

Andrzej Jankowski

Polityczno-panoramiczna powieść Ilji Erenburga "Upadek Paryża"

Studia Rossica Posnaniensia 12, 139-159

1979

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.

ANDRZEJ JANKOWSKI

Kielce

POLITYCZNO-PANORAMICZNA POWIEŚĆ ILJI ERENBURGA
UPADEK PARYŻA

Upadek Paryża (1942), nad którym Erenburg intensywnie pracował od połowy września 1940 do lipca 1941 roku stanowi swoiste podsumowanie dwudziestoletniego dorobku twórczego pisarza i jego ideowo-artystycznych poszukiwań w obrębie gatunku powieści współczesnej, szczególnie preferowanej przez estetykę realizmu socjalistycznego.

Analizowana powieść, genetycznie związana z literacką i publicystyczną działalnością Erenburga w latach 1935 - 1940, odzwierciedlona w utworze *Czego człowiekowi potrzeba* (1937) oraz w ogromnej liczbie artykułów, pamfletów, reportaży i szkiców¹, wyrastała z bezpośrednich doświadczeń pisarza wyniesionych z pobytu w walczącej Hiszpanii i Francji, a także z jego wnikliwych obserwacji nad społeczno-polityczną atmosferą Europy, jaka zapanowała w niej po 1935 roku.

W zamierzeniu autora *Upadek Paryża* był tematyczną odmianą powieści na wskroś współczesnej, w której, podobnie jak w *Niezwykłych przygodach Julio Jurenito*, *Dniu wtórym*, *Burzy*, polityczno-publicystyczne tworzywo materiałowe zespolone ideowo-artystyczną koncepcją pisarza oraz tragiczne losy człowieka współczesnego nie mogły być oddzielone „od zdarzeń, którymi tełnał efemeryczny arkusz gazety”².

Ze względu na czas powstania i swą niezwykle aktualność, utwór Erenburga w kontekście europejskiej prozy końca lat trzydziestych i początku lat czterdziestych był jednym z pierwszych ważnych dokumentów historycznych³,

¹ Русские советские писатели прозаики. Библиографический указатель, Москва 1969, t. VI, cz. II, s. 257 - 262.

² И. Эренбург, *Собрание сочинений в девяти томах*, Москва 1967, t. IX, s. 673.

³ Ж. Р. Блок, „*Падение Парижа*” Ильи Эренбурга, „Коммунистический Интернационал” 1943, nr 5 - 6, s. 70 - 74.

w którym autor podjął próbę fabularno-epickiego przedstawienia społeczno-politycznych zdarzeń z życia Francji, poprzedzających tragiczny wybuch i pierwszy etap II wojny światowej.

Jednym z najistotniejszych wyznaczników gatunkowych politycznej powieści I. Erenburga, która „bezpośrednio opisuje, wyjaśnia i analizuje zjawiska polityczne”⁴, jest jej ideowo-tematyczna zawartość, ściśle osadzona w realiach i społeczno-politycznej historii przedwojennej Francji. *Upadek Paryża* — jak informował swoich czytelników I. Erenburg — „zaczyna się w latach 1935 - 36, kiedy Francja żyła piękną, niespełnioną nadzieją. Kończy się dniem 14 lipca 1940 roku w martwym, okupowanym Paryżu. Pierwsza część powieści została poświęcona zwycięstwu Frontu Ludowego, ruchowi ludowych mas, zdradzie socjalistów i pierwszej klęsce — nieinterwencji. Druga część zaczyna się wiosną 1938 roku. Z politycznego punktu widzenia jest to klucz powieści: klęska Francji zdarzyła się nie na brzegach Maasy i nie we Flandrii — dokonała się o wiele wcześniej w cichych gabinetach Paryża jesienią 1938 roku. Pokazują dni przed Monachium, przebiegły plan burżuazji, która dojrzała do zdrady, parlament, prasę, »syndykat przemysłowców« z ich swoistą fauną szpiegów, zdrajców, prostaczków rutyniarzy i mądrych, ale jałowych mądrali. Daładier rozprawia się z klasą robotniczą. Ginie Hiszpania. Gasną światła, wyją syreny; wojna”⁵.

Już powyższa obszerna wypowiedź pisarza, pozwalająca na konfrontację „mikrostruktury” świata przedstawionego z „makrostrukturą świata prototypowego” (realnego)⁶ wymownie świadczy o tym, iż odzwierciedlone w utworze rzeczywiste fakty i zdarzenia zawarte między marcem 1935 i lipcem 1940 roku posiadają w historii Francji i Europy wysoką rangę polityczną, co stanowi jeden z zasadniczych wyróżników powieści politycznej.

Mimo ogromnej roli, jaką poszczególne wydarzenia odegrały w procesie politycznej katastrofy Trzeciej Republiki, nie stały się one jednak obiektem szczególnego zainteresowania pisarza. W powieściowej strukturze *Upadku Paryża*, co należy szczególnie podkreślić, stanowią one jedynie podstawową oś konstrukcyjną, wokół której narasta całość materiału faktycznego utworu, obejmującego fabularne losy postaci uwikłanych w problemy i sprawy przedstawianego w utworze wycinka rzeczywistości historycznej.

Tematyczno-kompozycyjną dominantą powieści, która rozstrzyga o jej cechach i specyfice gatunkowej, stanowi, używając słów J. Ziomek, „diagnostyczne” widzenie polityki przez pisarza⁷, będące rezultatem jego historiozofii,

⁴ J. L. Blotner, *The Political Novel*, New York 1955, s. 2.

⁵ И. Эренбург, „Огонёк” 1941, nr 14, s. 8.

⁶ J. Ziomek, *Powieść polityczna — powieść o polityce*. W: Z problemów literatury polskiej XX wieku. Literatura Polski Ludowej, Warszawa 1965, t. III, s. 70.

⁷ J. Ziomek, *Powieść polityczna — powieść o polityce*, op. cit., s. 72.

swoiście intelektualnego, syntetycznego myślenia artystycznego⁸ i „panoramycznego” widzenia świata⁹.

Podjmując próbę fabularnego przedstawienia niezwykle ważnych i aktualnych dla Europy końca lat trzydziestych problemów i wydarzeń politycznych, Erenburg zasadniczą uwagę skoncentrował na analizie przyczyn, które uwarunkowały upadek i narodowy dramat Francji.

Jak się wydaje, powyższe założenie konceptualne skłoniło pisarza nie tylko do stworzenia społeczno-politycznej panoramy Francji końca lat trzydziestych, ideowego zdemaskowania mechanizmu władzy politycznej i jej przedstawicieli, potępienia indferentyzmu i polityki kompromisów, lecz przede wszystkim do odnalezienia „psychologicznego podtekstu”¹⁰ oraz moralno-społecznych źródeł klęski, „będącego w stanie choroby kraju”¹¹. Z powyższych względów polityka stała się podstawowym budulcem utworu, jego naczelnym wątkiem oraz czynnikiem określającym całokształt indywidualnych działań i społecznych zachowań autentycznych i fikcyjnych postaci utworu. Bez reszty wypełniła ona ideowo-artystyczną strukturę *Upadku Paryża*, stała się integralnym elementem fabuły, częścią biografii, losów i przeżyć bohaterów, wytyczyła kierunek ich ewolucji oraz określiła specyficzny klimat utworu.

W *Upadku Paryża*, w którym I. Erenburg dążył do uzyskania społeczno-politycznych i moralno-psychologicznych uogólnień, rezultaty szeroko rozumianej polityki stały się obiektem bezpośrednich obserwacji autora i refleksji postaci oraz dominującym elementem powieściowej wizji przedstawianej w utworze epoki. Polityka traktowana jako „podła gra” (s. 25), bardziej pasjonująca niż gra w karty (s. 56), przypominająca nieustanne ruchy wahadła (s. 35) i grę w ruletkę (s. 200), rozumiana przez jej reprezentantów jako profesja oraz przedmiot zakulisowych interesów i spekulacji (s. 39, 85) — jest w istocie „zbiorową obłudą” (s. 150), grą, w której dominują „wielkie, długie mowy i małe sprawy” (s. 85). W ten sposób rozumiana polityka, obejmując swym zasięgiem wszystkie warstwy społeczne oraz różne szczeble władzy politycznej przedwojennej Francji, warunkuje niemoralny charakter stosunków społecznych, determinuje psychologię i kodeks etyczny jednostek, prowadzi do świadomej korupcji i krótkowzroczności politycznej, skomplikowanych rozgrywek partii i ugrupowań politycznych, nieustannych zmian gabinetów minister-

⁸ Г. Белая, *Илья Эренбург. (К 70-летию со дня рождения)*, „Октябрь”. 1961, nr 1, s. 182. Zob. także uwagi autorki zawarte w: Г. Белая, *Романы И. Эренбурга 40-х годов „Падение Парижа” и „Буря”*. (К вопросу о формах современного романа), Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 1962.

⁹ Г. Белая, *Движение формы*. W: Пути развития современного советского романа Москва 1961, s. 109.

¹⁰ Г. Белая, *Илья Эренбург. (К 70-летию со дня рождения)*, op. cit., s. 185.

¹¹ I. Erenburg, *Upadek Paryża*. W: I. Erenburg, *Dzieła wybrane*, Warszawa 1955, s. 35. Dalej cytuję według tegoż wydania, podając w nawiasie stronę cytatu.

rialnych, rozkładu systemu obronnego, utraty godności osobistej i państwowej, wyzwała skłonność do kompromisów i ugody, rodzi techórzostwo, przekupstwo, egoizm i konserwatyzm; bezlitośnie wdziera się również w prywatne życie ludzi, rozdziela ich na przeciwstawne sobie obozy i stanowi istotną barierę w osiągnięciu szczęścia osobistego. W efekcie rozsądza ona tak niezbędną w momencie bezpośredniego zagrożenia jedność narodową, stanowi podatną glebę dla narodzin i systematycznego rozwoju faszystów i prowadzi wprost do zdrady interesów społecznych i racji państwowych. Tak więc w zdradzie, która jak „rdza trawiła duszę narodu” (s. 170), która „stała się jak uporczywy zapach, którego niesposób się pozbyć” (s. 152) upatruje Erenburg zasadniczych źródeł ponurego finału Trzeciej Republiki.

Szczegółowa analiza różnych odcieni i wariantów zdrady, rozstrzygająca o specyfice autorskiego widzenia przyczyn politycznej katastrofy Francji, stanowi ideowo-tematyczną dominantę artystycznej struktury *Upadku Paryża*. Zgodnie z autorską oceną i logiką myślenia o temacie politycznym, systematycznie eksponowany na kartach powieści temat totalnej zdrady jest bezpośrednią kontynuacją zdrady historycznej z okresu tragicznych wydarzeń I wojny światowej. W latach Trzeciej Republiki swym zasięgiem objęła' ona zdradę społeczno-klasowych i ogólnonarodowych interesów Francji, dokonywaną przez moralnie zdeprawowanych deputowanych, prawicowych radykałów i socjalistów, finansistów i wyższych wojskowych, sprzedajnych dziennikarzy i dyplomatów. Zdrada wewnętrzna, obejmująca również zdradę przekonani i poglądów jednostek, ich etykę, psychologię oraz sferę przeżyć, myśli i związków rodzinnych, doprowadziła nie tylko do rozsądzenia od wewnątrz Frontu Ludowego i zdrady militarnej, lecz również do zdrady zewnętrznej (międzynarodowej), wyrażonej w porozumieniu w Monachium, koalicji z Mussolinim i generałem Franko, w zdradzie Czechosłowacji, walczącej o wolność Hiszpanii, Polski i innych narodów wciągniętych w wir wydarzeń wojennych. Nieustanne kompromisy, oszustwa polityczne i intrygi parlamentarne, sabotaże i szpiegostwo na rzecz hitlerowskich Niemiec, rozgromienie partii komunistycznej i wszystkich organizacji robotniczych, wreszcie ogłoszenie Paryża miastem otwartym i stworzenie marionetkowego rządu w Vichy — będące w swej istocie pochodnymi i jaskrawymi przykładami rozmaitych form zdrady — doprowadziły do ostatecznej katastrofy politycznej Francji. Teza o wzajemnie przenikających się formach zdrady wewnętrznej i zewnętrznej, ogólnej i indywidualnej, politycznej, społecznej, moralnej i psychologicznej, przeżerającej wszystkie komórki organizmu państwowego przedwojennej Francji, o przegranej partii, w której „nie stracono jeszcze nie tylko figur, lecz nawet ani jednego pionka” (s. 375) — potwierdza słuszność postawionej przez I. Erenburga diagnozy o nieuchronności klęski Trzeciej Republiki w obliczu faszystów oraz świadczy o wnikliwości i prawidłowym pojmowaniu przez pisarza logiki procesów historycznych.

Dominująca w „Upadku Paryża” polityka określiła specyficzny dla powieści I. Erenburga klimat zdrady, różnorodnych oszustw, niepewności a także systematycznie narastającego od pierwszych rozdziałów utworu zagrożenia i nieuchronności nadciągającej katastrofy. O ile w I części powieści atmosferze zdrady wyrażonej w słowach Jeanne: „Oszukana umieram. Zabiła mnie zdrada” (s. 167 - 168) towarzyszy ilustrowane słowami popularnej wówczas piosenki: *Tout va très bien, madame la marquise* (s. 26) dążenie do zachowania istniejącego stanu rzeczy oraz mgliste przecucie nadchodzących wydarzeń (s. 124), to w II części utworu staje się ono dominującym elementem przedstawianej rzeczywistości. Rozmowom Francuzów o niebezpieczeństwie wojny (s. 205 - 206), skradającej się ku ich domom (s. 207), męczącemu wyczekiwaniu i przecuciu, że „trzeba będzie się bić” (s. 213) oraz pytaniami: „Co to wszystko ma znaczyć? A najważniejsze, czym się to skończy?” (s. 220), autor przedstawia pierwsze symptomy zbliżającego się nieszczęścia — mobilizację, zaciemnienie Paryża, ogólny niedowład i panikę. Tragiczne intonacje o wielkim ludzkim nieszczęściu, które może ocalić Francję, pojawiające się już w końcowych rozdziałach II części *Upadku Paryża*, nabierają niezwyklej wyrazistości i znaczenia w ostatniej części powieści. Klimat nieszczęścia, indywidualnego i ogólnonarodowego dramatu, rozpaczy i niewiary, towarzyszący łańcuchowi wydarzeń historycznych i działań wojennych stanowi emocjonalny wyznacznik atmosfery finałowej części politycznej powieści I. Erenburga. Mimo że „nie ma już spokojnej, niefrasobliwej Francji”, że „kraj oddano na łaskę i niełaskę wroga” (s. 419) — autor głęboko wierzy w jej zwycięstwo i odrodzenie. Słowa Michauda: „Zrozum: zwyciężymy. To takie proste jak to, że po nocy przychodzi dzień, a po zimie wiosna. Inaczej nawet być nie może. Inaczej nigdy nie bywa. Jakich my mamy cudownych ludzi. Gotowi duszę oddać. A oni? To przecież bandyci. Albo zwyrodnialcy. Na pewno zwyciężymy! I wtedy nastąpi szczęście. Jak się ludzie stęsknili do szczęścia! Do zwyczajnego, wielkiego szczęścia! Do najprostszego, do tego, żeby żyć, oddychać, nie lękać się kroków, nie słuchać ryku syren, niańczyć dzieci, kochać jak my... Będzie szczęście...” (s. 524 - 525) — uosabiające historyczny optymizm i naturalne dążenia narodu francuskiego, co prawda, nie niwelują całkowicie pesymistycznego i mrocznego w swej wymowie ogólnej klimatu powieści, lecz w znacznym stopniu łagodzą go.

Zaprezentowana wyżej koncepcja widzenia francuskiej rzeczywistości końca lat trzydziestych, będąca rezultatem szczerego zaangażowania I. Erenburga w złożone problemy współczesności i wynikająca stąd tendencja do szerokich uogólnień o charakterze historyczno-społecznym, politycznym i moralno-psychologicznym, znalazła swoją realizację w próbie stworzenia modelu gatunkowego powieści panoramicznej. W zamierzeniu pisarza *Upadek Paryża* miał być syntezą szczególnie ważnych i reprezentatywnych momentów w społeczno-politycznym, ekonomicznym oraz kulturalno-filozoficznym życiu

wszystkich bez wyjątku warstw społecznych Francji, utworem, w którym ewokowana epoka znalazłaby swoje odbicie nie tyle w skomplikowanych przeżyciach, co przede wszystkim w losach, poglądach i etyczno-psychologicznych postawach przedstawicieli różnych klas, warstw i ugrupowań politycznych Francji.

Dążąc do stworzenia powieściowej panoramy i objęcia „szerokim spojrzeniem» pisarza-mysliciela najważniejszych zjawisk społecznych”¹², przedwojenna Francja interesuje I. Erenburga jako całościowa struktura o skomplikowanym układzie elementów, uchwyconych w określonym stadium ich rozwoju. Z tego względu autor *Upadku Paryża* zafascynowany jest przede wszystkim „opisem sieci współzależności pomiędzy elementami składającymi się na system, nie zaś stawaniem się tego systemu, jego narastaniem w czasie”¹³ oraz próbą uchwycenia prawidłowości i złożonych relacji, zachodzących między klasami i warstwami społecznymi, między jednostką, społeczeństwem i historią.

W praktyce literackiej twórcy *Upadku Paryża*, konsekwentnie poszukującego źródeł narodowego dramatu Francji w epoce narastającego faszyzmu, różne elementy społeczno-politycznej struktury Trzeciej Republiki poddane zostały szczegółowemu oglądowi i drobiazgowej analizie w kilku możliwych przekrojach. Do najważniejszych warstw tworzących ogólną panoramę Francji, ściśle związaną z przelomowymi wydarzeniami historycznymi przedstawianej epoki, należy niewątpliwie przekrój społeczno-klasowy, obejmujący swym zasięgiem burżuazję, wielką finansierę, mieszczaństwo, inteligencję, proletariat i chłopstwo. Nie mniej ważnym jest przekrój polityczno-grupowy i środowiskowo-zawodowy. Pierwszy z nich obejmuje różne partie polityczne i ugrupowania parlamentarne (radykałowie, socjaliści, republikanie, demokraci, komuniści, partie profaszystowskie), drugi zaś środowisko zawodowych polityków i wojskowych oraz zróżnicowane pod względem zawodowym środowisko intelektualistów; aktorów, malarzy, nauczycieli, adwokatów, inżynierów, dziennikarzy i robotników. Warto podkreślić, iż każdy z umownie wymienionych wyżej „słojów” społeczno-politycznego przekroju Francji pozostaje w określonym stosunku względem siebie i ścisłym związku z polityczną katastrofą i zdarzeniami historycznymi. Tym samym Erenburg podkreśla, iż sieć współzależności w wielowarstwowej panoramie przedwojennej Francji podporządkowana jest szeroko rozumianej historii i polityce, które z kolei realizują się w konfliktach klasowych, sprzecznych interesach grup i warstw społecznych, wreszcie, w działalności i losach poszczególnych jednostek ludzkich.

¹² Cytuję wg: F. Nieuważny, *Ilja Erenburg*, Warszawa 1966, s. 97.

¹³ M. Głowiński, *Panorama powieściowa. (O „Murach Jerycha” i „Niebie i ziemi” Tadeusza Brezy)*. W: M. Głowiński, *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1968, s. 237.

Gatunkowy model powieści polityczno-panoramicznej wywarł zdecydowany wpływ na wybór, odpowiednie grupowanie bohaterów i sposoby ich kreacji. Wszystkie przedstawione w utworze postaci — jak twierdzi E. Pietrow — „wchodziły w pisarskie archiwum Erenburga”¹⁴, skrupulatnie gromadzone przez niego na podstawie własnych obserwacji, dokonywanych podczas pobytu we Francji.

Zgodnie z intencją autora *Upadku Paryża* wybór postaci, będący rezultatem jego światopoglądu i ideowo-artystycznej koncepcji dzieła, miał realizować podstawowy konflikt przedstawianej epoki, polegający na ostrych starciach między wewnętrznymi (społecznymi) i zewnętrznymi interesami „oficjalnej” i „ludowej” Francji. Stąd też wynikała charakterystyczna dla polityczno-panoramicznej powieści I. Erenburga tendencja do „posługiwania się bohaterami społecznie bardziej eksponowanymi”¹⁵ i koncentrowanie uwagi na przedstawicielach środowisk aktywnych politycznie.

Erenburga, ogólnie rzecz biorąc, szczególnie interesowały dwie grupy postaci, odzwierciedlające równocześnie charakterystyczny dla publicystycznych tendencji jego pisarstwa podział na bohaterów pozytywnych i negatywnych.

Pierwszą z nich reprezentują postaci „mandarynów”¹⁶, w różnym stopniu odpowiedzialnych za narodowy dramat Francji, dla których polityka stanowi „życiowe emplois”. Wśród nich na szczególną uwagę zasługuje radykał, ideolog kompromisów i adwokat z wykształcenia Paul Tessat, socjalista, esteta i wzięty demagog August Viard, świadomy zdrajca i „ideolog nowego średniowiecza” Jules Dessère, sprzedajny dziennikarz Joliot, wewnątrznie opustoszały Lucien Tessat oraz postaci „kotyliionowych” generałów: Lerideau, Picard, Pétain i inni.

Drugą grupę typologiczną bohaterów, uosabiających przeciwstawne „mandarynom” przekonania i charakterystyczne dla intelektualnych warstw i niższych klas Francji dążenia społeczno-polityczne reprezentują: inżynier Pierre Dubois, mechanik Lucas Michaud, Denis Tessat, malarz André Corneau, aktorka Jeanne Lambert, nauczycielka Agnès Legendre i inni.

Warto zauważyć, iż przynależność bohatera do jednej z wyodrębnionych wyżej grup, znajdujących się na pierwszym planie autorskiej narracji, w znacznym stopniu determinuje jego postawę ideową, charakter ewolucji i stosunek do spraw otaczającej rzeczywistości francuskiej ostatniego przedwojennego pięciolecia.

Powyższą klasyfikację można uzupełnić jeszcze jednym, niezmiernie

¹⁴ Е. Петров, *Падение Парижа*. W: И. Ильф, Ев. Петров, *Собрание сочинений в пяти томах*, Москва 1961, t. V, s. 489.

¹⁵ S. Żółkiewski, *Przepowiednie i wspomnienia*, Warszawa 1963, s. 81.

¹⁶ Termin J. Ziomka, op. cit., s. 68.

charakterystycznym dla współczesnej powieści politycznej podziałem bohaterów na postaci fikcyjne i autentyczne. Zgodnie z powyższą tendencją autor *Upadku Paryża*, utworu niewątpliwie dokumentarnego, bo osnutego na realnych faktach historii i mającego swe źródło w publicystycznej działalności pisarza¹⁷, w obręb świata przedstawionego obok postaci fikcyjnych wprowadził postaci autentyczne, istnienie których poświadcza współczesny stan wiedzy¹⁸, lub postaci, które dzięki zabiegom typizującym i „wąskoodtwórczej wyobraźni” ich autora przypominają swe prototypy z realnej rzeczywistości¹⁹. Należy jednak podkreślić, iż w przeciwieństwie do bohaterów fikcyjnych, takie postaci autentyczne jak: Lebrun, Daladier, Blum, Laval, Reynauld, Pétain, de Gaulle i inni, występują z reguły na drugim planie utworu. Mimo to potęgują one iluzję autentyzmu i w zasadniczy sposób wzbogacają zawartość problemową dzieła.

Dokonany przez I. Erenburga wybór postaci i sposób ich grupowania determinowała sama realna rzeczywistość lat 1935 - 1940, będąca przedmiotem bezpośrednich obserwacji autora. Tak więc wszystkie bez wyjątku postaci wciągnięte zostały w narodowy dramat przedwojennej Francji, chociaż, zgodnie z autorską klasyfikacją, uczestniczą w nim po różnych stronach „barykady”. Dlatego też bohaterowie *Upadku Paryża*, będąc „aktorami” historii, podlegającymi jej prawidłowościom, w toku rozwoju fabuły muszą określić swój stosunek do rozgrywających się wydarzeń, ujawnić swoje pozycje ideowo-polityczne oraz walory etyczne i psychologiczne.

Powyższe założenia, ściśle zespolone z dążeniem pisarza do szerokich uogólnień historyczno-politycznych i ewokowania przedstawianej epoki poprzez zespół reprezentatywnych dla przedstawicieli różnych klas poglądów, postaw i losów, określiły specyficzny charakter poszukiwań I. Erenburga w obrębie techniki postaciowania, będącej równocześnie wykładnikiem silnych i słabych stron psychologizmu *Upadku Paryża*.

W ideowo-artystycznej strukturze utworu bogata galeria postaci, podobnie jak we wcześniejszych powieściach pisarza lat trzydziestych (*Dzień wtóry, Jednym tchem*), poddana została daleko idącej typizacji. Erenburga interesuje przede wszystkim to, co ogólne i reprezentatywne, co w wizerunku bohatera stanowi uogólnienie zjawisk społeczno-politycznych i równocześnie decyduje o istotnej wartości jego osobowości. Z tego zapewne względu pisarz w wielu wypadkach świadomie zrezygnował z charakterystycznej dla klasycznej powieści reali-

¹⁷ А. И. Рубашкин, *Публицистические истоки романа И. Эренбурга „Падение Парижа”*, „Учёные записки Ленинградского педагогического института им. А. Герцена”, 1959, т. 202, с. 259 - 278.

¹⁸ Zob. np. G. Lefebvre, Ch. H. Pouthas, M. Baumont, *Historia Francji. Od 1774 do czasów współczesnych*, Warszawa 1969, t. II, s. 477 - 535.

¹⁹ Problemowi temu wiele miejsca poświęcił A. I. Rubaszkin we wspomnianym wyżej artykule.

stycznej pogłębionej analizy wewnętrznych stanów i przeżyć postaci oraz z drobiazgowego demonstrowania kształtowania się ich osobowości. Cała uwaga pisarza skupiona została natomiast na zaprezentowaniu czytelnikowi świata myśli bohaterów, odzwierciedlających całą gamę ich postaw wobec przedstawianej rzeczywistości i wydatnie przez nią kształtowanych oraz na eksponowaniu wybranych momentów biografii.

Powyższa zasada estetyczna znalazła swój wyraz także w technice postaciowania, której dominantę formalną stanowią pierwiastki intelektualne, „zideologizowane” i „upolitycznione” charakterystyki, nie lekceważące jednak cech osobowości postaci i towarzyszących im niekiedy przeżyć w konkretnych warunkach historycznych. Generalnie rzecz biorąc, przewaga elementów charakterystyki ideowo-socjologicznej nad psychologiczną nie sprzyjała tworzeniu postaci skomplikowanych, pełnych wewnętrznych sprzeczności i pęknięć. Dlatego właśnie pozytywni i negatywni, autentyczni i fikcyjni bohaterowie *Upadku Paryża* w większości wypadków posiadają cechy politycznego monolitu oraz grzeszą schematyzmem i jednostronnością psychologiczną. Zdawał sobie z tego sprawę również sam I. Erenburg, kiedy w tomie swoich memuarów *Ludzie, lata, życie* pisał:

Jedne postaci wydają mi się żywe, pojemne, inne — plakatowe, powierzchowne. Co mi się nie udało? Tak, nie udało mi się to, co przed *Upadkiem Paryża* i po nim nie udawało się moim rówieśnikom: pokazując ludzi całkowicie pochłoniętych walką, bądź to komunistów Michaud i Denise, bądź to faszystę Breteuilu, nie znalazłem dostatecznej ilości barw; często kładłem obok siebie białe i czarne pociągnięcia pędzla. Widocznie, nienawidząc nawet literaturę plakatową i wyśmiewając zbyt gorliwych krytyków, uległem pewnemu uproszczeniu. Przeciwnie, naturalnymi są inne postaci narracji — artystka Jeanne, sympatyczny i robiący głupstwa kapitalista Dessère, naiwny inżynier Pierre, sprzedajny politykier Tessat, malarz André, w końcu, jeden z prekursorów wielu bohaterów powojennej literatury francuskiej, sentymentalny cynik Lucien²⁰.

Jak się wydaje, kształtowanie tych ostatnich postaci było rezultatem podjętej przez I. Erenburga próby nadania powieści polityczno-panoramicznej walorów prozy psychologicznej oraz szerokiego wykorzystania w ich charakterystyce tzw. psychologii społecznej, doskonale korespondującej z autorskim widzeniem świata i ideowo-tematyczną koncepcją utworu. Logiczną konsekwencją takiego stanowiska pisarza było szersze niż w powieściach lat dwudziestych i trzydziestych sięgnięcie po tradycyjne środki analizy psychologicznej i bardziej umiejętne spożytkowanie ich jako ważnego środka indywidualizacji osobowości, poglądów politycznych, postaw etycznych, motywów działania i zachowania się tej właśnie grupy bohaterów. Najlepsze rezultaty w tym zakresie, jak słusznie zauważyli krytycy radzieccy, osiągnął Erenburg w portretowaniu postaci polityków (np. Paul Tessat, August Viard) oraz

²⁰ И. Эренбург, *Собрание сочинений в девяти томах*, op. cit., t. IX, s. 262.

w kreśleniu sylwetek bohaterów pokazanych w procesie ideowej i psychologicznej ewolucji (Dessère, Pierre, André, Lucien i inni). Przy okazji warto zauważyć, iż próba syntezy cech powieści politycznej i psychologicznej, obejmując swym zasięgiem stosunkowo niewielką liczbę postaci, w płaszczyźnie konstruowania ich wizerunku nie została uwieńczona pełnym sukcesem. Tym niemniej dała ona jej autorowi nie pozbawiony podstaw powód do twierdzenia, iż ze wszystkiego, co napisał, *Upadek Paryża* „najbardziej przypomina tradycyjną powieść”²¹ i równocześnie reprezentuje — dodajmy — jedną z wielu możliwych form współczesnej powieści radzieckiej w nurcie realizmu socjalistycznego.

Z programowej dla estetycznej koncepcji I. Erenburga próby nadania utworowi walorów tradycyjnej powieści psychologicznej wynikał także dobór i specyficzny sposób wykorzystania środków podawczych techniki postaciowania, mających służyć pisarzowi jako ważny środek różnicowania i indywidualizacji sylwetek bohaterów.

W postępowaniu kreatywnym autora *Upadku Paryża* zasada ta znalazła swoje odzwierciedlenie w stosunkowo oszczędnych i z reguły statycznych opisach wyglądu zewnętrznego bohaterów. Zazwyczaj pojawiają się one w momencie wprowadzenia postaci do fabuły utworu i wraz z rozbudowaną informacją odnarratorską stanowią swoiste „wprowadzenie” w indywidualne cechy charakteru, biografii, osobowości, temperamentu, a nawet ewolucji portretowanej postaci. Oto jeden z wybranych przykładów:

W porównaniu z André [Corneau — A. J.] Pierre wydawał się drobny: ruchliwy jak ptak, skóra o odcieniu oliwkowym, duże wypukłe oczy, długie ręce, gardłowy głos. Rozmawiając skakał pomiędzy wazami i ramami. Pierre, inżynier konstruktor, był entuzjastą teatru, próbował niegdyś pisać wiersze, wydał nawet zbiorek pod pseudonimem; często się kochał i doznawszy zawodu myślał o samobójstwie, lecz był bardzo przywiązany do życia i kochał je, choć miało swoje gorycze. Pierre łatwo poddawał się wrażeniom, był człowiekiem słabej woli; czasem przyjaciele popychali go do nieoczekiwanych postępów. Kiedyś zawarł w kawiarni znajomość z muzykiem rojalistą [...] W pół roku potem był na antyfaszystowskim wiecu; przemawiał socjalista Viard. Pierre pokłócił się z muzykiem i zerwał z militarystą. Połykał dziesiątki gazet i nie opuszczał ani jednej demonstracji (s. 9).

Niekiedy, zwłaszcza dzięki wykorzystaniu szczegółu portretowego, rzadziej mimiki i gestu lub dzięki przedstawieniu wyglądu zewnętrznego bohatera w percepcji innych uczestników akcji powieściowej, opisy zewnętrzne nabierają większej wyrazistości psychologicznej i silniej eksponują autorską ocenę postaci. Warto dodać, iż zawsze jest ona zgodna z ideowo-polityczną pozycją bohatera w przedstawianej rzeczywistości, jego osobowością i działalnością oraz miejscem, jakie wyznacza mu autor w artystycznej strukturze utworu.

²¹ Ibid., s. 262.

Powyższe obserwacje ilustrują przytoczone niżej, z konieczności dość obszernie przykłady charakterystyk Luciena Tessata i Julesa Dessèra:

Lucien uśmiechnął się. André nie słuchał tego, co mówił Pierre, lecz poczuł się dotknięty tym uśmiechem; pomyślał sobie snob! Jednocześnie zachwycił się Lucieniem: jaka piękna twarz! Lucien ze swoimi jaskrawozielonymi oczyma, z lokami koloru miedzi, z twarzą bladą jak maska, był podobny do aktora grającego rolę średniowiecznego rozbójnika [podkreślenie — A. J., s. 14]. Dessère miał około pięćdziesiątki: był to człowiek o nabrzmiałej nieco twarzy, o przenikliwym wzroku pod gęstymi, nisko nawisłymi brwiami. Czasem wyglądał o wiele starzej; rzucała się w oczy opuchlizna, chorobliwa szarość skóry, przygarbienie; czasem znów wyglądał na mniej niż czterdzieści lat: miał ruchy młodzieńca i niesłychaną żywość w oczach. Ubrany był niestaramie, pił dużo i nie wypuszczał z ust krótkiej, przepalanej fajki. W odróżnieniu od innych przedstawicieli plutokracji Dessère nie lubił sławy na pokaz, [...] uparcie odmawiał wszelkich politycznych deklaracji; zaprzeczał, że ma jakikolwiek wpływ na sprawy państwowe, choć ani jeden gabinet bez jego zgody nie mógłby utrzymać się przy władzy nawet w ciągu jednego miesiąca. Dessère wołał kulisy. Niewidzialny, przy pomocy suto przez siebie opłacanych i oddanych sobie ludzi, dyktował ustawy, kierował polityką zagraniczną, wybierał, a potem obalał ministrów” (s. 28).

Podobne elementy zawierają również dość rozbudowane, ale uogólnione i tradycyjne charakterystyki Agnès (s. 24), Paula Tessata (s. 32 - 33), Michauda (s. 47 - 48), Breteuila (s. 66 - 67), generała Picarda (s. 100), Ducampa (s. 171 - 172), Grandela (s. 172), Montigny (s. 173), Lerideau (s. 340) i innych. Wszystkie one wraz z informacjami biograficznymi, szeroko eksponującymi determinanty społeczne, postawy i psychologię postaci, stanowią ważny środek różnicowania i indywidualizacji niezwykle bogatej galerii bohaterów *Upadku Paryża*.

Specyfika Erenburgowskiej techniki postaciowania najpełniej jednak uwidacznia się w wykorzystaniu środków podawczych charakterystyki psychologicznej, obejmującej różnorodnie ukształtowane wypowiedzi bohaterów. Warto podkreślić, iż w artystycznej strukturze utworu, w którym wielowątkowa fabuła składa się z kalejdoskopowo zmieniających się wydarzeń oraz luźno powiązanych ze sobą scen i epizodów, posiadają one dużą samodzielność strukturalno-kompozycyjną i semantyczną.

Najbardziej charakterystyczne pod tym względem są monologi i dialogi ukształtowane w postaci mowy niezależnej oraz rozmyślenia i monologi wewnętrzne szeroko wykorzystujące mowę pozornie zależną. Ich wspólną cechą, o czym już wspominaliśmy wcześniej, jest publicystycznie jednostronny, politycznie wyostrozony i zintelektualizowany charakter. W znacznym stopniu determinuje on rozumową a nie emocjonalną percepcję faktów i zdarzeń przedstawianej epoki przez bohaterów oraz podkreśla specyficzne dla *Upadku Paryża* cechy powieści politycznej.

Rozbudowane ciągi mowy niezależnej, obejmujące rozmowy, krótkie repliki i dłuższe kwestie monologowe bohaterów, często uzupełniane ograniczonymi do minimum informacjami narratora, w sposób najbardziej bez-

pośredni eksponują ich ideowo-polityczne oblicze, stosunek do otaczającej rzeczywistości społecznej i zdarzeń historycznych: obnażają one również kulisy zdarzeń politycznych i prywatne interesy bohaterów, czasem sygnalizują ich stany wewnętrzne a także zawierają elementy samooceny i charakterystyki innych postaci. Ponadto dramatyzują one fabułę i pogłębiają problematykę ideową utworu.

W takich właśnie funkcjach wykorzystana została mowa niezależna w charakterystycznej dla *Upadku Paryża* rozmowie Paula Tessata z Julesem Dessère, tocząca się w skromnej z pozoru restauracji paryskiej „Dogarno”:

Tessat połknął ostrygę, wypił łyk wina i zapytał:

- Czy ta nauczycielka to komunistka?
- Nie wiem, ale w każdym razie nie jest niebezpieczna dla Trzeciej Republiki.
- Jesteś cynik. Chablis tu mają świetne! To znaczy, że ty nie czujesz niebezpieczeństwa? To źle! Według mnie, wybory będą katastrofą. Polityka radykałów jest samobójcza: jeśli zwycięży Front Ludowy, połkną ich ... (Tessat połknął ostrygę). Tej modzie poddano się nawet w parlamentarnej frakcji. Ja osobiście jestem temu przeciwny ... Wystawiam moją kandydaturę jako narodowy radykał, ale boję się ... (wycisnął kilka kropel cytryny do muszli i smutnie westchnął). Boję się, że mnie nie wybiorą.
- Czyś już rozpoczął kampanię wyborczą?
- W sobotę pierwsze zebranie. Wyjeżdżam dziś wieczorem.
- Wobec tego wszystko w porządku.
- Jak to: „wszystko w porządku”?
- Po prostu — powinieneś ogłosić, że jesteś zwolennikiem Frontu Ludowego. Tessat z oburzeniem odrzucił serwetkę i zagrzmiał, jak gdyby stał na trybunie:
- Nigdy! Wołę przegraną, wołę klęskę, wszystko, co chcesz, lecz nie zdradę! Ci panowie to zaciekli wrogowie Francji. Spójrz: Blum — człowiek, który nawet nie nosi francuskiego nazwiska, chytry i krwawy; intrygant Dormoy; Moch, który pragnie zniszczyć nasz transport, wróg rolnictwa Monnet, wreszcie Viard, wzywający do rozbicia tuż pod okiem Hitlera, Viard, który...
- Viard to po prostu gaduła. Zrób z niego ministra, a od razu nabierze rozumu.
- A komuniści?
- Francja — to kraj indywidualistów: rentierów, sklepikarzy, fermerów. Dlaczego Jean czy Jacques głosują na komunistów? Bo Jeanowi wymierzono o sześćset franków podatków więcej, niż należało, a syna Jacquesa nie przyjęto do instytutu weterynaryjnego. To tylko, żeby trochę pogderać, nie więcej. (Tessat, zajęty jedzeniem ryby, mileżał).
- Czy komuniści mogą ci zaufać? Oczywiście, że nie. Ale oni są gotowi poprzeć twoją kandydaturę: zwykły fortel wojenny. Dlaczego mamy udawać prostaczków? Oni stworzyli Front Ludowy po to, by najpierw unicestwić prawych, a potem zjeść nas. Ale my będziemy bardziej przebiegli: rozbijemy prawych na wyborach i jednocześnie skwitujemy z komunistami. (s. 34 - 35)

Podobnych przykładów wykorzystania dialogów i monologów, których kształt formalny wyznacza nasyciona żargonem politycznym, pełna niedomówień, zdań pytających i niuansów intonacyjnych mowa niezależna, można byłoby przytoczyć znacznie więcej (np. s. 212, 232, 402, 412, 424, 437).

Innym ważnym środkiem podawczym, który I. Erenburg chętnie wyko-

rzystuje w technice postaciowania, jest mowa pozornie zależna. W autorskiej narracji pojawia się ona zazwyczaj w momentach przełomowych dla wewnętrznej biografii postaci.

W *Upadku Paryża* — jak słusznie zauważył S. Łube²² — można wyodrębnić trzy zasadnicze sposoby wykorzystania mowy pozornie zależnej — ściśle związane z określoną grupą postaci. W odniesieniu do Tessata-ojca, Viarda, Breteuila, Lerideau, Grineta i innych służy ona jako ważny środek samodemaskacji i niejednokrotnie obnaża ich „zgniłe jądro” przy pomocy satyrycznych środków wyrazu. W przypadku Dessera i Luciena Tessata mowa pozornie zależna ujawnia wewnętrzne sprzeczności ich ideowych postaw i psychologii oraz, jak to ma miejsce w charakterystykach Pierra, Agnès, Denise, Jeannet, eksponuje pozytywne tendencje w rozwoju tych postaci i wprowadza czytelnika w atmosferę ich ideowych poszukiwań. Licznych przykładów takiego właśnie wykorzystania mowy pozornie zależnej dostarcza niemal każdy rozdział analizowanej powieści. Oto demaskujące Paula Tessata rozmyślenia z końcowej części utworu, których kształt wyznacza mowa pozornie zależna, szeroko wykorzystująca zgodny ze stanem emocjonalnym bohatera i sytuacją fabularną natłok pytań retorycznych, wykrzyknień i niedomówień:

Tessat był prawie bliski płaczu: wszyscy go krzywdzą. Czy nie pomógł Lavalowi? A kto umizgał się do tego przeklętego Hiszpana, kiedy trzeba było się dogadać z Niemcami? Kto przekonywał radykałów, że warunki zawieszenia broni są całkowicie do przyjęcia? Krótką mają pamięć! ... Zresztą najbliżsi też go nie rozumieli. Harda Denise ... Jak on ją kochał, jak rozpieszczał! Teraz Niemcy utną jej głowę. Ach, strach pomyśleć! Hitler nie żartuje. Dlaczego zwyciężył ... Co się stanie z Denise? Tessat wytarł nos: płakał. Potem przypomniał sobie ognistą czuprynę Luciena i skurczył się lękliwie. Lucien na pewno zhańbił nazwisko Tessatów. To u niego dziedziczne, jest podobny do wuja Wiktorra. Tylko że Wiktor wykreślił się czterema latami więzienia, a Lucien — to urodzony przestępca. A może Lucien poległ? Ród Tessatów się kończy. I Francja się kończy... Tessat machnął ręką. Nagle jego twarz stała się zła: podła Paulette, śpiewa na pewno Niemcom swoje piosenki; cóż ją obchodzi żaloba narodowa, byleby mieć młodego, pełnego temperamentu partnera ... (s. 496 - 497).

Warto podkreślić, iż szerokie wykorzystanie w powieści rozmyślań bohaterów, ukształtowanych w postaci mowy pozornie zależnej, niejednokrotnie przechodzących w wyraziste pod względem psychologicznym monologi wewnętrzne, w istotny sposób uzupełnia charakterystyki autorskie, pozwala na głębszą penetrację ich świadomości i świata wewnętrznego oraz korzystnie urozmaica narrację.

W bogatej gamie środków podawczych techniki postaciowania ważną rolę odgrywa kontrast. Organicznie związany z ideową problematyką utworu

²² С. М. Лубэ, *О стиле романа И. Эренбурга „Падение Парижа”*, „Учёные записки Оренбургского государственного педагогического института”, серия историко-филологических наук, выпуск 13, 1958, s. 183 - 217.

i autorskim widzeniem francuskiej rzeczywistości końca lat trzydziestych, swym zasięgiem obejmuje przede wszystkim kontrast postaw ideowych bohaterów, ich biografii, motywów działania i ewolucji wewnętrznej. Przeciwnostawne zestawienia, zwłaszcza w kręgu postaci podlegających autorskiemu osądowi i satyrycznej demaskacji, dotyczą również ich charakterystyk zewnętrznych, nie przylegających do siebie „wysokich” słów i „niskich” postępów, ukrytych myśli i dokonywanych czynów, działalności politycznej i życia rodzinnego, a także wykorzystania publicystyczno-politycznego słownictwa wypowiedzi bohaterów i wyraźnie sprozaizowanej leksyki komentarza narratora. Operując poetyką kontrastu oraz takimi środkami obrazowania poetyckiego, jak kontrastowe porównania, epitety, paradoksy, ironia i parodia, niezwykle charakterystycznymi zresztą dla całego dorobku pisarza, I. Erenburg osiągnął ideowo-psychologiczne pogłębienie przedstawionych w *Upadku Paryża* charakterów i stworzył wokół nich odpowiedni klimat emocjonalny.

Z wyborem gatunku powieści polityczno-panoramicznej ściśle wiąże się struktura fabularna *Upadku Paryża*. Utwór otrzymał kształt wielowątkowej powieści epickiej z wyraźnie zarysowanymi liniami fabularnymi określonych par lub grup postaci pierwszoplanowych pozostających jednak względem siebie w bardziej lub mniej ścisłym związku przyczynowo-skutkowym (np. Paul Tessat — Viard — Breteuil — Dessère — Denise — Lucien, Michaud — Denise, Pierre — Agnès, Jeanne — Lucien — Dessère i inni).

I. Erenburg uzupełnia powyższy schemat konstrukcyjny utworu poprzez wprowadzenie sporej liczby szkicowo potraktowanych wątków postaci drugorzędnych, które rozbudowują akcję powieściową, wzbogacają łańcuch zdarzeń zasadniczych i wraz z wątkami skoncentrowanymi wokół postaci pierwszoplanowych tworzą zwartą całość.

Cechą charakterystyczną struktury fabularnej *Upadku Paryża*, którego skomplikowany rysunek wyznacza splot krzyżujących się bądź rozwijanych przez pisarza równolegle głównych wątków fabularnych, jest specyficzny sposób ich prowadzenia. Polega on przede wszystkim na rezygnacji z tradycyjnego dla powieści realistycznej linearnego traktowania zdarzeń i losów postaci zajmujących centralną pozycję w fabule utworu, na rzecz koncentrycznego sposobu ich przedstawienia. W myśl tej zasady poszczególne wątki fabularne, ogniskujące się wokół eksponowanych w toku narracyjnym postaci bohaterów centralnych, oparte zostały na zespole następujących po sobie samodzielnych pod względem semantycznym, ale pozbawionych ciągłości motywów, przypominających sfabularyzowane opowiadania.

Rezultatem wyboru takiej metody budowy fabularnej utworu jest brak epickiej ciągłości i płynności w prowadzeniu poszczególnych wątków oraz rozbicie powieściowej struktury dzieła na samodzielne części i rozdziały, składające się z szeregu kalejdoskopowo zmieniających się scen, epizodów i zdarzeń. Wszystkie one, dynamizując statyczną pod względem kompozy-

cyjnym strukturę utworu, podporządkowane zostały ideowej problematyce dzieła, specyficznemu charakterowi rozwoju przedstawianych postaci oraz logice i chronologii aktualnych w dziejach Europy końca lat trzydziestych wydarzeń historyczno-politycznych.

Na zakończenie powyższych rozważań warto dodać, iż wielowarstwowa, niezwykle rozbudowana i wewnętrznie niespójna fabuła *Upadku Paryża* doskonale realizując ideowo-poznawcze zamierzenia autora, w znacznym stopniu utrudnia estetyczną percepcję utworu. Ponadto wymaga ona od czytelnika wzmoczonej aktywności intelektualnej i emocjonalnej, tak niezbędnej również przy lekturze całego dorobku pisarskiego autora *Niezwykłych przygód Julio Jurenito*.

W kręgu penetracji estetycznych I. Erenburga, ściśle związanych z poszukiwaniem odpowiedniego kształtu literackiego dla wyrażenia polityczno-społecznych i etyczno-psychologicznych treści ewokowanej w *Upadku Paryża* epoki historycznej, pozostaje kwestia wyboru i konstrukcji narratora. „Pisarz bowiem — jak słusznie zauważył M. Głowiński — musi się zdecydować, jaką rolę ma zamiar mu przypisać, czy uczynić go wszechwiedzącym demiurgiem, czy tylko skromnym sekretarzem postaci zaludniających świat powieściowy; musi się zdecydować, jakimi obdarzy opowiadającego kompetencjami, czy będzie on narzucał swój z góry określony porządek, czy też da się wodzić bohaterom, nie mogąc zdobyć się wobec nich na dystans; musi się zdecydować, czy będzie on nosicielem klarownej harmonii, gwarantującej zracjonalizowaną wizję świata, czy też dostrzeże w tym świecie jedynie chaos, czyli nie powiązane ze sobą strzępy. Wybór pomiędzy tymi możliwościami w kształtowaniu narratora jest w istocie decyzją określającą całą poetykę powieści”²³.

W *Upadku Paryża* mamy do czynienia z abstrakcyjnym narratorem autorskim, któremu twórca powieści w trzeciosobowej narracji auktorialnej wyznaczył swoistą pozycję i odpowiedni zakres kompetencji. W porównaniu z realistyczną prozą XIX wieku, miejsce, jakie zajmuje opowiadacz Erenburga w strukturze utworu, bliższe jest konwencji powieści współczesnej, w której dzięki wykorzystaniu takich środków podawczych, jak mowa pozornie zależna, monologi i dialogi postaci, wydatnemu ograniczeniu uległa wszechwiedza narratora oraz zakres jego kompetencji i dominująca pozycja w narracji.

W ideowo-artystycznej strukturze *Upadku Paryża*, zgodnie z określeniem M. Głowińskiego, opowiadacz zajmuje pozycję „złotego środka”²⁴. Nie tracąc w niej dominującej roli, jest on na tyle bliski i na tyle oddalony zarazem od świata przedstawionego, by móc swobodnie operować faktami historycznymi i materiałem polityczno-socjologicznym, akcentować zgodny z historiozofią,

²³ M. Głowiński, *Porządek, chaos, znaczenie*, op. cit., s. 243 - 244.

²⁴ *Ibid.*, s. 244.

światopoglądem i erudycją pisarza dystans poznawczy i moralny wobec problemów i postaci przedstawianej rzeczywistości, w sposób reżyserski integrować różne elementy struktury powieściowej, dyskretnie interweniować w różnorodnie ukształtowane wypowiedzi bohaterów oraz skutecznie zapobiegać atomizacji prezentowanego w utworze świata.

W ten sposób wyznaczona pozycja i zakres kompetencji opowiadacza determinuje jego informacyjno-interwencyjny a czasem wręcz komentujący stosunek do przedstawionych zdarzeń i postaci oraz warunkuje charakter opowiadania i stosowanie odpowiednich środków podawczych.

Ogólnie rzecz biorąc, model narracyjny *Upadku Paryża* został sprowadzony do dwojako ukształtowanej formy wypowiedzi: odnarratorskiej informacji i utrzymanej w mowie pozornie zależnej lub niezależnej wypowiedzi bohaterów. W toku epickiej narracji opowiadacz Erenburga, ograniczając krąg swych obserwacji, chętnie eksponuje punkty widzenia różnych postaci powieściowych, przekazuje perspektywę ich spojrzenia na otaczającą rzeczywistość oraz ujawnia treści i stany wewnętrzne bohaterów uwikłanych w sieć skomplikowanych stosunków ze światem zewnętrznym. Charakterystycznych pod tym względem przykładów dostarczają niemal wszystkie rozdziały powieści. Ujawniają one autorską tendencję do redukcjonowania odnarratorskiego sposobu widzenia przedstawianej rzeczywistości, nadania jej pozorów istnienia samoistnego i walorów pożądanego obiektywizmu, przy równoczesnym zachowaniu w narracji perspektywy i języka postaci, podporządkowanych jednakże ideowej postawie narratora autorskiego i jego szerokiej, uogólniającej wiedzy o prezentowanych postaciach, przebiegach fabularnych i wydarzeniach historycznych.

Powyższy sposób konstruowania toku narracyjnego, jak się wydaje, zdecydował również o samym charakterze wypowiedzi narratora analizowanej powieści. W większości wypadków relacje podmiotu mówiącego w *Upadku Paryża* posiadają charakter dość szczegółowych informacji publicystycznych, maksymalnie nasyconych materiałem politycznym i społeczno-historycznym przedstawianej epoki. Oto niezwykle charakterystyczna dla metody pisarskiej I. Erenburga relacja opowiadacza, rozpoczynająca pierwszą część powieści:

Tysiąc dziewięćset trzydziesty piąty rok był dla Francji rokiem przełomu. Front Ludowy, który zrodził się niezwłocznie po faszystowskim puczu, stał się oddechem, gniewem i nadzieją kraju. Czternastego lipca i siódmego września w dzień pogrzebu Barbusse'a, milionowy tłum zapełnił ulice Paryża; ludzie rwali się do walki. Mówiono im o zbliżających się wyborach, o urnach, które zadecydują o wszystkim; lecz oni, zniecierpliwieni, zaciskali pięści. Lud ujrzał przed sobą pierwsze widma wojny: Niemcy wprowadzili swoje wojska do pogranicznej Nadrenii; Włosi poskramiali nieszczęsną Abisynię. Francją rządzą ludzie niktzemni, lękający się państw sąsiednich i własnego narodu. Uważali się za mądrych strategów: mówili pieśzczołliwe słowa wcale nie sentymentalnym Anglikom, a potem szczuli Rzym przeciwko Londynowi. Mądrycy okazali się naiwni. Małe państwa, jedno po

drugim, odwracały się od Francji; zbliżał się czas jej osamotnienia. Ministrowie bez porównania więcej myśleli o bliskich wyborach niż o losie państwa. Prefekci przekupywali tych, którzy się wahali i straszli tehrzliwych. Z każdym dniem powstawały nowe faszystowskie organizacje. Młodzieńcy z dobrych domów maszerowali wieczorami po wykwinnych dzielnicach stolicy krzyżąc: „Precz z sankejami! Precz z Anglią! Niech żyje Mussolini!”. W robotniczych dzielnicach podmiejskich mówiono o rewolucji. Wystraszeni mieszczenie bali się wszystkiego: wojny domowej i niemieckiego najazdu, przedłużenia służby wojskowej i strajków, szpiegów i politycznych emigrantów. Wszystkim się zdawało, że ten rok będzie rozstrzygający (s. 9 - 10).

Tego typu relacje narratora zawierają niezbędne informacje o czasie i miejscu akcji, sytuacji politycznej i układzie sił społecznych. Nierzadko też ujawniają one pozycję narratora i autora wpisanego w strukturę powieściową utworu, intensyfikują iluzję autentyzmu oraz podkreślają wiarygodność tworzywa literackiego i przedstawianych zdarzeń. Temu celowi służą również włączone w tekst relacji opowiadacza fragmenty transmisji i komunikatów radiowych, stanowiących ekwiwalent wypowiedzi autorskich²⁵:

Spiker mówił spokojnie: „W Barcelonie artyleria ostrzeliwała hotel »Colon«; w Madrycie oddziały rządowe wraz z robotnikami zdobyły powstańcze koszary La Montagna; w Sewilii toczą się walki o opanowanie dzielnicy Triana zamieszkałej przez biedotę; generał Aranda zajął Oviedo; w Burgos rozpoczęły się masowe rozstrzelania...” Tym samym głosem spiker mówił dalej: „Na wystawie róż na Cours-l-Reinie pierwszą nagrodę przyznano...” (s. 135).

Inne relacje narratora zawierają niekiedy dość rozbudowane, ale i powierzchowne informacje o biografiach, postawach, charakterach i wyglądzie zewnętrznym postaci. Ze względu na swą specyficzną konstrukcję, polegającą na prostym wyliczaniu faktów i zestawianiu niektórych typowych cech świadomości i zachowania bohaterów, nie stwarzają one czytelnikowi możliwości szerszego wglądu w głębsze pokłady ich psychiki.

Podsumowując powyższe rozważania należy dodać, iż publicystyczno-informacyjny charakter wypowiedzi narratora, doskonale realizując ideowo-poznawczą problematykę utworu, pozbawił go jednak pożądanego waloru „żywej obrazowości”. Równocześnie wypuklił on organiczny związek *Upadku Paryża* i metody twórczej Erenburga z powieściami produkcyjnymi lat trzydziestych (*Dzień wtóry*, *Jednym tchem*) oraz podkreślił specyficzny i zarazem odrębny charakter jego prozy i poszukiwań estetycznych w nurcie radzieckiej prozy realizmu socjalistycznego.

Jednym z zagadnień z kręgu poetyki *Upadku Paryża*, pozostającym w ścisłym związku z ogólnym charakterem poszukiwań estetycznych Ilji Erenburga w obrębie współczesnej powieści radzieckiej, jest problem kształtowania i posługiwania się czasem epickim.

²⁵ C. M. Лубэ, op. cit., s. 199 - 203.

W operowaniu tą płaszczyzną struktury powieściowej *Upadku Paryża*. I. Erenburg respektuje generalne tendencje realistycznej epiki XIX i XX wieku, zmierzające do osadzenia opisywanych zdarzeń na płaszczyźnie przeszłego w stosunku do nich czasu narracji oraz synchronicznego ujmowania czasu fabularnego z czasem historyczno-środowiskowym, mających imitować przepływ czasu obiektywnego (naturalnego).

W panoramiczno-publicystycznej strukturze analizowanej powieści specyficzny charakter funkcjonowania kategorii czasu uwarunkowany został pozycją „złotego środka” zajmowaną przez narratora, koncepcją fabularności, autentyzmem zdarzeń historycznych i przebiegów fabularnych oraz jednolicie ukształtowaną perspektywą czasową narracji przy zmieniających się dystansach relacji opowiadacza prowadzonych z punktu widzenia różnych postaci powieściowych.

Konstrukcja czasu fabuły w tym utworze oparta została na zasadzie chronologicznego następstwa autonomicznych scen, epizodów i zdarzeń, skupionych wokół fragmentarycznie prezentowanych przez autora wątków głównych postaci powieściowych. Ich rozwój czasowy, mocno osadzony w realiach europejskiej rzeczywistości końca lat trzydziestych, posiada charakter obiektywny, naśladujący jednokierunkowy przepływ czasu w rzeczywistości historycznej. Różną co do wielkości rozpiętość czasową poszczególnych wątków fabularnych tworzy łańcuch zdarzeń, obejmujący wycinek czasu zawarty między momentem wprowadzenia bohatera do akcji powieściowej i finałem jego drogi życiowej (np. Dessère, Jeanne, Lucien Tessat, Agnès) bądź też ostatnim zdarzeniem w jego biografii, pokrywającym się jednak z historyczno-politycznym epilogiem całego utworu (Pierre, André, Paul Tessat i inni). W przybliżeniu rzecz ujmując czas przedstawiony w *Upadku Paryża*, dotyczący stosunkowo obszernych okresów z życia bohaterów, wynosi około pięciu lat.

W ogólnym przebiegu stosunkowo rozległego czasu fabuły I. Erenburg szczególną uwagę zwraca na odpowiedni wybór oraz rozmieszczenie wątków i zdarzeń pod kątem ich reprezentatywności dla ideowej wymowy dzieła i charakterów przedstawianych postaci. Wynikająca stąd konieczność dokonania odpowiedniej selekcji materiału faktycznego, częste cofanie czasu do tych momentów biografii postaci, które pozostały poza zasięgiem fabuły, a odegrały istotną rolę w procesie kształtowania się ich charakterów, oraz dążenie do przestrzegania następstwa zdarzeń w mikrochronologii utworu, pociągnęły za sobą wewnętrzne rozbieżności czasowej fabuły na określone układy i relacje czasowe wybranych zdarzeń, scen i epizodów. Fragmentaryczny charakter konstruowanego przez pisarza czasu fabularnego, doskonale korespondujący z epizodycznością jako naczelną zasadą budowy świata przedstawionego *Upadku Paryża* spowodował również powstawanie w jego obrębie różnych co do wielkości, ale słabo zagospodarowanych segmentów czasu „pu-

stego”. Poprzez szerokie wykorzystanie licznych informacji, zawierających zarówno tradycyjne określenia typu: „Minęły prawie cztery... lata” (s. 364), „Minęło pół roku i Luciena zaczęły ogarniać wątpliwości” (s. 56), „Minęły prawie dwa lata od chwili zwycięstwa Frontu Ludowego” (s. 169), jak również poprzez wykorzystanie bardziej rozbudowanych, ale mniej precyzyjnych relacji opowiadacza, dotyczących czasu przedstawianych zdarzeń (np. s. 48, 292) I. Erenburg orientuje czytelnika w układzie temporalnym świata przedstawionego oraz stara się zapewnić spójność i jednokierunkowy przepływ czasu fabularnego.

Dla ideowo-artystycznej struktury *Upadku Paryża* istotnym zagadnieniem jest konstruowanie czasu historyczno-politycznego, na kanwie którego „rozsnuते zostają dzięki narracji zdarzenia powieściowe”²⁶ i osadzona zostaje cała fikcyjna rzeczywistość utworu.

W polityczno-panoramicznej powieści I. Erenburga płaszczyzna czasu historycznego obejmuje okres zawarty między wiosną 1935 i 14 lipca 1940 roku. Wizję tego wycinka czasu obiektywnej rzeczywistości, potwierdzoną i zgodną ze współczesnym stanem wiedzy historycznej²⁷, tworzą w powieści chronologicznie uszeregowane informacje narratora o najważniejszych wydarzeniach w społeczno-politycznym życiu Francji i Europy oraz jego wzmianki o I wojnie światowej i okresie bezpośrednio poprzedzającym rozwój zasadniczych zdarzeń historycznych (np. afera Stavisky’ego, liga „Croix de feu” i inne). Do najważniejszych wyznaczników konstytuujących generalny przebieg czasu historycznego w tym utworze należą wydarzenia związane ze zwycięstwem Frontu Ludowego i kolejnymi zmianami gabinetów ministerialnych we Francji, wojną domową w Hiszpanii, przyłączeniem przez Niemcy Austrii, aneksją terytorium Czechosłowacji, konferencją w Monachium i wybuchem II wojny światowej oraz ciągiem zdarzeń, związanych z samym przebiegiem uwiecznionej upadkiem Paryża i klęską Trzeciej Republiki wojny z Hitlerem.

Ewokowany w powieści obraz czasu historycznego I. Erenburg konstruuje w rozmaity sposób. Do najbardziej obiektywnych i zarazem najczęściej wykorzystywanych środków kształtowania tej płaszczyzny czasowej należą obszernie relacje narratora o wyraźnie publicystycznym charakterze, liczne aluzje do wydarzeń rzeczywistych, zawarte w wypowiedziach opowiadacza i postaci powieściowych, przytaczane in extenso fragmenty komunikatów radiowych, depeš i artykułów prasowych oraz wnikliwe charakterystyki zmian zachodzących w czasie historycznym różnych środowisk i grup społecznych Francji.

Nie mniej ważną funkcję w konstruowaniu czasu historycznego pełnią

²⁶ K. Wyka, *Czas powieściowy*. W: K. Wyka, *O potrzebie historii literatury*, Warszawa 1969, s. 41.

²⁷ G. Lefebvre, Ch. H. Pouthas, M. Baumont, op. cit., s. 490 - 519.

różnorako ukształtowane wypowiedzi bohaterów, zwłaszcza przedstawicieli elity rządzącej. Maksymalnie nasycone aktualnym materiałem politycznym, najpełniej ujawniają one subiektywny stosunek postaci do problemów przedstawianej rzeczywistości i konkretnych wydarzeń w społeczno-politycznym życiu Francji i Europy. Oto charakterystyczny pod tym względem fragment rozmowy Breteuila z Paulem Tessate:

- A czyś ty słyszał, że w tym tygodniu spodziewają się puczu w Sudetach? Wszystko jak z nut: Niemcy przekroczą granicę ... Nie będziemy się mogli wykręcić.
- Jeśli ogłosimy mobilizację, zacznie się wojna domowa. Klęska Francji jest pewna. Oczywiście, Niemcy to nasz naturalny wróg. Lecz walkę należy rozpocząć z dogodnych pozycji. Francja nie jest jednolita ... Jedni uważają, że należy oddać Sudety: Bogu — boskie, Hitlerowi — hitlerowskie. Tak myślą również posłowie z mojej grupy. Kto jest przeciwny ustępstwu? Komuniści. Front Ludowy. Fougier — wielbiciel Moskwy. Oni gwizdzą na Czechów. Chcą po prostu umocnić swoje własne pozycje. Na stu Francuzów — dziesięciu jest za kompromisem, pięciu za Beneszem, pozostali całą ta historia już się uprzykrzyła. Czyżbyś się zgodził iść z komunistami?
- Co z tym mają wspólnego komuniści? Tu idzie o Czechów.
- Tak, lecz Czesi są sojusznikami Moskwy.
- A my? Pakt z Pragą podpisał nie Cachin, tylko Laval. Nie można w zagadnieniach polityki zagranicznej kierować się partyjnymi interesami (s. 214)

Z przeprowadzonych obserwacji wynika, iż kategoria czasu powieściowego stanowi jeden z istotnych elementów ideowo-artystycznej struktury *Upadku Paryża*, zaś sposoby jej konstruowania, pozwalające na rzutowanie zdarzeń fabularnych na płaszczyznę czasu historycznego i synchroniczne ich ujmowanie, wzbogacają ideową zawartość utworu o nowe walory poznawcze oraz świadczą o ciężeniu autora ku charakterystycznym dla radzieckiej literatury lat czterdziestych i późniejszej twórczości pisarza, interesującym, ale z pewnością tradycyjnym rozwiązaniom formalnym.

Ta tendencja obejmuje również warstwę stylistyczną *Upadku Paryża*. Zdeterminowana wyborem tematu i gatunkową specyfiką utworu, w płaszczyźnie leksykalnej charakteryzuje się ona maksymalnym nasyceniem słownictwem różnych ugrupowań i orientacji politycznych oraz obecnością elementów publicystycznych, patetycznych i lirycznych, stanowiących o specyfice warsztatu pisarskiego Erenburga-pisarza, publicysty, myśliciela i humanisty

Na zakończenie powyższych rozważań warto dodać, iż osiągnięty w *Upadku Paryża* walor ideowej i artystycznej jednoznaczności, szczególnie pożądanym w preferowanej przez estetykę realizmu socjalistycznego powieści współczesnej, I. Erenburg kontynuuje w takich powieściach lat pięćdziesiątych, jak *Burza* i *Dziwiewiata fala*.

АНДЖЕЙ ЯНКОВСКИ

ПАНОРАМНО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ РОМАН ИЛЬИ ЭРЕНБУРГА
ПАДЕНИЕ ПАРИЖА

Резюме

Настоящая статья является попыткой анализа произведения И. Г. Эренбурга *Падение Парижа* (1942) как панорамно-политического романа. По мнению автора статьи, жанровое своеобразие анализируемого романа определяют: 1) идейно-тематическая основа, раскрывающая социально-политические и морально-психологические причины катастрофы III Республики; 2) попытка раскрыть сложные отношения между личностью, обществом и историей, происходящие в социально-классовой, группово-политической и профессиональной структуре довоенной Франции; 3) выбор, соответствующая группировка и способы изображения реальных и вымышленных персонажей романа; 4) композиция и сюжетное оформление произведения; 5) выбор рассказчика и способы организации повествования; 6) способы конструирования эпического времени.

Все вышеназванные элементы идейно-художественной структуры *Падения Парижа* И. Эренбурга, являющиеся результатом „интеллектуально-диагностического” характера художественного мышления писателя и „панорамного” видения им мира, раскрывают его творческие поиски в жанре советского романа 40 - 50-х годов.

POLITICAL AND PANORAMIC NOVEL BY ILIJA ERENBURG
THE FALL OF PARIS

by

ANDRZEJ JANKOWSKI

Summary

The present article is an attempt at an analysis of the work of Ilija Erenburg entitled *The Fall of Paris* (1942) as a political and panoramic novel. According to the author the genre specificity of the analysed work is determined by: 1) ideological and subject content of the novel, revealing the sociopolitical and moral-psychological reasons of the decline of the Third Republic; 2) an attempt at revealing of the complex relations among the individual, society and history, taking place in the social and class, group and political, and environmental and professional structure of the pre-war France; 3) the selection, appropriate grouping and the manner of presentation of real and fictitious heroes of the work; 4) composition and fiction construction of the novel; 5) the selection of the narrator and the construction of narration; 6) ways of constructing epic time.

The above elements of ideological and artistic structure of *The Fall of Paris*, being the result of “intellectual-diagnostic” character of thinking of the writer and the “panoramic” way of seeing the world, reveal his creative quests in the genre of the modern Soviet novel of the 40’s and the 50’s.