

Stanisław Poręba

Przemiany w powieści radzieckiej lat 1953-1956 : (narracja w powieści pierwszoosobowej)

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 1, 115-133

1977

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Przemiany w powieści radzieckiej w latach 1953–1956 (narracja w powieści pierwszoosobowej)

Stanisław Poręba

Powieść radziecka lat 1953–1956 była terenem ożywionych konfrontacji nowych inicjatyw twórczych z powojenną tradycją literacką panującą do roku 1952. Głównym obiektem destrukcyjnych działań prowadzonych przez autorów zaangażowanych w proces odnowy powieści za pośrednictwem wewnątrzpowieściowych środków stał się obowiązujący w latach 1945–1952 auktorialny¹ wzorzec tego gatunku, reprezentujący nadrzędną świadomość ogólnego ukształtowania narracyjnego w stosunku do przebiegu zdarzeń, a więc model powieści² z nieograniczonymi kompetencjami i całkowitą odpowiedzialnością narratora autorskiego za każde słowo powieściowego komunikatu.

Celem najbliższym tej swoistej kampanii prowadzonej w połowie lat pięćdziesiątych przeciwko powieści za pomocą samej powieści — w jej trzecioosobowej postaci³ — było otwarcie wypowiedzi narracyjnej dla

¹ Podział form narracyjnych w ramach powieści napisanych w osobie trzeciej na auktorialną — prowadzoną z pozycji narratora wszechwiedzącego — oraz personalną — uwzględniającą punkt widzenia jednej lub więcej postaci utworu — przyjęto za F. Stanzel. Zob. tegoż autora *Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4. Stanzel wymienia też typ powieści pisanej w osobie pierwszej, w której narrator mówi od siebie samego, a więc przyjmuje jak gdyby personalny punkt widzenia, chociaż — jak trafnie zauważył S. Eile — powieść pierwszoosobowa „ciąży w swoisty sposób bądź ku auktorialnej, bądź ku personalnej perspektywie narracyjnej”. S. Eile: *Światopogląd powieści*, Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk 1973, s. 97.

² Mówiąc o modelu powieści radzieckiej pierwszego powojennego dziesięciolecia mamy na uwadze zarówno określony zespół właściwości, cech i tendencji ideowo-artystycznych, występujących na całym obszarze produkcji powieściowej tego czasu, jak też panujące wówczas przekonania i wyobrażenia krytyki literackiej o powieści. Ujęta od strony praktyki modelowość powieści tego okresu będzie się więc przedstawiać jako określony system gatunku i wzajemnych relacji poszczególnych odmian i grup powieści, tendencji językowo-stylistycznych, tematycznych i innych. Natomiast od strony świadomości krytycznoliterackiej modelowość powojennej powieści ujawniać się będzie jako zespół norm, postulatów i zaleceń, tak werbalizowanych przez ówczesną krytykę oraz instytucje dysponujące ogólnymi regułami życia kulturalnego, jak też istniejących na zasadzie niepisanego kodeksu powieściowego.

³ Przemiany w trzecioosobowej powieści radzieckiej lat 1953–1956 omówione zostaną w innym miejscu.

głosów uczestniczących w powieściowej symfonii językowej, to jest postaci literackich. Na teren prozy epickiej okresu przełomu lat 1953—1956 wkracza zjawisko, które Walenty Wołoszynow i Michał Bachtin określają jako nastawienie na „cudzą mowę”.

„Mowa cudza” — to mowa w mowie, wypowiedź w wypowiedzi, ale także równocześnie — mowa o mowie, wypowiedź o wypowiedzi.”⁴ — pisał Wołoszynow. Bachtin natomiast stwierdzał:

„Język powieści to system języków wzajemnie naświatlających się dialogowo”⁵.

Celem strategicznym nowych inicjatyw twórczych w obrębie prozy artystycznej połowy lat pięćdziesiątych była między innymi personalizacja gatunku powieści pisanej w osobie trzeciej pojmowana w dwojakim sensie: jako rezultat inwazji na powieść personalnych form narracyjnych oraz jako tendencja ideowo-filozoficzna, zmierzająca do nobilitacji w świecie utworów jednostki jako wartości jeśli nie najwyższej, to liczącej się w ogólnym systemie wartości humanistycznych epoki, w której przebiega po 1956 roku proces historycznoliteracki.

Główny kierunek przemian, jakim podlegała w okresie przełomu⁶ powieść radziecka pisana w osobie trzeciej, wyznaczał też drogę ewolucji powieści z narracją pierwszoosobową.

Jeśli pozostawić na uboczu specyficzne właściwości tych form podawczych, jakimi rozporządza powieść pisana w osobie pierwszej z jej względnie stałymi wyznacznikami typologicznymi (podział według orientacji na pisemne style funkcjonalne i literackie oraz ustną formę wypowiedzi), to po zapoznaniu się z podstawowymi egzemplifikacjami powieści z lat 1953—1956, nielicznymi zresztą, można sformułować następujące tezy:

a) powieść pierwszoosobowa okresu przewartościowań rezygnowała z ambicji do wszechstronnej i panoramicznej prezentacji świata, przedkładając nad wielowątkowość kompozycji wycinkowe ujęcia niewielkiego fragmentu zdarzeń oraz ograniczyła liczbę uczestników powieściowej akcji do niewielu postaci, z wyraźnym uprzywilejowaniem jednej z nich. W zasadzie tą postacią najbardziej eksponowaną w powieści pierwszoosobowej tego okresu był sam narrator;

⁴ W. Wołoszynow: *Z historii form wypowiedzi w konstrukcjach języka*, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, wybór tekstów i opracowanie M.R. Mayenowej i Z. Saloniego, przekład Z. Saloniego, Warszawa 1970, s. 418.

⁵ M. Bachtin: *Słowo w powieści*, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki* ..., s. 483.

⁶ Pojęciu „przełom literacki” odnoszonemu do literatury radzieckiej lat 1953—1956 towarzyszy ogólnie panująca świadomość badacza stwierdzająca, że w tym momencie proces historycznoliterackiego zaistniały fakty oraz zjawiska, które w swoich pojedynczych egzemplifikacjach, a zwłaszcza w ich szerszym zespole pozwalają się charakteryzować w opozycji do minionej przeszłości, na której tle są rozpoznawalne jako całkowicie nowe lub częściowo odmienne.

b) ograniczyła kompetencje należące do sfery narracji rezygnując z postawy wszechwiedzy, do której narrator pierwszoosobowy z natury rzeczy nie był nigdy powołany; nie miał bowiem tych pleni-potencji, jakimi dysponowała powieść trzecioosobowa z abstrakcyjnym narratorem auktorialnym.

Zanim przystąpimy do analizy utworów dokumentujących wypunktowane wyżej założenia ogólne, dotyczące powieści pisanej od osoby pierwszej w badanym okresie, przypomnijmy sytuację tego gatunku w literaturze radzieckiej pierwszego dziesięciolecia powojennego.

Mniej więcej do połowy lat pięćdziesiątych ogólna sytuacja, w jakiej rozwijała się proza artystyczna, nie sprzyjała kultywowaniu powieści pisanych w osobie pierwszej. Obowiązujący w tym okresie ogólny model tego gatunku nie posiadał dostatecznie obszernej „ramy powieściowej” [termin — M. Głowiński] dla realizacji pełnego zakresu odmian i postaci, jakimi pierwszoosobowa powieść potencjalnie rozporządza. Jest to zrozumiałe i naturalne, zważywszy, iż powieść pisana w osobie pierwszej — generalnie biorąc — nie dysponowała wówczas tymi możliwościami w zakresie budowania całościowej, panoramicznej i wielowątkowej wizji świata, jaka obowiązywała w powojennej tradycji prozy epickiej. Nie miała przede wszystkim tego „autoryteru”⁷ [termin — M. Głowiński], jakim cieszyła się w opinii ówczesnej krytyki literackiej powieść trzecioosobowa z narracją wszechwiedzącą. Istota powieści pisanej w osobie pierwszej, polegająca na wiązaniu szeregu narracyjnego utworu z pojedynczą postacią, z natury rzeczy stwarza daleko idące ograniczenia konstrukcyjno-stylistyczne, których nie da się obejść, nie narażając się na zarzut zwykłej niekonsekwencji lub przekraczania kompetencji w budowie świata powieściowego. Świadomość ograniczeń, jakim podlega powieść pierwszoosobowa w porównaniu z nieograniczonymi możliwościami auktorialnej powieści trzecioosobowej, kształtowała ogólnie panującą opinię o niej (to jest powieści pierwszoosobowej) jako o gatunku niepełnocennym — rzecz jasna — z punktu

⁷ Por. M. Głowiński: *Powieść i autorytety*, [w:] *Porządek, chaos, znaczenie*, Warszawa 1968.

Wykorzystanie w niniejszym artykule aparatu pojęciowego funkcjonującego w pracach teoretycznych oraz historycznoliterackich Głowińskiego tłumaczy się nie tylko atrakcyjnością programu badawczego polskiego literaturoznawcy w zakresie poetyki historycznej, ale i bezpośrednią przydatnością niektórych ustaleń dotyczących gatunku powieści dziewiętnastowiecznej w badaniach nad radziecką powieścią okresu powojennego. Jak wiadomo, powojenna powieść radziecka miała ambicje, by realizować założenia modelowe klasycznej powieści realistycznej w jej wersji turgieniewowsko-tołstojowskiej natomiast z całkowitym pominięciem gogolowsko-dostojewowskiej linii rozwoju prozy rosyjskiej oraz programowym zaniechaniem doświadczeń postimpresjonistycznej powieści początku wieku XX, a także z wyłączeniem pewnych ważnych obszarów literackich lat dwudziestych. Nasuwające się tu podobieństwa między sytuacją gatunku powieści klasycznej wieku XIX a położeniem powieści w latach powojennych nie oznacza uznania prostej analogii porównywanych epok literackich. Wystarczy wspomnieć chociażby o roli programów „literatury faktu” w rozwoju powieści radzieckiej lat trzydziestych i następnych dziesięcioleci, by uzmysłowić sobie ogrom przeobrażeń, jakim poddawana była rosyjska powieść radziecka w ostatnim półwieczu.

widzenia najwyższego ideału literackiego tego czasu, za jaki uznano powieść-epopeję⁸.

Podobne poglądy na powieść pierwszoosobową nie mogły nie wpływać na decyzje twórców prozy powieściowej, decyzje co do wyboru określonej formy gramatycznej powieści. Jest faktem znamionym i prawidłowym jednocześnie, że w powojennej literaturze radzieckiej, w której koronnym gatunkiem była właśnie powieść, jej pierwszoosobowa odmiana należy do nielicznych wyjątków.

Być może w niezgodzie ze statystyką powojennej powieści ale zapewne zgodnie z wiedzą ogólnofilologiczną o produkcji literackiej tego okresu odnotować wypadnie parę zaledwie znaczących tytułów powieści pierwszoosobowej, jakie powstały w latach 1945–1952. Są to — *W okopach Stalingradu* Wiktora Niekrasowa (1946) oraz dwa wielotomowe cykle powieściowe. Pierwszy — to autobiograficzna trylogia Fiodora Gładkowa: *Opowieść o dzieciństwie* (1949), *Wolnica* (1950) i *Zła godzina* (1954). Drugi — trylogia W. Kawierina, na którą złożyły się: *Otwarta księga* (1949), *Doktor Własienkowa* (1952), *Poszukiwania i nadzieje* (1956).

Na tle powojennej prozy literackiej pierwszoosobowa powieść Niekrasowa była zjawiskiem szczególnym, nie pasującym do modelu powieści tego okresu. Nie odpowiadała ówczesnym założeniom powieściowym dlatego głównie, ponieważ nie miała ambicji, by uchodzić w opinii czytelników za utwór kreujący całościową wizję świata, by pełnić funkcję wszechstronnego i wieloaspektowego opisu wojny i jednocześnie sprawować kontrolę nad przedstawionymi zdarzeniami oraz narzucać im własną interpretację. Wprost przeciwnie, narrator tej powieści i równocześnie jedna z postaci uczestniczących w obronie skrawka ziemi obleganego przez armię hitlerowską Stalingradu — porucznik inżynier Kierżencew — przestrzega nader konsekwentnie tego punktu widzenia, który wyznacza mu jego konkretna sytuacja oraz ogólna kondycja intelektualna. Tak więc do relacji narratora należą opisy tylko tych realiów, które w danym momencie znajdują się w jego polu widzenia i — podkreślmy to z naciskiem — zasada ta jest przestrzegana wyjątkowo konsekwentnie w całej powieści Niekrasowa. Dzieje się tak dlatego, ponieważ relacja narratora jako naocznego świadka i uczestnika walki posiada w pewnym stopniu formę notatek, prowadzonych na bieżąco podczas przebiegu zdarzeń. Stąd też czas narracji i czas zdarzeń⁹ zachodzą na siebie prawie całkowicie (z wyjątkiem paru niewiel-

⁸ Przekonaniom podobnym dają świadectwo autorzy omówień utworów powojennych, pisanych w osobie pierwszej. Pogląd na powieść pierwszoosobową jako na formę o ograniczonych możliwościach w zakresie prezentacji świata obowiązuje również w publikacjach akademickich lat sześćdziesiątych. Zob. *Istoria russkoj sowiet-skoj literatury. W trzech tomach*, t. III, Moskwa 1961, s. 65 (o powieści *W okopach Stalingradu* W. Niekrasowa); s. 111 (o trylogii *Otwarta księga* W. Kawierina). Natomiast jako podsumowanie stanu świadomości o powieści w powojennym literaturoznawstwie radzieckim uznać można monografię A. Cziczierina: *Wozniknowienije romana — epopei*, Moskwa 1958.

⁹ O problematyce czasu w strukturze powieści epickiej pisał K. Wyka: *Czas powieściowy*, [w:] *O potrzebie historii literatury*, Warszawa 1969, s. 5–98.

kich fragmentów o charakterze retrospekcji, przywołujących lata dziecięce Kierżencewa).

Jednoczesność czynności narracyjnych oraz przebieg zdarzeń posiadają tę ważną konsekwencję dla recepcji świata kreowanego utworu, że przedstawia się on nam w wymiarach i kształtach „surowych”, jak gdyby niewyselekcjonowanych, a więc nie poddanych uogólniającej i „oczyszczającej” działalności świadomości, jak to spotykamy w pewnym typie powieści pisanej w osobie pierwszej, budowanej na podstawie wspomnień z odległych czasowo zdarzeń. Stąd też relacje o czynnościach oraz zachowaniach się postaci, które znajdują się aktualnie na planie wydarzeń powieściowych, przypominają z pewnego punktu widzenia konwencję prozy „prawdziwej”, opierającej się o założenia programowe „literatury faktu”. Biorąc powyższe pod uwagę, utwór Niekrasowa był indywidualną raczej inicjatywą literacką autora, odwołującą się do doświadczeń radzieckiej prozy powieściowej pierwszej połowy lat trzydziestych. Najbardziej dokładnym adresem tego odwołania byłaby powieść *Czasie naprzód!* Walentyna Katajewa (1932). Jednocześnie była to inicjatywa znacząca nie tylko jako kontynuacja określonej tradycji literackiej¹⁰, ale — jak wolno sądzić — wyprzedzająca te bardzo liczne dokonania artystyczne po roku 1956, które mieszczą się w granicach szerokiego nurtu prozy powieściowej, budowanej na fundamencie „faktograficznym”¹¹. Powieść pierwszoosobowa znajduje się w samym centrum tego wezbranego żywiołu współczesnej powieści „prawdy o rzeczywistości”. Odrębność utworu Niekrasowa szczególnie dobitnie uwidacznia się na tle powieści pierwszoosobowych lat 1945—1952 wspomnianych już autorów — Gładkowa i Kawierina.

¹⁰ Tuż po wojnie ukazało się kilka utworów nawiązujących do tradycji prozy reportażowej i stanowiących jak gdyby przedłużenie aktywności tego wiodącego w czasie wojny gatunku literackiego. W ciągu pierwszego powojennego roku obok *Okopów Stalingradu* pojawiły się takie utwory opierające się na zasadzie reportażu literackiego, jak: *Od Putiwa do Karpat* S. Kowpaka, *Ludzie z czystym sumieniem* P. Werszyhory, *To było w Leningradzie* A. Czakowskiego, *Z pozdrowieniem frontowym* W. Owieczkina. Inną natomiast postać literatury wyrosłej z rzeczywistych faktów prezentowały takie np. powieści roku 1946, jak: *Młoda gwardia* A. Fadiejewa, *Opowieść o prawdziwym człowieku* B. Polewoja czy *Towarzysze podróży* W. Panowej. Pierwszy krąg tytułów to utwory odznaczające się mimetyzmem formalnym w stosunku do reportażu publicystycznego. Utwory kręgu drugiego realizowały czysto powieściową konwencję, w której fakty, wydarzenia — chociażby całkowicie realne — nie są poddane żadnej stylistycznej obróbce na wzór „literatury faktu” lub zawierają takowa jedynie w postaci szczegółowej. Nie trzeba chyba szerzej uzasadniać, że ten drugi nurt powieściowej konwencji bardziej odpowiadał założeniom modelowym powieści radzieckiej w całym powojennym dziesięcioleciu. Niewielkie natomiast perspektywy miała np. powieść reportażowa, jako nie odpowiadająca programowi powojennej powieści epickiej. Jej ponowna nobilitacja — jak wiadomo — nastąpiła dopiero po roku 1952, tj. po ukazaniu się cyklów reportaży literackich Owieczkina, Trojepolskiego, Kalinina i in.

¹¹ W roku 1971 pisarz wyzna: „[...] chciałbym tu zaznaczyć, że najwyższą pochwałą było dla mnie to, że powieść moją nazywano notatkami oficera. To znaczy, że udało mi się „oszukać” czytelnika, zbliżyć zmyślenie do wiarygodności. Nie jest to zresztą oszukaństwo karygodne, nie trzeba się za nie czerwienić, bez tego nie istnieje żadna sztuka.” W. Niekrasow; *Na Kurhanie Mamaja*, [w:] *Podróże w czasie i przestrzeni*, przeł. J. Bajkowska, Warszawa 1974, s. 59.

Oba cykle powieściowe, których ostatnie części ukazały się w druku już po roku 1952, realizują konsekwentnie rozwiązania modelowe swojej epoki literackiej: są wyrazem ambicji autorów mających na widoku realizację powieści pisanej w osobie pierwszej tych wymagań, jakie bez trudności spełniała powieść pisana w osobie trzeciej. Są więc obie trylogie wielowątkowym, panoramicznym obrazem stosunków społeczno-środowiskowych, na których tle działają liczne postacie uwikłane w wielostronne, wzajemne związki z rzeczywistością, która ich otacza.

Powstaje pytanie, w jaki sposób jest możliwa realizacja szerokiej panoramy powieściowej w ramach pierwszoosobowej narracji, skoro wyłącznym dysponentem wiedzy o świecie przedstawionym jest jedna z postaci utworu, a więc ktoś, kto podlega zrozumiałym ograniczeniom, właściwym jednostce ludzkiej.

Problem możliwości oraz ograniczeń pierwszoosobowej formy podawczej w ramach gatunku powieściowego zależy od wielu czynników, jakie wpływają na kształtowanie się określonych zjawisk literackich w danym okresie historycznoliterackim. Zależy więc zarówno od immanentnych właściwości strukturalnych danego zjawiska (w naszym wypadku jest nim narracja w powieści pisanej w osobie pierwszej), jak też od historycznego momentu, w którym się ono realizuje w praktyce twórczej pisarzy. Mówiąc inaczej powieść pierwszoosobowa podlega — jak każdy inny zresztą gatunek literacki — zarówno własnym uwarunkowaniom strukturalnym o względnie dużym stopniu stabilności, jak też historycznie zmiennym sytuacjom literackim, wyrażającym się w postaci następujących po sobie prądów, poetyk, szkół literackich, świadomości krytycznoliterackiej i tym podobne. Pierwszy, określony tutaj jako immanentny czynnik strukturalny, jest podstawowym i rzecz można niezbywalnym warunkiem, który dany gatunek lub jego odmiana musi spełnić, aby można je było rozpoznać w zespole innych gatunków i form gatunkowych. Dla pierwszoosobowej powieści warunkiem tym jest nie tylko forma gramatyczna podmiotu wypowiedzi — mianownik liczby pojedynczej ewentualnie mnogiej — ale także konieczność motywacji samej czynności wypowiedzeniowej podmiotu, motywacji, która polega na odwołaniu się do istniejącego repertuaru form językowych, istniejących w ramach dwu najogólniejszych systemów: języka pisanego oraz języka mówionego¹².

Historyczna zmienność odmian i form powieści pierwszoosobowej jest uzależniona od sytuacji, w której realizują się one pod piórem konkret-

¹² Poruszony tu kompleks problemów znakomicie ujął Głowiński w formule: „Narracja w pierwszej osobie jest domeną mimetyzmu formalnego (kursywa pochodzi od autora — M.G.). Stanowi on naśladowanie środkami danej formy innych form wypowiedzi, form literackich, paraliterackich, pozaliterackich oraz — to także zjawisko częste — tych lub innych postaci potocznego kontaktu językowego; jest formą odwołania się do utrwalonych społecznie, zwykle mocno zakotwiczonych w danej kulturze, wzorców wypowiedzania.” M. Głowiński: *O powieści w pierwszej osobie*, [w:] *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 63—64.

nych autorów. Mówiąc ściślej — zależy od panującej poetyki gatunku, zaś w szerszej perspektywie od systemu gatunkowego, obowiązującego w danym okresie i w danej literaturze narodowej.

Autobiograficzny cykl powieściowy F. Gładkowa napisany jest w osobie pierwszej i nawiązuje do rodzimej tradycji tego gatunku. Zatem dla charakterystyki sposobu prowadzenia narracji głównym terenem odniesienia jest nie tyle autobiografia jako pozaliteracka czy paraliteracka forma funkcjonalna, lecz pewien wzorzec literacki autobiografii. Mówiąc słowami formuły Głowińskiego „mimetyzm formalny” trylogii Gładkowa jest swoistym sposobem naśladowania istniejących już form literackich, wypracowanych przez rosyjskich autorów występujących w gatunku autobiograficznej powieści. Dzieła rodzimych twórców dojrzałej powieści autobiograficznej wydają się więc najstosowniejszym kontekstem dla charakterystyki trylogii autora *Cementu*.

Klasyczna rosyjska powieść autobiograficzna wypracowała — jak się wydaje — dwie podstawowe odmiany tego gatunku. Pierwszą najbardziej rozwiniętą literacko postać stworzył Sergiusz Aksakow, autor trylogii autobiograficznej: *Kronika rodzinna*, *Lata dziecięce Bagrowa — Wnuka*, *Wspomnienia* (1856—1858). W tym samym mniej więcej czasie pojawiła się trylogia autobiograficzna Lwa Tołstoja: *Dzieciństwo*, *Lata chłopięce*, *Młodość* (1852—1857), będąca odmienną od propozycji Aksakowa literacką formą realizacji biografii własnej pisarza.

Głównym wyznacznikiem gatunkowym pierwszoosobowej powieści Aksakowa jest to, że nawiązuje ona do popularnych wśród szlachty „prywatnych” kronik rodzinnych, ale w odróżnieniu od wzorca „domowej” kroniki rodzinnej, w której układ i rytm opisywanych wydarzeń podporządkowany jest upływowi czasu realnego i historycznego, utwory Aksakowa posiadają odmienny nieco status temporalny. Polega on na tym, że przedstawiona w nich historia życia rodzinnego autora jawi się nam jako rezultat opowieści o minionej przeszłości z odpowiednio odległej perspektywy czasu. Pomiędzy momentem realizacji powieści przez pisarza a czasem zdarzeń w niej opisanych zawiera się znaczna rozpiętość czasu, jaka oddziela dzieciństwo czy młodość od wieku dojrzałego człowieka. Stąd w „kronikalny” w swoim założeniu utwór Aksakowa włącza się element właściwy prozie memuarystycznej.

Odmienną propozycję powieści autobiograficznej dał autor *Wojny i pokoju*. Jego pierwszoosobowa trylogia autobiograficzna jest zrozumiała głównie na tle powieści realistycznej, pisanej w osobie trzeciej. Zatem mimetyzm narracji tego typu powieści pierwszoosobowej jest formą naśladowaną literacki wzorzec tego gatunku wypracowanego przez rosyjską i europejską literaturę pierwszej połowy XIX wieku. Tołstojowska wersja powieści autobiograficznej jest więc bliższa trzecioosobowej powieści auktorialnej nie tylko dlatego, że naśladowała auktorialny w swojej istocie model powieści dziewiętnastowiecznej, ale również dlatego, że w realizacji

artystycznej Tołstojowskiej wersji powieści autobiograficznej dominuje punkt widzenia człowieka dojrzałego, który relacjonuje o własnym dzieciństwie i młodości z odpowiednio odległego dystansu czasowego. Dystans ten oraz sytuacja, w jakiej dokonuje się sam akt werbalizowania przebiegu zdarzeń (doświadczenie życiowe, wiedza ogólna, światopogląd i tak dalej) pozwalają pisarzowi kreować historię własnego dzieciństwa w sposób dość swobodny, tak jak to się dzieje w powieści auktorialnej z całkowicie fikcyjnym bohaterem.

Tołstojowski typ powieści autobiograficznej w literaturze rosyjskiej XX wieku kontynuuje trylogia autobiograficzna Maksyma Gorkiego: *Dzieciństwo, Wśród ludzi, Moje uniwersytety* (1913—1924). Do Tołstojowskiej wersji prozy autobiograficznej nawiązał też Aleksy Tołstoj, autor opowieści *Dzieciństwo Nikity* (1923), napisanej zresztą w osobie trzeciej. Do tradycji tej, zwłaszcza do jej Gorkowowskiej wersji¹³, nawiązał Gładkow w swojej powieściowej historii własnego dzieciństwa oraz lat młodościowych.

Dokonany przez Gładkova wybór tradycji jest zrozumiały zarówno ze względu na olbrzymi autorytet Gorkiego, jakim darzył tego pisarza autor *Cementu*, jak też ze względu na sytuację literacką, w której przyszło Gładkowowi tworzyć swoją trylogię. Typ Gorkowowskiej powieści autobiograficznej, która charakteryzuje się wprowadzeniem do utworu szerokiego opisu tak zwanego społecznego celem motywacji takiego a nie innego rozwoju osobowości bohatera, w pełni odpowiadał założeniom modelowym powojennej powieści radzieckiej.

Niezależnie jednak od zobowiązań wobec przeszłości gatunek powieści pisanej od osoby pierwszej nakłada na pisarza pewne ograniczenia, wynikające z samej istoty pierwszoosobowej sytuacji narracyjnej utworu, zwłaszcza takiego, który ma ambicje do szerokiego, panoramicznego ujęcia świata, gdy chce współzawodniczyć z wybitnymi dokonaniem klasycznej powieści trzecioosobowej. Dochodzimy tutaj do ważnych kwestii „technicznych”, jakie rozwiązywać musi autor powieści pierwszoosobowej (panoramy epoki), w której usytuowany jest powieściowy bohater autobiograficzny. Kwestię tę omówimy na przykładzie trylogii Gładkova.

¹³ Bardziej szczegółowe rozpatrzenie autobiograficznego cyklu pióra L. Tołstoja oraz trylogii autobiograficznej M. Gorkiego wykazuje dość znaczne różnice w sposobie kreacji bohatera oraz rzeczywistości powieściowej, w której realizuje się proces rozwoju osobowości Nikoleńki i Aleszy. Dla Tołstoja ważne było przede wszystkim to, jak jego bohater postrzega i przeżywa otaczający go świat dorosłych, jak go poznaje i ocenia. Stąd wizja rzeczywistości powieściowej stanowi swojego rodzaju projekcję sposobu przeżywania świata rodzinnego. Gorki nieco inaczej rozwiązał problem powieściowej historii własnego dzieciństwa. Rzeczywistość powieściowa trylogii Gorkiego posiada charakter szczegółowego, rzecz można metodycznie usystematyzowanego ciągu opisów, zdarzeń oraz informacji stanowiących tło, na którym przedstawione są perypetie bohatera. Można więc mówić o bardziej personalnej, Tołstojowskiej wersji powieści autobiograficznej oraz Gorkowowskiej — bliższej modelowi powieści auktorialnej, nie zapominając przy tym, że obie te wersje pierwszoosobowej powieści autobiograficznej wzorują się na klasycznej powieści realistycznej, pisanej w osobie trzeciej.

W cyklu powieści autobiograficznych tego pisarza przestrzegana jest konsekwentnie perspektywa narracyjna autora, który opisuje koleje własnego życia z dużego dystansu czasu. Ów dystans sprawia, że przedstawione w utworze losy bohatera są potraktowane jako dawno minione i jak gdyby zewnętrzne wobec aktualnej sytuacji pisania o nich. Dystans dzielący czas narracji i czas zdarzeń fabularnych zaznacza się wyraźnie między innymi sformułowaniami w rodzaju:

„Прошло уже более полувека с тех дней, когда я, подростком, захаживал на „стояния” в моленную [...]”¹⁴

lub

„Уже в зрелые годы я старался разобраться в этих сумбурных, крикливых спорах [...]” (s. 234)

Jednakowoż, podobne przypomnienia czasowego uwarunkowania sytuacji narracyjnej powieści Gładkowa, sygnalizujące pozornie przebieg przypominania podmiotu czynności twórczych, pełnią zaledwie funkcję dygresji czysto formalnych — w potocznym rozumieniu tego słowa; rzekoma czynność ewokowania odległej przeszłości nie znajduje stylistycznych śladów w strukturze utworu, śladów, które by wskazywały na czynnik deformujący sam proces przypominania na skutek upływu czasu, jak to ma miejsce we współczesnej „prozie przypominania”, na przykład W. Katajewa. Przytoczone powyżej sygnały przywoływania przeszłości — nieliczne zresztą — nie mają epickiego charakteru pozostałych, olbrzymich obszarów utworu wzorowanego na powieści pisanej od osoby trzeciej. Owo naśladowanie przez trylogię Gładkowa gramatycznie odmiennej struktury powieściowej widać w sposobie wprowadzania w utwór, utrzymanych z reguły w mowie niezależnej, przytoczeń wypowiedzi postaci literackich, które są zindywidualizowane językowo oraz graficznie wydzielone i stylistycznie przygotowane — jak to ma miejsce w klasycznej, epickiej powieści trzecioosobowej. Pomimo tych zabiegów upodabniających pozostaje pewna sfera ograniczeń wynikających z niewiedzy pierwszoosobowego narratora i bohatera zarazem, niewiedzy, którą można wypełnić stosując pewien zespół chwytów literackich.

W powieściach Gładkowa odnajdujemy kilka sposobów przewyciężenia ograniczeń, właściwych pierwszoosobowej sytuacji narracyjnej. Jeden z podstawowych chwytów literackich — nazwijmy go kompozycyjnym — polega na takim budowaniu sieci zdarzeń, by w każdym momencie utworu zapewnić bohaterowi możliwość brania w nich udziału, by zdarzenia te mogły być bezpośrednio lub pośrednio częścią jego osobistego doświadczenia. W tym celu na przykład zapewnia się bohaterowi obecność w cza-

¹⁴ F. Gładkow: *Lichaja godina*, Moskwa 1954, s. 234. W dalszym ciągu strońce podane w nawiasach, odsyłają do wydania opisanego przy wprowadzeniu po raz pierwszy tekstu artystycznego danego pisarza.

sie rozmów innych postaci, nawet w takich sytuacjach, w których udział postronnego świadka wydaje się co najmniej dziwny i wręcz nierealny, z punktu widzenia potocznego, życiowego prawdopodobieństwa. Na przykład większość obszernych dyskusji na niebezpieczne tematy polityczne, a niekiedy intymne, prowadzonych w mieszkaniu nauczycielki, toczy się w obecności paronastoletniego chłopca — bohatera utworu. By czytelnik nie miał wątpliwości, że tak rzeczywiście mogło się dziać, wprowadza się „przyzwolenie” jednego z uczestników spotkań u Heleny Gorigoriówny, który na pytanie gospodyni domu, czy chłopiec mu nie przeszkadza? — odpowiada:

„— Дети меня никогда не стесняют. Нет.” (s. 194)

Podobnym chwytem motywującym szeroką wiedzę bohatera tym razem o przebiegu konspiracyjnych spotkań grupy rewolucjonistów, jest podsłuchiwanie z ukrycia (s. 112—113), które tłumaczy się naturalną ciekawością chłopca. Do tego samego repertuaru pomysłów można odnieść wyposażenie bohatera w cechę nadzwyczajnej wnikliwości, która pozwala mu trafnie odgadywać myśli, przeżycia oraz aktualny stan duchowy innych postaci — najczęściej na podstawie pewnych oznak zewnętrznych: mimiki, gestów, spontanicznych odruchów i tym podobne. Ten rodzaj wiedzy opartej na swoistej indukcji bohatera-narratora ma charakter wiedzy obiektywnej. Nie wymaga komentarza.

Innego rodzaju motywacją szerokiej i szczegółowej wiedzy narratora w powieściach autobiograficznych Gładkowa jest konwencja idealnej pamięci. Polega ona na milczącym założeniu, że w ramach tego typu powieści możliwa i naturalna jest całkowicie dokładna reprodukcja zdarzeń minionej przeszłości, niezmaconych destruktywnym działaniem czasu. Zasada idealnej pamięci narratora dotyczy wszystkich form wypowiedzi: zarówno opisów, jak i przytoczeń mowy postaci. Zasady tej nie da się zakwestionować, jeśli chce się być w zgodzie z taką recepcją utworu, która ma respektować podstawowe reguły gry powieściowej, toczącej się między nadawcą a odbiorcą tego typu literatury.

Reasumując uwagi o autobiograficznym cyklu Gładkowa, można stwierdzić, że pomimo zastosowanej przez pisarza narracji pierwszoosobowej nie ulega wątpliwości intersubiektywny charakter tej odmiany powieści o życiu własnym pisarza. Dla powieści tej najstosowniejszym punktem odniesienia jest więc powieść trzecioosobowa z narracją auktorialną, generująca ten koronny gatunek literacki w latach 1945—1952. Biorąc natomiast pod uwagę całość dotychczasowych rozważań można powiedzieć, że powieść pierwszoosobowa okresu przełomu poddawała rewizji zarówno ogólny model powieści lat powojennych jak też jego pierwszoosobową postać i to zarówno w jej odmianie autobiograficznej, jak też takiej, którą równolegle

z autorem *Wolnicy* stworzył W. Kawierin we wzmiankowanym już cyklu powieściowym pod tytułem *Otwarta księga* ¹⁵.

Jak już stwierdzono, powieść pisana w pierwszej osobie podlegała tej samej co i powieść trzecioosobowa głównej tendencji rozwojowej w prozie artystycznej lat 1953—1956, tendencji zmierzającej do personalizacji wypowiedzi narracyjnej. W zakresie powieści trzecioosobowej proces ten — co wzmiankowano wyżej — wyrażał się w głównej mierze poprzez relatywizację wypowiedzi narracyjnej ra głosy postaci literackich — głównie na wypowiedzi bohatera wiodącego utworu. Podobne zjawisko obserwujemy również na terenie pierwszoosobowych form narracyjnych połowy lat pięćdziesiątych z tym jednak, że swoją rolę bohater wiodący łączy z funkcją narratora z ograniczoną wiedzą i uszczuplonymi kompetencjami, odpowiadającymi personalnej perspektywie narracyjnej. Mówiąc inaczej, pierwszoosobowa powieść okresu przewartościowań w pewnym sensie przywróciła tej gramatycznej formie narracji jej własną naturę, dzięki temu, że zrezygnowała z ambicji do naśladowania powieści — panoramy wieku lub środowiska z właściwą dla tych odmian auktorialną perspektywą narracji. Zwróciła się natomiast w tę stronę tradycji literackiej, która na plan pierwszy wysuwała samą zasadę wypowiedzowości, a więc w stronę narracji mówionej ¹⁶ czyli skazu. Ten typ prozy narracyjnej pisanej od osoby pierwszej w okresie przemian literackich połowy lat pięćdziesiątych reprezentują dwa utwory, zajmujące w historii literatury najnowszej krańcowo różną pozycję w hierarchii wartości im przypisywanych. Utworami tymi są: *Opowieść o dyrektorzcie MTS i głównym agronomie* Haliny Nikołajewej (1954) oraz *Los człowieka* Michała Szołochowa (1956). Nieco odbiegającą od obu wymienionych opowieści jest pierwszoosobowa opowieść Pawła Nilina *Okrucieństwo* (1956), ale jest to, jak postaramy się wykazać, odrębność na szczeblu odmiany a nie na poziomie głównej koncepcji powieści.

Opowieść o dyrektorzcie MTS i głównym agronomie oraz nowelę *Los człowieka* można zaliczyć do tej odmiany powieści pierwszoosobowej, którą M. Głowiński określa jako monolog wypowiedziany ¹⁷, odwołujący się więc w pewnym sensie do ustnej wypowiedzi, to jest do tradycji skazu.

¹⁵ Ze względu na sposób narracji trylogia Kawierina nie wnosi jakichś nowych elementów w porównaniu z autobiograficznym cyklem Gładkowa. Warto jedynie dodać, że cykl powieściowy Kawierina, w swoim zasadniczym zrebie kompozycyjnym odwołuje się do prozy wspomnieniowej. Na memuarystycznej podstawie opiera się narracja głównej bohaterki, doktor Własienkowej. Interesującym w tym względzie jest ostatni tom, którego koniec wraz z epilogiem utrzymany jest w formie luźnych notatek bohaterki, co „psuje” nieco wygląd całości cyklu, którego pierwszoosobową ramę narracyjną wypełnia splot skomplikowanych powiązań kompozycyjno-fabularnych, wypracowanych przez powieść realistyczną z auktorialną perspektywą narracyjną.

¹⁶ Terminy „narracja mówiona”, względnie „narracja ustna” jako tłumaczenia terminu „skaz” wprowadziła M. Czermińska, proponując je zamiast terminu „narracja wypowiedzowa”, wprowadzonego przez F. Siedleckiego.

¹⁷ Por.: M. Głowiński: *Narracja jako monolog wypowiedziany*, [w:] *Gry powieściowe...*, s. 106—151.

Jednak w odróżnieniu od skazu, jak trafnie zauważa ten teoretyk, monolog wypowiedziany jest odrębną formą wypowiedzi, posiadającą własne wyznaczniki strukturalne. Są nimi: odbiorca konkretny, ujawniony jako postać utworu, oraz „dążenie do tego, by — przynajmniej w pewnych partiach — opowieść była zrygoryzowana intelektualnie, by zdolna była przekazać zasadniczą problematykę; wyrazem tych dążeń jest wprowadzenie elementów retoryki, z reguły nieobecnych w skazie”¹⁸.

Do powyższych ustaleń Głowińskiego, dotyczących zjawiska monologu wypowiedzianego w polskiej nowelistyce po roku 1956, odnieść można oba wzmiankowane utwory radzieckich autorów — z pewnym istotnym zastrzeżeniem. Otóż zarówno w opowieści Nikołajewej jak w noweli Szołochowa konkretnym odbiorcą ujawnionym w tekście jest nie jakaś postać literacka z grona tych, które w utworze znajdują się w równej sytuacji, lecz sam autor, a ściślej mówiąc, postać przyjmująca „rolę autora”¹⁹. Tak pojmowany autor obu opowieści pełni dwojaką funkcję: z jednej strony prezentuje się jako ktoś, kto opowieści te spisał, starając się niczego nie zmienić ani pominąć, z drugiej — ujawnia się jako przypadkowy rozmówca, a właściwie słuchacz głównej opowieści, określonej jako monolog wypowiedziany. Obecność odbiorcy konkretnego oraz narratora właściwego — wypełniającego swoją relacją główną część opowieści — to podstawowe elementy sytuacji narracyjnej obu utworów.

Opowieść dyrektora MTS Czalikowa w utworze Nikołajewej ma miejsce w wagonie pociągu zmierzającego z Moskwy na Altaj, natomiast w noweli Szołochowa Sokołow snuje opowieść swojego życia w trakcie oczekiwania na przewóz promem przez wezbraną wiosennymi roztopami rzekę. Zarysowana wyżej sytuacja narracyjna ma istotny wpływ na strukturę językowo-stylistyczną obu utworów, którą można określić jako dwudzielnie sprzężony układ wypowiedzi płynących od strony „autora” oraz narratora-bohatera. Do pierwszego działu należy komentarz wyjaśniający rolę „autora” utworu, który bierze na siebie dobrowolne zobowiązanie ujęcia w formie opowieści lub reportażu przypadkowo wysłuchanej „spowiedzi” (opowieść Nikołajewej). Do działu tego należy system zdań sygnalizujących obecność słuchacza, do którego skierowany jest monolog narratora-bohatera.

Szczególnie liczne sygnały akcentujące sytuację narracyjną występują w opowieści Nikołajewej:

„Рассказчик задумался. Медленно поднял свои девичьи ресницы и взглянул на меня.”²⁰ (s.17);

¹⁸ Ibidem, s. 109.

¹⁹ O „roli autora” w prozie artystycznej interesująco pisał I. Gruzdiew w artykule *O prijemach čudočestvinnogo poviest'ovozanija*, „Zapiski pieriedwiżnogo tieatra” 1922, nr 40—42.

²⁰ G. Nikołajewa: *Powiest' o direktorze MTS i glawnom agronomie*, Moskwa 1954, s. 17.

„Собеседник мой замолкл и закурил черную, замысловатой формы трубку.” (s. 54);

„И снова Алексей Алексеевич задумался.” (s. 55)

Podobnie w noweli Szołochowa:

„Он на полуслове резко оборвал рассказ, и в наступившей тишине я услышал, как у него что-то клокочет и булькает в горле.”²¹ (s. 40);

„Видишь, какое дело, браток, еще с первого дня задумал я уходить к своим.” (s. 48);

„Тяжело мне, браток, вспоминать, а еще тяжелее рассказывать о том, что довелось пережить в плену.” (s. 49);

„Рассказчик на минуту умолк, а потом сказал уже иным, перерывистым и тихим голосом:

— Давай, браток, перекурим, а то меня что-то удушье давит.” (s. 59)

Przytoczone przykłady na sposoby ujawnień odbiorcy wewnętrznego wskazują na dość istotną różnicę istniejącą w stosunkach między „autorem” a narratorem obu utworów. Ma ona ważne znaczenie dla zasadniczej kwestii — budowy monologu wypowiedzianego opowieści Nikołajewej i noweli Szołochowa. Czalikow jest świadom tego, że jego słuchaczem jest zawodowy pisarz, który może opublikować przebieg jego relacji, co sprawia, że wyznanie młodego dyrektora MTS-u, pomimo niewątpliwej szczerości, w znacznym stopniu posiada charakter wystąpienia programowego.

„Говорил я вам, что лето было сильно засушливое, а осенью рано стало морозить и сильно выбивало хлеб ветрами. Мы на своих полях благодаря раннему качественному севу да благодаря засухоустойчивым и твердым сортам собрали на круг по пятнадцати центнеров с гектара... [...]

А в сентябре грянула самая большая наша радость — сентябрьский Пленум! Что было удивительно? Что нас всех прямо поразило? Ведь читаешь газету и видишь — наше! Про нашу, про Журавинскую МТС!... Все, чем мы в тот год болели, все, чем тревожились, все, что делали, выложено ст строки к строке. Только там, где мы петляли тропками, проложены дороги; где мы думали догадками да отрывками, развернулась целая система!” (s. 141—142)

Inaczej sytuuje się wobec „autora” wypowiadający swój monolog w utworze Szołochowa. Sokołow jest przekonany, że jego słuchaczem jest

²¹ M. Szołochow: *Sud'ba czelowieka*, [w:] *Sobranije soczyńenij w wos'mi tomach*, t. VIII, Moskwa 1960, s. 40.

ktoś pochodzący z jego środowiska społeczno-zawodowego, przygodnie napotkany kierowca (stąd zrozumiała familiarność zwrotów narratora), dzięki czemu — jak to już zauważono — „jego spowiedź pozbawiona jest jakichkolwiek akcentów programowych”²². Nie znaczy to, że utwór Szołochowa jest ich pozbawiony. Wręcz przeciwnie, uogólnienia o charakterze programowym zajmują ważne miejsce w dwudzielnym układzie językowo-sementycznym noweli, jednak należą one nie do działu wypowiedzi narratora-bohatera, lecz do postaci pełniącej obowiązki „roli autora”. Przy czym uogólnienia te są wyrażone tak w postaci bezpośrednich zdań dyskursywnych (w zakończeniu utworu), jak też w postaci symboliki pejzażu — przejrzystej i sugestywnej prowienieneci ludowej. Wyeksponowany w pierwszych zdaniach noweli opis wiosny — symbol radości życia i odradzania się „bezgranicznego świata” — będący ekspresją odczuć „autora” w momencie spotkania z Sokołowem, po wysłuchaniu opowieści bohatera zmienia się w refleksję nad losem człowieka, utrzymaną w całkowicie odmiennym tonacji:

„Мы закурили. В залитом полоёй водоёй лесу звонко выстукивал дятел. Все так же лениво шевелил сухие сережки на ольхе теплый ветер; все так же, словно под тугими белыми парусами, но уже иным показался мне в эти минуты скорбного молчания безбрежный мир, готовящийся к великим свершениям весны, к вечному утверждению живого в жизни.” (s. 59)

Wzmiankowany już odmienny charakter stosunków pomiędzy „autorem” a narratorem, wypowiadającym swoje partie monologu wpłynął na odmienną budowę obu omawianych utworów w ten sposób, że monolog Szołochowskiej noweli jest bliższy wypowiedzi ustnej, natomiast w opowieści Nikołajewej został upodobniony do literackiej wersji monologu, dla którego najwłaściwszym punktem odniesienia jest nie styl wypowiedzi ustnej, lecz tradycyjnej powieści trzecioosobowej.

Ustny charakter monologu noweli *Los człowieka* wyraża się zarówno w zwrotach frazeologicznych wziętych z mowy potocznej, a także w inwersji składniowej, w powtórzeniach, a więc w składnikach właściwych dla potocznego opowiadania. Nade wszystko jednak o wypowiadawczym charakterze tego utworu świadczy sposób przytoczeń głosów innych postaci, przekazywanych prawie całkowicie w mowie zależnej, a więc w sposób właściwy opowiadaniu ustnemu. Przytoczmy dla ilustracji fragment przekazujący dramatyczne zmagania się Sokołowa z komendantem obozu Müllerem, tuż przed niedoszlą do skutku egzekucją. Komendant podaje Sokołowowi szklanę z wódką:

²² G. Poręba: *Wojna Ojczyźniana w nowelach Michała Szołochowa (Nauka nienawiści i Los człowieka)*, „Slavia Orientalis” 1975, nr 4.

„Поставил я стакан на стол, закуску положил и говорю: «Благодарствую за угощение, но я не пьющий». Он улыбается: «Не хочешь пить за нашу победу? В таком случае выпей за свою гибель». А что мне было терять? «За свою гибель и избавление от мук я выпью», — говорю ему. С тем взял стакан и в два глотка вылил его в себя, а закуску не тронул, вежливо вытер губы ладонью и говорю: «Благодарствую за угощение. Я готов, герр комендант, пойдемте, распишете меня.»» (s. 53)

Inaczej przytaczane są wypowiedzi „cudze” w monologu Czalikowa; na przestrzeni całego utworu na przykład dialogi są utrzymane konsekwentnie w mowie niezależnej, przygotowanej graficznie i stylistycznie. W zakresie przytoczeń wypowiedziany monolog Nikołajewej nie odbiega od schematu narracji powieści trzecioosobowej. Można by więc powiedzieć, że „mówiona” sytuacja narracyjna tego utworu stanowi zaledwie jego ramę, którą wypełnia zupełnie normalna trzecioosobowa struktura narracyjna. Jednak tak nie jest, ponieważ ogólny charakter wypowiedzi Czalikowa jest wersją monologu wypowiedzianego, tyle tylko, że jest to monolog mocno osadzony w tradycji literackiego języka powieściowego. Zresztą przez ówczesną krytykę literacką był odbierany jako „spowiedź” młodego, niedoświadczonego dyrektora MTS-u²³.

Jak już powiedziano, odmienną wersję powieści pisanej w osobie pierwszej, ale skomponowaną również zgodnie z wymogami personalnej sytuacji narracyjnej zaprezentował P. Nilin w utworze pod tytułem *Okrucieństwo*.

Narratorem a jednocześnie postacią ze świata zdarzeń jest były czekiści, członek parooosobowej grupy operacyjnej, która prowadzi na Syberii akcję, mającą na celu likwidację resztek band kontrrewolucyjnych — pozostałość po armii Kołczaka. Czas historyczny przedstawionej akcji odnosi czytelnika do początków lat dwudziestych po roku 1921. Natomiast sam przebieg zdarzeń utworu zamyka się w paru miesiącach na przełomie zimy i wiosny. Pomiedzy czasem zdarzeń a momentem ich realizacji powieściowej upłynął znaczny okres czasu, nie zaznaczony w tekście. Można więc datę zakończenia tej opowieści (październik 1956) przyjąć jako granicę czasu narracji.

Na ostatniej stronicy opowieści znajdujemy takie oto wyjaśnienie narratora:

„После этого прошло много лет. Я многое забыл из того далекого времени, о котором шла речь.

Я забыл, наверное, даже некоторые важные подробности.”²⁴

²³ Jeden z recenzentów pisał: „Forma spowiedzi pozwalała szeroko przedstawić świat przeżyć wewnętrznych opowiadacza.” I. Wasiliew: *Powieść o dyrektorze MTS i głównie agronomie*, „Oktiabr” 1954, nr 12, s. 191.

²⁴ P. Nilin: *Zestokost’*, [w:] *Powieści i рассказы*, Moskwa 1968, s. 239.

Podobne zastrzeżenie mające usprawiedliwić ewentualne niejasności, czy niedokładności w ujęciu pewnych fragmentów z jednej strony oraz nadmiar szczegółów z drugiej, znajdujemy również na pierwszych stronicach utworu:

„Мне запомнился Узелков именно таким, каким мы увидели его впервые у нас в дежурке.” (s. 40)

albo

„Не берусь однако, утверждать, что Узелков принадлежал именно к этой категории людей.” (s. 41)

W przytoczonych przykładach, a także w innych sformułowaniach podobnej treści narrator utworu Nilina (można go z pewną dozą prawdopodobieństwa zaliczyć do narratorów stanowiących tak zwane *alter ego* pisarza) odwołuje się do własnej pamięci jako jedyne źródła wiedzy o wydarzeniach, które przedstawia, a więc do wiedzy nie posiadającej sankcji prawdy obiektywnej. Wręcz przeciwnie, o wydarzeniach oraz ludziach z tamtej odległej epoki pisze się w kategoriach sądów osobistych, które mogą być zakwestionowane ponieważ stanowią wyraz prywatnych przekonań kogoś należącego do świata ludzi omylnych. Na tej podstawie utwór Nilina możemy zaszeregować do rzędu pierwszoosobowych powieści o personalnej perspektywie narracyjnej.

Osobowa perspektywa relacji narratora, bezpośredniego uczestnika wydarzeń powieściowych, jest konsekwentnie przestrzegana, dzięki czemu zespół wypowiedzi znaczących dla ideowo-społecznej problematyki utworu posiada wartość relatywną, rozkładającą się równomiernie na różnych uczestników akcji. Nie zmienia tego fakt, że utwór ten został zbudowany na wzór powieści trzecioosobowej i to tej odmiany, w której sam proces opowiadania jest znacznie osłabiony z tego względu, że utrzymany jest w granicach mowy autorskiej, a więc charakterystycznej dla gatunku powieści z „wysoką” perspektywą narracyjną.

Podsumowując możemy stwierdzić, że powieść pierwszoosobowa lat 1953—1956 ewoluowała w kierunku wypracowania dogodnej sytuacji, sprzyjającej rozwojowi personalnych odmian powieściowych. Z tego więc względu można o niej powiedzieć, że podlegała tej samej tendencji co powieść pisana w osobie trzeciej. Na przykładzie własnych doświadczeń pierwszoosobowa powieść okresu przewartościowań literackich połowy lat pięćdziesiątych preferowała model gatunku o zawężonym horyzoncie czasowo-przestrzennym, ograniczającym się do takich możliwości prezentacji świata, jakimi dysponuje jednostka ludzka, chociażby należała do rzędu nieprzeciętnych. (Dodajmy, że właśnie tak zwany „bohater przeciętny” będzie centralną postacią powieści radzieckiej po roku 1956 w obu jej wariantach, tak pierwszoosobowym jak trzecioosobowym).

Równolegle z tym podstawowym kierunkiem ewolucji powieści po roku 1952 powieść pisana w osobie pierwszej kultywowała zarówno odmianę zorientowaną na ustną formę wypowiedzi jak też na literacką postać powieści pierwszoosobowej, wzorowanej na tradycyjnej powieści pisanej od osoby trzeciej, z tym jednak uzupełnieniem, że służyła ona kreacji narratora występującego „w roli” domniemanego autora i jednocześnie bohatera. Dopiero po roku 1956 dalszy niezwykle dynamiczny rozwój form powieści pisanej od osoby pierwszej rolę autora domniemanego przekształci w całkowicie odsłoniętą formę podawczą roli autora rzeczywistego, manifestującego się autobiograficznymi cechami żywego pisarza.

Станислав Поремба

ИЗМЕНЕНИЯ В СОВЕТСКОМ РОМАНЕ 1953—1956 ГГ.

(повествование в романе от первого лица)

Резюме

Статья представляет собой опыт анализа советского романа 1953—1956 гг., в котором повествование ведется в первом лице. В основном автор уделяет внимание как вопросу структуры этого жанра, так и проблеме функций, выполняемых таким романом в процессе общелитературных переоценок середины пятидесятих годов. На основе проведенного анализа самых представительных для данного жанра художественных текстов сделаны в частности следующие выводы:

- авторы романов 1953—1956 гг с повествованием в первом лице отказались от всестороннего, панорамного показа окружающего мира в пользу отрывочного изложения событий, ограничили число участников действия романа;
- роман данного периода, написанный в первом лице, значительно ограничил собственные познавательные возможности, имеющиеся в сфере повествования, отказываясь от всеведения, к которому по сути дела не имел компетенций, в пользу сниженного уровня познания, связанного с личным рассказчиком;
- роман с повествованием в первом лице переломного периода середины пятидесятих годов соучаствовал наряду с романом, написанным в третьем лице, в выработке подходящей общелитературной ситуации, способствующей развитию персональных вариантов романа после 1956 года. На примере собственного опыта советский роман 1953—1956 гг предпочитал модель с суженными познавательными перспективами, ограничивающимися к таким возможностям показа и оценки мира, какие имеет в своем распоряжении отдельный человек.

Stanisław Poręba

DEVELOPMENT IN THE SOVIET NOVEL IN THE YEARS 1953—1956

(novels written in the first person)

Summary

An analysis is presented of Russian novels written in the first person in the period from 1953—1956, attention being concentrated principally on the problems of structure of this genre and of the function of such first person singular novels in the overall process of literary re-evaluation taking place in the middle nineteen fifties. Conclusions drawn from the analysis of texts most artistically representative of this novel style may be formulated as follows:

- the authors of first person novels written in the period 1953—1956 gave up the broad panoramic presentation of the world about them choosing instead to give

a narrowed local view of events, at the same time limiting the number of characters participating in the action of the novel.

— in the period considered, the first person novelists substantially reduced their own cognitive competence in the actual narration by intentionally giving up the attribute of omniscience, to which an individual participant could not pretend, and accepting the narrower scope of cognition associated with a personal narrative.

— the first person novels of the period of literary changes in the middle nineteen fifties took part, together with the third person novels of the time, in working towards a convenient situation in the literary sphere favouring the development of such personal types of novel after 1956. On the example of its own experience, the Soviet novel of the years 1953—1956 gave preference to a genre model with narrowed horizons of cognition, limiting itself to the possibilities of presenting the living world as are proper to the single human individual.