

Małgorzata Frąckowiak

Czytelnik "puczany" : czyli o powieściowej strategii Czernyszewskiego na przykładzie "Prologu"

Studia Rossica Posnaniensia 17, 13-21

1982/1983

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

MAŁGORZATA FRĄCKOWIAK

Poznań

CZYTELNIK „POUCZANY”
CZYLI O POWIEŚCIOWEJ STRATEGII CZERNYSZEWSKIEGO
NA PRZYKŁADZIE *PROLOGU*

„Czytelnik tedy stwarzałby jeszcze jeden wariant systemu poetyki? Tak. Trudno nie przyznać racji tezie Głowińskiego, który dowodzi, iż «problem wirtualnego odbiorcy (...) jest problemem poetyki, jak podmiot liryczny (...)». Trzeba powiedzieć więcej: kategoria wirtualnego czytelnika nie tylko wchodzi do poetyki teoretycznej, ale także zmienia jej charakter. Organizuje w jej systemie pojęcie pewien względnie odosobniony podsystem — poetykę ze względu na odbiorcę, teorię dzieła zorientowaną na jego odbiór”. Cytat ten zaczerpnięty z artykułu E. Balcerzana *Perspektywy „poetyki odbioru”*¹ pozwala zrozumieć jaką „karierę” w literaturoznawstwie ostatnich lat zrobiło pojęcie czytelnika potencjalnie wpisanego w każdy tekst literacki. To nowe nastawienie badawcze wynikało ze współczesnego socjologicznego rozumienia literatury jako specyficznego aktu komunikacji międzyludzkiej. Oczywiście i dawniej literaturoznawstwo w sposób bardziej lub mniej uświadomiony łączyło proces historycznoliteracki z kwestią odbioru dzieła. Badania te dotyczyły jednak wówczas „żywego”, konkretnego czytelnika, a tym samym nie wносиły właściwie nic w lepsze czy pełniejsze zrozumienie tekstu, który w tym wypadku grał li tylko rolę odskoczni w sondażu opinii publicznej, czy też — w szerszym ujęciu — świadomości społecznej określonej epoki. Dzisiejsze spojrzenie na literaturę wraz z „odkryciem” istnienia w jej strukturze wirtualnego odbiorcy, kategorii biegunowej do kategorii podmiotu literackiego, pozwoliło przełamać dwie skrajności badawcze: pierwszą, o której mówiliśmy już wyżej, ignorującą swoistość dzieła literackiego i drugą — absolutyzującą jego odrębność i izolującą je od wszelkich kontaktów pozaliterackich.

¹ E. Balcerzan, *Perspektywy y „poetyki odbioru”*. W: Problemy socjologii literatury, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971, s. 83.

Twórczość M. Czernyszewskiego wydaje się szczególnie predysponowana, aby analizować ją właśnie przez pryzmat obiektywnie zawartej w każdym dziele kategorii odbiorcy. Czernyszewski bowiem to nie tylko krytyk i pisarz, ale przede wszystkim działacz społeczny, który cel swojej pracy literackiej widział w odsłanianiu prawdy o otaczającej go rzeczywistości i kształtowaniu współczesnych mu ludzi według odpowiednich wzorów i postaw. W związku z tym pamięć o człowieku-czytelniku, wyraźnie uwarunkowanym historycznie, towarzyszyła Czernyszewskiemu przez całe jego życie. Między innymi ilustruje to fakt, że autora *Prologu* można uznać na gruncie rosyjskim za jednego z prekursorów badań czytelnicznej opinii publicznej². Powyższa postawa pisarza została sformułowana dobitnie i konsekwentnie w pierwszej jego książce, a mianowicie w *Co robić?* — utworze, który, dzięki wykorzystaniu gatunkowej pojemności powieści, genetycznie sytuuje się na pograniczu krytyki i literatury sensu stricto. Dla nas najważniejsze jest to, że wszystkie zawarte w tej powieści tezy metajęzykowe zostały bezpośrednio skierowane na odbiorcę: warto podkreślić fakt znamieny dla Czernyszewskiego, że idzie tu nie tyle o „pieczę” nad gustami literackimi, ile społecznymi postawami jej adresatów. Zatrzymamy się więc nad niektórymi cechami *Co robić?* — jako dzieła programowego. Pozwoli nam to lepiej i precyzyjniej określić rolę, którą z kolei wyznacza czytelnikowi struktura *Prologu*.

Swoistość powieści *Co robić?* zawiera się w sposobie konstrukcji narratora, któremu przypisuje się jednocześnie cechy autora — żywego człowieka — jak i autora — abstrakcji, dysponenta reguł literackich, aktywnie ingerującego w różne elementy struktury tekstu. To za jego sprawą personifikuje się w utworze i adresat narracji, stając się specyficznym bohaterem. Z nim narrator-autor prowadzi rozmowę, wyjaśnia mu, dyskutuje, wyśmiewa go i wchodzi z nim w sytuacje konfliktowe. Jednak ten dialog narratora z czytelnikiem jest w gruncie rzeczy rozmową pozorowaną, gdyż czytelnikowi odmawia się równych praw. Ujawnia się natomiast — i o to tu głównie chodzi — zdolność narratora przewidywania i uprzedzania reakcji czytelnika. Dzięki temu chwytowi okazuje się, iż wszechwiedza narratora dotyczy nie tylko całokształtu świata przedstawianego, ale rozszerza się na autonomiczną — wydawałoby się — sferę działań odbiorcy. Ujawniając zakres kompetencji i możliwości adresata, tekst tak programuje jego reakcje, tak kieruje jego czytelnicznymi ambicjami, by na najwyższym poziomie komunikatu wyzwolić, co prawda despotycznie ukształtowaną, wspólnotę interesów. Idealny odbiór utworu żąda więc od czytelnika wpisania się w zhierarchizowany układ, w którym jemu przypada rola ucznia, a nadawcy wypowiedzi rola nauczyciela o niepodważalnym autorytecie. Tylko taka pozycja czytelnika w *Co robić?* daje gwarancję, że

² Zob. В. Д. Стельмах, *Исследование литературно-художественных интересов читателей*. W: *Творческий процесс и художественное восприятие*, Ленинград 1978, s. 91.

zobrazowane w powieści marzenie jej autora o drogach rozwoju historycznego zostanie odczytane jako obiektywna prawda samej historii, co stanowiło przecież o sile wiary Czernyszewskiego.

Powieści *Co robić?* i *Prolog* łączy zawarty w nich ogólny problem. Pierwsza przedstawia bowiem nowego człowieka lat sześćdziesiątych XIX wieku, druga ukazuje go w konkretnej historycznej sytuacji zmagają ze swoją epoką. Utwory te jednak dzieli w sposób zasadniczy odmienna, wręcz przeciwstawna struktura powieściowa. Wydaje się więc, że powinno to wpłynąć na inne, w porównaniu z *Co robić?*, ukształtowanie wirtualnego odbiorcy w tekście *Prologu*.

Napisać powieść bez miłości, bez żadnej postaci kobiecej to rzecz bardzo trudna. Ja zaś odczuwam potrzebę dokonania rzeczy jeszcze trudniejszej: napisania powieści zupełnie obiektywnej, w której nie byłoby śladu nie tylko mojej osobistej postawy, ale nawet moich osobistych sympatii.

Słowa te pochodzą z przedmowy do nieukończonego utworu Czernyszewskiego *Perła stworzenia*³ i odzwierciedlają charakter poszukiwań twórczych pisarza, wśród których i *Prolog* jest jednym z eksperymentów w zakresie stworzenia właśnie takiej „obiektywnej” formy narracyjnej.

Interesująca nas powieść dzieli się na dwie części: „Prolog do prologu” i „Dziennik Lewickiego”. Część pierwsza napisana jest w charakterystycznej dla realistycznej powieści XIX w. konwencji narracji w trzeciej osobie, część druga natomiast w konwencji gatunku intymnego dziennika, a więc w formie pierwszoosobowej. W części drugiej zatem punkt widzenia narratora zastąpił mniej wiarygodny według tradycji literackiej, bo subiektywny, punkt widzenia jednej z postaci powieści.

Jednak w „Prologu do prologu” (część 1) procentowo najwięcej miejsca zajmują dialogi bohaterów, uzupełnione wplecionymi w nie wypowiedziami w formie mowy pozornie zależnej. Rola narratora w większości wypadków sprowadza się tutaj, że użyjemy może niezbyt fortunnego porównania, do roli didaskaliów w tekście scenicznym. Tak więc w istocie w obydwu częściach powieści punkty widzenia bohaterów są dominujące. Zamiast jednej wszechogarniającej perspektywy panuje tu wielość równorzędnych perspektyw. Taka strategia narracyjna, podkreślająca czas teraźniejszy zamiast czasu przeszłego, dąży do stworzenia swoistej „przezroczystości” utworu, likwiduje jak gdyby wielowarstwowość dzieła literackiego. Powstaje wrażenie, że historia *Prologu* opowiada się sama, a czytelnika nie krępują żadne wyższe instancje nadawcze. Wyznacza to odbiorcy tekstu duże pole swobody, sytuując go na pozycji już nie ucznia, jak w *Co robić?*, lecz nie związanego żadnymi autorytetami

³ Cytat wg książki: M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 100.

badacza rzeczywistości. Taki obraz wirtualnego czytelnika implikuje i układ fabuły w powieści, burzący nie tylko chronologiczny, ale i tematyczny porządek konstrukcji dzieła, dzięki zastosowaniu chwytu odnalezionego dokumentu (Dziennik Lewickiego), który udostępnia się odbiorcy, by mógł sobie ustalić własny pogląd na dziejące się sprawy. Odwołując się do zawartej w przedmowie do *Perły stworzenia* wypowiedzi Czernyszewskiego, że „sens czystej poezji zawiera się właśnie w tym, aby pobudzić czytujących do rywalizacji z autorem, zrobić ich samych autorami” G. Tamarczenko w swojej książce *Czernyszewski — powieściopisarz* tak charakteryzuje nowatorstwo wyżej wymienionego utworu:

Jak widzimy, czytelnik zostaje zaproszony także do współautorstwa, albo, jak przyjęto wyrażać się dzisiaj, do „współtwórczości” (...) Okazuje się, że Czernyszewski był prawdziwym poprzednikiem tych teorii „wciągnięcia do współtwórczości”, które były tak popularne w środowisku artystycznej inteligencji na początku naszego wieku...⁴

Wydaje się, że słowa te można bez wątpienia zastosować i do *Prologu*. Czy rzeczywiście jednak między powieścią *Co robić?* a *Prologiem* tak radykalnej zmianie uległ pogląd pisarza co do możliwości i potrzeb hipotetycznego odbiorcy jego dzieł? Bardziej wnikliwa analiza tekstu weryfikuje tę hipotezę.

Prolog to utwór, w którym nie łańcuch wydarzeń, lecz głosy bohaterów o sobie, o innych, o otaczającej ich rzeczywistości są formą prezentacji całości kształtu świata przedstawionego. Daje to bezsprzecznie swoistą mnogość punktów widzenia, zbieżnych lub przeciwstawnych, które jednak w linearnym układzie tekstu są tak usytuowane względem siebie, że uzupełniając się nawzajem zawartym w nich doświadczeniem, przenikliwością, wiedzą czy świadomością społeczną ześrodkowują się ku jednej, hierarchicznie najwyższej, perspektywie. Ta implikowana przez powieść technika wartościującego nawarstwiania się punktów widzenia znalazła swą konkretyzację przede wszystkim w układzie bohaterów, z których tylko jeden, Wołgin — zajmuje pozycję najmocniejszą. Jego autorytet — w obrębie świata przedstawionego — docenia każdy: obojętny mu, sprzymierzeniec i antagonist. Ten status Wołgina uznaje i sam narrator, który przerywa w kilku miejscach tok suchego, sprawozdawczego opowiadania po to tylko, by wyrazić poparcie dla myśli i spostrzeżeń tego bohatera. I właśnie wszystkie wyrażane w powieści sądy i postawy zostają przepuszczone przez filtr wołginowskiej świadomości i zaaprobowane, pogłębione lub zweryfikowane.

Należy podkreślić, że na tę pozycję bohatera „pracuje” również i fabuła, której zasady prowadzenia wyraźnie są podporządkowane hierarchizującym

⁴ Г. Е. Тамарченко, *Чернышевский — романист*, Ленинград 1976, s. 379 (cytat podaje — w moim tłumaczeniu).

układem powieści. Fabularne zdarzenia z ich tajemnicami, niespodziankami i atrakcjami, choć w pierwszej chwili zaskakują często czytelnika, nie służą bynajmniej sugerowaniu wieloznaczności świata i nie zapraszają do samodzielnego poszukiwania wśród mnogości znaczeń tych istotniejszych. Rozwiązują się one bowiem zawsze w sposób autorytatywnie jednoznaczny i to wręcz według określonego i powtarzającego się schematu. Oto przykład: poprzez obyczajową warstwę książki przewija się, przyjmując różnorakie formy, motyw próby wyzwolenia kobiety z pęt przestarzałych norm społecznych. Każda z tych prób, bez względu na bohaterów i różnicę sytuacji, kończy się klęską nowej, choć atrakcyjnej moralności wskutek ludzkiej inercji, wygodny, ograniczoności lub słabości. Taki schemat rozwoju zdarzeń nie pozostaje bez wpływu także i na odczytanie politycznej problematyki utworu wraz z jej perypetiami.

Tak dzięki odpowiedniemu dozowaniu sytuacji fabularnych, wyczekująca, co nie znaczy bierna, postawa Wołgina — bohatera zamkniętego w czterech ścianach swego gabinetu, znajduje potwierdzenie i afirmację w niezależnej od jego woli obiektywnej wymowie samego życia.

Wszystko to nie może ująć uwagi czytelnika, którego sieć wydarzeń prowadzi takimi drogami, by stopniowo pozbawić go swobody wyboru.

Z powyższych rozważań wypływa wniosek, że wielogłosowość powieści zostaje stopniowo zdominowana przez jeden głos. Głos to bardzo autorytatywny, gdyż, przypomnijmy, dotyczy on nie tylko stematyzowanej sfery świata przedstawionego, ale niepostrzeżenie przenika i w implikowaną sferę narracji, stając się jednocześnie głosem solidaryzującego się z nim nadawcy utworu. Można nawet powiedzieć więcej: naczelna zasada strategii nadawcy tekstu w stosunku do odbiorcy polega właśnie na tym, by odbiorcę intelektualnie rozbroić i zniewolić przy pomocy Wołgina — bohatera, który dzięki sile swego analitycznego umysłu jest do tej roli jak najbardziej predysponowany. Aby uniknąć nieporozumień należy podkreślić, że przedstawiony model konstrukcji *Prologu* dotyczy obu jego części, bez względu na to, że część druga („Dziennik Lewickiego”) nie tylko usuwa z akcji Wołgina, lecz wprowadza nowego, równoznacznego mu bohatera, któremu powierza się też funkcję narratora. Wszystkie te innowacje nie są jednak dla całości tekstu istotne, bo choć zmienia się forma gramatyczna narracji, to nadal pozostają wszystkie inne cechy kompozycyjno-narracyjne właściwe części pierwszej. „Dziennik Lewickiego” nie likwiduje wołginowskiego autorytetu, tylko ukrywa w warstwie podtekstów. Nie darmo Lewicki to nie tylko uczeń i kontynuator Wołgina, lecz bohater, który w przeciwieństwie do nauczyciela swoją teorię zaczyna dopiero sprawdzać przez codzienną, życiową praktykę. „Dziennika Lewickiego” nie można więc odczytać jako dialogowego dopełniania „Prologu do prologu”. Stanowi on wyłącznie tematyczne poszerzenie tej części.

Prolog Czernyszewskiego to utwór, który konsekwentnie stwarzając

zewewnętrzne pozory polifonizmu jeszcze konsekwentniej implikuje treści wyraźnie homofoniczne.

Zastosowany w powieści hierarchiczny model kodowania sensów poprzez stopniowe likwidowanie ich wieloznaczności musi znaleźć swe odbicie i w modelu dekodowania, co bezpośrednio wyznacza drogi kształtowania się na przestrzeni tekstu obrazu wirtualnego odbiorcy.

Struktura *Prologu* apeluje niewątpliwie do czytelnika o zajęcie aktywnej postawy dialogowej, ale nie zakłada swobodnego wyboru, a tym samym współpartnerstwa odbiorcy wobec nadawcy. Autonomia czytelnika została zaprogramowana w książce jako autonomia pozorna. Powstaje zatem pytanie: jakim celem ma służyć owa iluzoryczna, nieprawdziwa aktywność odbiorcy? By na nie odpowiedzieć należy przypomnieć, że XIX-wieczna tradycja powieści stworzyła bardzo silnie utrwaloną w świadomości czytelnika konwencję wszechwiedzącego auktorialnego narratora obdarzonego absolutnym autorskim autorytetem. A przecież każde dzieło „komunikuje siebie” tylko poprzez swoje odwołanie się do obowiązujących konwencji literackich.

Na tle powyższych tradycji *Prolog* Czernyszewskiego rzeczywiście implikuje obraz odbiorcy wyzbytego kompleksu niższości w tym sensie, że struktura powieści tuszuje istnienie największych „autorytetów” dzieła literackiego i zwiększa iluzję autonomizacji świata przedstawionego.

Cały ten zabieg u Czernyszewskiego nie tylko ułatwia, ale wręcz zakłada możliwość identyfikowania się czytelnika z każdym z przedstawionych w powieści punktów widzenia; jednakże po to, by przy zhierarchizowanym ich układzie za rezultat własnego, nieskrępowanego wyboru przyjąć ten, który zajmuje pozycję najmocniejszą. Tak więc model zamierzonego odbioru *Prologu* zakłada szereg błędnych posunięć czytelnika, których korygowanie, zaprogramowane w tekście także, staje się dla odbiorcy nie tylko oceną określonych sądów, ale i próbą jego umiejętności wnikania w prawa rządzące światem. Cały ten skomplikowany system oddziaływania na czytelnika ma mu zasugerować, że zawarta w utworze interpretacja rzeczywistości nie jest jednostkową prawdą, lecz absolutnie obiektywną, a więc niepodważalną.

Pozór swobody, który „daje” wirtualnemu odbiorcy *Prolog* Czernyszewskiego pełni funkcję swoistego testu określającego stopień przybliżenia do idealnego odczytania wszystkich warstw utworu. Iluzja dialogowych napięć między nadawcą a adresatem powieści to tylko sprytny manewr dla przemycenia perswazyjnych zachowań autora. Uprzyjemnia to i uatrakcyjnia odbiór tekstu i tuszuje niezbyt miłą rolę pouczanego, jaką faktycznie pełni czytelnik.

Okazuje się zatem, że założony w *Prologu* obraz czytelnika nie różni się niczym od modelu odbiorcy dla pierwszej powieści Czernyszewskiego. Odmienność wynika tylko z odmienności zastosowanych chwytów i sprowadza się do tego, że jednakowe dla obu utworów reguły gry między nadawcą a odbiorcą w *Co robić* zostały stematyzowane, a więc demonstracyjnie podkreślone.

W *Prologu* natomiast są one implikowane przez strukturę i rozmyślnie w niej ukryte. W porównaniu z *Co robić?* Czernyszewski w *Prologu* osiąga swe cele w sposób bardziej pośredni, a więc pedagogicznie doskonalszy. Analiza obu powieści Czernyszewskiego wykazuje dobitnie, że właściwy w ogóle literaturze asymetryczny charakter kontaktu między podmiotem utworu a czytelnikiem został tu świadomie wykorzystany dla celów perswazyjnych. Świadczy to o braku autorskiej wiary w czytelnika swoich dzieł i jednocześnie odzwierciedla jego zakres możliwości percepcyjnych.

Trzeba bowiem pamiętać, że „odbiorca idealny zawsze jest odbiorcą historycznym, zawsze ma w sobie »coś« z upodobań, gustów i doświadczeń kultury i języka publiczności faktycznej”. Wydaje się jednak, że przyczyna tak wyraźnego przeciwstawiania pozycji nadawcy i adresata, jak i konsekwentnego likwidowania w strukturze utworu miejsc pozostawiających interpretacyjną swobodę ma swe źródło w ideologii twórczej Czernyszewskiego. Typową dla realistycznej powieści funkcję poznawczą zdominowała wyraźnie w jego powieściach funkcja dydaktyczna, bo tak rozumiał Czernyszewski zadanie swej twórczości.

Problematyka jak i fabuła *Prologu* ogniskują się wokół jednego z najważniejszych wydarzeń Rosji z drugiej połowy XIX w., a mianowicie wokół sporów o reformę chłopską w okresie jej przygotowywania. Jest to więc utwór o polaryzacji sił społecznych i politycznych Rosji tej epoki. W związku z tym *Prolog* został programowo sformułowany jako typ powieści politycznej, intelektualnej czy też światopoglądowej. Ten programowy zamysł wciśnięto jednak w gatunkowe ramy powieści psychologiczno-obyczajowej — najbardziej popularnej formy literatury XIX w. Ów gatunkowy kompromis wynikł z próby pogodzenia przekonań pisarza z wytworzonymi przez epokę społeczną i konwencję literacką stereotypami odbioru masowego czytelnika. Na marginesie dadajmy, że podobne zadanie spełnia i fabuła. Jej zdarzenia, pełne niespodzianek, obfitujące w nieporozumienia i tajemnice (między innymi jest to jeden ze sposobów wprowadzenia do akcji nowego bohatera), spełniają najbardziej prymitywne oczekiwania czytelnika. Ma to ułatwić i uatrakcyjnić percepcję pozostałych warstw powieści.

„Literackość” w *Prologu* jest wyraźnie tuszowana, co podkreśla nie fikcyjną, ale mimetyczną wartość utworu. Reguły porozumienia między nadawcą tekstu a adresatem odwołują się nie do kreacyjnych możliwości tego ostatniego, lecz wyłącznie do jego doświadczenia i to doświadczenia potocznego. I dlatego świat powieści obraca się głównie wokół prywatnej sfery życia codziennego człowieka. Konstrukcja tekstu dąży wręcz do zniesienia psychologicznej bariery między odbiorcą a dziełem literackim, między innymi poprzez możliwość identyfikacji

⁵ E. Balcerzan, op. cit., s. 93.

czytelnika z bohaterami powieści, którzy mimo swej niezwykłości mają także wiele ludzkich wad, ułomności i śmiesznośtek.

Powyższe cechy powieści Czernyszewskiego wskazują na to, że pisarz stawia w niej na czytelnika przeciętnego, pod każdym względem zwykłego. Wychodząc z założenia, wyrażonego w *Co robić?*, że idealny odbiorca to tylko intelektualny współnik autora, którego nie trzeba przecież pouczać, nie do niego też adresuje *Prolog*.

Dzięki tej autorskiej pozycji czytelnik politycznie nieprzenikliwy czy też niewykształcony, którego uwagi ujdą nawet zasadnicze problemy konspiracyjnej działalności, niewiele straci z wymowy utworu. Odczyta bowiem zawsze zawartą w nim moralną naukę na temat swego życia codziennego. Nie na darmo przecież w powieści tak eksponowane miejsce zajmuje kwestia kobieca.

Czernyszewski w swym dążeniu do przełamania wszelkich barier między powieścią a jej adresatem, między dziełem literackim a życiem pominął, a raczej świadomie zlekceważył barierę natury historycznej. W związku z tym typowa dla realizmu droga odczytania utworu: od rzeczywistości do tekstu i od tekstu z powrotem ku rzeczywistości, w *Prologu* zaznaczyła się szczególnie silnie. Wirtualny czytelnik jest tu jednoznacznie ułożony z konkretnym rosyjskim czytelnikiem lat sześćdziesiątych XIX w. Nadawca tekstu odwołuje się bowiem do drobiazgowej, faktograficznej pamięci swego adresata. Tak więc sfera historycznej pamięci czytelnika staje się nieodzownym elementem woli odbioru⁶. W tym aspekcie idealnym odbiorcą *Prologu* będzie ten, kto ze źródeł bezpośrednich wie najwięcej o epoce lat sześćdziesiątych w Rosji.

Parafrazując dedykację Czernyszewskiego do powieści: „Tej, w której czytelnicy będą poznawali Wołginę — poświęcam” można powiedzieć, że poświęca on książkę tym, którzy w niej będą poznawać siebie i swoich bliskich. Ci, z kolei, w części pierwszej powieści bez trudu rozpoznają zakamuflowany pamiętnik autora ukrytego pod literacką maską Wołgina. Kamuflaż służy temu, by, odwołując się do literackiej konwencji prawdy powieściowej, stworzyć iluzję obiektywności wygłaszanych sądów. Przedstawione powyżej „warunki” odbioru tekstu zadecydowały jednak o dezaktualizacji *Prologu* Czernyszewskiego.

Identyfikacja obrazu czytelnika w *Co robić?* i *Prologu* — powieściach o różnych strukturach, prowadzi do wniosku, że dla Czernyszewskiego apel do odbiorcy stanowi kwestię nadrzędną, co sprawia, że twórczość pisarza jest przedłużeniem jego działalności krytycznej i sprowadza się do tych samych agitacyjno-dydaktycznych celów.

⁶ Określenia „pamięć”, „wola czytelnika” wykorzystuję za E. Balcerzanem, który używa ich jako terminów poetyki odbioru — zob. E. Balcerzan, op. cit., s. 92 - 94.

МАЛГОЖАТА ФРОНЦКОВЯК

ЧИТАТЕЛЬ „ПОУЧАЕМЫЙ” ИЛИ О СТРАТЕГИИ РОМАНОВ
ЧЕРНЫШЕВСКОГО НА ПРИМЕРЕ *ПРОЛОГА*

Резюме

Статья рассматривает структуру *Пролога* (повествование, черты изображенного мира, в частности фабулы) под углом зрения ее влияния на содержащийся в тексте образ читателя.

Повествовательные приемы — использование техники точек зрения, создают впечатление, что *Пролог* это полифонический роман со свойственным ему, свободным от всяких авторских воздействий, читателем. В совокупности своих элементов, текст все-таки упорядочивает иерархически отдельные точки зрения и приобретает монологический характер. Данная стратегия воздействия на читателя предоставляет ему относительную интерпретационную свободу, но лишь только с той целью, чтобы с помощью метода ошибок и их исправления заставить его принять за результат собственного выбора ту точку зрения, которая наделена авторским авторитетом. Создает это иллюзию объективного романа, что служит для убеждения читателя, что содержащиеся в нем правды подсказаны логикой самой жизни.

THE “INSTRUCTED” READER OR ON THE NOVEL STRATEGY OF CHERNISHESKI ON THE EXAMPLE OF *PROLOGUE*

by

MAŁGORZATA FRĄCKOWIAK

Summary

The present article considers the structural features (narration, the construction of the presented world, and the plot within it) of *Prologue* of Chernishevski from the point of view of their significance for the picture of the virtual reader contained in the text. The manner of narration — using techniques of the point of view, creates the appearance of polyphonic novel with the reader attached to it, and free of all the pressures of the author. However, the whole of the text hierarchizes the particular points of view in such a way that it implies the homophonic content as a result. Such a novel strategy gives the reader a certain freedom of interpretation only for the reader to assume by means of trial and error out of all the points of view the one which is the result of his own choice, but which has the author's authority. This gives the illusion of objective novel which serves to convince the reader that the truths contained in it result from the logic of life itself.