrunatnej herbaty. Miałem ten rodzaj apetytu, kiedy smak jedzenia czują nawet dziaśła i zęby. Posilając się cały czas czułem siłę mięśni w ramionach, potrzebę poruszania się i jakiejś ciężkiej pracy. A słońce biło w okna, w domu i na dworze było dziwnie spokojnie i cicho, i ten spokój podkreślał jeszcze dobroduszenie gderliwy szum stygnącego samowara.³

(s. 18—19)

Potwierdzenia takiego uporządkowania aksjologicznego pojawiają się sporadycznie w pozostałych utworach cyklu, na przykład na początku *Wychowania...*, kiedy to bohater przeżywa zjednoczenie z przyrodą w widzeniu sennym, brutalnie przerwany dźwiękiem budzika — ingerencją elementu cywilizacji (s. 136—137), a szczególnie wyraźnie daje się spozstrzec w opowiadaniu *Na kogo wypadnie*, gdzie wyraźnie podkreśla się związek istoty człowieka z jego stosunkiem do przyrody:

Las i wzgórze w świetle jesiennego księżyca były cudowne, ale tak naprawdę odczuwałem piękno przyrody tylko w moich rodzinnych stronach. (Zrobiłem to odkrycie o wiele później).

(s. 194—195)

W opowiadaniu tym przyroda, natura pojawia się jako przestrzeń, w której bohaterowie mają szansę na bliskość, na ów pierwotny związek dusz i ciał:

Spojrzałem na żonę: siedziała na kamieniu. Oczy jej błysnęły w świetle ogniska. Usiadłem obok, objąłem ją za ramiona i nagle poczułem, że tak jak dawniej, w młodości, leciutko się do mnie przytuła.

(s. 195—196 i n.)

Przyroda staje się w ten sposób naturalną scenerią dobra, prawdy, bliskości — czyli tego, co szczerze, spontaniczne, staje się szansą jedności ludzi, ułatwiając odrzucenie całego bagażu sztuczności, spoza którego nie mogą się oni do siebie zbliżyć.

Swoistym wariantem naturalności jako związku z przyrodą jest wielokrotnie podkreślana w cyklu wartość pracy (szczególnie fizycznej), która w swej pierwotności, bezpośredniości kontaktu z przyrodą niesie owe zasadnicze, podstawowe i w żaden sposób niepodpoważalne wartości. Bohater po przepracowanym dniu konstatuje:

Po raz pierwszy od wielu lat usnąłem jak kamień i przez całą noc czułem, jak ćmią w słodkim zmęczeniu obolałe mięśnie.

(s. 33)

³ Zob. też: „Chyba nie ma na świecie nic lepszego niż chłodny przedśpionek łaźni, gdzie pachnie paloną sosną i gorzkawym upałem zza ściany. Letnią, zieloną, jeszcze nie rozgrzaną, suchą, ale kryjącą aromaty lipca brzożową łąziebną miotełką. Ziemią, rozmarzającą pod podłogą pieca. Jakąś rodzimą dawnością [...]” (s. 91).

Praca funkcjonuje zresztą w całym cyklu jako miara wartości ludzi, gdyż rozumiana jest jako ich naturalny sposób istnienia. Motyw ten jest bardzo efektywnie wykorzystywany przy charakterystyce głównych bohaterów *Ciesielskich opowieści* — Oloszy i Awinera (zob. s. 21—28). Bycie w pracy jest warunkiem posiadania sumienia, jest sposobem zamianifestowania dobra, szczerości, prawdy. Olosza mówi o swoim ojcu:

Całe jego życie było jak na dłoni, jasne jak słońce. Pracował przez całe życie aż do śmierci, a kto pracuje, ten nie ma nic do ukrywania.

(s. 31)

Związek z przyrodą (w tym poprzez pracę) nie jest jedynym sposobem manifestowania naturalności jako dobra. Cechę tę nosi także „dawność” — to, co tradycyjne, odwieczne. Motyw ten pojawia się w przytoczonym opisie domu oraz w swoistej apoteozie odwiecznych obyczajów wsi.

Przykładem odejścia od norm dobra staje się znów Awiner. Jego nihilizm w stosunku do tradycji wyraża się w manifestacyjnym akcie strącenia dzwonu z wieży. Wyrazicielami tradycji jako wartości są przede wszystkim Olosza (w licznych cechach jego osobowości i działaniu) oraz teściowa Zorina w *Porannych spotkaniach* (zob. s. 178).

Najwyraźniej jednak widać te wartości w refleksjach Zorina w *Ciesielskich opowieściach*. Jego zastanowienie nad starym domem jest bez wątpienia metaforą wartości:

Wiem jednak, że remont byłby dla domu zgubą: nie wolno tarpmosić starych zeszywniałych kości. Wszystko to zrosło się i spoiło w jedną całość, lepiej nie tykać tych żytych ze sobą bierwion, nie badać ich wypróbowanej przez czas wzajemnej wierności.

W takich, bynajmniej nierzadkich, wypadkach lepiej zbudować nowy dom tuż obok starego, co też czynili nasi przodkowie od niepamiętnych czasów. I nikomu nie przychodziła do głowy niedorzeczna myśl o zburzeniu starego domu, nim się zacznie budować nowy.

(s. 9)

Przytoczony fragment nosi sensy znacznie głębsze niż jedynie propagowanie tradycji jako wartości. Jest on równocześnie wypowiedzią o ostatecznych sprawach dotyczących sposobu życia, sposobu myślenia o świecie i chyba nakazuje przyglądać się całemu utworowi jako wypowiedzi nie tylko o naszych czasach i ich istocie, ale też widzieć w nim próbę filozoficznego uogólnienia.

Remont łaźni podjęty przez Zorina staje się w tym kontekście metaforą usiłowania zmiany życia, której nie można dokonać bez aktywnego związku z tradycją:

Stało się jasne, że własnymi siłami, bez pomocy choćby jednego sta-
r u s z k a, nie dam sobie z remontem rady.

(s. 11)

Sięgnięcie do tradycji oraz związek z przyrodą — dwa sposoby zrealizowania jedności z naturą (naturalności) — są głównymi motywami kształtowania się stosunku Zorina do świata i siebie (zob. s. 10).

Oba wskazane tu aspekty naturalności jako postulatu aksjologicznego znajdują oparcie na innym poziomie życia ludzkiego. Opozycja prawdy i fałszu jest projektowana także na sferę myślenia o pojedynczym człowieku i jego związkach ze społecznością, grupą oraz formami ich organizacji. Naturalną formułą bycia człowieka jest więc w utworze bycie w samotności, egzystencja sam na sam ze sobą. Motyw ten występuje w cytowanych już pierwszych słowach *Ciesielskich opowieści*, kiedy bohater myśli o „radosnym poczuciu samotności” (s. 5). Widać go także w sformułowaniu Oloszy, kiedy mówi on o powikłanych drogach swojego życia:

Całe życie płacę się we własnych połach i wypłatać się nie mogę. Czy poły za długie, czy nogi krzywe, sam nie wiem. A może to ludzie tak mnie uplątali?

(s. 14)

Prawda o człowieku jako bycie skończonym w sobie, przeciwstawionym ludziom i formom życia poza- czy ponadindywidualnym jest dla Oloszy oczywista:

Nie bracie, w tym czasie do spowiedzi nie chodziłem. Jak już się kajać, to przed samym sobą. Żaden pop nie dorówna własnemu sumieniu.

(s. 30)

Te oraz wiele innych fragmentów utworu Bielowa wskazują na subiektywność, życie w odpowiedzialności przed własnym sumieniem jako na formę naturalności, przeciwstawiając je temu, co wtórne, konwencjonalne — społeczne. Naturalność jest tu prawdą w subiektywności⁴.

Wszystkie trzy wskazane formy naturalności (autentyczności) są w bardzo różnorodny sposób przeciwstawiane wielorakim postaciom zła.

Miejscem, jakby naturalnym siedliskiem zła jest tu miasto, w którego pojęciu mieści się wyobrażenie o całym zafałszowaniu wartości. Miasto, ludzie, którzy tam żyją, oraz przede wszystkim ich wyobrażenia o wartościach są fałszywe, są uosobieniem wrogości wobec człowieka — tego

⁴ Por.: „W antropologii Ortegi y Gasseta samotność stanowi enklawę, do której należy się odwołać i do której można się »schować« przed presją i fantasmagorią świata społecznego. Możliwość taka zakłada konieczność radykalnej autonomii i totalnej (w sensie pozytywnym) alienacji w stosunku do społecznych wartości normatywnych, jako warunek pożądanej autentyczności” — M. Rutkowski: *Kilka uwag o koncepcji jednostki ludzkiej u José Ortegi y Gasset*. „Studia Filozoficzne” 1984, nr 3.

każdego, pojedynczego. Normy rządzące tym życiem są zbudowane na fałszywym rozpoznaniu wartości, na nieustannej grze:

Tu rozpoczęła się owa specyficzna rozmowa, która wyodrębnia rozmówców, czyni z nich pewnego rodzaju spiskowców. Znowu gra...

(s. 202)

Te fałszywe wartości ucieleśniają w utworze ludzie miasta. Konflikt naturalności i sztuczności najwyraźniej, naocznie da się zaobserwować w wypadku „ludzi na styku”, ludzi ze wsi, którzy trafili w żywioł miasta. Mowa tu o żonie Zorina, córce Awinera — Anfieji oraz autorce-bohaterce *Zyciorysu*. Anfieja dla miasta, dla innego życia, życia rządzącego się odmiennymi prawami, zmienia nawet imię.

Żona Zorina zaszała na tej drodze jeszcze dalej. Naturalność została już w niej całkowicie zagubiona:

Nie trzeba było mówić o wsi, ona nie znosi nawet słowa wieś. Nie wiadomo czemu, wstydzi się swego wiejskiego dzieciństwa, cała przeszłość wydaje się jej zacofana i niekulturalna, ma kompleks na tym tle. Do diabła, czyż nie wiedziałeś, że ona ma kompleks i że wiecznie chce być najkulturalniejsza, najnowocześniejsza, najmodniejsza! A cóż to właściwie jest: kultura, moda, nowoczesność!⁵

(s. 195)

To ostatnie pytanie bohatera jest w istocie oskarżeniem kultury, jeśli staje się ona przeciwieństwem natury, jeśli neguje wartość tradycji swego miejsca i czasu, jeśli jest domeną konwencjonalności, sztuczności, fałszu, jeśli zapomina, że wieś jest przeszłością miasta — ponieważ zmusza wtedy człowieka do życia w złu.

Przecucie fałszu egzystencji „kulturalnej” deformuje całą sylwetkę osobowo-etyczną człowieka. Bo cóż, jeśli nie odczucie fałszu własnej egzystencji, doprowadza Tonię do stałej postawy, która jest świadectwem poczucia własnej słabości, braku racji, a jednak jest ona nie do odrzucenia. Człowiek naturalny bowiem, który trafia w pole oddziaływania tego świata wartości fałszywych, ulega im, podporządkowuje się i gubi siebie, gubi prawdę o tym, co w nim naturalne, dostając za to pozór szczęścia.

Próba pogodzenia założonego przez naturę w człowieku dobra z życiem w złu jest w istocie niemożliwa. Można być albo sobą, albo nie być nikim indywidualnym, ucieleśniać jedynie tę fałszywą myśl o życiu. Niekonsekwencja w złu nie chroni przed degradacją moralną (zob. s. 184). Ludzie żyjący w konwencjonalnym świecie miasta odchodzą od prawdziwej, tzn. weryfikowanej wyłącznie w sobie, moralności, przyjmując

⁵ To zerwanie z naturalnością widoczne jest także w absurdalnym wręcz traktowaniu typowych akcesoriów życia wiejskiego jako czegoś obcego, egzotycznego, stymulowanego przez aktualne w świecie miasta mody, jest wręcz snobizmem — zob. s. 176.

nieweryfikowalne w ogóle, arbitralne normy społeczne i w związku z ich nieumotywowaniem nie przestrzegając ich nawet:

Swietnie znam ten typ powojennych dziewcząt. Wiele z nich wychowano tak, że nie wiedzą, co jest dobre, a co złe, nie mają pojęcia, co zrobią za chwilę [...] Moralność dla takich idiotek albo w ogóle nie istnieje, albo jest pojęciem przestarzałym.

(s. 203)

Owa fałszywość norm sięga każdej sfery życia. Doprowadza do tego, że każdy żyje mając na względzie wyłącznie własną wygodę, własny interes, nie zauważając obok innych z ich bólami z ich własną prawdą. Starczy przypomnieć zachowanie wychowawczyni w przedszkolu w *Wychowaniu...*, pracowników na budowie, milicjantów i ich stosunek do Zorina (s. 163—165), asekuranckie zachowanie lekarki z pogotowia (s. 161). Wszyscy chętnie dokonują osądów na podstawie pozorów (np. s. 163—165), nie próbując nawet dotrzeć do istoty otaczających ich spraw. Prawda o tym świecie jest jednak inna. Pozorność norm życia miasta widać na każdym kroku:

Na przystanku zebrał się tłum, jakieś dwadzieścia osób. Wszyscy tak wytworni, że aż się człowiek wstydzi swej plebejskiej fizjonomii [...] Auto-bus [...] wreszcie podjechał i natychmiast wszyscy oczekujący całkowicie się przeobrażili.

(s. 141)

Bardzo znamienne ocena życia „nienaturalnego” zarysowana jest w opowiadaniu *Dziennik narkologa*, gdzie Zorin z punktu widzenia obowiązujących tam norm zostaje uznany za nienormalnego. Ileż warte są takie normy, jeśli za psychicznie chorego uchodzi według nich taki człowiek jak Zorin z *Ciesielskich opowieści*. Zresztą motyw ten ma jeszcze jeden głęboki sens. Scena sporu lekarza W. z autorem dziennika bardzo wyraźnie pokazuje, jak niezwykle sprawne retorycznie jest kłamstwo, jak łatwo fałsz znajduje drogę do obwarowanej konwencjonalnością tego świata świadomości. Owa retoryczna efektywność kłamstwa jest przedmiotem kolejnego oskarżenia i ostrzeżenia zawartego w utworze Bielowa. Jeśli bowiem poszukuje się prawdy, to nie ma konieczności posługiwania się chwytami retorycznymi, ich użycie deprecjonuje tego, kto je stosuje, świadczy o tym, że dąży on do zwycięstwa, a nie do prawdy. Zło wtedy ukazuje się jako istotna treść perswazyjności⁶.

Zbliżyliśmy się w ten sposób do najbardziej istotnego momentu oceny świata „nienaturalnego”. Otóż jest on zbudowany niezwykle konsekwentnie i dlatego ma wszelkie pozory sensu, stwarza złudzenie dobra

⁶ Zob. na ten temat J. Tischner: *Zło w dialogu kuszenia*. „Znak” 1982, nr 3 (328) — „Perswazja jest [...] nieodłączna od doświadczenia zła.”

i prawdy. W istocie zaś jest fałszywy i ludzie, którzy w nim żyją, jeśli ich życie jest konsumowaniem⁷, żyją w złudzeniu co do wartości. Podporządkowanie się rządzącym tym światem normom daje im szansę na spokój, który jest tu złem przeciwstawionym nieustannemu niepokojowi, poszukiwaniu rozumianemu jako dobro.

Człowiek „prawdziwy”, mający poczucie dobra, żyjący według zinterioryzowanych norm moralnych, szukający prawdy, nie znajdzie w tym świecie miejsca dla siebie, trafi do domu wariatów, jeśli w końcu nie ucieknie w świat natury — przyrody, tradycji, subiektywności. Moralność rządząca światem miasta istnieje w stosunku do tego człowieka jako forma nacisku, jako terror grupy w stosunku do woli jednostki, jako nieuchronność zagubienia prawdy o tym, co ludzkie — bo naturalne.

Moralność tego świata jest zestawem arbitralnych (bo niezależnych już od żadnego konkretnego człowieka) norm wyalienowanych od człowieka, bo prawdziwie ludzkie jest dla utworu Bielewa jedynie to, co jest w człowieku, nie zaś to, co jest obok lub ponad nim. Z takiego wywodu wniosek jest już oczywisty: Bielew przeciwstawia temu, co ludzkie (więc wartościowe) — to, co społeczne, widząc w tym ostatnią sferę bezsensu, zła. Diagnozy te nie kończą się jednak na takich stwierdzeniach ogólnych, czy — dokładniej — nie tylko ich dotyczą. Owe rozpoznania ogólne zawarte są w ocenach dotyczących sfery społeczno-obyczajowej analizy, której tu nie podejmujemy. Trzeba jedynie zaznaczyć, że w cyklu Bielewa rozpoznania te dotyczą pewnych przymusów, które na człowieka nakładają formy życia zaobserwowane tu i teraz⁸.

Opisywane powyżej ogólne zasady konstruowania systemu wartości wpisane go cykl Bielewa, jego główne punkty, nie wyczerpują oczywiście problemu. Organizujące cały świat sensów generalne przeciwstawienie naturalności w jej wszystkich rozumieniach, ucieleśnionej w wartościach wsi, tradycji i subiektywności — sztuczności, wtórności, konwencjonalności świata miasta, zarysowują ogólny „klimat” aksjologiczny. Staje teraz przed interpretatorem zadanie o wiele bardziej kłopotliwe, bo wymagające zaadaptowania do tej koncepcji wszystkich innych problemów, towarzyszących owym sensom podstawowym, zinterpretowania w duchu tej ogólnej tezy semantycznej choćby tych motywów, które są w cyklu wyraźnie autonomiczne, odrębne.

⁷ A to dla tekstu wartość negatywna: „Ale Gołubiew... Skąd w nim ten cynizm, ten konsumpcyjny stosunek do życia, do kobiet, nawet do samego siebie?” (s. 187).

⁸ „Język jest zwyczajem, a zwyczaje są »nieustającym naciskiem, odczuwanym przez jednostkę, pochodzącym od owego bezosobowego, nieodpowiedzialnego i działającego pod wpływem automatyzmów bytu, jakim jest zbiorowość, pośród której ona żyje«” — pogląd Ortegi y Gasset cyt. wg. M. Rutkowski: *Kilka uwag...*, s. 190.

Najwyraźniej zasadę skonstrastowania elementów świata przedstawionego w funkcji spolaryzowania świata wartości widać w *Ciesielskich opowieściach*, gdzie przed głównym bohaterem prezentowani są dwaj mieszkańcy jego rodzinnej wsi. Prezentacja ta jest tak zorganizowana, że prowadzi w sposób nieuchronny do rozpoznania tych bohaterów jako bezpośrednich nosicieli wartości. Pozytywna ocena jednego z nich i apologia reprezentowanych przezeń rozumień świata, zachowań etc. ukazana jest w tekście jako solidaryzowanie się Zorina z jego poglądami, szacunek dla jego postaw, jako bolesne, ale podejmowane w końcu zrozumienia. Zorin wyraźnie dąży do zrozumienia świata wsi i przyjęcie przez niego określonych wzorców jest dla czytelnika miarą ich wartości. Jeden — Olosza jest człowiekiem naturalnym, spontanicznym, kierującym się jakąś wrodzoną łatwością rozpoznawania świata i widzącym w takiej spontaniczności wartość. Mówi na przykład, podkreślając ten pogląd:

— Chłodni się teraz ludzie porobili — powiedział Olosza i skreślił papierosa. — Może to i lepiej.

(s. 19)

Pobrzmiwające w tej frazie zwątpienie co do wartości wyrachowania, chłodu emocjonalnego wskazuje na zrozumienie przez bohatera podwójności życia, istnienia dwóch uzusów emocji, podejścia do świata, języka.

Olosza w *Ciesielskich opowieściach* nie jest właściwie charakteryzowany wprost. Zawsze przeciwstawia się go Awinerowi. Dzieje się tak pewnie dlatego, żeby uniknąć nadmiernego dydaktyzmu, arbitralności we wskazywaniu wzorów pozytywnych. Na rangę tego bohatera wskazuje wypowiedź Zorina:

Uświadomiłem sobie, że niesłuchanie tego starego cieśli byłoby nieprzyzwoitością.

(s. 27)

Takie bezpośrednie uzasadnienie wartości Oloszy oceną jakby zobiektywizowaną, bo opierającą się na ogólnoludzkich normach dobra, pojawia się jeszcze dwukrotnie. Raz wtedy, gdy Olosza mimo grożącego mu za to niebezpieczeństwa odmawia podpisania fikcyjnego protokołu uznającego Fiedulonka za kułaka (sprawę tę przeprowadza m.in. Awiner), oraz drugi, gdy zaprezentowana jest jego postawa wobec kradzieży dokonanej przez Awinera. Olosza, choć był niewinny i namawiał Awinera do oddania ukradzionych przedmiotów, zostaje za tamtego ukarany (s. 38—39). Analogiczną funkcję ma także każdorazowo żal bohatera, gdy uświadamia on sobie, że jest winien zła (s. 50).

Inaczej prezentuje się postać Awinera. Jest on człowiekiem, z któ-

rym nawet trudno się rozmawia, który wprowadza nastrój skrępowania, obcości:

Kozonkow najpierw godnie podał mi dłoń i ścisnął moje palce. Ja także musiałem uścisnąć rękę Awinera. Ale Kozonkow uścisnął jeszcze raz, a ja tego nie oczekiwałem; z uczuciem dłużnika siadłem na ławie.

(s. 34)

Pauza stała się tak długa i męcząca [...]

(s. 34)

Z udreką rozejrzałem się po izbie.

(s. 35)

Sytuacja była beznadziejnie głupia [...]

(s. 35)

Tę obcość Awinera w świecie wsi, aczkolwiek jest on jego częścią, podkreślają nawet cechy jego wyglądu:

Kozonkow był chudym starcem o śmiałym spojrzeniu, włosy też miał takie jakies dziarskie, sterzące spod równie dziarskiej czapki, dłonie zaś białe, o cienkich, zupełnie nie chłopskich paluszkach.

(s. 20)

Czy jeszcze raz:

Było już późno i Kozonkow spał z głową opartą na stole. Zgasły niedopalek sterczał spomiędzy jego cienkich, nie po chłopsku białych palców.

(s. 41)

Fragmentów, które jednoznacznie charakteryzują Awinera jako postać negatywną, dałoby się przytoczyć bardzo dużo. Relacja Awinera i Oloszy ma charakter przeciwstawienia opartego na kilku kryteriach. Schematycznie opozycja ta wygląda następująco:

Olosza:	Awiner:
pracowitość,	lenistwo,
szczerłość,	kłamstwo,
dbałość o zwierzęta,	obojętność lub okrucieństwo,
oszczędność,	rozrzutność,
staranność,	niedbałość,
szacunek dla ojca,	radość z krzywdy ojca ⁹ .

Awiner uosabia zaprzeczenie norm świata wsi, wynikające z zagubienia przez niego naturalności, z utożsamienia się ze światem obcym — światem władzy, sztuczności, kłamstwa. Nie na darmo uchodzi w opinii

⁹ Najwyraźniej cechy te zaprezentowane są na s. 22—27.

środowiska za „pisarza”, zawsze był aktywistą, dążył do posiadania władzy. Zagubienie naturalnych wartości musi doprowadzić do uznania racji pozornych, do ich absolutyzowania. Takim najwyraźniejszym obnażeniem bezsensu tych racji jest wypowiedź Awinera:

— Ja! Ja przecież... — Awiner z trudem przebierał nogami. — Ja za dyscyplinę rodzonemu bratu... głowy nie pożałuję.

(s. 99)

Paradoksalność uznania fałszywej i zabsolutyzowanej normy za wartość potwierdzona jest stosunkiem Awinera do władzy. Mówi on:

Przecież czasem życiem człowiek ryzykował, dla dobra kierownictwa z niczym się nie liczył.¹⁰

(s. 69)

Sztuczność, fałszywość norm życia społecznego znajduje ucieleśnienie w swoistej bezmyślnej władzy jako sposobie organizacji ludzi, nie uwzględniającym tego, co w ludziach najważniejsze, przeciwstawiające to, co międzyludzkie temu, co ludzkie (w każdym człowieku). Widać tu dość wyraźnie postulat wartości: społeczne *contra* ludzkie. Identyfikacja Awinera z władzą pojętą jako wartość sama w sobie, z władzą wyalienowaną, gubiącą kontakt z człowiekiem jest równocześnie wskazaniem zarówno tej wartości, jak i uznającego ją bohatera.

Przedstawiona tu zasada wskazywania wartości oraz same te wartości istnieją jednak w tekście zapośredniczone przez świadomość postrzegającego je Zorina, usiłującego uporządkować sobie świat, który obserwuje, usensowić, oswoić go. Fałszywość jego rozpoznań oraz uświadomienie sobie błędów są kolejnym sposobem wskazywania wartości. Zorin podejmuje na przykład próbę pogodzenia skłóconych staruszków, doprowadzając niechcący do bójki między nimi. Zdaje mu się wtedy, że prawdziwe wartości w obu bohaterach założone (w Awinerze też, tyle że na innym poziomie i w innym aspekcie) — i zaświadczone ich przynależnością do tego, a nie innego świata — też nie wytrzymują radykalnej próby. Zorin nie wie bowiem, że niezależnie od sporu, który można by nazwać ideologicznym, obu staruszków łączy coś znacznie ważniejszego, najgłębiej w nich założonego i od owych wtórnych — w stosunku do prawdziwych wartości — zafałszowań niezależnego. Zorinowi zdaje się, że wszystko, co wartościowe, ginie, że poszukiwane przez niego i — jak myślał — znalezione wartości są również wartościami pozornymi. Zrozumiałe jest tu zaciętrzewienie bohatera, który — jak mu się wydaje — stracił przez

¹⁰ Zdogmatyzowanie i postawienie na głowie zależności między przyczyną a skutkiem widać także w takiej wypowiedzi bohatera: „Tak i tak, powiada, musimy, obywatele, stworzyć w naszej wsi grupkę biedoty, żeby waszych kułaków wprowadzić na czyste wody i rozpocząć w waszej wsi walkę klasową” (s. 66).

to, co się stało, szansę na znalezienie trwałego systemu wartości. Dlatego zupełnym zaskoczeniem jest dla niego widok obu antagonistów siedzących spokojnie i gwarzących sobie przy samowarze. Oczywiście, sam ten fakt niczego nie wyjaśnia. Na odwrót, komplikuje możliwość zrozumienia całego opowiadania jako wypowiedzi o wartościach. Ważny jest tu bowiem także temat ich rozmowy i klimat, w jakim się ona toczy. Otóż mówią oni o śmierci, mówią przy tym dobrotliwie, jak o rzeczy gospodarskiej, codziennej, nieuchronnej — jak wszystko, co naturalne. Dochodzą w tym względzie do absolutnej zgody potwierdzonej uściskiem dłoni. Bohaterowie, skłócenie jeśli chodzi o rzeczy — jak się okazuje — drugorzędne, łatwo znajdują wspólny język, gdy dochodzi do spraw ostatecznych, do tych problemów, których nikt i nigdy ominąć nie będzie w stanie. Rozumieją się, gdyż pomimo różnicy w rozumieniu wielu problemów doraźnych mają ten sam stosunek do tego, co ostateczne, głębsze niż doraźności, interesowność. Ów najgłębszy poziom porozumienia, gdy dochodzi do spraw zasadniczych, możliwy jest dzięki swoistej dla nich naturalności i przyrodniczemu wręcz zjednoczeniu z życiem, biologią — naturalnością. I tu właśnie — w kręgu problemów metafizycznych — jest ta płaszczyzna, która daje ludziom szansę na jedność, na tożsamość z tym, co będąc najbardziej indywidualne, jest równocześnie interpersonalne, co jednak „cudze”, jak „moje”. Szansy takiej nie ma żaden człowiek „stamtąd”, ponieważ zgubił już te ogniwa pośrednie, które takiej szansie uciec by nie pozwoliły:

Potem obaj z Awinerem, pochylając siwe głowy, cicho, harmonijnie zaśpiewali przeciągłą starą pieśń.

Nie mogłem im zawtórować — nie znałem tej pieśni ani słowa...

(s. 104)

Warto jeszcze dodać, że są to ostatnie słowa *Ciesielskich opowieści*.

„Spór o wartość” zaprezentowany w konflikcie pomiędzy Awinerem i Oloszą jest także obecny, i to bardzo wyraźnie (choć zupełnie odmiennie wygląda sposób jego „zapisania”), w tytułowym problemie cyklu.

Stosunek bohaterów do dziecka, wyobrażenie o tym, jak powinno być ono wychowywane, kształtowane, staje się kryterium oceny ludzi, społeczeństwa. Postaciami szczególnie wyraźnie charakteryzowanymi przy użyciu tego chwytu są oczywiście Zorin i jego żona. Przez pryzmat córki myśli główny bohater cyklu o Toni:

Zdumiewa go i przytłacza bezmyślne znęcanie się nad tą istotką, jego córką. Ohydna nienawiść do byłej żony, do tej okrutnej kobiety, przesłania mu oczy.

(s. 188)

Myślenie Toni o zasadach wychowania dziecka jest, zdaniem Zorina, mylne, fałszywe, jest znów produktem „świadomości fałszywej”. Wszystko, co Tonia robi w tym zakresie, robi nie ze względu na córkę, a ze względu na swoją wygodę, maskując się przy tym powołaniem na autorytety:

Zona i tak zrobiła z dziewczynki chodzącego robota. Kładzie ją do łóżka, kiedy dziecko ma chęć skakać. A kiedy oczy jej się kleją, każe rysować domki. Dziewczynka lubi zupę z czarnym chlebem — na czarny chleb nałożono veto. Nawet siusiu i kupkę dziecko musi robić o określonej porze dnia. To przecież do niczego niepodobne!

(s. 137—138)

Zona jakby nie dostrzega Zorina. Ubiera ryczącą Lalkę, którą trzeba codziennie przed snem wyprowadzać na spacer. Wychowuje ją metodą doktora Spocka. „Spock może być spokojny — dowcipkuje w duchu Zorin. — Tutaj już nic nie zostało ze Spocka”.

(s. 156)

Oburzenie Zorina na stosowane przez żonę metody wychowawcze, które są tu metaforą stosunku do życia w ogóle, wywołane jest nie tylko zapoznaniem, czemu w istocie winno służyć wychowanie, ale także i przede wszystkim tym, że ów element kultury, jakim jest tu wiedza o wychowaniu, służy właśnie fałszowaniu życia, nawet kosztem wartości najwyższej — dziecka.

Wyrzuciłbym tego Spocka w diabły. Zresztą, co ma tu do rzeczy Spock? Ona słucha wszystkich — prócz własnego męża. Nawet niepiśmiennych bab. Każde jego słowo przyjmuje niechętnie. Jest gotowa poświęcić nawet zdrowie dziecka, byle tylko postawić na swoim.

(s. 158)

Jej zachowanie jest przykładem postaw, na jakie natyka się bohater na każdym kroku:

Córuś, córuś... No co ty? — Zorin z trudem ubiera Lalkę. — [...] Byle tylko spławić dzieciaka. Ach, wy...

(s. 160)

Autorytet doktora Spocka, autora niesłychanie popularnej na całym świecie „biblii” dla rodzin wychowujących potomstwo, został przywołany przez Bielowa w dwóch celach. Raz jako sygnał fałszywości pozornego wykształcenia, ucywilizowania zapośredniczającego stosunki między ludźmi w świecie miasta (przy charakterystyce Toni) oraz w drugim przypadku jako zaszyfrowana wypowiedź o wartościach. Tonia i stosowane przez nią metody wychowawcze są zaprzeczeniem teorii Spocka, który głosił poglądy zupełnie bliskie intuicjom Zorina.

W kontekście proponowanego tu rozumienia cyklu Bielowa znamienne brzmią sformułowania zawarte w książce amerykańskiego lekarza. Przytoczmy kilka z nich:

Wiadomo nie od dziś, że naturalna, wypływająca z miłości opieka rodzicielska jest dla dzieci stokroć cenniejsza niż sprawne przewijanie pieluszek i biegłość w przyrządzaniu mieszanek.¹¹

[...] Rodzice najlepiej wypełniają swe powinności, gdy są naturalni, nie skrupowani, wyzbyci lęku. Lepiej bowiem popełnić ileś błędów, zachowując naturalność, niż robić wszystko z drobiazgową dokładnością podyktowaną uczuciem niepokoju.¹²

Cała książka Spocka propaguje naturalność, czyli stosunek do dziecka, który wypływa z miłości i dobroci. Spock walczy o ideę „zgody z naturą” (s. 19) oraz zupełne zniesienie dystansu między rodzicami i dziećmi. Nawołuje też do kształtowania w dzieciach tego, czego „każde z nich jako odrębna indywidualność” (s. 21) wymaga.

Oczywiście, że w wychowaniu Lalki „nic już nie zostało ze Spocka”.

Zgodne natomiast z jego koncepcjami są poglądy Zorina, który we wszystkich swoich postępkach kieruje się miłością i dbałością o córkę. Widać to na każdym kroku — przy opisie kłótni z żoną (s. 193), w niepokoju bohatera w czasie zebrania (s. 150 i n.), w radości, że córka wyjdzie ze szpitala (s. 174 i n.), w niepokoju o jej zdrowie (s. 158), w przedkładaniu uczucia do niej nad inne kłopoty i trudności (s. 153).

Idealnym wzorcem pozytywnym, ukazującym poprzez stosunek do dziecka cały system intuicyjnego odczucia wartości, jest oczywiście główny bohater cyklu. Pominiemy tu szczegółowy opis tego motywu, wskazując jedynie fragmenty tekstu, w których poprzez myślenie o dziecku przebija wizja świata bohatera.

Zorin widzi w dziecku sens swojego życia. Istnienie córki staje się dla niego szansą na powtórzenie się w świecie, na uzyskanie poczucia tożsamości, szczęścia.

Zaciskając szczęki wychodzi z budki i kieruje się ku piaskownicy. Babcia uspokaja małą i nie widzi go. Zorin zatrzymuje się o trzy kroki i zapomina o bożym świecie. Wszystko, wszystko znika i zostaje zapomniane: i hotel robotniczy z wiecznym zgiełkiem, i codzienne wysoki Worobjowa. I zmęczenie, i gorycz. Jest szczęśliwy.

(s. 188)

Dziecko jest w odczuciu bohatera szansą na pełnię życia, na prawdziwe przywiązanie i uczucie. Przez pryzmat takiego rozumienia miłości myśli on o żonie:

¹¹ B. Spock: *Dziecko. Pielęgnowanie i wychowanie*. Warszawa 1982, s. 15.

¹² Tamże.

Miłość? O Boże... Przecież trzeba zrozumieć, że miłość jest potrzebna, jest na miejscu tylko w młodości. Jeden, tylko jeden raz. Oni zaś oczekują miłości w wieku czterdziestu lat, i pięćdziesięciu, kiedy się wszystko skończyło, naiwnie nazywając miłością zwykłą rozpustę... Muszą przecież zrozumieć kiedyś ci kochankowie płci obojga, że po urodzeniu dziecka każda inna „miłość” to zdrada.

(s. 186)

W cytacie tym wyraźnie brzmi teza o spełnieniu się w dziecku, o obowiązku istnienia poprzez naturalną funkcję prokreacji i o upatrywaniu w takim biologicznym uwarunkowaniu emocji głównej zasady współistnienia z drugim. Naturalny związek krwi, łączność poprzez biologię jest warunkiem prawdy w stosunkach między ludźmi. Jest nim dlatego, że jest nie do skłamania i dlatego w nim właśnie tkwi szansa na człowieczeństwo.

— Tato, więcej już nigdzie nie odejdziesz? — pyta dziewczynka, powoli się uspokajając. I Zorin znów mocno przytula do siebie ten jedyny wierny, taki bezbronny, kochany kłębuszek życia.

(s. 189)

Dziecko w interpretacji Bielowa jest nie tylko miarą wartości, lecz staje się także wartością samą w sobie. Jego funkcjonalność we wskazywaniu wartości uzupełniana jest także wartością — jeśli można tak powiedzieć — substancjalną. Wartość ta znów sytuuje się w kręgu tak wyraźnie i wielokrotnie artykułowanej w utworze naturalności. Jest ono wartością dzięki nieodłącznej od swego wieku spontaniczności, naturalności — jak gdyby istnieniu poprzez swą biologię i przede wszystkim dlatego, że w świecie pozorów, fałszu i zła jest szansą na poczucie jedności z innym człowiekiem, pozwala zwalczyć nie tylko uczucie, ale nawet fakt osamotnienia, jest „lekiem na całe zło”. Dziecko staje się więc w tym rozumieniu wartością podwójną: samo w sobie oraz jako możliwość pełni życia dla drugiego.

Zarówno w opisanym tu pokrótce motywie, jak i w całej konstrukcji cyklu stosowana jest ta sama zasada wskazywania wartości, która konstrukcję tekstu czyni homologiczną do zawartego w nim świata i artykułowanej przez ten świat hierarchii wartości. System aksjologiczny zawarty w prezentowanej w utworze rzeczywistości sytuuje się przy tym w kręgu dość popularnej we współczesnej prozie — szczególnie tematu wiejskiego — ideologii „poczwienniczestwa”¹³, podejmowanej i eksplikowanej w twórczości wielu wybitnych prozaików radzieckich lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych — W. Lichonosowa, J. Sbitniewa, W. Astafjewa i innych. Została tu ona jednak wyraźnie przekształcona i daleka

¹³ Zob.: S. Poręba: *Proza sentymentalnej proweniencji*. „Miesięcznik Literacki” 1978, nr 11, s. 43.

jest już od naiwnego „patriarchalizmu”, oscylując ku problematyce uniwersalnej, ku poszukiwaniu wartości przede wszystkim w kręgu indywidualnych przeżyć egzystencjalnych, w kręgu moralności „naturalnej” i nastawienia na postrzeganie wartości w innych.

Петр Фаст, Вацлав Муха

АКСИОЛОГИЯ НАТУРАЛЬНОСТИ. О ЦИКЛЕ В. БЕЛОВА
„ВОСПИТАНИЕ ПО ДОКТОРУ СПОКУ”

Резюме

Статья является анализом одного из последних произведений выдающегося современного советского писателя — цикла рассказов *Воспитание по доктору Споку* Василия Белова. В первой части статьи авторы сосредоточиваются на проблемах поэтики цикла. Описываются принципы построения повествования, сюжета и хронотопа произведения. Во второй части авторы статьи стараются реконструировать аксиологическую систему произведения. Описание отдельных ее аспектов приводит к выводу, что натуральность исчерпывает систему положительных мировоззренческих ценностей, заключенных в цикле Белова.

Piotr Fast, Waclaw Mucha

THE AXIOLOGY OF NATURALITY. ON V. BIELOV'S CYCLE
„ВОСПИТАНИЕ ПО ДОКТОРУ СПОКУ”
(„CHILD CARE ACCORDING TO DR SPOCK”)

Summary

The paper concentrates on *Child Care According to Dr Spock*, one of the latest works of an outstanding Soviet prose writer Vasilij Bielov. The first part of the paper is an analysis of the poetics of the cycle: of narration, plot, and spatio-temporal organization. Part two is an attempt at a reconstruction of the work's axiological system. It contains a description of particular aspects of naturalness which is the system's essential positive quality.