

# Stanisław Poręba

---

## Przyczynek do problematyki narracji : (zapomniany artykuł Ilji Gruzdiewa "O chwytach narracji artystycznej")

---

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 1, 173-189

---

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Przyczynek do problematyki narracji (Zapomniany artykuł Ilji Gruzdiewa „O chwytach narracji artystycznej”)

*Stanisław Poręba*

Ilja Aleksandrowicz Gruzdiew (1892—1960), krytyk i literaturoznawca radziecki, współzałożyciel grupy literackiej „Bractwo Serafiona”, znany jest głównie jako autor biograficznych i krytycznoliterackich prac o Maksymie Gorkim — *Gorki i jego czasy* (1938), *Gorki. Biografia* (1946), *Młodzieńcze lata Maksyma Gorkiego* (1954) i inne. Był też redaktorem większości tomów edycji zebranych dzieł pisarza w latach 1928—1930.

Artykuł, którego przekład zamieszczamy, ukazał się w roku 1922 na łamach pietrogradzkiego czasopisma „Zapiski Pieriedwiżnogo Tieatra” nr 40—42. Powstał on z bezpośredniej inspiracji teoretycznoliterackiej myśli rosyjskich formalistów, głównie Borysa Eichenbauma. Nie ulega bowiem wątpliwości, iż poglądy krytyczne Gruzdiewa zależne były od koncepcji istnienia dzieła literackiego oraz sztuki interpretacji autora znanych rozpraw o narracji wypowiedawczej — *Iluzja skazu* (1918), *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola* (1919).

W wypowiedzi Gruzdiewa znalazły też wyraz przekonania, których nie da się bez reszty odnieść do kręgu idei teoretycznoliterackich szkoły formalnej. Są one raczej transplantacją na język krytyki literackiej „estetyzującego aspektu” programu ugrupowania „Bractwa Serafiona” pozostającego pod wpływem niemieckich romantyków, zwłaszcza Ernesta Teodora Amadeusza Hoffmana i Fryderyka Schlegela. Z programowego przeświadczenia o absolutnej słuszności założeń estetycznych grupy literackiej, którą krytyk reprezentował, wywodzi się postulat wyłączenia poza granice prozy artystycznej utworów tendencyjnych, między innymi takich, jak: *Co robić?* Mikołaja Czernyszewskiego, *Zmartwychwstanie* Lwa Tołstoja, *Zbrodnia i kara* F. Dostojewskiego. Dodajmy, postulat niesłuszny i zgoła zaskakujący, zważywszy, że właśnie nurt tak zwanej literatury z tezą jest bodajże najbardziej charakterystycznym rysem prozy rosyjskiej we wszystkich okresach historycznych i głównych prądach literackich zarówno dawniejszych jak i współczesnych.

Zastrzeżenie budzi również normatywizm estetyczny autora, preferującego określony sposób wartościowania dzieła w zależności od jego budowy („Wartość utworu artystycznego zależy bezpośrednio od doskonałości kompozycji.”) i tym podobne. Ze zrozumiałą rezerwą i dystansem odniesie się zapewne współczesny czytelnik do tych czy innych figuratywnych sformułowań oraz przesadnej tonacji polemicznej tekstu Gruzdiewa. Nowatorski i pionierski charakter posiadają natomiast rozważania krytyka o relacjach między autorem, jako faktycznym sprawcą utworu, a formami pierwszoosobowymi podmiotu w dziele literackim, określanymi jako podmiot „roli maski” i „roli autora”.

Wysunięte w publikowanym artykule propozycje typologii form literackich z narracją pierwszoosobową, pomimo znacznej ogólności (dotyczy ona zwłaszcza uwag na temat ukształtowań literackich wywodzących się z repertuaru funkcjonalnych form pisemnych), nie tylko nie straciły na aktualności, ale, jak się wydaje, mogą stanowić cenną inspirację w nowszych badaniach historycznoliterackich, poświęconych zwłaszcza prozie radzieckiej ostatniego dwudziestolecia.

Powszechnie dostrzegany we współczesnej prozie literackiej rozkwit form z narracją pierwszoosobową, uprzywilejowanie „roli autora” w utworze, dominacja w gatunku powieści pisemnych stylów funkcjonalnych przy jednoczesnym odżywianiu tradycji narracji mówionej — wszystko to powinno mobilizować świadomość badacza w kierunku możliwie pełnego wykorzystania tych wcześniejszych inicjatyw, które sprzyjać mogą lepszemu rozeznaniu w aktualnej sytuacji literackiej.

Już ten chociażby wzgląd uzasadni celowość publikacji tego mało znanego tekstu Gruzdiewa.

**Ilja Gruzdiew**

#### O CHWYTACH NARRACJI ARTYSTYCZNEJ<sup>1</sup>

##### 1

Ci, którzy utrzymują, że sztuka jest bezpośrednim odzwierciedleniem *duchy* autora, jego uczuć, myśli, ideałów, przypominają „naiwnych realistów”, przekonanych o rzeczywistym istnieniu postrzeganych przedmiotów w postaci, w jakiej nam się jawią.

<sup>1</sup> [Tytuł oryginału: *O prijmach chudożestwiennogo powiestwowanija*. Termin „prijom” (chwyt artystyczny) w języku formalistów należał do rzędu tzw. słów-kluczy, służących do oznaczania różnorodnych zjawisk w dziele literackim. Terminem tym określano zarówno pojedynczą figurę poetycką, jak też większe zespoły znaczeniowe: wątki fabularne, ukształtowania kompozycyjne oraz takie kategorie utworu, jak narracja, postać literacka i inne. Jako nie spełniający wymogu *differentia speci-*

Skoro jednak *niezbędne są porównania optyczne*, to właściwiej byłoby mówić nie o „odzwierciedleniu” lecz o „załamaniu się”. Podobnie jak pryzmatyczne załamanie się zależy od kształtu pryzmatu, tak wcielenie się ulotnych zamysłów artysty zależy od konkretnego i uchwytnego *materiału*.

*Myśl wypowiedziana jest kłamstwem* i tylko na takim nieprawdziwym, przelamanym przez pryzmat życia zasada się sztuka.

Zgłębianie duszy artysty w jej pierwotnym kształcie — to zajęcie bezpłodne. Jego dusza wcielona została w system, w pewien zorganizowany porządek utworu i tylko w takiej postaci się nam ujawnia. Nie prawda — lecz kłamstwo, nie postać — lecz maska mówią nam tylko pośrednio o swoim pierwowzorze na zasadzie jawnej rozbieżności lub umyślnego podobieństwa.

Teatralna maska posiada nos, oczy i usta, a jednak gdyby ktoś przyjął ją za prawdziwą twarz aktora, ten na próżno chodził do teatru, ponieważ nie pojął jego istoty. Odnosi się to do wszystkich rodzajów sztuki: realna osoba artysty zawsze jest ukryta, natomiast widoczna jest tylko maska.

Wydaje się to zupełnie nieprawdopodobne: czyżby „proste”, „szczerze”, „bezpośrednie” ujawnienie myśli i uczuć pisarza było niemożliwe?

Tak, *w granicach sztuki jest to niemożliwe*.

Szczerze wyrażenie myśli i uczuć wzrusza serce, lecz paraliżuje sztukę. Powieść Czernyszewskiego *Co robić?* pobudza do czynu całe pokolenia uczciwych i szczerych ludzi, jednak znalazła się poza granicami sztuki. Szczerłość artysty podporządkowana jest szczególnym normom, i na przykład *Zmartwychwstanie* L. Tolstoja lub zakończenie *Zbrodni i kary* F. Dostojewskiego są artystycznie *nieszczere*, być może dlatego właśnie, że zawierają najskrytsze myśli i najszczerze uczucia autorów. „Niezamaskowaną” szczerłość nazywamy w sztuce *tendencją*<sup>2</sup>.

Utwór literacki, który nie został doprowadzony do formy maski, jest

---

*fica* termin ten wymaga każdorazowego niemal określenia lub przełożenia na język współczesnych terminów literackich zgodnie z istotą zjawiska, które nazywa. Tak np. występujący w tytule artykułu termin „prijom” można by zastąpić terminem „typ”, ze względu na to, że, jak wynika z całości artykułu, autorowi przyświecały ambicje typologicznego ujęcia problematyki narracji pierwszoosobowej].

W tłumaczeniu, zgodnie z oryginałem zachowano układ akapitów oraz podkreślenia kursywą. Pozostawiono też przypisy w tekście, ujęte w nawiasach. Przypisy pod tekstem oryginału oraz przypisy tłumacza uporządkowano według jednolitej numeracji ciągłej, przy czym te ostatnie ujęto w klamry. Tłumaczenia fragmentów utworów artystycznych w wypadku, gdy nie podano nazwiska tłumacza, pochodzą od autora niniejszego przekładu.

<sup>2</sup> Wszystko to, co powiedziano tutaj o „odzwierciedleniu duszy” odnosi się też do „odzwierciedleń życia”. Rzecz jasna, Gogol niejednego już wprowadził w błąd swoim epigramem o uczciwym zwierciadle i o „krzywych gębach”. Ale pisarz ten dzięki temu właśnie jest wspaniały, że jego gęby są nieprawdopodobnie krzywe. *Martwe dusze* popękały w szwach nie dlatego, że Konstanżogło nie był podobny do postaci „wziętej z rzeczywistości”, lecz dlatego, że kompozycja poematu oparta na „krzywych gębach” wykluczała „szlachetność”; natomiast przewyciężenie przez Gogola własnej metody artystycznej dla celów „duszy” skończyło się tragicznie zarówno dla pisarza, jak i dla literatury rosyjskiej.

albo złą sztuką, albo znajduje się całkowicie poza jej granicami. I odwrotnie, im utwór jest lepszy artystycznie, im doskonalszy, tym bardziej złudne są maski.

Oto dlaczego ideologiczne objaśnianie genialnych utworów jest zajęciem zupełnie beznadziejnym, chimerycznym i zawsze mówi więcej o przekonaniach krytyka aniżeli o ideologii pisarza.

Oto dlaczego nadal beztrząsliwie stosujemy jedną miarkę zarówno do Czernyszewskiego, jak i Puszkina.

Badacze przypisują Puszkiniowi tego rodzaju prawdziwość, prostotę, szczerość, bezpośredniość, „elementarną uczciwość”<sup>3</sup>, że gotowi są na podstawie wierszy poety sporządzać dokładną historię jego duszy, jak gdyby jawił im się on w całej okazałości jak na dłoni. Nic więc dziwnego, że w tego rodzaju interpretacjach znajdziemy jedynie informację biograficzną, albo prezentację dowolnych skojarzeń filozoficznych. I nic poza tym.

Zresztą nie o Puszkinię mowa, chociaż przy rozpatrywaniu założeń twórczości artystycznej najstosowniej byłoby mówić właśnie o nim, najdoskonalszym z artystów.

Ograniczę się tylko do jednego przykładu, by pokazać jak Puszkini może ukarać nieostrożnego badacza jego duszy.

Rozdział drugi *Eugeniusza Oniegina* kończy się następująco:

„Chcę żyć i pisać bez pochwały,  
Korci mnie tylko, by zostawić  
Ledwie uchwytny jaki ślad  
Smutny swój los bodaj rozślawić,  
Nim trzeba będzie żegnać świat,  
By, jak przyjaciel mój, przytomnie  
Choć jeden dźwięk poświadczył o mnie.

I sprawi los, że dźwięk nie skona.  
Że wzruszy czyjeś serce młode.  
I może strofa oszczędzona  
Nie stoczy się w letejską wodę;  
I może (miła to podnieta!)  
Jakiś prostaczek pospolity  
Wskaże mój portret znakomity  
I powie: to ci był Poeta!  
Więc tobie dzięki me najszczerze,  
O, miłośniku cichych muz,  
Ty, co ulotne moje wiersze  
Wnukom w podarku będziesz niósł,  
Ty, co wspaniałomyślną dłonią —  
Otrzepiesz laur nad starczą skronią.”<sup>4</sup>

„Strofy te — pisał Wissarion Bielinski — które wręcz proszą się, aby je zamieścić w zakończeniu naszego artykułu, swoją bezpośrednią ekspresją

<sup>3</sup> Określenie M.O. Gerszenzona.

<sup>4</sup> [A. Puszkini: *Eugeniusz Oniegini*, wyd. 2. zmienione, przekł. A. Ważyka, Wrocław—Kraków, 1970, s. 66].

na duszę czytelnika lepiej od nas wyrażą to, co chciałoby się nam wyrazić" (*Soczinienija Aleksandra Puszkina. Stat'ja* 9). „Strofy te — pisał Dymitr Owsianiko-Kulikowski — są drogocenne; należą bowiem do rzędu tych, które otwierają nam drogę do duszy wielkiego poety i prostego człowieka" (*Sobranije soczinienij*, t. IV, s. 98). Również zdaniem Lwa Poliwanowa „powaga” i „spokój” tych wierszy miały oznaczać koniec „duchowej rozterki” Puszkina (*Soczinienija Puszkina* w izdaniu L. Poliwanowa, t. IV, s. 32).

Tymczasem w wierszach jasno jest powiedziane: *ignorant wspaniałomyślną dłonią otrzepie laur nad moją skronią.*

Cóż to jest: intymna liryka, czy śmiejąca się maska?

## 2

Fryderyk Schlegel za podstawę każdego utworu literackiego przyjmował *ironię*. W ironii widział rozwiązanie odwiecznej antynomii między tym co absolutne, a tym co umowne — między nieograniczonym bogactwem twórczej wyobraźni, a ograniczoną możliwością jej wyrażenia.

O podobnej sprzeczności mówi Fiodor Tiutczew:

„Jak sercu wypowiedzieć siebie  
Innemu jakże pojąć ciebie?  
Będziez twa dusza zrozumiana?  
Kłamstwem jest myśl wypowiedziana”<sup>5</sup>

W powyższym przypadku artystę obowiązuje niewzruszone prawo: albo — albo. Albo, jeśli uświadamiasz sobie fałsz i nie możesz go akceptować, tedy —

„Milcz i zazdrośnie wśród milczenia  
Zataj i czucia i marzenia!”<sup>6</sup>

albo posługuj się grzesznym językiem sztuki, nakładaj maskę, parodiuj samego siebie. „Grzechem” sztuki jest jej nieuniknione „kłamstwo”, polegające na tym, że „wypowiedzenie”, *forma* podporządkowuje sobie *myśl*. Natomiast forma jest to *jednolita i proporcjonalna kompozycja*. Wartość utworu artystycznego zależy bezpośrednio od doskonałości kompozycji.

*Kompozycja* powinna stanowić *jedność*, tworzyć zespół *jednorodnych komponentów*, uporządkowanych *proporcjonalnie*, zgodnie z *regułami danego utworu*, zachowując *korelatywność poszczególnych elementów*, zgodną z *tyimi regułami*.

<sup>5</sup> [F. Tiutczew: *Silentium*, [w:] *Poezje*, przekł. W. Słobodnika, Warszawa 1957, s. 55].

<sup>6</sup> [Ibidem].

Jedność i proporcjonalność kompozycji tworzą właśnie maskę, tę kutą zbroję, przez którą nie przeniknie ani jedna myśl autora nie poddana przełamującemu działaniu formy.

Zadna przypadkowość, żadne obce ciało nie mogą znaleźć się w doskonałym utworze artystycznym.

Nie przypadkowo też znalazł się *ignorant* w przytoczonym fragmencie *Eugeniusza Oniegina*. „Ignorant” ten ma w tym utworze jak najbardziej prawne miejsce. Od niego snuje się przez całą strofę, od słowa do słowa, początkowo ledwie dostrzegalna nić ironii (na przykład retoryczny zwrot do ignoranta: *O ty...!*), która sprawia, że wszystko staje się czymś nieuchwytnym i dwuznacznym, nabiera sensów odwrotnych wobec tych, które sugeruje liryczna kanwa wypowiedzi. Jest to jedno z podstawowych założeń powieści.

## 3

Cały problem sprowadza się do tych właśnie *ogólnych założeń artystycznych*. Im jest *podporządkowany* zespół „życiowych” i „duchowych” wyznaczników wprowadzonych do utworu, niezależnie od tego, czy można doszukać się w życiorysie autora pochodzenia faktów, czy też są one najczystszy wymysłem.

A jeśli tak, to całkowicie bezpodstawna i wręcz absurdalna wydaje się metoda psychologiczna, wnioskująca na podstawie utworów o osobowości ich autora, a nie uwzględniająca koncepcji i reguł artystycznej budowy dzieła.

Generalizując, należy stwierdzić, że badanie literatury pięknej zmierza nie w kierunku rekonstrukcji „oblicza” pisarza, choćby ono było niezwykle interesujące i znaczące, lecz w kierunku rozłączenia i zróżnicowania tych środków artystycznych, którymi rozporządzał dany autor.

W moim rozumieniu poszczególne *chwyt*y tworzą pewne systemy, których ogólne schematy bywają zbieżne w twórczości wielu pisarzy. Zmienność i ścieranie się tych chwytów stanowi przedmiot historii sztuki jako nauki. Natomiast zarzuty w rodzaju: fałszywa abstrakcja, szkodliwy schematyzm — są tu zupełnie nie na miejscu. Nauka jest zobowiązana abstrahować i klasyfikować zjawiska według cech zespołowych. Jednak, rzecz jasna, żywa sztuka nie sprowadza się do chwytu. Sam chwyt, jego „obnażenie” (terminologia nowej szkoły filologicznej) nie jest jeszcze sztuką, lecz tylko mechaniką sztuki, *martwą maską*. Sztukę natomiast powoduje do życia *utajenie* chwytu, maskowanie jej schematów poprzez wprowadzenie nieskończonego różnorodnego materiału życiowego, ideowego i psychologicznego, co stwarza iluzję nie sztucznego, lecz „najbardziej realnego” ze światów.

Są to te właśnie „nieskończenie drobne szczegóły”, z których składa się pojedyncze dzieło sztuki.

I tylko poprzez te „nieskończenie drobne szczegóły”, zorganizowane na zasadzie podporządkowania ogólnym założeniom artystycznym, wiedzie droga do sądów ogólnych o artyście, o jego indywidualności twórczej, o sposobie percepcji rzeczy, o wielkości i właściwościach *załamującego pryzmatu*.

Tutaj właśnie wyłania się „oblicze” artysty, jego „duch” twórczy. Można by dodać — jego „światopogląd”, gdyby słowo to nie utraciło swojego bezpośredniego znaczenia i nie stało się pojęciem odnoszącym się do całego systemu idei logicznych, przypisywanych temu lub innemu twórcy. Sztuka jest właśnie „światopoglądem” a nie „poznaniem świata”, nie „wypowiedziami sądów” a „kreacją”. Wprowadzone w jej obręb idee logiczne nie są wyznaniem autora lecz jego postrzeganiem.

## 4

Jeśli pomimo tego jest i będzie jeszcze wielu chętnych do wytyczania łatwej i utartej ścieżki do duszy pisarza, to winna temu jest przede wszystkim sama sztuka, jej niezwykciona siła *iluzji*. Tylko sztuka mechaniczna nie pobudza jej i tylko ludzie niezdolni do zrozumienia sztuki nie poddają się złudzeniu tego „najrealniejszego” ze światów.

Przecież także w świecie realnym żyjemy złudzeniami. Jesteśmy mocno przekonani, że przedmioty codziennego użytku istnieją w takiej właśnie postaci, w jakiej je postrzegamy i tym stanowczym przeświadczeniem kierujemy się niezmiennie w życiu praktycznym. Podobne pomijanie wymogów „*estetycznego krytycyzmu*” — niedopuszczalne w działalności teoretycznej — jest czymś zupełnie naturalnym i nieuchronnym w prywatnym, domowym kontakcie z książką, zwłaszcza w obcowaniu z *liryką*.

Ale z zupełną amatorszczyzną mamy do czynienia wówczas, gdy słowa tej czy innej postaci *dramatu*, bez dostatecznych ku temu podstaw, zalicza się na konto autora (światopogląd Szekspira!), a zwłaszcza wówczas, gdy do głosu dochodzą przekonania o aktywnym udziale myśli i uczuć „samego” autora na tej tylko podstawie, że narracja *epicka* zaczyna się od „ja”...

## 5

Tymczasem *narracja od osoby pierwszej* posiada bardzo wiele właściwych sobie chwytów artystycznych:

<sup>7</sup> L. Tołstoj: *Czto takojze iskusstwo?*



1. *Narrację bezosobową*, w której opowiadacz<sup>8</sup> („ja”) nie ujawnia się jako postać, lecz pełni tylko służebną funkcję nici wiążącej (w czystej postaci forma rzadko spotykana; częściowo jest to opowiadacz *Bely* w *Bohaterze naszych czasów*).

2. Formę dziennika, notatek, korespondencji i inne, gdzie opowiadacz „dramatyzacji” nie tylko sam bierze udział w akcji, ale i całość zdarzeń koncentruje wokół siebie jako rzeczywistej *pierwszej osobie* opowieści (np. *Zapiski z podziemia*).

Gdyby pominąć dwa przeciwstawne przypadki to otrzymamy sytuację pośrednią: opowiadacz nie bierze czynnego udziału w akcji i nie przysłania sobą biegu zdarzeń, lecz *prowadzi narrację, ujawniając swój stosunek do tego, co dzieje się na stronicach utworu*, jak gdyby mrużąc oko do czytelnika.

Z kolei chwyt ten może występować w dwóch wariantach:

1. Autor *kreuje* się na opowiadacza, powstaje złudzenie jego prawdziwego głosu, następuje wyrażenie *postaci autora*, łącznie z cechami jego wyglądu zewnętrznego.

Jest to gra na tożsamość autora i opowiadacza — naoczny świadek (osobiste dygresje, odwołania do ogólnie znanych faktów z własnego życia, np. *Eugeniusz Oniegin*);

2. Autor charakteryzuje się, robi miny, zmienia tembr głosu; opowiadacz staje się odrębną postacią, dopełniającym charakterem powieści, *maską autora*.

Rozróżnienie terminów „postaci” i „maski” nie jest kalamburem. Oba *chwyt literackie* odpowiadają tym zjawiskom, o których była mowa na początku artykułu. Niemożności prawdziwie dokładnego, wiernego ukazania własnej osoby w sztuce odpowiada pozorna łatwość i swoboda jej ujawniania się. Z drugiej strony, jeśli pisarz, przeszedłszy proces asymilacji twórczej, staje się — psychologicznie bezwiednie, logicznie nieuniknienie — już nie samym sobą, lecz kimś innym, to, maskując się za pośrednictwem opowiadacza, czyni to świadomie i celowo<sup>9</sup>.

I jeden i drugi chwyt posiadają swoje przeznaczenie i swoją historię. Omówię tylko drugi. Jego schemat jest następujący:

Opowiadacz nie posiada *cech zewnętrznych*. W wypadku, gdy wpro-

<sup>8</sup> [W tłumaczeniu terminów z zakresu form podawczych przyjęto zasadę: termin „skaz” pozostawiono w brzmieniu oryginału, termin „powiastwowanie” przetłumaczono za pomocą terminu narracja, natomiast termin „rasskazczik” — za pośrednictwem terminu opowiadacz].

<sup>9</sup> Mimo to stale spotykamy się z zamianą tego typu opowiadacza na autora. Np. coś może być bardziej pozbawione gustu, aniżeli ilustracje utworów, powiedzmy Gogola, przedstawiające autora w towarzystwie własnego bohatera. Można wybaczyć ilustratorowi „Niewskiego almanacha”, który przedstawił Puszkina w towarzystwie Oniegina „wspartych na granicie”. W tym bowiem wypadku sam autor upoczywie dążył do wywołania podobnego efektu, chociaż jednocześnie w swoich wierszach wykpił naiwnego ilustratora. Nie można jednak wybaczyć Wróbelowi, który zamienił na autora nawet nie pobocznego opowiadacza lecz „udramatyzowaną postać” Lermontow strzela się w pojedynku z Grusznickim!

wadzony zostaje do opowieści, jako realnie działająca postać, wówczas chwyt ten traci swe znaczenie, jako odrębny środek artystyczny. Znaczenie jego bowiem polega na tym, że — lokując się *ponad* zdarzeniami opowieści — *ocenia je*, nadaje ton i, prowadząc narrację, przełamuje przez pryzmat *własnego rozumienia* wszystkie przedmioty, zdarzenia i ich wzajemne związki.

Jednocześnie, czym prymitywniejszy jest sposób myślenia opowiadacza i czym naiwniejszy jest jego pogląd na świat, tym potężniejszym i donioślejszym wydaje się to wszystko, co się wokół dzieje.

W jego relacji najzwyczajsze rzeczy ukazują się nam, jako zadziwiające, potężne, fantastyczne i w ogóle *przesadnie powiększone*. Na tym polega funkcja i sens artystyczny chwytu — *zmieniać wymiary rzeczy*.

Naturalnie, nie jest to relacja „na serio” i za prymitywnym opowiadaczem znajduje się zawsze ironiczny autor. Niekiedy zdziera on maskę i burzy iluzję.

Dla struktury wypowiedzi omawianego chwytu najbardziej charakterystycznym, chociaż nie obowiązkowym, jest „skaz”, złudzenie mowy improwizowanej, niedbałej i chaotycznej, z obecnością wtrąconych powiedzonek i dygresji<sup>10</sup>. Bez „charakterystycznego” *skazu* trudno się tu obejść, przecież rodzaj maski ujawnia się w procesie *opowiadania*. I jeszcze jedna osobliwość: opowiadacz jest tu ukryty, śledzimy tylko jego głos, jego intonację, wyobrażamy sobie jego mimikę. Autor może go jednak zrealizować *poza utworem*, szkicując jego pełny portret.

Tak postąpił Puszkina z Bielkinem.

## 6

Znana „prostoduszność” Bielkina (przenoszono ją często na samego Puszkina) jest niczym innym jak chwytem prymitywnego opowiadacza. Przemawia za tym pochodzenie tego ostatniego.

„Iwan Pietrowicz Bielkin zrodził się z uczciwych i szlachetnie urodzonych rodziców” i „początkowe nauki pobierał u wiejskiego diaczka. Owe mu to właśnie zacnemu mężowi zawdzięczał, zdaje się, zamiłowanie do czytania i zajęć na polu rosyjskiego czasopiśmiennictwa”<sup>11</sup> (*Powiesci Bielkina. Ot izdatiela*).

Zresztą opowieści Bielkina tylko zewnętrznie połączone są jego imieniem. On jedynie je „zanotował” i „starał się przyozdobić prawdę żywością opowiadania, a czasami nawet kwiatami własnej wyobraźni”<sup>12</sup> (*Istorijsia siela Goriuchina*). Natomiast prawdziwymi opowiadaczami są „różne

<sup>10</sup> Pojęcie „skazu” zostało ustalone w artykułach B.M. Eichenbauma.

<sup>11</sup> [A. Puszkina: *Opowieści Bielkina. Od wydawcy*, [w:] *Dziela*, t. III, przekł. S. Pollaka, Warszawa 1967, s. 298].

<sup>12</sup> [A. Puszkina: *Historia wsi Goriuchino*, [w:] *Dziela...*, przekł. S. Pollaka, s. 383].

osoby”: *radca tytularny, podpułkownik, subiekt i panna*. Każda z opowieści (z wyjątkiem być może *Panny-włościanki*) utrzymana jest w tonacji, odpowiadającej „randze i tytułowi” opowiadającego. Interesujące jest zwłaszcza opowiadanie radcy tytularnego A.G.N., docieklivego turysty z urzędu, dokładnego, zapobiegliwego, chętnego do uprzejmych pouczeń ludzi o mniejszym doświadczeniu; nawiasem mówiąc — człowieka bardzo dobrego — tak można by go pokrótce scharakteryzować.

Według tego formatu mierzone są wszystkie wydarzenia w domu poczmistrza.

Głos samego Iwana Piotrowicza Bielkina słyszeć nie w *Opowieściach*, lecz w *Historii wsi Goriuchino*.

Elementarne wykształcenie, jakie otrzymał od „diaczka”, „męża wielce światłego i uczonego” (*Istorijsi sieła Goriuchina*, wariant) oraz samodzielna lektura *Nowego sekretarza* rozbudziły w nim namiętnego literata.

Autor *Nowego sekretarza*, Mikołaj Kurganow, wydawał mu się „największym geniuszem”, kimś w rodzaju „starożytnego półboga”. W tym momencie wymiary stają się już wyraźnie nieproporcjonalne i na tej zasadzie zbudowana jest cała *Historia*.

„Kraina, od swojej stolicy biorąca nazwę Goriuchino, zajmuje na kuli ziemskiej obszar 240 dziesięcin, liczba mieszkańców sięga 63 osób.”<sup>13</sup> (*Istorijsi sieła Goriuchina*).

Lekka ironia opowieści widoczna jest w bezpośredniej parodii. Jej obiektem staje się „diaczek literatury rosyjskiej”, a parodia ta jest umotywowana za pośrednictwem maski Bielkina.

Ironicznemu Gogolowi było do twarzy udawanie prostaczka. Jemu też zawdzięcza literatura rosyjska niedoścignione wzorce takiego stylu.

Cóż wiedzielibyśmy, na przykład, o kłótni dwóch mirgorodzkich szlachciców, gdyby nie zdumienie i zachwyty opowiadacza, mieszkańca „wspaniałego” miasta. Opowieść *Newski Prospekt* ze względu na kompozycję jest bardziej skomplikowana. W utworze tym maska podwaja się, zgodnie z kompozycyjnym rozdzieleniem powieści.

*Historia Pirogowa* — groteskowy początek opowieści i maska-groteska już w pierwszych słowach wprowadzają czytelnika w swój maleńki świat, z uniesieniem relacjonując o „wspaniałych bokobrodach”, „wzbudzących zachwyty krawatach” i „wąsach wprowadzających w zdumienie”. Kiedy jednak „uroki” *Newskiego Prospektu* zmieniają się dla porucznika Pirogowa w arcynieprzyjemne ciągi, wówczas ona to właśnie melancholijnie wzdycha na wspomnienie o apetytach ludzi mających „usta rozmiarów bramy frontowej sztabu głównego”.

Perypetie artysty malarza Piskariowa relacjonuje maska o wymiarach fantastycznych, która ledwie dostrzegalnym gestem włącza w utwór opo-

<sup>13</sup> [Ibidem, s. 386].

wieść o tej tajemniczej porze, „kiedy latarnie spowijają wszystko w jakieś światło kuszące i czarodziejskie”<sup>14</sup>.

Kiedy jednak „światło kuszące i czarodziejskie” gubi biednego Piskariowa, to ona właśnie w końcowym fragmencie, utrzymanym w tonacji skazu, wydaje stłumiony okrzyk: „O, nie wiercie Newskiemu Prospektowi [...] Wszystko to złudzenie, mrzonka, pozór.”<sup>15</sup>

Zarówno ze względu na wzajemne uwarunkowanie sujetu i skazowej zasady narracyjnej, jak też ze względu na pełnię i rangę formy maski, *Newski Prospekt* wydaje mi się wzorcowym przykładem rozpatrywanego chwytu.

## 7

Dostojewski posługuje się chwytem w jego postaci mieszanej. Kadencja skazu, który, jak widzieliśmy, ściśle wiąże się z chwytem podstawionego opowiadacza, nie odpowiadała Dostojewskiemu. Sprawa polega na tym, że skaz ze swoim rozmachem szeroko rozbudowanej mowy oraz z logicznymi przeskokami, zawsze hamuje tempo akcji. Natomiast powieści Dostojewskiego odznaczają się skomplikowaną fabułą i obfitością scen oraz dialogów. Dlatego w prozie tego pisarza opowiadacz znika, lub jest mechanicznie rugowany. Jednakże, ten opowiadacz-maską istnieje, nawet wówczas, gdy narracja prowadzona jest nie od osoby pierwszej. Źródłem tego zjawiska jest łatwo dostrzegalny ton osobisty powieści, którego odniesienie do osobowości Dostojewskiego byłoby, rzecz jasna, przejawem dowolności sądu.

„Najszanowniejszy”, „najwspanialszy”, „koniaczek”, „rodzinka” — wszystko to oznacza celowe skrzywienie tonu. Co prawda, chwyt ten ujawnia się w postaci rozproszonej, lecz z okrucichów tych zawsze można skonstruować sylwetkę opowiadacza<sup>16</sup>. Dostojewski, jak już wzmiankowałem, nie jest nosicielem jego czystej formy. (Przypomnę, że utwory mające charakter wspomnień, np. *Młodzik*, nie są tu brane pod uwagę). Jest jednak powieść Dostojewskiego, w której chwyt ten znalazł nowe i oryginalne zastosowanie. Mowa o *Biesach*, chociaż prowadząca kronikę postać bierze częściowo udział w akcji, lecz w istocie i w tym utworze nie stanowi charakteru.

<sup>14</sup> [M. Gogol: *Newski Prospekt*, [w:] *Opowieści*, przekł. J. Wyszomirski i ego, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1972, s. 10].

<sup>15</sup> [Ibidem, s. 48].

<sup>16</sup> W ton opowiadacza mogą też wpadać zupełnie odmienne nuty. Zachodzi wówczas zjawisko tego, co można by nazwać odślonieniem maski. Tak na przykład w *Biesach* mówiąc o „utalentowanym i wielce szanownym” Stiepanie Trofimowiczu oraz o jego przemówieniach opowiadacz nagle dorzuca: „No i cóż, panowie, czy nie trafia się wam niekiedy i teraz usłyszeć takie właśnie «miłe», «mądre», «liberalne» typowo rosyjskie bzdury?” Spoza kliwej maski wylania się upragniona „postać” samego Dostojewskiego. (Podobne „wyrównanie” tonu znajdujemy w *Opowieści o tym jak Iwan Iwanowicz pokłócił się z Iwanem Nikiforowiczem* — „Nudno jest na tym świecie, panowie!”

Cóż o niej wiemy? Że jest rodowitym obywatelem miasta, przyjacielem i zaufanym Stiepana Trofimowicza Wierchowienkiego. Przy końcu dowiadujemy się, że się nazywa G-w. I to wszystko. Nawet nie postać, a jakiś bezosobowy schemat. Inocenty Annienski był zdania, że tego rodzaju „pośrednik” tylko „kompromituje” powieść „swoją oczywistą zbeđnością” (*Wtoraja kniga otrażenij*, s. 110).

W rzeczy samej, po cóż on jest potrzebny? Na pytanie to można udzielić odpowiedzi, kiedy wspomni się o przeznaczeniu chwytu.

Opowiadacz-maskar nie posiada cech zewnętrznych, natomiast jego wyrazistość artystyczna przejawia się w tym, że znajduje się *poza* wydarzeniami utworu, wyraża wobec nich *swój stosunek* i w ten sposób zmusza czytelnika do odbioru świata przedstawionego pod pewnym kątem widzenia. I im bardziej „prymitywne” jest jego widzenie, tym donioślejsze wydają mu się zdarzenia.

A cóż takiego dzieje się w *Biesach*?

G-w miota się z miejsca na miejsce w scenach, w których istnieje potrzeba zademonstrowania nietaktu lub zaprezentowania karykaturalnego wręcz zachowania się. „Skoczyłem w strachu [...]”, „Rzuciłem się do niego [...]”, „Byłem jak porażony [...]”, „Całego mnie przekrzywiło [...]”. *Swoim stosunkiem* do przebiegu zdarzeń sprawiał wrażenie, jak gdyby naciskał na pedały akcji powieści, pozostając jednocześnie poza jej obszarem, *nie włączając się do niej jako samodzielny charakter*. Dlatego też, będąc postacią utworu, jednocześnie nie posiada cech postaci. Pozostaje faktycznie jedynie „pośrednikiem” pomiędzy czytelnikiem a autorem. Napina uwagę czytelnika, myśli i czuje *za niego*, natomiast dla autora jest tylko *żywą kursywą*.

Pod względem kompozycji *Biesy* są być może najbardziej oryginalnym i najbardziej ostrym utworem Dostojewskiego. Ostrość tę stwarza kontrast.

Z jednej strony, na jednym planie — zbiór monstrualnych typów, tłok ludzki, małomiasteczkowe nonsensy, melodramat i wodewil jako uproszczenie tragizmu i komizmu, a nad tym wszystkim — złudzenie ogromu i doniosłości dokonujących się wydarzeń, droga do rozwiązania najwyższych moralnych i politycznych problemów.

Opowiadacz, który z uczuciem przerażenia i bezradności miota się wśród „oszałamiających” wydarzeń, potęguje owo złudzenie ich ogromu, nic więc dziwnego, że niedorzeczny, zwykły skandal, jaki miał miejsce w domu żony przewodniczącego szlachty, wydaje mu się ogromną i przerażającą katastrofą. Wykorzystanie opowiadacza w charakterze „żywej kursywy” łączy Dostojewskiego z Gogolem. Jest to wspólnota w sposobie zastosowania chwytu. Wspólnota ta (nie mówię — przejęcie tradycji) uwiadacznia się w szczegółach takich — zdawałoby się odmiennych — utworów, jak *Opowieść o tym jak pokłócił się Iwan Iwanowicz z Iwanem Nikiforowiczem* i *Biesy*. W obu utworach opowiadacze dochodzą do zbież-

nych sformułowań słownych, chociaż nie w tego typu zbieżnościach zasada się problem, ale w tym, że podobne repliki padają z ust postaci, pełniących jedną i tę samą funkcję artystyczną:

- Wspaniały człowiek Iwan Iwanowicz (*Opowieść...*),
- (Stiepan Trofimowicz) był wspaniałym człowiekiem (*Biesy*),
- Kiedy usłyszałem o tym, to jakby mnie grom poraził (*Opowieść...*),
- Zobaczyłem (ją) i zdębiałem ze zdumienia (*Biesy*),
- Długo nie chciałem uwierzyć (*Opowieść...*),
- Gdybym nawet zobaczył to we śnie, to i tak bym nie uwierzył (*Biesy*).

Jest to kursywa — nazwijmy ją — kompozycyjna, podkreślająca „niezwykłość” tej czy innej *sytuacji* lub *zdarzenia* i wymagająca zawsze pewnej złożoności lub wyrazistości *sujetu*.

Jeśli Aleksy Riemizow, który przejął całkowicie tradycję skazu i tym samym osłabił *sujet*, także zmusza niewidocznego opowiadacza do rozmieszczenia pewnych akcentów, to zgodnie z ogólnym przeznaczeniem zmienia się też „kursywa” — staje się wówczas kursywą *drukarską*.

Dla opowiadań Riemizowa charakterystyczne jest *rozstrzelenie dźwięku*, akcent logiczny oraz żywa intonacja opowiadacza, która podkreśla „dziwność” w tym wypadku nie *sytuacji* i *zdarzeń*, lecz *pojęć* i *słów*.

„Kiedy w dzieciństwie Marakulin chciał zostać *kawalergardem...*” (*Siostry od Krzyża*)

*Kawalergarda*, *chiromanta*, *akwarium* — wszystko to dla społeczności Burkowych przekracza granice przeciętności i urasta do rozmiarów swojej fantastyki.

Jeśli u Riemizowa chwyt pociesznego opowiadacza idzie od Gogoła i Dostojewskiego, to kultura „dziwnych słów” — od Leskova.

W twórczości Riemizowa obie te tradycje współistnieją i chyba z przewagą tej drugiej.

Być może z tych samych względów postaci opowiadaczy u Riemizowa nie są tak konkretne, jak na przykład we wczesnych utworach Eugeniusza Zamiatina, gdzie odznaczają się dużą wyrazistością.

W prozie tego pisarza uchwytna jest żywa intonacja „maski”, która realizuje się też za pomocą swoistej „kursywy”:

„Patrzała, patrzała i nagle jak nie chwyci klatki tej i o podłogę ja-ak nie trzaśnie.” (*Alaty*)

Rysunek jednego słowa ujawnia zarówno zapał opowiadacza, jak też gestykulację i tonalną wyrazistość całej frazy.

Jednak opowiadaczowi u Zamiatina nie powiodło się. Zagrożenie tym razem pojawiło się nie od strony skomplikowanej akcji, której by przeszkadzał i nie od strony „słoweczka”, z powodu którego autor mógłby zapomnieć o jego interesach, a od strony innej formy ornamentu słownego — *upodobnień obrazowych*.

Baryba — żelazko. Czebotarycha — miasto (*Uiezdnoje*).

Kiempl — ciężarówka-traktor (*Ostrowitianie*) i tym podobne.

Powtórzenie takich *przyrosniętych* porównań zaczęło sprawiać wrażenie *statyczności*, bezruchu punktów, zaś rozwijanie ich (na przykład w *Mamaju*: domy — okręty, Petersburg — ocean, mieszkańcy — pasażerowie, nierówności ulic — śnieżnokamienne fale) ze względu na swój zaplanowany z góry charakter zburzyło całkowicie iluzje improwizowanej, nie-*dbałej mowy potocznej*.

Wiążąca się z powyższym maniera Zamiatina pisania za pomocą „akcentowanych” epitetów i krótkich fraz (opowieść *Północ*) jest diametralnie przeciwstawna wielosłowiu skazu.

Znacznie radykalniej zmienia chywy Andriej Biely, chociaż w przeszłości też szedł drogą tej samej utartej tradycji literackiej.

Do tradycji tej nawiązuje swobodny skaz *Srebrnego gołębia* oraz cięta, napiętnowana nerwowym grymasem maska *Petersburga*:

„Jaśnie oświeceni państwo, jaśnie wielmożni państwo, szanowni obywatele!

Czym właściwie jest nasze Imperium Rosyjskie?”<sup>17</sup>

Pamiętam, jak podczas publicznego wystąpienia Andriej Biely mówił o „niegodziwcu”, któremu powierzył prowadzenie narracji *Petersburga*.

## 8

„Zamierzeniem niniejszego dziennika jest zerwać z siebie jako pisarza maskę i opowiedzieć o *sobie*, człowieku, który pewnego razu został wstrząśnięty do głębi i na zawsze”. Tak pisze Andriej Biely w „epopei” *Ja* („Zapiski miecztatielnej”, nr 1, s. 40). I dodaje: „Dziennik jest to sposób prezentacji postaci autorskiej, pragnącej się szczerze wypowiedzieć” (tamże).

Przy takich założeniach, rzecz jasna, jakikolwiek „pośrednik” byłby nie na miejscu. Obowiązuje bowiem tutaj chwyt diametralnie odmienny od poprzedniego. Nie „maska” lecz „osoba”, nie mowa zależna lecz niezależna, nie ironia lecz maksymalna szczerześć autorska, powiedzmy dokładniej *iluzja maksymalnej szczerześci*.

Zaprezentowany w *Epopei* Bielego zespół środków uwierzytelniających jest w zasadzie dość tradycyjny. Znajduje się tu wszystko: dygresje liryczne i ujawnienie autorskich zamysłów, zapewnienie czytelnika o tym, że *teraz już pisze inaczej* („piszę, jak szewc [...]”) i zaakceptowanie faktów autobiograficznych. (Przecież budowla Jana w *Epopei* to dla nas, współczesnych Bielemu, zjawisko tego samego szeregu literackiego co, powiedzmy, *Opera Odeska* w *Eugeniuszu Onieginie* dla współczesnych Puszkina).

<sup>17</sup> [A. Biely: *Petersburg*, przekł. S. Pollaka, Warszawa 1974, s. 5].

I, chociaż może się to wydawać dziwnym, pomimo stylistycznych zabiegów, jawnie sztucznych pomysłów Andrieja Bielego, iluzja i tym razem spełnia swe zadanie. Zawierzywszy jej, groźnie oskarżają „zakłamanego” Andrieja Bielego o to, że „maski pisarza” *jednak nie zerwał* i „szewcem” nie został.

Nawet mniej wyrafinowani współcześni Puszkina z powodu wierszy *Eugeniusza Oniegina*

„I w poetycką czarę  
Sporo wody domieszałem”<sup>18</sup>

nie traktowali problemu w ten sposób: domieszał Puszkina „wody” do swojej poezji, czy nie domieszał?

Przy całej konwencjonalności tych ogólnie stosowanych chwytów Bielego okazuje się nowatorem w pewnych szczegółach stylistycznych.

Stara forma powieści zakończyła swój żywot. „Urywki”, „aluzje”, „przeskoki”, taką właśnie „nieforemność” i takie właśnie „niegodne powieści środki” (s. 40, 48) uważa on za najbardziej do tego celu przydatne.

Jeszcze przedwcześnie jest mówić o globalnym sensie nowych pomysłów Andrieja Bielego w zakresie prozy artystycznej; widoczny jest dopiero początek.

Pomimo tego wydaje mi się znamienne rezygnacja pisarza z chwytu ironicznej maski oraz temat *Epopoi* — dążenie do ostatecznego otwarcia samego siebie i obnażenia najgłębszych źródeł myśli i świadomości.

Zresztą, *temat* jako ten element kompozycyjny sztuki, który bardziej niż inne wolny jest od pęt tradycji historycznej, pozostawia indywidualności artysty największą możliwość wyboru. Nieco konkretniej natomiast można by mówić o formach realizacji tematu w najnowszej prozie artystycznej.

Niewątpliwie nadal mocna jest pozycja skazu. W twórczości obecnego pokolenia prozaików najbardziej zdecydowanym jego reprezentantem jest Borys Pilniak. Również części „Braci Serafiońskich” (Wsiwołod Iwanow, Mikołaj Nikitin, Michał Zoszczenko) bliska jest kultura literacka skazu.

Można jednak mieć wątpliwości, czy linia skazu z właściwym mu hamowaniem akcji, z jego instytucją naiwnych opowiadaczy może sprostać tej mnogości i złożoności faktów oraz wieloznaczności myśli, które składają się — jak mi się zdaje — na zawartość nowej prozy artystycznej. (Jeszcze raz napomnę o ogromnym zamyśle *Epopoi*). Z tymi walorami, jakie ujawniły się w nowej sytuacji literackiej, łatwiej wiążą się takie właściwości, jak: złożona *fabuła*, chwyt, nie stanowiący nigdy dominanty w rosyjskiej literaturze, lub zagęszczony *dialog* (chwyt Dostojewskiego), albo zdyscyplinowana forma *opisu wydarzeń*, maksymalnie oszczędnego; takim jest opowiadanie Iwana Bunina *Pan z San-Francisko*, które w całości napisane

<sup>18</sup> [A. Puszkina: *Urywki z podróży Oniegina*, przekł. wolny — S.P.].



jest jak gdyby na jednym oddechu, jednym zdaniem. Mogą pojawić się też zupełnie niezwykle formy, ale stopień prawidłowości znajdującego się przed nami procesu rozwoju jest dla nas jeszcze niejasny.

Niezależnie jednak od tego co przyniesie przyszłość, obecnie w rosyjskiej literaturze nie ma ważniejszego problemu jak ugruntowanie nowych form prozy, wycieńczonej obecnie, ale być może znajdującej się w przededniu rozkwitu. Do tego potrzebna jest cała energia i koncentracja myśli twórczej artysty, zdolnej obalić zastygłe pozy oraz zniszczyć martwe, *bezduszne i pozbawione oblicza* maski.

W walce z nimi zbawienne bywają zarówno prawdziwa deformacja, jak też nawrót do najbardziej „słabych” form i struktur.

Jednakże prawdziwe, obiektywnie cenne osiągnięcia pojawiają się tylko wówczas, gdy będą odnalezione nowe pozy i nowe maski...

W tej dziedzinie obowiązuje zasada zamkniętego kręgu.

Przełożył Stanisław POREBA

Станислав Поремба

**К ПРОБЛЕМАТИКЕ ПОВЕСТВОВАНИЯ**  
(Забытая статья Ильи Груздева)

**Резюме**

Настоящая публикация является переводом статьи И. Груздева, опубликованной в 1922 году и посвященной вопросу форм построения высказывания.

Автор сосредоточивается на литературных формах повествования в первом лице, вытекающих из разговорной речи (т. наз. сказ). Опираясь на примеры литературных текстов русских писателей (Пушкин, Гоголь, Достоевский, Ремизов, Белый) Груздев — первым в русском литературоведении — предпринял попытку типологии речевого повествования в его варианте повествования в первом лице.

Статья сопровождается примечаниями и предисловием переводчика.

Stanisław Poręba

**A CONTRIBUTION TO THE SUBJECT OF NARRATION**  
(A forgotten article by Ilya Gruzdiev)

**Summary**

*A contribution to the subject of narration* is a translation of an article by I. Gruzdiev written in 1929 and dealing with the problem of forms of presentation.

Gruzdiev concentrated his attention on first person forms of narration, finding their origin in the spoken word communication form (known as "skaz"). On the example of literary texts by Russian authors (Pushkin, Gogol, Dostoyevski, Riemi-zov, Biely) he undertakes the task, for the first time in Russian literature studies, of distinguishing types of spoken narrative in the first person form.

The translator has added a foreword and notes to the article.