

Krystyna Orłow-Laskowska

Poetyka "Sobowtórów" Borysa Pilniaka

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 1, 75-88

1977

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Poetyka „Sobowtórów” Borysa Pilniaka

Krystyna Orłow-Laskowska

Borys Pilniak należał do pierwszej formacji pisarzy tworzących prozę radziecką. Nowa sytuacja historyczna, zmieniająca radykalnie dotychczasowy system społeczny, dokonująca przemian w sposobie bycia oraz w świadomości człowieka, odbiła się oczywiście na sytuacji w literaturze. Wewnętrzna antynomia świata, podlegającego literackiemu przetworzeniu, chaos rewolucyjnej rzeczywistości, dynamika oraz patos przemian implikowały dynamikę, dysharmonię oraz zmienność form. Toteż twórcy literatury radzieckiej świadomie występują przeciwko klasycznej powieści XIX wieku szukając nowych, bardziej „przylegających” do nowej sytuacji, form wyrazu artystycznego. Eksperymenty w zakresie struktury prozy zrodziły między innymi nowy nurt prozy poetyckiej, zwanej ornamentálną, prozy wysuwającej się zdecydowanie na czołową pozycję literatury pierwszej połowy lat dwudziestych (do 1924 roku). Pisarze owego nurtu — Wsiewołod Iwanow, Artiom Wiesioły czy Aleksander Małyszkin — wiele zawdzięczają właśnie B. Pilniakowi, którego wpływ zaznaczył się głównie w kręgu prozaików skupionych wokół ugrupowania Serapionowych Braci¹. Dzielili oni z autorem *Nagiego roku* zainteresowania tematyczne oraz nowatorstwo stylistyczne. Badanie prozy B. Pilniaka w aspekcie jej cech strukturalnych umożliwiłoby dokonanie porównań, ustalenie zależności od pierwowzorów, określenie stopnia oryginalności autora *Nagiego roku*. Studia nad poetyką powieści B. Pilniaka wydają się potrzebne tym bardziej, że i współczesna proza radziecka nawiązuje wyraźnie do prozy poetyckiej lat dwudziestych. Wystarczy chociażby wspomnieć ostatnie książki Walentego Katajewa.

Obiektem naszej analizy stały się *Sobowtóry* — nie najlepsza wprawdzie powieść B. Pilniaka, niemniej zawierająca naczelnne cechy poetyki jej autora. Fakt, iż *Sobowtóry* należą (w swojej ostatecznej formie) do prozy lat trzydziestych, odbił się jedynie na pewnym ukierunkowaniu tematycz-

¹ Por. A. Drawicz: *Literatura radziecka 1917—1967*, Warszawa 1968, s. 93.

nym oraz ideowym (powieść o pracy, dydaktyka). Poetyka powieści natomiast wiąże ją wyraźnie z nurtem prozy ornamentalnej lat dwudziestych.

Tytuł utworu kojarzy się z *Sobowtórem* Fiodora Dostojewskiego, jednakże nie należy przeceniać wpływu filozoficznej, pogłębionej psychologicznie prozy autora *Zbrodni i kary* na prozaika radzieckiego. Z Dostojewskim łączy Pilniaka jedynie zainteresowanie „ciemnymi” oraz podświadomymi przejawami życia człowieka, natomiast artystyczny wyraz owych fascynacji jest już odmienny. Podjęcie przez pisarza częstego w literaturze rosyjskiej motywu sobowtóra przypisać należy raczej wpływowi E.T.A. Hoffmana, którego twórczość odegrała niemałą rolę w kręgu prozaików Serapionowych Braci. Niewątpliwie i twórczość Andrieja Bielego — literackiego mistrza B. Pilniaka — zostawiła ślad na artystycznym kształcie jego utworów. Charakter owych zależności i powiązań literackich wydaje się jednak powierzchowny i ogranicza się najczęściej do zewnętrznego podobieństwa sytuacyjnego czy też przejęcia gotowych konstrukcji stylistycznych. Schematyzm ujawnia się wyraźnie także w sposobie kształtowania bohaterów.

Maksym Gorki ganił autora *Nagiego roku* za obojętność, jaką darzył młody pisarz swojego bohatera. Rzeczywiście, nie człowiek jako charakter, niepowtarzalne indywiduum, interesuje B. Pilniaka. Jego bohaterowie nie są, jak postaci F. Dostojewskiego, nosicielami idei, lecz symbolami określonych postaw; odbijają niepokoje i rozterki ówczesnego społeczeństwa rosyjskiego, a dokładnie — młodej inteligencji kształtującej się w nowych warunkach historycznych. *Sobowtóry* miały być także odpowiedzią na pytanie o osobiste stanowisko ich autora wobec rzeczywistości. Stąd też, jak zauważyli recenzenci, w sposobie przedstawienia bohaterów zdradza się „kompleks inteligencki” samego autora. Tendencyjność wartościowania postaw odbija się ujemnie na kształcie artystycznym powieści: postać o większej (założonej) nośności ideologicznej nie uzyskuje przekonującego wyrazu artystycznego. W ostatecznej wymowie utworu postawa Mikołaja, uczonego, komunisty, człowieka zdolnego do wyrzeczeń w imię nauki i czynu, zwyciężyła postawę Aleksandra, artysty nie biorącego udziału w rewolucji, nie mogącego znaleźć swojego miejsca w rzeczywistości rosyjskiej lat dwudziestych.

Tymczasem jedynym bohaterem *Sobowtórow* o pogłębionym rysunku psychologicznym, bohaterem skomplikowanym, barwnym, przekonującym jest właśnie Aleksander. Postać brata przy nim zarysowuje się blade i sztucznie. Nieautentyczność i bezbarwność tego bohatera podkreślona zostaje przez odpowiednio sztuczny, gazetowy język, pozbawiony akcentów emocjonalnych oraz cech indywidualnego zabarwienia. Poza postacią Aleksandra autor nie wyposażył żadnego ze swych bohaterów w bardziej skomplikowane wnętrze. Co więcej — również zewnętrzna charakterystyka postaci, w tym także kobiecych, zdaje się zupełnie nie interesować

twórcy *Sobowtórów*. Podrzędna, służebna funkcja drugoplanowych postaci powieści (znaczących o tyle, o ile uczestniczą w losie braci) znajduje swój odpowiednik w sposobie ich przedstawienia: niepełnym i skrótowym. W rezultacie powstają nie barwne, wyposażone w różniące cechy indywidualne, postaci — charaktery, lecz raczej marionetki bądź naszkicowane zaledwie sylwetki.

W przedstawieniu Jadwigi Felicjanowny na przykład na plan pierwszy wysuwa się jej nieruchomość i automatyzm, całkowite podporządkowanie się drugiej osobie.

„Oczy Jadwigi były nieruchome, piękne i bez wyrazu.”²

Analogia między marionetką a partnerką Aleksandra została pogłębiona poprzez scenę w teatrze kukielkowym, w której lalki „wyraźnie żyły tylko dzięki zręczności rąk artysty” (s. 254).

W ukazaniu postaci żony Aleksandra, nie odgrywającej w powieści jak i w życiu aktora najmniejszej roli, zwraca się uwagę na jedną tylko cechę, jeden rys: na jej „łagodność”, „liryczność”. Bohaterowie Pilniaka nie prezentują się poprzez wypowiedzi własne (wyjątek — monologi wewnętrzne Aleksandra), lecz raczej wyrażają określoną postawę życiową poprzez działanie. Jeżeli prezentacja dokonana zostaje przez osobę trzecią, jest zawsze skrótowa, programowo obiektywna i krańcowo oszczędna. Oto typowy przykład charakterystyki drugoplanowej postaci:

„Wiertacz, inżynier, dyrektor u Nobla. Świetna kariera, pieniądze, autorytet. Ogromne zdolności, uczciwość. Demokrata. Język angielski. Angielski sposób życia.” (s. 270—271)

Autor, kreśląc sylwetki braci-bliźniaków, osiąga efekt uzyskany przez Dostojewskiego w *Biednych ludziach* poprzez wprowadzenie lustra, w którym przegląda się Diewuszkina. Lustro odbija prawdziwy, żalobny wygląd bohatera, z czego ten przedtem nie zdawał sobie sprawy. Michaił Bachtin trafnie zauważa, iż rolę lustra z powodzeniem odgrywa postać sobowtóra, odbijającego nie zawsze uświadamiane cechy bohatera³. W *Sobowtórach* Pilniaka funkcja ta sprawdza się wyraźnie w scenie śmierci Elżbiety Aleksiejewny:

„Do Aleksandra szedł brat Mikołaj. Dwaj bracia-bliźniacy uważnie popatrzyli na siebie. Aleksandrowi — artyście wydało się, że patrzy w lustro, w swoje aktorskie lustro, i widzi samego siebie.” (s. 121)

² B. Pilniak: *Sobowtóry*, tłum. W. Broniewski, Warszawa 1959, s. 61 (pozostałe cytaty według tego wydania; strony przytaczam w nawiasach).

³ Por. M. Bachtin: *Problemy poetyki Dostojewskiego*, Warszawa 1970, s. 93.

Źródłem „rozdwojenia” Aleksandra jest jego ustawiczny dialog wewnętrzny, psychiczna rozterka, aktorstwo wreszcie. Bohater buntuje się przeciwko udawaniu, wcielaniu się w inną postać, przeciwko nieautentyczności własnej osoby. Niebezpieczeństwa i trudy wieloletniej ekspedycji arktycznej, wewnętrzne rozterki przywiodą go do stanu, w którym majaki i wyobrażenia górują nad trzeźwym poczuciem rzeczywistości. W momentach psychicznego napięcia doznaje wrażenia dwoistości własnej osoby, rozpadu świadomości. W przedstawieniu stanu „rozkojarzenia” bohatera uciekł się Pilniak do aluzji literackiej. Otóż dręczony niepewnością, wewnętrzną rozterką oraz wyrzutami sumienia, Aleksander błądzi po ulicach Moskwy jak po labiryncie, nie mogąc trafić do własnego domu. Nie zdając sobie sprawy z rozkojarzenia własnej świadomości, przypisuje rozdwojenie przedmiotom martwym. Wydaje mu się mianowicie, że to pomnik Puszkina rozdzielił się, ożył, stawając ciągle na jego drodze. Podobnie bohaterowi *Jeźdźca Miedzianego* — Eugeniuszowi — szalona wyobrażenia, w chwili krańcowego napięcia emocjonalnego, pozwala widzieć pomnik Piotra galopujący po bruku, ścigający bohatera. Należy jednak zaznaczyć, że zastosowana w *Sobowtórach* aluzja literacka ogranicza się jedynie do czysto zewnętrznej sytuacji, a rodowodu jej należy się dopatrywać w *Petersburgu* A. Bielego. Wpływ A. Bielego zaznaczył się również na „rozwichrzonej” kompozycji powieści B. Pilniaka.

Sobowtóry, jak i pozostałe utwory ich autora, stanowią konglomerat scen, powtarzających się motywów oraz krzyżujących się tematów, łączonych ze sobą na zasadzie retrospekcji, częściej nawet — umowności. W ich złożonej tkance wyróżnić można trzy płaszczyzny kompozycyjne, trzy plany na tyle odmienne, by stanowić podstawę ich wydzielenia w odrębne jednostki konstrukcyjne. Plany te nazwijmy (zgodnie z sugestiami A. Hamerlińskiego⁴ — autora jednej z nielicznych recenzji powieści) następująco:

- I. Arktyka
- II. Tadżykistan
- III. Bracia Łaczynow (Moskwa i Góra Połudcwa).

Wymienione plany utworu prezentują odmienne typy powieści. Posługując się typologią powieści Aleksandra Flakera⁵, opartej zresztą głównie na materiale prozy rosyjskiej i radzieckiej, plan Arktyki należy uznać za powieść akcji (za jej odmianę przygodową: sensacyjno-fantastyczną), plan Tadżykistanu za powieść przestrzeni, dającej przekrój synchroniczny obranego terytorium (Flaker zalicza tu takie powieści, jak *Martwe dusze* Gogola czy *Mistrza i Małgorzatę* Michała Buthakowa). Płaszczyzna braci Łaczynow natomiast uchodziłaby za typ powieści charakteru, odznaczający się ograniczeniem fabuły na rzecz portretu psychologicznego boha-

⁴ A. Hamerliński: *Pilniak po raz trzeci*, „Walka Młodych” 1959, nr 33, s. 4 i 7.

⁵ A. Flaker: *O typologii powieści*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1, s. 265—275.

terów. (Do tej odmiany powieści autor typologii zalicza dzieła F. Dostojewskiego, skaz Mikołaja Leskowa, *Petersburg* A. Bielego).

Oczywiście, wymienione typy powieści rzadko realizowane są w postaci „czystej”; w praktyce mamy do czynienia z ich kontaminacją, przemieszaniem cech poszczególnych odmian z zachowaniem przewagi jednej z nich. Taka sytuacja występuje także w *Sobowtórach* Pilniaka, dlatego też dokonany podział może obowiązywać z pewnymi zastrzeżeniami.

Należy zaznaczyć, że *Sobowtóry* „wchłonęły” wcześniejsze opowiadania Pilniaka — *Arktykę* oraz *Iwana Moskwę*, co z pewnością zaciążyło na kształcie kompozycyjnym powieści, sprawiając wrażenie rozbicia i niedopasowania poszczególnych części w stosunku do całości utworu. Wymienione plany swobodnie przeplatają się wzajemnie, nie dając się ściśle odgraniczyć.

Plan wyprawy arktycznej, chronologicznie najwcześniejszy, obejmujący czas od 11 VII 1914 roku do 15 IX 1917 roku nosi charakter przygodowy o dynamicznej, niekiedy fantastycznej akcji. Do typowych motywów powieści przygodowej zaliczymy: zderzenie się statku, sztormy, bunt załogi, odkrycie nieznannej wyspy, utratę statku i tym podobne. Więż kompozycyjną tworzy tutaj przyczynowo-skutkowa więź zdarzeń, z tym, że stopień ich przewidywalności — co charakteryzuje powieść o fantastycznym akcencie — jest raczej niski, toteż fabuła obfituje w momenty nieoczekiwane i szokujące. Motywacją narracyjną planu arktycznego jest wyprawa naukowa braci Łaczynow.

Plan Tadżykistanu tworzą listy Angeliny Andrejewny, stanowiące jak gdyby kompendium wiadomości o starożytnej krainie a zarazem jednej z najmłodszych republik ZSRR. Dodać należy, że są to wiadomości sprawdzalne, zgodne z rzeczywistością historyczną. Listy obfitują w szczegółowe dane geograficzne, historyczne, kulturowe i społeczne. Stanowią właściwie reportaże, przybierające niekiedy charakter traktatów, co skwitował T. Parnicki uwagą o „nudach Tadżykistanu”⁶, uważając ponadto, iż cała powieść stanowi jedynie pretekst do „przemycenia” ogromnej partii reportażowej. Teodor Parnicki sądzi, że przeładowanie *Sobowtórów* materiałem erudycyjno-dydaktycznym rozsądza całkowicie kompozycję powieści. Poniekąd słusznie.

Zauważmy jednak, iż fantastyka rzeczywistości w opisie przeprawy bohaterki przez góry Pamir jest analogiczna do fantastyki wyprawy arktycznej braci Łaczynow. Podobnie droga Mikołaja ku rewolucji, jego zachłystnięcie się przemianami dokonywanymi w kraju oraz pracą „dla przyszłości” (wydobycia radu) znajduje swój odpowiednik w egzaltacji Angeliny dla tego co nowe, socjalistyczne, radzieckie w średniowiecznym Tadżykistanie. Swoisty rytm powieści wytwarzany jest między innymi właśnie poprzez kontrasty bądź analogie. Najprostszy do odczytania kon-

⁶ T. Parnicki: *Sobowtóry — pretekstem*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 30, s. 5.

trast: północ (Arktyka) — południe (Tadżykistan) wyrażany głównie symbolami: śnieg, mróz — upał, kurz bynajmniej nie jest tu najważniejszy. Kontrast, dwoistość stanowią przede wszystkim wyznacznik samej rzeczywistości tadżyckiej, gdzie przeplatają się starożytność, średniowiecze, władza radziecka, samolot i muły, uniwersytety i parandza (s. 175). Tutaj kurz średniowiecznych glinianych ulic zestawiany jest z kurzem budowy nowej, socjalistycznej republiki.

Plan braci Łaczynow, zaznaczony już w planie Arktyki (w scenie zabójstwa Elźbiety), rozgrywa się przede wszystkim w Moskwie, w ciągu 2—3 dni. (Plan wyprawy arktycznej obejmuje 3 lata, plan listów — 10 lat). Motyw sobowtóra, główny motyw planu braci Łaczynow, podporządkowuje sobie wszelkie motywy uboczne oraz epizody służące uwypukleniu naczelnego problemu powieści — polaryzacji postaw obu braci. Motyw mumii, zaznaczony już w pierwszym zdaniu powieści, stanowi jeden z ulubionych motywów groteskowej fantastyki oraz opowieści grozy w stylu E.T.A. Hoffmanna. Wprowadzenie go do *Sobowtórów* sugeruje atmosferę romantycznej tajemniczości (jednakże chwyt ten okazał się artystycznie nieumotywowany i nieudolny).

Wieloplanowej konstrukcji *Sobowtórów* odpowiada skomplikowana struktura narracyjna. Z wyróżnionych przez Stanisława Eilego⁷ trzech głównych perspektyw narracyjnych, wszystkie znajdują w powieści zastosowanie. Plan Tadżykistanu prezentuje perspektywę personalną, plan Arktyki podporządkowany jest w znacznej części perspektywie neutralnej, z zastosowaniem narratora-obszeraora oraz „metody dramatycznej” przedstawienia, zaś plan braci Łaczynow prezentuje głównie auktorialną perspektywę narracyjną, przy tendencji do ukrywania postawy „olimpijskiej” wszechwiedzy. Należy dodać, że perspektywa nadrzędnej świadomości (auktorialna) rządzi całością powieści, odsłaniając narratora w jego funkcji kreacyjnej, kayserowskiego „mitycznego twórcę świata”.

Narrator auktorialny skonstruowany jako opowiadacz w trzeciej osobie, choć wszechobecny, bardzo dyskretnie ujawnia się w utworze, przyjmując najczęściej rolę świadka czy sprawozdawcy, nie zaś komentatora czy sędziego. Sprawozdawcza odmiana narracji jest jednym ze sposobów rezygnacji narratora-opowiadacza z przywilejów autorskich. Perspektywa auktorialna ujawnia się przede wszystkim w strategii układu czasowego powieści, w sposobie scalania jej poszczególnych planów. W powieści auktorialnej swoboda retrospekcji i antycypacji stanowi jeden z atrybutów wszechwiedzy opowiadacza, gdyż akcentuje jego „olimpijską” pozycję i „zamknięty” charakter świata przedstawionego⁸. Narrator staje się wówczas pośrednikiem między autorem a czytelnikiem umiejscawiając się —

⁷ S. Eile: *Światopogląd powieści*, Wrocław 1973, s. 244—245. W partii tekstu poświęconej problemom narracji korzystamy z terminologii i uściśleń zawartych w tej książce.

⁸ Ibidem, s. 204.

jak to określa S. Eile — „na progu świata powieściowego”⁹. Jemu przynależą w *Sobowtórach* partie „streszczające” wydarzenia rozległego czasu fabularnego. Tak też liczne „umieszczenia” akcji w czasie. Oto przykłady:

„Na krótko przed śmiercią Łaczynow był u brata Mikołaja na budowie zakładów radowych. [...] na ostatnim planie była myśl, że bracia może zaczną mówić po bratersku [...] Rozmowa ta nie nastąpiła.” (s. 43),

czy też:

„Poczynając od dni rewolucji, kiedy Ukraina i Azja Środkowa połączyły się w ZSRR, Łaczynow zaczął dostawać listy od nieznanego mu korespondentki. [...] Łaczynow odbierał je przez dziesięć lat.” (s. 30)

Autorska ingerencja w narrację przejawia się także poprzez zabiegi klasyfikujące i typizacyjne. Na przykład:

„Obyczaje, sposób życia aktorów, jak i wszystkich ludzi wolnych zawodów, odbiegają od zwykłych norm życiowych.” (s. 29)

W wypowiedziach tego typu zawarty jest już odcień interpretacyjno-oceniający adresowany do naszego systemu wartości. Funkcja pośrednictwa między autorem a czytelnikiem realizuje się także poprzez wtrącenia nawiasowe, noszące najczęściej charakter dodatkowych informacji czy wyjaśnień:

„Łaczynow myślał o tym, że ci studenci «wypierani» (Zyrianin znaczy: wypierany, Zyrianie tak nazywali lud Komi) [...]” (s. 284); „Z rana do dżamu (rada wiejska) przyszedł Tadżyk [...]” (s. 244)

Przy stosowaniu auktorialnej perspektywy narracyjnej interesujące będą zawarte w tekście sądy uogólniające, deklaracje czy sentencje zdradzające wprost postawę światopoglądową autora powieści (autorem nazywamy tu — za S. Eile — podmiot twórczy dzieła, nie zaś osobę realnego wytwórcy). Jak zaznaczyliśmy, wszechwiedzący narrator *Sobowtórów* nie eksponuje swojej uprzywilejowanej w tekście pozycji, stąd sądów ogólnych wypowiedzianych wprost znajdziemy w utworze niewiele. Wypowiedzi te, choć nieliczne, stanowią najczęściej jawne deklaracje rzutujące na tak zwaną „wymowę” powieści i usprawiedliwiające poniekąd jej odczytanie jako powieść „nareszcie przepisową”¹⁰. Mowa tu o dydaktycznych wypowiedziach, włożonych wprawdzie w usta narratora personalnego

⁹ Ibidem, s. 48.

¹⁰ T. Parnicki: op.cit., s. 5.

(Angeliny Andrejewny), wypowiedzianych jednak wyraźnie z autorskiego punktu widzenia. Na przykład:

„Każdy, kto chce prawdziwie i twórczo pracować, kto chce oglądać to, co sam zrobił, kto chce być prawdziwym socjalistą, kto jest uczciwy i nie depcze, i nie pozwala deptać w sobie godności ludzkiej — niech jedzie pracować do Tadżykistanu! Robotnicy! Inżynierowie! Lekarze! Agronomowie! [...]” (s. 262)

Powyższy apel stanowi określoną deklarację światopoglądową, wyrażającą słownie to samo, co obraz Mikołaja zwyciężającego moralną postawę brata-bliźniaka. Tendencję przeciwną, zmierzającą do zamaskowania przywilejów wszechwiedzy narratora auktorialnego, stanowi rezygnacja z autorskich sankcji, ograniczenie się do przypuszczeń, dopuszczenie niepewności, wyrażające się poprzez użycie zwrotów relatywnych — „Należy przypuszczać”, „jakoby”, „pewnie”, „może”, „być może” i tym podobne. Natomiast tradycyjnym przejawem „olimpijskiej” postawy narratora jest ujawnienie znajomości myśli oraz przeżyć bohaterów, w *Sobowótach* rzadko prezentowane. Prezentacja myśli i przeżyć postaci powieściowych zastąpiona zostaje przez akcję, ukazywaną często metodą „dramatyczną”, to znaczy sceniczną, stwarzającą iluzję unaocznienia oraz czasu teraźniejszego (głównie w planie Arktyki). Mamy wówczas do czynienia z narracyjną perspektywą neutralną, gdzie występuje jednak obserwator personalny, niby biernie rejestrujący fakty, ale wpływający na kształt świata przedstawionego (gdyż prezentuje określony punkt widzenia, jego percepcyjne możliwości ograniczone są do możliwości konkretnego obserwatora). W planie Arktyki uscenicznienie wydarzeń odbywa się za pomocą zabiegów, sprowadzających się przede wszystkim do zastosowania odpowiedniej konstrukcji czasowej. Chodzi tu mianowicie o zniwelowanie różnicy między płaszczyzną fabuły a płaszczyzną narracji:

„Oto wypełznął na pokład meteorolog Sagowski, poszedł na bak w stronę budki meteorologicznej: zakołysało, chlupnęło wodą, i Sagowski pełźnie na czworakach, po kociemu, minę ma skupioną, bezmyślną, i na jego twarzy maluje się strach. Ale oto jeszcze raz zakołysało: nogi Sagowskiego znalazły się ponad głową, Sagowski opiera się, żeby nie pełznąć naprzód, a marynarka opadła mu na głowę [...]” (s. 82)

Złudzenie teraźniejszości akcji osiągnięte zostało poprzez znamienne użycie czasu teraźniejszego (na przemian z czasem przeszłym), sceniczność zaś wyraża się dynamiką przedstawienia powstałą skutkiem nagromadzenia czasowników oznaczających ruch. Użycie zdań krótkich o układzie paratactycznym potęguje dynamikę oraz siłę ekspresyjną scen — epizo-

dów wyprawy arktycznej. Stworzeniu iluzji czasu teraźniejszego, „unaocznieniu” akcji służy ponadto natrętne określenie czasu wydarzeń, sugerujące bieżącą rejestrację zachodzących faktów.

Motywację aktu narracji w planie Tadżykistanu stanowią listy Angeliny z jej podróży po południowej republice. Plan ten prezentuje więc personalną perspektywę narracyjną, z konkretnym narratorem przynależnym do świata powieściowego. Przyjęcie personalnej perspektywy narracyjnej oznacza ograniczenie czuwającego oka oraz władczej ręki narratora auktorialnego oraz redukcję punktu i pola widzenia. Fakt ten pociąga za sobą określone — w zależności od charakteru i rangi powieściowego narratora osobowego — pozycje światopoglądowe.

Personalna perspektywa planu Tadżykistanu nie jest jednak przeprowadzona konsekwentnie. Zazaczyliśmy już obecność w jej ramach wypowiedzi — deklaracji przynależnych raczej narracji autorskiej. Z narratorem autorskim spotykamy się wówczas, gdy — jak pisze S. Eile¹¹ — „[...] między autorem a narratorem w trzeciej osobie nie dostrzegamy dystansu intelektualnego i moralnego”. Granatycznym wyznacznikiem obecności narratora autorskiego jest w planie listów narracja trzecioosobowa. Podobnie brak zróżnicowania stylistycznego narracji prowadzonej „w imieniu” Angeliny nie stanowi wyznacznika odmiennej perspektywy narracyjnej. Podróż narratorki jest jedynie pretekstem służącym wpleceniu w powieść wcale znacznej części materiału, która w sytuacji powieściowej jawi się jako element wyraźnie heterogeny, pochodzący „z zewnątrz”, nie przylegający do porządku świata powieściowego. Postać Angeliny pozwala autorowi włączyć do powieści sumę wiadomości o Tadżykistanie, ujawnia reporterskie zamięłowania autora.

W strukturze narracyjnej *Sobowtórów* poza tradycyjnymi dla epiki formami podawczymi: przedstawieniem scenicznym, panoramicznym opowiadaniem, monologiem wewnętrznym czy dialogiem, występują i inne, bardziej udziwnione, nierzadko nie pozostające w ściślejszym związku z semantycznym kształtem struktury powieściowej. Mieszczą się tu cytaty z podręcznika geografii Malickiego, manifest pisarzy tadżyckich, fragmenty wierszy Puszkina, zapisy aktów okrętowych — a nie jest to pełny rejestr „wstawek” narracyjnych tej mozaikowej powieści. Niespójność wymienionych „wstawek” z zasadniczym ciągiem narracji podkreślona zostaje graficznie odstępem druku, który spełnia w utworze funkcję przerywnika muzycznego.

Cechę charakterystyczną narracji Pilniaka stanowią ponadto nagłe, niczym nie zapowiedziane przeskoky wątków tematycznych. W ten sposób przejawia się zasada burzenia porządku chronologicznego zastępowanego prawami asocjacji. Narrator nie trzyma się wprowadzeniem w odmienny przedmiot opowiadania. Najczęściej zapowiada po prostu: „a teraz o tym,

¹¹ S. Eile: op. cit., s. 18.

na przykład O Aleksandrze Łączynowie” (s. 90) albo: „O tym, który odjechał do Hiszpanii, o inżynierze Głanie” (s. 132).

Mamy tu do czynienia z właściwą Pilniakowi narracją przyspieszoną, tworzoną ze zdań krótkich, urywanych, nie pozostawiającą czasu na drobne opisy czy dokonanie prezentacji pojawiających się postaci.

Z problemem narracji wiąże się ściśle problem stylu tekstu literackiego jako warstwy nadrzędnej wobec elementów poetyki powieściowej, spajającej je w swoistą całość. Poprzez styl utworu pojęty jako „zespół obecnych w nim tendencji selektywnych, transformacyjnych i konstruktywnych wobec tworzywa językowego”¹² przejawia się nie tylko indywidualny stosunek artysty wobec tworzywa językowego, lecz również, jak podkreślają współcześni teoretycy literatury, określona orientacja pisarska autora dzieła. Konkretny utwór literacki, stanowiąc oryginalną i niepowtarzalną strukturę językową, wciela jednocześnie pewne tendencje stylistyczne zgodne z duchem określonej epoki, współdziałające z jej językowym ukształtowaniem.

Chociaż *Sobowtóry* otrzymały ostateczny kształt w latach trzydziestych, mieszczą się z powodzeniem — jak powiedziano — w stylistycznej konwencji ornamentalizmu. Ornamentalna tendencja prozy Pilniaka łączy się z zastosowaniem przez niego form narracji mówionej. Ustna narracja wypowiadawcza, wzbogacająca prozę o nowe elementy leksyki, składni oraz intonacji, wiąże się u autora *Nagiego roku* z zainteresowaniami folklorystycznymi. Na odrodzenie się form narracji mówionej na podstawie folkloru zwrócił uwagę Borys Eichenbaum¹³, podając przykład Aleksego Riemizowa, literackiego „mistrza” B. Pilniaka. Jednakże, jak słusznie zauważył B. Eichenbaum, ornamentacyjna narracja ustna jest już raczej stylizacją na iluzję narracji mówionej i z żywym słowem narratora niewiele ma wspólnego. Zdradza wprawdzie swoją folklorystyczną proweniencję, jednakże nie występuje w niej narrator ludowy czy środowiskowy.

Główny wyznacznik prozy ornamentalnej stanowi jej rytmizacja. W warstwie stylistycznej *Sobowtórow* wrażenie rytmiczności wywołane jest przez specjalny tok frazy, tworzony przez powtarzanie paralelnych konstrukcji składniowych:

„Być może, świeci nad ziemią zorza polarna. Być może, dmie zamieć. Być może, świeci księżyc (s. 142). Kolumny bazaltów stały jak starożytne mury twierdzy, jak skamieniałe gigantyczne plastry miodu, jak zardzewiałe żelazo.” (s. 102)

Charakterystyczne dla Pilniaka potrójne powtórzenia (konstrukcji składniowej, porównań, epitetów, wyliczeń i tak dalej) podyktowane są stylizacją na poetykę folkloru.

¹² H. Markiewicz: *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1966, s. 98.

¹³ B. Eichenbaum: *Szkice o prozie i poezji*, Warszawa 1973, s. 106—118.

Typowe dla prozy ornamentальной stylizowane „biblijne” opisy spotykamy przeważnie w planie Tadżykistanu. Stanowią one kontrast w zestawieniu z opisami planu arktycznego oraz ze scenami moskiewskimi, obfitującymi nierzadko w elementy drastyczne. Znamienne dla prozy ornamentальной jest połączenie stylizowanego patosu oraz drastyczności scen w jednym obrazie (przykładem scena z nocnego życia Moskwy — por. s. 167).

Nieraz krytykowano Pilniaka za skłonności do opisów naturalistycznych, za fascynację „ciemnymi” przejawami życia człowieka, brzydotą, fizjologią, instynktami, płcią. *Sobowtóry* nie są wolne od owej tendencji deestetyzacji. Przypomnijmy chociażby rozkładającą się mumię całowaną przez jednego z bohaterów czy scenę, w której (podczas wojny domowej) oddział wlecze ze sobą trupy, karmiąc je nadal, jak ludzi żywych.

Antyestetyzm Pilniaka przejawiający się w drastyczności faktów znajduje swój odpowiednik w warstwie leksykalnej, w doborze określonego słownictwa. Aleksander tak oto widzi swoją kochankę:

„Łączynow widział usta, czerwone wargi — i widział, jak poza żarnami zębów, poza mięsem języka, poza gardłem, leżał w żołądku kawałek wołowego mięsa [...] żeby z wołowego zamienić się w ludzkie. W klatce kiszek zebrały się odpadki stolicy [...] Usta, wargi i oczy znikły na rzecz luków mostowych kręgosłupa, parapetów kości miednicowych.” (s. 253)

Proza ornamentalna zawdzięcza swoją nazwę nasyceniu jej tropiką: głównie wymyślnymi porównaniami oraz zaskakującymi metaforami. Analizując z tego punktu widzenia język B. Pilniaka nietrudno zauważyć jego pokrewieństwo z językiem Izaaka Babla czy Artioma Wiesiołego, przejawiające się zwłaszcza w plastyczności i dosadności określeń, w sile ich poetyckiego wyrazu, co wiąże wymienionych pisarzy z nurtem ekspresjonizmu.

Pilniak tworzy obrazy poetyckie zdeformowane, udziwnione, o dużym ładunku emocjonalnym:

„Do głowy wnikała szklana, przezroczysta, senna gmatwanina.” (s. 92); „Z początku były jasne, uparte, niebieskie dni.” (s. 81)

Nagromadzenie różnorodnych epitetów, rzadko synonimicznych, zestawionych na zasadzie odległych skojarzeń, koresponduje z postulatami metody ekspresjonistycznej, której istota polega na uintensywnieniu środków wyrazu, uzyskiwanemu często na drodze udziwnienia, wewnętrznego kontrastu, napięcia czy zaskoczenia¹⁴. Metafora Pilniaka jest śmiała i plastyczna:

¹⁴ Por. A. Hutnikiewicz: *Od czystej formy do literatury faktu*, Toruń 1967, s. 76—101.

„Sternicy krzyknęli dzikimi ptakami niezrozumiałych słów. (s. 192) Szeleściły błękitne story zorzy polarnej.” (s. 108)

Efekt tych metafor osiągnięty zostaje poprzez zaskakującą odległość skojarzeń, na zasadzie których następuje przeniesienie znaczeń. Natomiast kolorystyczne porównania autora *Sobowótórow* grzeszą brakiem odkrywczosci. Ekspresję obrazu Pilniakowskiego potęguje chwyt antropomorfizacji przyrody — jeden z głównych komponentów stylistycznego kształtu powieści. W *Sobowótórach* — „noc sierpniowa wprowadza do Moskwy swoje porządki”, „płacze skała ptasiego jarmarku”, „wiatr szarpnie kipiącą wodę i porywa ją ze sobą w powietrze”, „góry otulają się chmurami”, a „upał zamienia place w zwrotniki, wyludniając azjatyckie uliczki”. Przyroda nie stanowi w powieści jedynie tła — odpowiednika psychicznej przestrzeni, lecz sama, ożywiona, bierze udział w akcji, najczęściej występując przeciwko człowiekowi.

Kolejny problem stylistyki *Sobowótórow* stanowi użycie słownictwa specjalistycznego, naukowego czy zawodowego, należącego do określonych grup środowiskowych czy też regionalnych. Powieść prezentuje szeroki wachlarz leksyki wychodzącej poza obręb rosyjskiego języka literackiego. Plan arktyczny obfituje w specjalistyczne słownictwo morskie, obejmujące głównie nazwy części statku, jego wyposażenia oraz czynności związanych z procesem żeglowania. Naukowa terminologia planu arktycznej ekspedycji obejmuje również słownictwo z dziedziny meteorologii, a także biologii (nazwy roślin i żyjątek dna morskiego, podane często w języku łacińskim). Z kolei listy Angeliny Andrejewny obfitują w słownictwo „egzotyczne” — nazwy tadżyckich krain geograficznych, części ubioru czy też podzwrotnikowych roślin (lukrecja, mia, turangył, dzida, kendyr, tamaryszek i tak dalej).

Folklorystyczne zamiłowania B. Pilniaka wyraziły się — poza obrazkami z życia Samojedów, Zyrian czy Tadżyków — poprzez wplecenie w strukturę językową powieści słownictwa regionalnego, słownika ludu Komi (usny — wracać z polowania, eby — nie, ewanzy — nie krzycz i tak dalej, s. 155).

Tkanka leksykalna *Sobowótórow* mieści w sobie także próbkę słownictwa środowiskowego, a konkretnie — żargonu złodziejskiego (rewolwer — splota, karty — świątki, zegarek — cebula i tak dalej, s. 246).

„Wcale nas specjalnie nie dziwi, kiedy Pilniak albo Bractwo Serapiona wprowadzają do swej narracji notatniki, obliczenia budowlane, cyrkularze radzieckie, ogłoszenia z gazet i Bóg wie co jeszcze. Proza jest niczyja. W istocie rzeczy jest bezimienna. Jest to zorganizowany ruch masy słów scementowanej, czym się da. Zasada prozy tkwi w gromadzeniu, w skupieniu. Proza to tkanka. Proza to morfologia.” — pisał Osip Mandelsztam¹⁵,

¹⁵ O. Mandelsztam: *Słowo i kultura*, Warszawa 1972, s. 157.

podkreślając ścisły związek autora *Najiego roku* z eksperymentalną prozą lat dwudziestych.

Sobowtóry — ostatnia powieść Pilniaka — nie tworzą nowej propozycji rozwiązań artystycznych oraz światopoglądowych. Tyle tylko, iż naczelną cechę Pilniakowskiej poetyki występują tu w formie zagęszczonej, a pozycja ideologiczna wyraża się bardziej zdecydowanie. B. Pilniak zamysławiając *Sobowtóry* jako swojego rodzaju „spowiedź” z rozdarcia wewnętrznego, jakie w latach porewolucyjnych przeżywał, pragnąc określić swoją postawę ostatecznie i jednoznacznie, podsumował zarazem własny dorobek twórczy. Powieść stanowi swoiste zamknięcie epoki lat dwudziestych literatury radzieckiej, świadomie nie ciężąc ku tym elementom, które staną się później stylistycznymi i ideowymi wyróżnikami literatury lat trzydziestych.

Кристина Орлов-Ласковска

ПОЭТИКА „ДВОЙНИКОВ” БОРИСА АНДРЕЕВИЧА ПИЛЬНЯКА

Резюме

Статья представляет собой анализ художественной структуры романа Б. Пильняка „Двойники”, бесспорно связанного — хотя окончательное оформление он получил в тридцатые годы — с направлением орнаментальной прозы двадцатых годов. Автор сосредоточивает свое внимание прежде всего на проблемах стилистики романа, а также на определении сходств и литературной обусловленности „Двойников”. Последний роман автора „Голого года”, заключая в себе важнейшие черты поэтики Пильняка как бы в сгущенной форме, представляет собой одновременно попытку определить собственную позицию писателя в послереволюционной советской действительности. „Двойники” стали таким образом итогом творчества Б. Пильняка и одновременно своеобразным завершением эпохи двадцатых годов советской литературы.

Krystyna Orłow-Laskowska

THE POETIC VALUES OF BORIS PILNIAK'S „SOBOWTORY” (SECOND SELVES)

Summary

An attempt is made to analyse the artistic structure of the novel *Sobowtory* by Boris Pilniak, which despite the fact that it was given its final form in the nineteen thirties, is generically linked with the ornamental prose style of the nineteen twenties. The object of the author's particular attention are the problems of the prose style of this novel and an attempt to discern the literary origins and allegiance of *Sobowtory*. This last novel by the author of *Nagi rok* (Naked year), containing the essential traits of Pilniak's poetic expression in a somewhat condensed form, represents at the same time an endeavour to define his personal standpoint in the Soviet reality of the post-revolutionary period. Viewed from this aspect *Sobowtory* is seen as a certain conspectus of B. Pilniak's literary message, and thus in a sense the final word in Soviet literature of the nineteen twenties.