

Piotr Fast

"Gorzkie ziele" Wila Lipatowa wobec konwencji powieści produkcyjnej lat trzydziestych

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 5, 114-125

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.

„Gorzkie ziele” Wila Lipatowa wobec konwencji powieści produkcyjnej lat trzydziestych

Piotr Fast

Twórczość Wila Władimirowicza Lipatowa (1927—1979) — przedwcześnie zmarłego syberyjskiego prozaika, który debiutował w 1956 roku opowiadaniem opublikowanym w czasopiśmie „Junost’”, jest dość dobrze znana i polskiemu czytelnikowi¹. Także utwór, który stanie się przedmiotem analizy w niniejszym szkicu, został w 1961 roku przełożony na język polski. *Gorzkie ziele*² (*Głuchaja Miata*) interesować nas tu będzie nie tylko ze względu na doniosłość tej opowieści w dorobku radzieckiego pisarza — nie jest to zresztą jego utwór najwybitniejszy, lecz także dlatego, że była to pierwsza próba podjęcia przez Lipatowa tematu uznanego w prozie radzieckiej za wiodący — tematu pracy³.

O doniosłości penetracji tej tematyki w radzieckiej literaturze pięknej mówić tu chyba nie trzeba. Poświęcono temu problemowi i tak bardzo wiele miejsca zarówno w deklaracjach i manifestach powstającego na przełomie lat 1920—1930 realizmu socjalistycznego, jak i w krytyce literackiej⁴. Trzeba tu jednak niestety podkreślić, że niezależnie od wagi i popularności tematu pracy — tak w literaturze pięknej, jak i w krytyce, istniejące analizy grzeszą wyraźną jednostronnością. Głównym ich

¹ Ukazały się u nas między innymi takie jego utwory jak *Wiejski detektyw*, *Lato zielonej gwiazdy*, *Lida Waraksina*, *Szara mysz*.

² R. Sliwowski podaje inny przekład tytułu: *Wilcze ziele*, zob. idem: *Dawni i nowi. Szkice o literaturze radzieckiej*, Warszawa 1967, s. 149. Pierwsza publikacja opowieści w czasopiśmie „Nowyj mir” 1960, nr 5, 6.

³ Później tematyce tej poświęcone były na przykład takie jego utwory jak: *Czarny Jar (Czornyj Jar)* — 1963, *Obcy (Czużoj)* — 1964, *Opowieść o dyrektorze Pronczatowie (Skazanije o diriektorze Pronczatowie)* — 1969, *I to wszystko o nim (I eto wsio o niem)* — 1975.

⁴ Zob. chociażby takie monografie jak: M. Kaminskij, Ju. Łopusow: *Raboczij charakter (Sowriemiennaja sowietskaja literatura o raboczem klasie)*, Moskwa 1975; G. Browman: *Trud. Gieroj. Litieratura. Oczerki i razmyszlenija o russkoj sowietskoj chudożestwiennoj prozie*, Moskwa 1974; N. Fied': *Raboczij — gieroj sowriemiennoj litieratury*, Moskwa 1975; A. Bielkin: *Raboczij — gławnyj gieroj*, Moskwa 1977 i inne.

przedmiotem jest zazwyczaj ideowo-problemowa zawartość powieści, zaś jedynie marginalnie problemy ich poetyki. Co więcej — prawie w ogóle nie próbowano zbudować modelu gatunkowego tak dalece przecież spetryfikowanej formy literackiej, jaką jest niewątpliwie radziecka powieść produkcyjna lat trzydziestych, ani — co już było naturalną konsekwencją istniejącego stanu rzeczy — nie usiłowano z takim wzorcowym modelem zestawić utworów późniejszych.

Wychodząc od sformułowanych w innym miejscu ustaleń dotyczących kanonicznego dla tematu pracy modelu radzieckiej powieści produkcyjnej lat trzydziestych⁵, przeprowadzimy analizę *Gorzkiego ziela* Wila Lipatowa — utworu, który potraktujemy tu jako tekst na swój sposób reprezentatywny dla omawianej tematyki w latach sześćdziesiątych, aby w ten sposób wskazać na kierunek ewolucji powieści o pracy zarysowujący się we współczesnej prozie radzieckiej.

Założona dla powieści produkcyjnej lat trzydziestych funkcja wychowawcza jako dominująca funkcja dzieła zmuszała niejako pisarzy uprawiających ten gatunek do stosowania określonych form artystycznych — zarówno w sferze rzeczywistości przedstawionej, jak i organizacji dyskursu. Ukształtowały się w nim dwa modele przebiegu fabularnego, które w różnych wariacjach i mutacjach powtarzały się we wszystkich utworach, a także określony model strategii oddziaływania za pomocą form narracji.

Generalnie rzecz biorąc, cechą tego gatunku było diametralne przeciwstawienie dwóch, nieodzownie pod względem ideologicznym scharakteryzowanych tendencji, reprezentowanych przez określonych bohaterów. Sytuację tę współczesny badacz radziecki opisuje w sposób następujący:

„Powieść lat 30-ch określa się najczęściej jako rozstrzygający pojedynek sił rewolucyjnych z klasowo wrogim proletariatu ele-

⁵ Zrekonstruowaniu zasad konstrukcji modelu gatunkowego powieści produkcyjnej lat trzydziestych poświęciłem następujące artykuły: 1) *Pozycja narratora w powieściach „produkcyjnych” Ilji Erenburga*, [w:] *Rusycystyczne studia literaturoznawcze*, t. 3, pod red. G. Porębiny, Katowice 1979, s. 78—88; 2) *Statek „Derbent” Jurija Krymowa. Funkcje światopoglądowe rzeczywistości przedstawionej*, [w:] *Literatura radziecka wobec idei rewolucyjnych*, pod red. G. Porębiny, Katowice 1979, s. 169—182; 3) *Ewolucja świadomości bohaterów jako dominanta kompozycyjna powieści Aleksandra Małyszki*, „Ludzie z dalekiej prowincji”, [w:] *Idea pracy w literaturze rosyjskiej*, pod red. G. Porębiny, Katowice 1980, s. 113—121; 4) *O „podmiotowym” typie fabuły radzieckiej powieści produkcyjnej lat trzydziestych*, [w:] *Rusycystyczne studia literaturoznawcze*, t. 4, pod red. G. Porębiny, Katowice 1980, s. 94—106; 5) *Rzeczywistość przedstawiona w radzieckiej powieści produkcyjnej lat trzydziestych wobec sformułowanej estetyki realizmu socjalistycznego*, [w:] *Zagadnienie prądów i kierunków w literaturze rosyjskiej*, pod red. S. Poręby, Katowice 1980, s. 192—205; 6) *Oddziaływanie jako cecha gatunkowa radzieckiej powieści produkcyjnej lat trzydziestych. O retoryce „Zapory wodnej” Marietty Szaginian* [w druku].

mentem — pojedynek, w którym strony nie miały alternatywnych możliwości. Sprawa dotyczyła i walki idei i ostatecznego starcia ich konkretnych nosicieli. [...] Wszystko w samej istocie konfliktu było krańcowo jednoznaczne.”⁶

Cechą (z naszego punktu widzenia zasadniczą), która generowała dalsze decyzje twórców, była właśnie wskazana przez badacza ideologiczna jednoznaczność postaw, doprowadzająca do upraszczających rozwiązań w sferze konfliktu, charakterystyki postaci — a co za tym idzie — speyfikowania przebiegu fabularnego i jednoznacznej konstrukcji systemu działających postaci.

Budowa taka doprowadziła do pełnego uwidocznienia sensów naddanych (bardziej już wtedy „danych” niż „naddanych”) utworów w ich warstwie powierzchniowej. Sensy ideologiczno-światopoglądowe, podawane w formie sądów aksjologicznych, artykułowane były jakby na pierwszym planie tekstów. Wszystkie zastosowane w utworach „chwyt” były bezpośrednio lub blisko umotywowane ich tezą — projektowanym postulatem, który zawsze posiadał wymiar ideologiczno-polityczny.

Opisane tu uwarunkowania doprowadziły do ukonstytuowania się kanonicznego wzorca powieści produkcyjnej, która operowała w efekcie ograniczoną liczbą chwytów tak w budowaniu opisywanych wydarzeń⁷, jak i w planie dyskursu⁸.

Opierając się na stosunkowo dokładnym opisie poetyki kanonicznej dla gatunku powieści produkcyjnej, zobaczmy, jak i o ile formy te wykorzystuje Lipatow w opowieści *Gorzkie ziele*.

Spotkanie z utworem rozpoczyna się od wprowadzającego w postawienie i rozwiązanie konfliktu zaprezentowania kilku dokumentów — zarządzenia dyrektora dotyczącego wysłania brygady awaryjnej, radiogramu informującego o wypadku Iziumina i fragmentu protokołu milicyjnego, traktującego o zachowaniu Siłantjewa na rozprawie, kiedy to wykrzykiwał on, że wszystkiemu winien jest poszkodowany Iziumin.

Zastosowane przez autora swoiste wprowadzenie do akcji powieści przypomina do złudzenia rozdział *Klucz ze Statku „Derbent”* Jurija Krymowa, który — jak i tu — poprzedzając opisywane wydarzenia, podaje ich zakończenie. Chwyt ten — co prawda — nieczęsto stosowany jest w powieści produkcyjnej, jednakże, biorąc pod uwagę doniosłość *Statku „Derbent”* dla gatunku, uznać go można za swoisty sygnał przynależności do określonej tradycji literackiej. Kolejne fragmenty powieści ukazują już miejsce akcji oraz uczestników wydarzeń (ich dokładny spis podany jest już w zarządzeniu dyrektora). Momentem bardzo charakte-

⁶ G. Siwokoń: *Problemnyj roman i mnogostoznost' žizni (Raboczaja tiema w sowriemiennoj prozie: nabludienija, polemiki)*, [w:] *Jedinstwo. Sbornik statiej o mnogonacjonalnoj sowietskoj litieraturie*, wyp. II, Moskwa 1975, s. 161.

⁷ Zob. przyp. 5, poz. 5 w niniejszym artykule.

⁸ Zob. przyp. 5, poz. 1, 6 w niniejszym artykule.

rystycznym, zbliżającym opisywany utwór do konwencji powieści produkcyjnej, jest zarysowanie charakterystyk wszystkich biorących udział w wydarzeniach postaci. Cały pierwszy podrozdział rozdziału otwierającego powieść poświęcony jest temu celowi. Są to co prawda na razie charakterystyki portretowe:

Silantjew:

„Теперь хорошо видно его лицо — круглое, розовое, тугое, точно резиновый мяч. Глаза у него светлые, волосы — тоже.”⁹

Borszczew:

„Один из сидящих за столом — борода его раздваивается ухватом — удивленно прищипывает языком...” (s. 3)

Udoczkin:

„Лицо Удочкина — зеркало: смотрит на него сердитый человек, лицо Петра сердится, смотрит веселый — веселится, грустный — печалится. Собственное выражение лица Удочкина одно — ожидание от людей интересного, необычного.” (s. 5)

Rakow:

„Тракторист Георгий Раков всегда держит себя так, словно находится перед объективом фотоаппарата [...]” (s. 3)

Раков говорит ровно, монотонно, в каждом слове — уверенность в своей правоте, убежденность в том, что его выслушают внимательно и сделают так, как скажет он [...]” (s. 4)

Gaw i Bierieżkow:

„[...] в комнату входят двое. Они в синих лыжных костюмах, в вязаных шапочках, у обоих под куртками одинаковыми узлами — тонкими, модными — завязаны галстуки.

Разгоряченные лыжами, морозом, они откровенно сияют молодостью. Шелковые рубашки плотно облегают их мускулистые тела, на лицах, несмотря на март, ровный летний загар. Парни коротко острижены, шеи их, вопреки моде, выбриты. Ребята несколько минут отдыхают, отдыхают по всем правилам, по-спортсменски — дышат глубоко, полной грудью, руки на поясе, головы закинута назад.” (s. 3)

Daria Skorochođ:

„[...] худенькая, тонкая в талии женщина лет двадцати пяти [...]” (s. 3)

Siemionow:

„Рост бригадира Григория Григорьевича Семенова — сто девяносто сантиметров, вес — девяносто пять килограммов. Сапоги

⁹ W. Lipatow: *Głuchaja Miata*, „Roman-gazeta” 1961, nr 6 (234), s. 3. Dalej cytaty według tego wydania.

сорок пятого размера малы бригадиру, но зато шапка пятьдесят шестого размера свободно вертится на маленькой голове. [...]

Под Григорием Семеновым гнутся половицы [...]" (s. 4)

Iziumin:

„[...] один из пришедших, красивый стройный человек [...]" (s. 4)

„Механик Валентин Изюмин кладет книгу на стол. Сцепив пальцы, он внимательно слушает Ракова — верхняя губа механика немного приподнята, и видны ровные, плотные, хорошо чищенные зубы. Изюмин слушает разговор напряженно, чутко.” (s. 5)

Titow:

„У второго рыжеватые волосы, кривые ноги. В комнату он не входит, а вкатывается, на скамейку не садится, а бросается.” (s. 4)

W przytoczonych cytatach zwraca uwagę prawie zupełna beznamiętność charakterystyk, nie operujących oceniającymi epitetami ani innymi środkami sygnalizującymi pozycję narratora. Nie konstytuują więc one systemu zależności między postaciami. Tego typu charakterystyki pojawiają się prawie na całym obszarze powieści, chociaż w partiach dalszych są to zazwyczaj opisy prowadzone z punktu widzenia określonych postaci (utrzymane w konwencji mowy zależnej), podkreślane przy tym przez działanie bohaterów. Wstępny opis postaci oraz cytowane dokumenty zarysowują charakterystyczną dla powieści produkcyjnej sytuację początkową.

Mamy więc określone miejsce akcji, cel produkcyjny oraz sylwetki działających postaci. Nie jest to jednak sytuacja początkowa, identyczna z klasyczną dla gatunku, która już we wstępnych charakterystykach określała przynależność bohaterów do konkretnych ugrupowań czy obozów. Tu bohaterowie są ideologicznie obojętni — nie otrzymują charakterystyk walentnych z punktu widzenia jakiegokolwiek ideologii.

Postawienie przed uczestnikami wydarzeń konkretnego celu produkcyjnego sugeruje przynależność utworu do modelu „przedmiotowego”, jednakże wskazanie negatywnych bohaterów (takie przynajmniej wrażenie odnosimy po wprowadzeniu charakterystyki postaci przez działanie) implikuje identyczność utworu z modelem syntetycznym, łączącym cechy modelu przedmiotowego i podmiotowego (klasycznym przykładem takiego wzorca w latach trzydziestych jest *Gorący cech* Borysa Polewoja).

Rozwój wypadków (czy raczej ich brak) nie realizuje jednak ukształtowanego przez początkowe fragmenty tekstu oczekiwania odbiorcy. Poza drobnymi odstępstwami od wysokiej jakości pracy (niedociągnięcia Titowa i drobne oszustwa Siłantjewa) nie zostaje zarysowany konflikt produkcyjny. Nikt w zasadzie nie przeciwstawia się aktywnie działa-

niom zdążającym do realizacji postawionego celu produkcyjnego. Oczekiwanie odbiorcy nie jest spełnione także w planie podmiotowym. Okazuje się bowiem, że Titow nie jest pracownikiem ani człowiekiem złym — walczą w nim dwie posiadające jednakowe nasilenie postawy i jedynie prowokacyjne bodźce doprowadzają go do zachowań będących bardziej manifestacją niezależności niż przejawem zła. Podobnie jest z Siłantjewem — widzimy, że pod maską chamstwa i pozy kryje się w nim człowiek wrażliwy i właściwie dobry. W miarę postępu narracji charakterystyki postaci pogłębiają się i to „odkrywanie” bohaterów stanowi w znacznej mierze materiał rozdziału drugiego oraz dominantę całego utworu. Jednakże nie należy temu elementowi przydawać znaczenia absolutnego — ważne są także zachodzące wydarzenia, co zauważa radziecki krytyk pisząc:

„Oczywiście sprawa polega nie na związkach fabularnych, a na oddziaływaniu na rozwój duchowy każdej postaci obecności innych ludzi, a także rozgrywających się wydarzeń.”¹⁰

Słuszne składinąd sformułowanie grzeszy jednak pewną tendencyjnością, wynikłą chyba z „dopasowania” się badacza do powszechnie przyjętego sposobu mówienia o powieści produkcyjnej. Pisząc o „oddziaływaniu na rozwój duchowy każdej postaci” przyjmuje on założenie, że wszyscy bohaterowie w czasie opisywanych wydarzeń rozwijają się. Twierdzenie to jest jednak prawdziwe tylko w odniesieniu do Siłantjewa, który — jako jedyna z występujących postaci — przeżywa ewolucję świadomości. Pozostali bohaterowie prezentowani są tak, że w zasadzie ich sylwetka nie zmienia się w czasie akcji, a jedynie zmieniają się sądy o nich formułowane przez inne postaci lub sugerowane odbiorcy. Bohaterowie ci, posiadając określoną osobowość, „odślamiani” są jedynie coraz bardziej przed odbiorcą czy też lepiej poznają się wzajemnie. Sąd taki potwierdza zwracający uwagę fakt, że wszystkie postaci otrzymują charakterystyki spójne wewnętrznie. Nawet w przypadku występowania w działaniu bohatera pozornych sprzeczności (jak w przypadku Titowa i Siłantjewa) uzyskują one przekonującą motywację psychologiczną. Jedynym człowiekiem, którego charakterystyka jest niespójna, zaś motywacje owej niespójności nie są wskazane, jest Iziumin. Prześledźmy więc, jak prezentowana jest ta postać na obszarze całego tekstu.

Po przytoczonej już wstępnej charakterystyce portretowej narracja pogłębia jeszcze wrażenie dystansu między Iziuminem a pozostałymi bohaterami. Żadna z postaci nie może się zdecydować na sformułowanie (choćby na własne potrzeby) ostatecznej oceny mechanika:

„Изюмин спит спокойно, дышит ровно, и лицо у него даже во сне красивое, энергичное... Интересен Валентин Семенович — та-

¹⁰ N. Buchanow: *Ispytanije żyznju*, Moskwa 1974, s. 58.

кого человека, как он, Федор еще не встречал. Красив, силен, скромнен — и культурный, вежливый. Неспешлив, аккуратен, умеет слушать других и сам говорит гладко.” (s. 6)

„[...] механик есть механик — такой же рабочий, как Федор, как все другие в Глухой мяте, но Валентин Семенович иной, совсем иной...” (s. 6)

Nie znaczy to wcale, że narracja sugeruje negatywną ocenę bohatera — wręcz odwrotnie:

„Хорошо, человечно слушал Изюмин...” (s. 6)

Jednak złudzenie pozytywności mechanika nie utrzymuje się zbyt długo. Kilka stron dalej pojawia się sformułowana przez niego ocena dotycząca brygadzysty Siemionowa. Implikuje ona wyniosłość mechanika, jego pogardę dla innych:

„Бригадир Семенов в глазах механика Изюмина словно просвечен рентгеном. Никакой сложности не оказалось в нем, ничего неожиданного для Валентина Семеновича, который прожил на белом свете тридцать девять лет и считает, что хорошо изучил людей. Легко и просто объясняет механик бригадира, внутреннее содержание которого, по его мнению, состоит из трех долек — чувства долга, непоколебимой уверенности в праве на бригадирскую власть и довольства жизнью. Прост, как грабли, бригадир Григорий Григорьевич Семенов.” (s. 13)

Taka ambiwalentność charakterystyki opisywanego bohatera zachowana jest w dalszych opisach:

„С его красивого, гладкокожего лица улыбка исчезает мгновенно, словно он ловким движением сменил маску.” (s. 14)

W kolejnych partiach powieści na przemian podtrzymywane jest złudzenie o negatywności Iziumina (na przykład rozmowa z Bierieżkowem o tym, że nikt nie poparł brygadzysty występującego przeciw Titowowi — s. 14; spór z Rakowem — s. 22; zachowanie w czasie pijaństwa z Titowem — s. 25; rozmowa z Gawem i Bierieżkowem — s. 31—32). Sytuacje te utrwalają sąd o pogardliwym stosunku mechanika do innych ludzi oraz wskazują, iż jego oceny powodowane są często karierowiczowskim stosunkiem do pracy, to znów świadczą o jego pozytywności (powstrzymuje on Titowa od zerwania gazetki ściennej — s. 27; deklaruje gotowość pójścia po zapasową zwojnicę — s. 38—39).

Dwoistość zachowania mechanika zauważają inni bohaterowie i albo nie potrafią dać jego jednoznacznej oceny, albo też oceniają go intuicyjnie:

„Георгий думает о механике. Станный он, нездешний, говорит так, что не поймешь — серьезно или шутит. Руки у него белые, но он не белоручка, не неженка [...]”

Раков роется в Изюмине, невольно ищет в нем плохое и не находить: со всех сторон хорош механик. Мелочи не в счет, хотя много их...” (s. 27—28)

„Механик тоже, как говорится, барахло, а хочет из себя человека строить.” (s. 35)

Niezależnie od stosunkowo często sugerowanych przez tekst ocen negatywnych nie ma żadnych konkretnych podstaw, aby oceniać Iziumina generalnie źle. Same stosunki między bohaterami, o których pisał Buchancew, nie wystarczają do jednoznacznego określenia wartości Iziumina — jak zresztą i innych bohaterów — jako człowieka. Jako pracownik zaś oceniany on jest pozytywnie (por. rozmowę Siemionowa z dyrektorem przedsiębiorstwa — s. 45).

Funkcję stymulatora ocen przejmują wydarzenia. Nadchodzi zbyt wczesna wiosna, a na dodatek psuje się ważna część do traktora, bez które w żadnym wypadku nie uda się wykonać postawionego przed brygadą zadania — celu produkcyjnego. Jedynie Iziumin reaguje na to wydarzenie spokojnie:

„Механик Изюмин откладывает в сторону книгу, помедлив, закрывает ее, аккуратно укладывает в карман и только после этого идет на лесосеку. Идет тихо и о чем-то думает.” (s. 36)

Obserwujemy tu klasyczny dla powieści produkcyjnej motyw załamania akcji, który w modelu charakterystycznym dla lat trzydziestych stanowił zazwyczaj punkt zwrotny akcji i żadna w zasadzie powieść nie odstępowała od takiego dramatycznego zasygnalizowania przeciwności stojących na drodze działań bohaterów pozytywnych. Jednak w opisywanym przypadku przyczyny załamania akcji są zupełnie niezależne od postaci, podczas gdy w większości powieści lat trzydziestych ich podstawę stanowiło działanie wroga klasowego. Moment załamania, a tym bardziej próba uratowania sytuacji podejmowana przez bohatera pozytywnego (sam fakt, że robi to ten a nie inny bohater jest sygnałem jego pozytywności) był elementem konstytutywnym gatunku. Podobne zjawiska obserwujemy w *Gorzkim ziele*.

Siemionow — z racji swojej funkcji ponoszący największą odpowiedzialność za brygadę, decyduje się pójść do miasta (60 km w jedną stronę przez bezdroża) po zapasową część. Iziumin proponuje wtedy swoją kandydaturę — idzie jednak Siemionow, co bardzo denerwuje mechanika. W narracji podkreśla się, że Iziuminowi zależało na tym, aby właśnie on mógł dokonać tego wyczynu:

„— Ну, как знает! — Изюмин вдруг сердито топает ногой, его верхняя губа зло вздрагивает. — Вы не правы! — кричит он на бригадира, на лесозаготовителей и быстро уходит в соседнюю комнату, забыв книгу на столе.” (s. 39)

„Не может уснуть и Валентин Изюмин. Обычно он засыпал быстро — стонло только прикинуться головой к плоской подушке, а вот сегодня тоже ворочается, вздыхает, то выпрямится, то подогнет ноги — нет сна.” (s. 39)

„Мне никак было идти за бабиной», — думает Изюмин [...]. Механику представляется, как бы он зашел к директору, сел на широкий диван, сказал: «Пришлось идти. Не может же трактор стоять... Вот такие-то дела, товарищ Сугурмин!»

Эх, очень нужен этот разговор механику Изюмину!» (s. 39)

„Да, это трудно. Это опасно. Но он должен был пойти. Он должен рисковать.” (s. 40)

Przytoczone tu cytaty wyraźnie wskazują, że czyn, którego nie udało się podjąć Iziuminowi, stanowił dla niego coś w rodzaju odkupienia za winy, których jeszcze nie znamy oraz, że motywy jego decyzji były znów czysto koniunkturalne.

Niechęc do mechanika wytworzona w ten sposób zneutralizowana jest znów przez fakt, że bez najmniejszych sprzeciwów — co więcej — z gotowością i wręcz patosem („Мы сплотились в единый коллектив! — торжественно восклицает механик Изюмин” — s. 42) przystępuje on do wykonania zadań, które w ogóle nie należą do jego obowiązków.

Postępowanie jego wyjaśnia dopiero rozmowa Siemionowa z Suturminem — dyrektorem przedsiębiorstwa:

„Недавно Изюмин снят с работы и исключен из партии. Я вижу вы хотите спросить, за что. За многое! За администрирование, карьеризм, пренебрежение к нуждам рабочих... Он наказан сурово. [...] Комбинат предоставил Изюмину возможность исправить ошибки, послав на работу к нам. Мы сделали большее: удовлетворили его просьбу, направив на трудный, ответственный участок — в Глухую Мяту.” (s. 45—46)

Rozumiemy już motyw działań Iziumina — robi on wszystko, aby się zrehabilitować i jak na razie nie można mu — formalnie rzecz biorąc — nic zarzucić.

Obserwując zależności pomiędzy charakterystykami postaci i przebiegiem fabuły powieści zauważamy, że osiągnięcie pełnej wiedzy o bohaterach zbiega się kompozycyjnie z punktem zwrotnym w opisywanych wydarzeniach, chociaż przedmiotowe następstwo motywów dynamicznych nie konstytuuje w zasadzie charakterystyk postaci.

Zażegnanie niebezpieczeństwa niewykonania zadania produkcyjnego (Siemionow przynosi odpowiednie części zapasowe) sygnalizuje koniec sekwencji w jej planie „produkcyjnym” z jednej strony, z drugiej zaś, charakterystyki postaci osiągają swą pełnię — wszyscy bohaterowie (nawet Iziumin) jawią się jako ludzie, o których wiemy już wszystko, rozumiemy w pełni motywy ich postępów. Od tego momentu tekst nie przypomina już o ukierunkowaniu akcji ku zrealizowaniu celu produkcyjne-

go. Zresztą poza momentem zwrotnym (nagła wiosna i awaria traktora) w zasadzie nie pojawiają się napięcia spowodowane tym elementem akcji (jeśli abstrahować od obaw brygadzysty).

Po opisanu powrotu Siemionowa przedmiotem narracji staje się analiza moralna postaw ludzkich — w szczególności brygadzysty. Swoistą pochwałą postaw pozytywnych (o negatywnych nic jeszcze nie wiemy) staje się porównanie życia na wyрębie do czasów partyzantki, zaś brygadzysty do jednego z bohaterskich żołnierzy tamtych czasów. Sceptycy — wcześniej młodzi chłopcy uświadamiają sobie formy współczesnego bohaterstwa:

„Ребятам кажется, что приблизились, вошли в Глухую Мятю со словами старика те далекие героические времена. Дыхание времени ощутили ребята и подумали, что ничего нет странного в том, что в рассказах Никиты Федоровича жизнь партизан походила на жизнь в Глухой Мяте. „Теперь тоже времена интересные”, — вспоминают они слова старика и бледнеют от необычности мыслей, пришедших им в голову.” (s. 54)

Pokonanie trudności oraz uświadczenie sobie rangi czynu Siemionowa mobilizuje Siłantjewa do wyznania miłości. Ludzie pod wpływem porwy i poczucia jedności starają się być lepsi.

Na tym tle jak jaskrawy dysonans pojawia się prawda o Iziuminie. Licząc, że on właśnie będzie mógł pójść po zapasową zwojnicę, Iziumin nie ujawnia, że w prywatnych zapasach (które miały pomóc mu wzorowo wykonać pracę i doprowadzić do rehabilitacji) posiada on potrzebną część. Znalezienie zwojnicy przez Titowa czyni automatycznie Iziumina odpowiedzialnym za niebezpieczeństwo, na które narażony był Siemionow. Partykularny interes postawił więc mechanik wyżej od bezpieczeństwa kolegi (nikt zresztą tego właśnie mu nie zarzuca — brygadzysta beznamyennie wylicza mu jedynie straty, na jakie naraził brygadę). Co więcej, Iziumin nie czuje się wcale winny i — formalnie rzecz biorąc — winny nie jest. Jego beztroska doprowadza do wściekłości Titowa, który obawiając się, że mechanik uniknie odpowiedzialności za swój czyn, rani go w głowę, za co później staje przed sądem. Tę — kończącą akcję powieści — informację przekazuje nam tekst na wstępie we fragmencie przytoczonego protokołu milicyjnego.

Jak widać z przeprowadzonego tu opisu, w *Gorzkim ziele* rywalizują ze sobą dwa żywioły narracyjne. Dominantą znacznej części powieści są statyczne motywy składające się na charakterystyki postaci, zaprezentowane na tle zasygnalizowanych w zasadzie tylko motywów dynamicznych. Porządek kwalifikacji przerasta więc porządek funkcji¹¹. Tylko w kilku momentach motywy dynamiczne wysuwają się na plan pierwszy,

¹¹ Terminy za R. Barthes: *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, pod red. H. Markiewicza, Wrocław 1977, s. 163—167.

choć i tu — generalnie rzecz biorąc — są one służebne względem charakterystyk postaci.

Ta zasada konstrukcyjna wyraźnie odróżnia analizowaną powieść od konwencji powieści produkcyjnej lat trzydziestych, gdzie przebieg wydarzeń (czy to przedmiotowych, czy podmiotowych) był zdecydowanie elementem dominującym. Nastęstwo motywów, zbliżające *Gorzkie ziele* do norm gatunkowych powieści produkcyjnej, okazuje się więc w zasadzie jedynie sztafajem. Omawiany utwór „udaje” jakby — dzięki zastosowaniu pewnych motywów i ich następstwa — powieść produkcyjną, bo przecież to, co tam jest najważniejsze, tu stanowi jedynie tło. Lipatow stosuje coś w rodzaju mimetyzmu formalnego¹², tyle że utwór „udaje” nie formę pozaliteracką a specyficzną, utrwaloną w świadomości społecznej, formę literacką. Okazuje się więc, że badany utwór, korzystając z pewnych elementów ukształtowanych w tradycji gatunkowej, stanowi polemikę z tą tradycją. Tę polemiczność widać najwyraźniej w warstwie ideologii *Gorzkiego ziela*.

Jak wspominaliśmy wcześniej, powieść produkcyjna lat trzydziestych konstruowała sądy ideologiczne dotyczące określonych postaw i norm scharakteryzowanych jednoznacznie klasowo, co więcej — dążyła konsekwentnie do udzielenia ostatecznych odpowiedzi na stawiane pytania¹³, podczas gdy badany utwór, po pierwsze, problem jedynie stawia, po drugie zaś, rozpatruje „obojętną” ideologicznie elementarną normę moralną¹⁴.

Ta właśnie różnica wskazuje podstawowy naszym zdaniem kierunek ewolucji radzieckiej powieści o pracy w latach sześćdziesiątych. Literatura tego okresu — w szczególności ta, której obiektem jest praca człowieka — zdążyła ku stawianiu problemów „wiecznych”, osadzanych jedynie w realiach pracy, która stanowi tu po prostu jedynie teren, na którym dzieją się ważne dla człowieka sprawy.

Taki kierunek ewolucji czyni z gatunku, którego najbardziej radykalnym przejawem (pełniącym jednak przede wszystkim funkcję wychowawczo-propagandową) była właśnie powieść produkcyjna, odmianę klasycznej powieści obyczajowej o temacie pracy.

¹² O zjawisku tym zob. w M. Głowiński: *O powieści w pierwszej osobie*, [w:] idem: *Gry powieściowe*, Warszawa 1973, s. 59—75.

¹³ Kto wie, czy nie to właśnie stało się jedną z przyczyn śmierci gatunku, por.: „Wieczne są [...] pytania: niezmiennie otwierają problemy. Natomiast odpowiedzi są zawsze historyczne, próbują one zamykać, tj. rozwiązywać owe problemy zgodnie z historycznie osiągniętą prawdą. I oczywiście jest, że takie odpowiedzi muszą okazać się po pewnym czasie niepełne, niewystarczające, wznowić więc dawne, a nawet wzbudzić z kolei nowe pytania” (zob. J. Kuczyński: *Homo creator. Wstęp do dialektyki człowieka*, Warszawa 1976, s. 14); zob. też: A. Kuczyńska: *Sztuka jako forma więzi między ludźmi*, „Studia Filozoficzne” 1975, nr 12.

¹⁴ Definicję zob. w: *Filozofia marksistowska. Podręcznik akademicki*, Warszawa 1975, s. 617.

Петр Фаст

**„ГЛУХАЯ МЯТА” ВИЛЯ ЛИПАТОВА И ЖАНРОВЫЕ ПРИНЦИПЫ
ПРОИЗВОДСТВЕННОГО РОМАНА ТРИДЦАТЫХ ГОДОВ**

Резюме

Сопоставляя повесть *Глухая Мята* (1960) Вуля Липатова с конституирующими манр производственного романа тридцатых годов чертами поэтики, автор приходит к выводу, что проза о труде, отказываясь от пропагандистской функции, захватывает кругозор проблем, которые, не получая резкой классовой характеристики, являются „вечными” для человечества проблемами. Повесть, пользуясь приемами, характерными для производственного романа, использует их в другой функции и, отходя от этой конвенции, является бытовым жанром, связанным с романом о труде лишь только темой.

Piotr Fast

**„ГЛУХАЯ МЯТА” BY VIL LIPATOV VERSUS THE CONVENTION
OF THE WORKSHOP NOVEL OF THE THIRTIES**

Summary

While comparing the novel *Глухая Мята* (1960) by Vil Lipatov with the features of poetics of the workshop (or, assembly line) novel which constitute the genre, the author comes to conclusion that the prose about work, when it gives up its propaganda function, considerably widens the circle of problems, which not being endowed with the definite class characteristics, become, in principle, the „eternal” problems. The analysed novel, making the most of the ways characteristic for the „assembly line” novel, gives them another function and, retreating from the mentioned convention, constitutes itself as a moral novel, connected with the „assembly line” novel barely by means of the topic.