

# Stanisław Poręba

---

## "Kustosz" Jurija Dąbrowskiego próba szkicu monograficznego

---

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 3, 106-129

---

1979

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.

## „Kustosz” Jurija Dąbrowskiego

Próba szkicu monograficznego

Stanisław Poręba

Jurij Osipowicz Dąbrowski nie należy do autorów mogących uskarżać się na nadmiar zainteresowania krytyki literackiej jego pisarstwem. Wręcz odwrotnie, miałyby wszelkie podstawy, by utyskiwać na brak prasy o swoich dokonaniach twórczych.

Trudno wytłumaczalna obojętność publicystyki literackiej w stosunku do Dąbrowskiego sprawia, że niewiele wiemy o nim samym<sup>1</sup>, nie rozporządzamy też opiniami o jego prozie krytyków czy historyków literatury zajmujących się współczesnością, co należy raczej do przypadków wyjątkowych, rzec można nietypowych dla ruchu literackiego w kraju pisarza żywo reagującym przeciw na znaczące nowości wydawnicze. W tej szczególnej sytuacji wszelkie informacje dotyczące życia i twórczości Dąbrowskiego mają znaczenie nie tylko bibliograficzne...

Wiemy o nim, że jest autorem opublikowanych w ostatnim dwudziestolecu dwóch powieści: *Małpolud przychodzi po swoją czaszkę* (1959 — polski przekład Janiny Piotrowskiej ukazał się w wydawnictwie „Iskry” w roku 1962, II wydanie w 1964) i *Kustosz* oraz parustronicowego urywku przedstawiającego moment aresztowania znanego pisarza i dyplomaty Aleksandra Gribojedowa („Promietiej” 1969), będącego zapewne fragmentem powieści biograficznej, być może tej właśnie, której publikację w swoim czasie zapowiadała redakcja czasopisma „Nowyj mir”. Ostatnimi, jak dotychczas, utworami Dąbrowskiego są beletryzowany tryptyk o Szekspirze *Czarna dama* oraz opowiadanie *Lady Makbet*<sup>2</sup> (1974).

<sup>1</sup> Dąbrowski nie zdołał wejść do najnowszej ósmiotomowej radzieckiej *Encyklopedii literackiej* zapewne z tego względu, że w tym czasie, gdy przygotowywano do druku odpowiedni, drugi tom tej encyklopedii (1964), był autorem zaledwie jednej powieści (*Dzierżawin* — 1939). Natomiast w najnowszej, czterotomowej *Historii literatury radzieckiej* (1967—1971) nazwisko autora *Kustosza* pojawia się tylko raz w rzędzie innych prozaików połowy lat sześćdziesiątych. Już po złożeniu niniejszego artykułu do druku zmarł w czerwcu 1978 roku Jurij Osipowicz Dąbrowski.

<sup>2</sup> J. Dąbrowski: *Czarna dama*, tłum. J. Lewandowska i W. Dąbrowski, Warszawa 1973; niewielki utwór *Lady Makbet* spotkał się z krytyką pewnego publicysty, któremu interesująco zareplikowała M. Czudakowa w ar-

Garść danych o Dąbrowskim zamieszczono na obwolucie polskiego wydania *Małpoluda...* Dowiadujemy się z nich, że autor urodził się w 1909 roku w Moskwie w rodzinie adwokata, że w latach 1926—1930 był słuchaczem kursów literackich dla zaawansowanych młodych pisarzy, oraz że twórczość literacką rozpoczął od poezji, a w roku 1939 wydał w Alma-Acie powieść biograficzną *Dzierżawin* — zupełnie nieosiągalną dla polskiego czytelnika, o której, podobnie jak i o debiucie poetyckim Dąbrowskiego, niczego właściwie nie możemy powiedzieć.

Jedynie Aleksander Less zamieścił w zbiorze szkiców literackich, opublikowanych w roku 1966, przekaz własnego wywiadu z pisarzem<sup>3</sup>, z którego dowiadujemy się o zgola fantastycznych perypetiach rękopisu powieści *Małpolud przychodzi po swoją czaszkę*, wywołanych zmiennymi kolejami losu jej autora.

Pomimo nader skąpej wiedzy ogólnej o tym pisarzu można na podstawie krytycznej lektury wydanych ostatnio utworów sformułować wstępne założenia dotyczące całości jego pisarstwa, a zwłaszcza powieści opublikowanych w ostatnim dwudziestoleciu:

1) Dąbrowski jest pisarzem o silnie rozwiniętym odczuciu historyzmu, doskonałym znawcą różnych epok społeczno-politycznych, rozmaitych formacji kulturowych od starożytności poczynając, na czasach najbliższych nam kończąc;

2) rys autobiograficzności, jaką może sugerować czytelnikowi pierwszoosobowy narrator powieści Dąbrowskiego, byłby złudnym rezultatem mylnego, bo nazbyt dosłownego potraktowania tej po mistrzowsku rozegranej partii językowo-stylistycznej w jego utworach;

3) głównym wyznacznikiem literackości prozy tego pisarza jest swoista paraboliczność, która pozwala sytuować autora *Kustosza* w rzędzie wybitnych twórców nowożytnej literatury rosyjskiej, przypominającej z dawnych pisarzy Aleksandra Gribojedowa, Mikołaja Gogola, Michała Sałtykowa-Szczedrina, a z nowszych Eugeniusza Szwarca czy Michała Bułhakowa.

\*  
\*            \*  
\*

Tytułem wprowadzenia do analizy powieści Dąbrowskiego *Kustosz* posłużymy się notką — w wersji nieco skróconej — książkowego wydania utworu.

W latach trzydziestych naszego stulecia młody rosyjski uczoney-archeolog obejmuje posadę w Alma-Acie. Stolica Kazachstanu bardzo mu się podoba. Bohater pogrąża się w ciszę muzeum. Początkowo praca, którą

tykule: *Wtoricznost' ili tradicija*, [w:] *Literatura i sowriemiennost'*. Sbornik 14. Stat'ji o literaturie 1974—1975 godow, red. G. Łomidze i inni, Moskwa 1976, s. 270—276.

<sup>3</sup> A. Less: *Nieproczytannyje stranicy*, Moskwa 1966, s. 204—212.

się zajmuje, wydaje się kustoszowi daleka od życia. Jednak pod wpływem wydarzeń, które wciągają go w swoją orbitę, szybko rozczarowuje się. Mianowicie, u podnóży gór Ała-Tau w pobliżu Ałma-Aty nagle pojawił się wąż Boa-dusiciel. Ten ogromny, dziesięciometrowy potwór — jak powiadano — szczególnie upodobał sobie jabłoniowy kołchoz Górski Gigant. Siejąc panikę wśród mieszkańców, dusił króliki — własność kołchozu, niszczył urodzaj jabłek. Archeolog — zwany przez pracowników „stróżem starożytności” — który razem ze swoim kolegą prowadzi prace wykopaliskowe, spotyka się z tymi dziwnymi słuchami i niespodziewanie dla siebie nagle znajduje się w centrum wydarzeń i równie nieoczekiwanie postanawia dojść ich istoty<sup>4</sup>.

Przytaczając tę lapidarnie podaną informację, ale w jakimś stopniu odpowiadającą realnej zawartości tekstu, należy zastrzec, że można by sporządzić dobrą dziesiątkę podobnych notek prezentujących każdorazowo inaczej tę wielopłaszczyznową i wielowymiarową powieść. Dodajmy — powieść o skomplikowanej strukturze językowo-stylistycznej, o złożonym kształcie gatunkowym i z wielością znaczeń jej figur eliptycznych. Są to główne cechy powieści uzasadniające, w naszym przekonaniu, potrzebę refleksji nad utworem, wytyczające też podstawowe kierunki opisu, analizy i interpretacji w niniejszym studium, zmierzającym do całościowego ujęcia krytycznoliterackiego koronnego dzieła Dąbrowskiego.

Kustosz należy do grup tak zwanych powieści obrachunkowych, jakie zaczęły się pojawiać po roku 1956, a w których podejmowano próby rozpatrzenia „minionej przeszłości” oraz ustalenia jej moralnych i politycznych skutków. W tym miejscu należałoby sporządzić obszerną listę tytułów, w których dokonywano generalnych lub częściowych rozliczeń problemów trudnych i skomplikowanych, osądzonych już przez czynniki bardziej kompetentne. Są to sprawy ogólnie znane, podobnie jak tytuły utworów wówczas sprawy te podejmujących. Dziś już nie ulega wątpliwości, że wiele w nich było chwilowej ekspresji, powierzchownych diagnoz, natrętnego ostracyzmu — zupełnie zrozumiałych i naturalnych jako spontaniczna reakcja na społeczno-ideologiczne wstrząsy połowy lat pięćdziesiątych. Mają one znaczenie dla historyka literatury o tyle i w tym zakresie, w jakim przenikały do literatury pięknej jako określona koniunktura, sprzyjająca powstawaniu pewnych specyficznych struktur artystycznych, łatwo dostrzegalnych na poziomie gatunków (personalizacja form podawczych), stylistyki (ekspansja żywiołu lirycznego i dramatycznego), kompozycji (pojawienie się transformacyjnych typów budowy) i tym podobnych. Ich wspólnym mianownikiem było hasło „szczeroci w literaturze” oraz „prawdziwości” ogłoszone w przededniu nowego etapu literackiego, rozpoczynającego się od XX Zjazdu KPZR.

<sup>4</sup> J. Dąbrowskij: *Chranitiel driewnostiej*, Moskwa 1966 (nota wydawcy).

Na tle różnorodnej twórczości „obrachunkowej” Kustosz Dąbrowskiego zajmuje — jak sądzimy — miejsce szczególnie doniosłe. Nikt przed nim nie podjął się zadania prześledzenia zjawiska „subiektywizmu” jako procesu w takiej postaci, w jakiej przebiegał w życiu pojedynczego człowieka w określonym środowisku, w życiu całego społeczeństwa. Dąbrowski jako pierwszy i jedyny, jak dotąd, podjął to niełatwe zadanie, co zważywszy na niezbyt liczne opracowania pozaliterackie tego tematu, wyznacza *Kustoszowi* pierwszorzędną rangę poznawczą, tym większą, że wspartą wybitnymi walorami artystycznymi.

Rzecz jasna, pisarzowi nie przyświecała idea przedstawienia w formie publicystycznej czy w postaci zbeletryzowanej udokumentowanej historii tego złożonego zagadnienia. Podobne przedsięwzięcie byłoby zapewne równie pospieszne, co niewykonalne przez jednego człowieka. Dąbrowski — artysta słowa — obrał drogę wytyczoną przez wielowiekową tradycję literacką i dzięki umiejętnemu doborowi środków artystycznych, właściwemu wybitnym talentom, „prawdziwym wyrazicielom swojej epoki”, na przykładzie jednego miasta — a ściślej mówiąc jednego środowiska — jak w soczewce o kolosalnej sile skupienia zawarł cały ogrom zjawiska rozciągającego się przecież w minionej rzeczywistości realnej nie tylko na terytorium jednego kraju.

Początek procesu, który w finale powieści doprowadził do stanu totalnego zagrożenia wszystkich bez wyjątku mieszkańców miasta i okolic, rozpoczął się od humorystycznej zgola notatki zamieszczonej w republikańskiej gazecie. W notatce tej, szumnie zatytułowanej *Indyjski gość w okolicach Alma-Aty*, doniesiono o pojawieniu się węża, o jego słabości do kołchozowych jabłek oraz królików. Po pewnym czasie pojawiły się kolejne artykuły, urozmaicające tę i tak już sensacyjną wiadomość. Ukazał się też wywiad przeprowadzony z człowiekiem, który na własne oczy widział potwora owiniętego wokół jabłoni. Wywiadu udzielił jakiemuś dziennikarzowi brygadzista kołchozu Górski Gigant Potapow, który miał za to drogo zapłacić.

Zanim do akcji, mającej na celu rozwiązanie tej dziwnej zagadki, włączyli się przedstawiciele wymiaru sprawiedliwości, wokół zaczęły stopniowo narastać zjawiska pozornie odległe od sensacyjnej wiadomości o wężu, lecz w efekcie mające z nią bezpośredni związek. Oto emeryt Radionow, archeolog-amator dorabiający na pół etatu jako rachmistrz w domu wypoczynkowym, proponuje dyrektorowi muzeum — byłemu wojskowemu — pewne drobne innowacje w zakresie propagandy wizualnej, nonsensowne z punktu widzenia merytorycznego, lecz zdaniem projektodawcy mające rzekomo niezwykle doniosłe znaczenie agitacyjno-wychowawcze. Radionow owładnięty ideą lokalnego patriotyzmu narzuca pracownikom naukowym — za aprobatą dyrektora — własny plan prac wykopaliskowych.

Niemal równocześnie pracowniczką muzeum odpowiedzialną za pra-

cę oświatowo-propagandową tej instytucji, zwana „Massowiczką”, zdejmując wiszący na honorowym miejscu portret zasłużonego dla Kazachstanu archeologa, ponieważ jako nauczyciel gimnazjalny miał na sobie obowiązujący w carskiej Rosji mundur, a ponadto był z pochodzenia Francuzem. Z ekspozycji muzeum jeden po drugim zaczęły znikać portrety wybitnych uczonych, znanych polityków, przodowników pracy. Z reguły ktoś dzwonił w ich sprawie, łagodnie doradzając usunięcie podobizn, ktoś coś usłyszał w radiu lub doczytał się w gazetach o „szkodnikach”, „sabotażystach” i w ogóle o „wszystkich niepewnych, wątpliwych, powiązanych z przeciwnikiem, przygotowujących się do zdrady wrogach teraźniejszych, przeszłych i przyszłych”<sup>5</sup>.

Od tej pory dalsze wydarzenia toczą się zgodnie z systemem łańcuskowym: dowód naukowy, argument rzeczowy czy po prostu zdrowy rozsądek przestają cokolwiek znaczyć w środowisku ludzi nauki, kultury, organizacji życia społecznego. Na ich miejsce wkraczają monstrualne projekty, absurdalne motywacje, fanatyzm i podejrzliwość. Na scenę powieściowej akcji wkracza przystojna aspirantka prokuratora Michaiła Stiepanowicza Sofa, przygotowująca na podstawie „sprawy z wężem” dyplom doktora prawa, oraz jej promotor — człowiek, który nie cofnie się przed żadnym środkiem prowadzącym do celu, dla którego pierwszy lepszy pretekst stanowi wystarczającą przesłankę winy, a już tylko kwestią czasu potrzebnego do przeprowadzenia paru rozmów jest samooskarżenie podejrzanego.

Przed podobnym finałem „sprawy z wężem” broni się Potapow, przeciwno któremu Michaił Stiepanowicz (występujący początkowo jako turysta i poniekąd jako gość brygadzisty) zebrał materiał dowodowy, oskarżający niefortunnego dawcę wywiadu o celowe wzniesienie paniki oraz o współpracę z wywiadem niemieckim. (Wiadomość prasowa o pojawieniu się tego gatunku węża w górach pochodzenia polodowcowego dotarła do instytutu naukowego w Niemczech, który za pośrednictwem konsulatu w Moskwie przesłał brygadziście prośbę o szczegółowe informacje w tej sprawie). Wiedziony zdrowym rozsądkiem i zwykłą chłopską logiką Potapow sądzi, że najprostszym sposobem uwolnienia się od oskarżenia będzie schwytywanie węża — oczywistego dowodu prawdy słów brygadzisty. Jednak kiedy po długich i wyczerpujących poszukiwaniach fantastyczny potwór, który okazał się tylko miejscowym zaskrońcem wyjątkowych rozmiarów, leżał obezwładniony, jego pogromca uświadamia sobie z całą wyrazistością oczywisty fakt, że to on właśnie, kołchoźnik Potapow, jest tym wydumanym przez prokuratora potworem, którego należało obezwładnić, by znaleźć uzasadnienie dla swojej funkcji oraz systemu śledztwa.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 110. Tłumaczenia cytałów z powieści *Kustosz* należą do autora niniejszego artykułu. W dalszym ciągu stronicie podane w nawiasach pochodzą z wydania utworu *Dąbrowskie* z 1966 roku.

Nad całością spraw i problemów tego dziwnego świata powieściowego wznosi się postać tytułowa — bohater pierwszoplanowy i jednocześnie narrator utworu Dąbrowskiego.

\*  
\*       \*  
\*

Wybór pierwszoosobowej formy podawczej dla powieści, w której opowiadacz jawi się w charakterze uczestnika zdarzeń, ma istotne znaczenie, ponieważ determinuje określone możliwości (stawia też pewne ograniczenia) w zakresie literacko-artystycznego ukształtowania utworu; stwarza również ważne przesłanki dla recepcji przedstawień powieściowych, przebiegającej jakby pod dyktando konkretnego opowiadacza, którego kompetencje poznawcze są z natury rzeczy ograniczone. Ten typ narracji w swoisty sposób stanowi też o możliwościach w zakresie prezentacji pozostałych postaci literackich, określa warunki wprowadzenia przytoczeń wypowiedzi bohaterów: dialogu i monologu. Stanowi o kompozycji fabuły, o jej czasowo-przestrzennych wymiarach. Określa osobliwości struktury powieści jako pewnej całości — jej podstawowe koordynaty literackiego obrazu, ma też istotne znaczenie w prawidłowym odczytaniu tych znaczeń, które utwór prezentuje swojemu odbiorcy realnemu.

Zależność właściwości literackich oraz sposobu ich odczytania od formy narracji pierwszoosobowej z opowiadaczem ujawnionym jako pierwszoplanową postacią literacką jest całkowicie naturalna i oczywista już z tego chociażby względu, że tego typu powieść, podobnie jak każda powieść napisana w pierwszej osobie, stanowi w swoim zasadniczym zrębie — teren różnorodnych transformacji form językowych, istniejących tak w tradycji literackiej, jak w pozaliterackiej sferze języka pisanego lub mówionego. Prawidłowe wskazanie „mimetyzmu formalnego”<sup>6</sup> w powieści pierwszoosobowej pozwala ustalić właściwy dla niej kontekst interpretacyjny: pomaga usytuować ją w tradycji literackiej, odnaleźć właściwe miejsce w obszernym zespole odmian gatunkowych współczesnych pisarzowi.

Ustalenie dla *Kustosza* Dąbrowskiego wyjściowych formuł interpretacyjnych nie jest zadaniem łatwym, dającym się rozwiązać za pomocą bezpośredniego wskazania którejs z istniejących odmian języka ustnego, pisemnych stylów funkcjonalnych, jak to ma miejsce w przypadku powieści-dziennika, powieści-pamiętnika czy powieści reportażowej. Dla *Kustosza* właściwymi polami odniesienia są formy prozy memuarystycznej, łączącej nacechowanie autobiograficzne z elementami wspomnie-

<sup>6</sup> Pojęcia tego użyto w znaczeniu, w jakim występuje ono w pracach Michała Głowińskiego (zob. *O powieści w pierwszej osobie*, [w:] *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973).

niowości, a także — ze względu na rodzaj problematyki — tradycje prozy literackiej. Zgoła inną osobliwość nadaje powieści gawędziarska tonacja narracji<sup>7</sup>, włączająca prozę Dąbrowskiego w nurt wciąż żywej we współczesnej kulturze literackiej tradycji słowa mówionego, nastawionego na percepcję słuchową — według Borysa Ejchenbauma, oraz na efekt „cudzego słowa” — jak to określa Michał Bachtin<sup>8</sup>. Ale odczytanie utworu Dąbrowskiego byłoby niepełne, gdyby nie uwzględniło infiltracji do koronnego dokonania tego pisarza, założeń klasycznej powieści kryminalnej kierującej uwagę czytelnika na rozwiązywanie zagadki.

Nacechowanie autobiograficzne ujawnia się poprzez częste odwołania do rozmaitych wydarzeń z życia narratora-bohatera, do wydarzeń autentycznych, podanych jako nie dająca się zakwestionować powieściowa prawda. Stąd biorą się przytoczenia w rodzaju:

„Po raz pierwszy ujrzałem to miasto, tak niepodobne do żadnego z miast na świecie, w roku 1933 i do dziś pamiętam, jakie przeżyłem wówczas zdziwienie i zaskoczenie.” (s. 7)

„Jesienią 1960 roku, gdy opuszczałem Alma-Atę, wstąpiłem do Muzeum centralnego w Kazachstanie i poprosiłem o zdjęcia wszystkich budowli Zienkowa”. (s. 12)

Innymi „silnymi” cechami autobiograficzności są przytoczenia wspomnień narratora z czasów jego dzieciństwa lub rzucone mimochodem wiadomości o własnym ojcu.

Wykorzystanie zasady wspomnieniowości — główna cecha prozy memuarystycznej — umożliwiło włączenie w obręb powieści właściwości pracy pamięci, charakteryzującej się pewnymi ogólnymi prawidłowościami, jak spontaniczność ewokowanych zdarzeń nacechowanych z reguły akcentami względnej, przybliżonej wartości:

„Minęło ni to cztery, ni to pięć lat, gdy zdarzyło się tak, że zacząłem pracę w tym mieście.” (s. 22)

„Przypomniałem sobie nagle...” (s. 87)

Wspomnieniowość, łącząca się zresztą ściśle z autobiograficznością, w istotny sposób określają kompozycję utworu w tym sensie, że czynią przebieg zdarzeń mniej zwarty aniżeli to ma miejsce w tradycyjnej powieści autobiograficznej. Wpływają też na organizację czasu i przestrzeni, które w tym typie powieści, jaką reprezentuje *Kustosz* Dąbrowskiego, są w dużym stopniu sprawą dowolnego przerzucania się narratora w różne wymiary czasu i miejsca, ale tylko w tym zakresie, na jaki po-

<sup>7</sup> Na tę osobliwość prozy Dąbrowskiego zwrócił już uwagę autor notki wydawniczej powieści *Kustosz*, który napisał: „Ktokolwiek zapoznał się z książką *Małpolud* przychodzi po swoją czaszkę, ten z łatwością może sobie wyobrazić swobodny, gawędziarski styl charakterystyczny dla tego pisarza.”

<sup>8</sup> O różnych aspektach ujęcia problemu skazu literackiego (B. Ejchenbaum, W. Winogradow, M. Bachtin) kompetentnie pisze N. A. Kożewnikowa w rozprawie: *O tipach powiestwowanija w sowietskoj prozie*, [w:] *Woprosy jazyka sowriemiennoj russkoj literatury*, Moskwa 1971, s. 97—164.



zwala to jego sytuacja jako postaci posiadającej własną biografię, realizującą się w określonym czasie i przestrzeni.

W związku z tym nasuwa się pytanie o sens literacki oraz funkcję w utworze Dąbrowskiego właściwości zaczerpniętych z odmiennych regionów gatunkowych — autobiograficzności, wspomnieniowości i tym podobnych.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na zagadnienie nieco szersze, bo dotyczące dużej żywotności oraz produktywności we współczesnej prozie radzieckiej bardzo licznych odmian literackiej biografistyki czy memuarystyki, na wielce inspirującą rolę „literatury faktu” w powieściach bardzo wielu pisarzy, nawet hołdujących tradycjom klasycznej powieści obyczajowo-psychologicznej, na zdumiewające swoim rozmachem oraz tempem rozwoju powieściowych form, będących mniej lub więcej świadomie zamierzonymi, nie zawsze udanymi krzyżówkami genologicznymi, do form zdecydowanie eksperymentalnych włącznie.

Na tle tej sytuacji ogólnej, zarysowanej tutaj w największym skrócie, powieść Dąbrowskiego zyskuje zrozumiały kontekst jako jedna z wielu egzemplifikacji głównej tendencji we współczesnej literaturze radzieckiej, zmierzającej ku poszukiwaniom coraz to nowych możliwości literacko-kreacyjnych. A nie jest to, jak wolno sądzić, jedyna przesłanka aktualnej formotwórczej prosperity powieściowej. Przygotowało ją uruchomienie w przebiegu procesu literackiego po roku 1953 całej złożonej i różnorodnej rodzimej tradycji literackiej, jak też nie krępowane dawnymi restrykcjami sięganie wielu twórców po zachodnie wzorce literackie — postnaturalistycznej i postimpresjonistycznej proweniencji, łącznie z prozą „potoku świadomości”.

W świetle sugestii na temat współczesnego procesu literackiego bardziej zrozumiałe stają się liczne niespodzianki artystyczne w zakresie prozy, jakie już przyniesli czytającej publiczności i nadal przynoszą tacy chociażby pisarze nie pierwszej przecież młodości literackiej, jak Walenty Katajew, Jurij Trifonow czy Jurij Dąbrowski. A trzeba dodać, że dość skutecznie rywalizują z nimi autorzy znacznie młodszy stażem, nierzadko dopiero co debiutujący, składający zaledwie pierwsze swoje tomiki „utworów zebranych”.

Dzięki udanej symbiozie różnych form literackich lub ich elementów powieść Dąbrowskiego prezentuje się jako interesujący wariant synkretyzmu gatunkowego, odpowiadający aktualnym tendencjom rozwojowym prozy radzieckiej. Ów synkretyzm w wypadku *Kustosza* doprowadził do oryginalnej odmiany powieściowej, odwołującej się wprawdzie do zjawisk artystycznych, utrwalonych w rodzimej kulturze literackiej (dawnej oraz współczesnej), lecz nie sprowadzającej się do znanych i pokrewnych odmian powieści rosyjskiej i radzieckiej.

Znamiennym rysem kompozycji powieści *Kustosz* jest pozorna nieźborność, wynikająca z różnorodności informacji włączonych w zasadni-

czą ramę fabularną utworu. W tok relacji o wydarzeniach rozgrywających się w Ałma-Acie i jej okolicach na przełomie lat 1937—1938 wchodzi wiadomości dotyczące różnych epok historycznych, różnych regionów geograficznych — głównie świata starożytnego, różnych momentów z dziejów Kazachstanu. Wchłonął utwór Dąbrowskiego najrozmaitsze fakty, impresje narratora związane z pracą archeologa, historyka kultury materialnej i znawcy sztuki zarazem. Niezwykła, jak dla powieści, mnogość rozmaitych przytoczeń (być może ślad pamięci po poemacie dygresyjnym) wplecionych w kanwę głównej anegdoty o zagadkowym „indyjskim gościu” jest możliwa dzięki konstrukcji podmiotu prowadzącego relację, wyposażonego w naturalną w jego sytuacji skłonność do snucia wspomnień z przeszłości historycznej zakumulowanej w jego świadomości, wzbogaconej w trakcie studiowania wszystkiego, co dotyczy starożytności. Nie przypadkowo nazywają Kustosza właśnie „stróżem starożytności”.

Dzięki częstym odwołaniom narratora do minionych epok współczesność lat 1937—1938 nabiera znaczenia szczególnego; wykracza poza ramę zakreśloną granicą czasu oraz miejsca akcji powieści. To, co działo się w drugiej połowie lat trzydziestych w cichej, pięknej Ałma-Acie, to zaledwie niewielki epizod ogólnych procesów historycznych, równie złożonych w przeszłości, co i obecnie, równie niejasnych, pełnych zagadek i niedookreśleń, podporządkowanym jakimś wyższym prawom i koniecznościom, nieuchwytnym za pomocą myślenia logicznego, a równocześnie angażujących umysł ludzki skazany na nieustanne stawianie pytań i udzielanie nań odpowiedzi — zawsze częściowych, niepewnych, ograniczonych, jednostronnych. Są to pytania o istotę wielu minionych i obecnie zaistniałych zjawisk, prawidłowości oraz przypadków — dziwnych, fascynujących swoją zagadkowością.

W ogóle rozwiązywanie zagadek, jakie pozostawiły po sobie minione cywilizacje, jest szczególną cechą osobowości Kustosza: dociekliwej i sceptycznej, pełnej pasji i skrupulatności w pokonywaniu trudności na drodze niepełnego wciąż poznania.

Krąg zagadnień, których docieka bohater powieści Dąbrowskiego, jest zaiste imponujący ze względu na rozległość zainteresowań. Nie zadowolają go na przykład utarte opinie oraz teorie budowane na podstawie wykopalisk, a dotyczące rodzaju ludzkiego, którego reputacje — jego zdaniem — podobnie jak i zwierząt są „tak samo niepewne” (s. 24). Fascynują go pewne wyjątkowe zjawiska, jak na przykład nagłe masowe wędrówki ptaków czy zwierząt kończące się totalnym samounicestwieniem (historia nagłego zniknięcia olbrzymiego stada gołębi z Ałma-Aty, znane wędrówki wiewiórek syberyjskich czy przypadek ze szczurami w Piotrogradzie, odnotowany przez kronikarza tego miasta). Niepojęte są do końca — w mniemaniu Kustosza — losy starej sztuki: ornamentu, rzeźby czy malarstwa uwiecznionych na glinianych skorupach. Nurtuje

go problem abstrakcji w sztuce i sztuki abstrakcyjnej. Docieka sensu oraz rangi rysunków Brehma, Buffona<sup>9</sup> czy znanego portretu nosorożca Dürera. Chce zgłębić związki między dynarem z wizerunkiem Aureliana — przypadkowo odnalezionym w jednym z licznych ogrodów Alma-Aty — a historią tego miasta. Szpera więc w encyklopediach wydanych jeszcze za czasów Katarzyny II, poświęconych wyłącznie rzymskim namiestnikom, by sporządzić frapujące dane, ujęte w pewne ciągi cech opozycyjnych tej klasycznej postaci samowładcy schyłku rzymskiego panowania nad Europą. Jest w tym pasjonującym go zajęciu po części psychologiem, po części socjologiem nie uchylającym się od aksjologii etycznej.

Jak przystało na powieściowego historiozofa-amatora skonstruowana przezeń formuła samowładztwa uwzględnia specyficzny punkt widzenia tego zjawiska:

„Główną właściwością każdego despoty jest przerażająca krótkowzroczność. Ahistoryzm jego świadomości sprawia, że w całości i bez reszty mieści się wyłącznie w granicach swojego życia. Nie jest mu danym, by spojrzeć poza granice własnej mogiły.” (s. 175)

Przytoczona charakterystyka despoty, rzecz jasna nie może pretendować do rangi definicji uniwersalnej już chociażby z tego względu, że podobna kwalifikacja „prywatnej” wypowiedzi Kustosza przeczyłaby jego postawie jako powieściowego historiozofa, znakomicie odczuwającego relatywność wszelkich zamkniętych ustaleń, odnoszących się do zjawisk społecznych — zmiennych i wielowymiarowych.

\*

\* \* \*

W tym fragmencie rozważań zajmiemy się inną kwestią w powieści Dąbrowskiego — ustaleniem głównej cechy konstytutywnej gatunku *Kustosza*, wyróżniającej go na tle współczesnej prozy powieściowej, a jednocześnie sytuującej to niewątpliwe dokonanie literackie w określonej tradycji rodzimej prozy satyrycznej z pogranicza groteski.

Na wstępie istotna uwaga: satyryczno-groteskowa nadbudowa powieści Dąbrowskiego opiera się na podstawie fikcji realnej: wszystko, co się zdarzyło w świecie powieści, mogło się zdarzyć naprawdę, nie wybiega bowiem poza prawdopodobieństwo życiowe — w obiegowym rozumieniu tego pojęcia. Można także powiedzieć inaczej: świat zdarzeń w powieści Dąbrowskiego mieści się w wymiarach samego życia. Nie sposób więc zakwestionować prawdopodobieństwa jakiegokolwiek sytuacji, czy wiarygodności postaci albo wypowiedzianych przezeń przekazów słownych, podobnie jak nie da się zaprzeczyć tezie zakładającej prawdopodobieństwo życiowe przedstawień w *Rewizorze* czy w *Martwych duszach* Mikołaja Gogola. Poczyniona analogia, rzecz jasna, nie jest przypadkowa<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Fascynacja degerotypem udzieliła się również autorowi *Kustosza*, u którego spotykamy się ze swoistą transplantacją tej techniki rysunku do opisu pejzażu.

<sup>10</sup> Nie będzie chyba przesadnym stwierdzenie, że zgłoszone pod adresem pisa-

Podstawowe komponenty oraz sposoby organizacji warstwy satyrycznej w powieści *Kustosz* są w zasadzie te same, co w wymienionych utworach Gogola: przerysowane cechy charakterystyczne postaci (Massowiczka, Madame Śmierć, staruszek Rodionow, Rotator i inne), elementarna niezborność pewnych sytuacji (dyrektorem muzeum prowadzącego prace badawcze jest dymisjonowany oficer wojsk pogranicznych), kalambur językowy („Masz rację — dowodzi dyrektor muzeum — co do istoty problemu, ale nie co do formy.” s. 181), bezpośrednie sąsiedztwo wysokiego i niskiego stylu, liczne alogizmy i tym podobne środki wyrazu, powszechnie zresztą spotykane w realistycznej literaturze satyrycznej. W *Kustoszu* nie brak też scen humorystycznych oraz postaci po prostu śmiesznych, z których na plan pierwszy wysuwa się sylwetka dziadka-stolarza „golącego wódkę”, ale chętnie też rezonującego w stylu tradycyjnych w literaturze rosyjskiej sług (Sawielicz w *Córcie kapitana* Aleksandra Puszkina, Osip w *Rewizorze* Gogola), czy staruszków, szeroko rozpowszechnionych także we współczesnej rosyjskiej prozie będących niekiedy główną specjalnością takich wybitnych talentów, jak Wasyl Szukszyn, czy osobliwością pojedynczego utworu, jak to ma miejsce w wypadku powieści *Nasz chleb powszedni* Michała Aleksiejewa.

Partie humoru związanego z postacią dziadka-stolarza pełnią funkcje swoistego azylu powieściowego, z którego chętnie korzysta Kustosz w chwilach napięć wywołanych trudnościami zawodowymi czy po prostu stresem moralnym ich nosiciela, podświadomie poszukującego sposobu terapii. Również odbiorcy powieści dają chwilę oddechu, jak w antrakcie spektaklu dramatycznego, w którym dostarczona widzowi zbyt dużą porcję silnych wrażeń i nie mniej obfitą dawkę treści myślowych, wymagających recepcji w atmosferze wysokiego napięcia.

Warto dodać, że podobnych przerywników — niekoniecznie nacechowanych humorystycznie — jest w tej powieści wiele. Wspomniane już liczne dygresje (ze względu na przebieg akcji właściwej — retardacje) są nie zawsze nasycone głębokimi treściami czy złożonymi problemami. Niekiedy są to po prostu wtrącone opisy miejscowego pejzażu (obojętne z punktu widzenia danego odcinka akcji właściwej), dywagacje narratora à propos. Jak się zdaje, właściwą rolę owych „neutralnych” partii powieści uwydatnia bezpośrednie sąsiedztwo z innymi fragmentami o przeciwstawnej, „zaangażowanej” wymowie ideologicznej. Wypełniają je takie tematy (w semiologicznym rozumieniu tego terminu<sup>11</sup>), jak: niepokój-zagrożenie oraz zniszczenie-zagłada.

Spośród przeszło dwustu przypadków dla przykładu wybrano po kil-

rzy radzieckich na początku lat pięćdziesiątych hasło: „Oczekujemy współczesnych Gogolów i Szchedrinów!” zostało podjęte właściwie przez autora *Kustosza*.

<sup>11</sup> „Gdy w tekście znajduje się kilka elementów (na przykład słów) posiadających wspólną cechę semantyczną, wówczas tę ostatnią nazywamy tematem.” J. J. Lewin: *Leksiko-semantycznej analizy odnogo stichotworenija O. Mandelstama*, [w:] *Słowo w rosyjskiej sowieckiej poezji*, Moskwa 1975, s. 226.

kanaście jednostek słownych, mających wspólną cechę semantyczną, mieszczącą się w polu obu tematów:

niepokój - zagrożenie	zniszczenie - zagłada
Boa-dusiciel	katastrofa
rewizja	dżuma
proces	blokada
śledztwo	faszizm
donos	apokalipsa
represja	moloch
despota	Herod
wilczur	Kartagina
loch	inkwizycja
nieprawomyślność	cmentarzysko

Leksykalne składniki obu tematów są rozmieszczone w całym tekście Dąbrowskiego, w różnych konsytuacjach, ale bez trudu dają się zakreślić pola o szczególnie dużym nasyceniu słownictwem przedmiotowo-pojęciowym, posiadającym podstawowe znaczenie „w usensowieniu<sup>12</sup> tekstu” powieści. Wyrazy „despota”, „tyran”, „imperator”, „Piłat”, „Herod” i inne ogniskują się wokół tematu związanego z Aurelianem — postacią równie złożoną, co znaczącą jako symbol samowładztwa. „Proces”, „rewizja”, „śledztwo”, „wilczur”, „nieprawomyślność” — to najczęściej pojawiające się słowa w obrębie tematu związanego z faktycznym zagrożeniem postaci powieści (Potapow, Kornilow, Kustosz) lub potencjalnym — to jest wszystkich bez wyjątku osób biorących udział w akcji utworu, a nawet wymienionych jedynie z nazwiska (chyba oprócz przedstawicieli wymiaru sprawiedliwości, chociaż i to nie jest całkowicie pewne).

Nośność semantyczna słów mieszczących się w obrębie poszczególnych tematów jest wyjątkowo duża, zdolna uruchomić w trakcie recepcji różnorodne ciągi skojarzeń, wypływające bądź to z potocznego doświadczenia życiowego, z zaawansowanej świadomości historycznej bądź ogólnej wiedzy literackiej.

W tym ostatnim aspekcie interesujące są zwłaszcza takie słowa wywoławcze, jak „Boa-dusiciel”, „smok”, „moloch”, wywodzące się w prostej linii z ludowej bajki fantastycznej, w której funkcjonują jako symbole zagrożenia oraz zniszczenia i zagłady. Z ludowego eposu przeszły do literatury pięknej na zasadzie motywów wędrownych, w celu pełnienia różnych funkcji, jakie wyznacza im nowy status, na przykład w znanej sztuce Eugeniusza Szwarca pod tytułem *Smok* (1944). Warto jednak zauważyć, że o ile w baśniowej legendzie z motywem smoka występuje z reguły pomyslnie zakończenie: człowiek zwycięża groźnego potwora i w dowód uznania cieszy się zasłużoną sławą wybawcy, a niekiedy na-

<sup>12</sup> „Usensowić (osmyslić) tekst literacki — pisze Lewin — znaczy to, odszukać dlań ekwiwalent sytuacji pozajęzykowej, której opisem mógłby być dany tekst.” (Ibidem, s. 227).

wet otrzymuje w nagrodę wspaniały królewski dar, to w powieści Dąbrowskiego pogromca węża — brygadzysta Potapow — nie tylko nie może liczyć na nagrodę, ale wręcz przeciwnie, jest całkowicie przekonany, że jego wyczyn nie odmieni tragicznego losu ani jego, ani też jego brata wcześniej już aresztowanego za rzekome „szkodnictwo społeczne” za sprawą innego „wroga”, popularnego w swoim czasie kleszcza zbożowego.

Mit o Boa-dusicielu, który w rzeczywistości okazał się wyjątkowo dużym okazem miejscowego zaskrońca, został obalony. Pozostała jednak aktualna funkcja mitu — na użytek prokuratora, który historyjkę z wężem podsunął młodej ambitnej aspirantce jako temat pracy dyplomowej. Problem został rozwiązany i opisany przez adeptkę do zawodu śledczego z dokładnością i skrupulatnością, jaką winna się odznaczać dokumentacja materiałowa, mająca służyć jako załącznik do pracy na stopień kandydata nauk.

Specyficzna funkcja mitu o Boa-dusicielu ma w utworze Dąbrowskiego odpowiednią wersję analogiczną w postaci kołysanki o szarym koziółku — ofierze wilka — po którym zostały tylko „nóżki i różki”. Kołysankę tę śpiewa się dziecku, by je przestraszyć a wtedy „dech w piersiach zaprze, skuli się, jak zając i zaśnie” (s. 249).

Gdyby poprzestać na przeprowadzonej dotychczas analizie i na tej podstawie określić ideologię powieści Dąbrowskiego, to wypadłaby ona dość jednostronnie, by nie rzec upraszczająco jednostronnie. W celu kompletności wywodu należy też rozpatrzyć *Kustosza* z innego nieco punktu widzenia, a mianowicie, czy i jaki program pozytywny wpisany został w tę powieść. Pytanie o potrzebę dotarcia do wyższych pięt konstrukcji literackiej *Kustosza* nastrocza kłopotów różnorodnej natury. Przede wszystkim budzi obawę przed ryzykiem przeinterpretowania utworu, zwłaszcza w wypadku pierwszej próby krytycznego odczytania tak złożonego i jednocześnie tak współczesnego tekstu, w najszerszym rozumieniu tego określenia.

\*

\* \* \*

Rozpocniemy tę część wywodu od stwierdzenia, że na wszystkich podstawowych płaszczyznach tej powieści można dostrzec opozycje pewnych istotnych elementów znaczeniowych. Przy czym nie wchodzi tu w grę proste przeciwstawienia określonym wartościom semantycznym, powiedzmy ze znakiem minus, takiej samej liczbie elementów ze znakiem plus. Podobnych opozycji można znaleźć wiele, niekiedy bardzo interesujących z punktu widzenia chociażby architekta (trzęsienie ziemi a geniusz domorosłego architekta Zienkowa, którego wielopiętrowe konstrukcje oparły się najsilniejszym ruchom tektonicznym, jakie nawiedziły Ałma-Atę w ostatnim sześćdziesięcioleciu). Podobnych „małych”

pól semantycznych można by przytoczyć znacznie więcej. Jednak nie tylko one składają się na sumę znaczeń powieściowych *Kustosza*. Zresztą, ogólnej wymowy ideologicznej dzieła Dąbrowskiego nie da się wywieść jako zwykłej sumy znaczeń elementów cząstkowych, lecz raczej jako ich wypadkową, którą współtworzą wielkie pola semantyczne albo „wielkie figury semantyczne”<sup>13</sup> — według terminologii Janusza Sławińskiego — takie, jak na przykład postać literacka.

Jak już wspomniano, istotnym rysem *Kustosza* jest połączenie czynności narracyjnych z funkcją pierwszoplanowego bohatera. Narratorowi-bohaterowi przypada tym samym podwójna rola: autoprezentacji oraz przedstawiania pozostałych postaci, biorących udział w powieściowej akcji. Zatem wszystko to, co daje się w tym utworze zamieścić pod hasłem postać literacka, uczestnik zdarzeń, bohater, jest rezultatem relacji konkretnego opowiadacza nacechowanego społecznie, zawodowo, ideologicznie, intelektualnie i tak dalej. Jest w określony sposób przezeń zrealizowane i w nim zmediatyzowane.

W planie fabuły o zagadkowym indyjskim gościu opowiadacz-bohater utrzymuje się dość konsekwentnie na poziomie wiedzy, jaką posiadają pozostałe postacie powieści w tym sensie, że nie korzysta z prawa do szerszej wiedzy aniżeli jego partnerzy, co nierzadko ma miejsce w powieści pierwszoosobowej, zorientowanej auktorialnie. W tym względzie w utworze Dąbrowskiego jest przestrzegana „zasada widzenia wraz”<sup>14</sup>. Do bardzo nielicznych, a przy tym dyskretnie stosowanych należą przypadki uprzedzania przez narratora dalszego przebiegu zdarzeń, czy posługiwania się chwytem przenikliwego odgadywania cudzych myśli, nastrojów, przeżyć. Konsekwentnie personalna perspektywa narracyjna w powieści sprawia, że jej nosiciela — postać *Kustosza* — cechuje prostota, naturalność i prawdziwość, w obiegowym rozumieniu tych określeń. „Ludzki” wymiar bohatera-narratora przejawia się szczególnie wyraziście w sytuacjach konfliktowych (do głosu dochodzi temperament *Kustosza*) czy po prostu trudnych, związanych z narastającym zagrożeniem. W tych momentach — a jest to reguła obowiązująca w całej powieści — istotną rolę odgrywa niewiedza narratora. Stąd wypływa w trakcie recepcji powieści złudzenie polegające na przeświadczeniu czytelnika o tym, że *Kustosz* pozostaje w stosunku do reszty powieści na tych samych prawach oraz obowiązkach poznawania i rozumienia zachodzących po sobie powieściowych zdarzeń. Stąd zupełnie naturalne są autorefleksje *Kustosza* na przykład informujące, że podobnie jak inni jego rodacy z ufnością odnosił się do oficjalnych oświadczeń prasowych

<sup>13</sup> Zob. J. Sławiński: *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, [w:] *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974, s. 120—154.

<sup>14</sup> Pisze Tzvetan Todorow: „Narrator — postać (widzenie, „wraz”, „ove”). Forma to rozpowszechniona zwłaszcza w literaturze współczesnej. Narrator wie tyle, co postać i nie potrafi wyjaśnić zdarzeń, zanim wyjaśnienia nie znajdą sami bohaterowie.” (T. Todorow: *Kategoria opowiadania literackiego*, przeł. W. Błńska, „Pamiętnik Literacki” 1968, R. LIX, z. 4, s. 313—314).

oraz komentarzy na temat wyroków sądowych. Jak pozostali wierzył w sprawiedliwość zamkniętych procesów, chociaż z biegiem czasu coraz częściej nachodziła go „nie dająca spokoju tchórzliwa myśl”:

„A jeżeli... pomimo wszystko...” (s. 184)

Przydzielenie bohaterowi roli zwykłego uczestnika powieściowej akcji, a jednocześnie obdarzenie go funkcją powiadamiania o niej w trakcie dziania się zdarzeń zdeterminowały kolejną ważną zasadę, tę mianowicie, że wszystko, co jawi się na stronicach utworu, przedstawia się jako proces ciągłego poznawania, dociekania i wyciągania przez narratora wniosków na bieżąco, poprzedzonych niekiedy głębszą refleksją, a często opartych na zdroworozsądkowym rozumowaniu, do tego nacechowanych emocjonalnie, a więc subiektywnych, nie posiadających sankcji prawdy oczywistej i tym samym wymagających weryfikacji. Zresztą w powieści niejednokrotnie spotykamy się ze swojego rodzaju dementi narratora wcześniej powziętych ocen czy ferowanych opinii, zwłaszcza dotyczących pozostałych postaci, które dopiero z upływem czasu ujawniają swoje właściwe oblicze (niekiedy całkowicie nieoczekiwane).

Bo też świat postaci literackich zasiedlających skrawek powieściowej przestrzeni jawi się jako obraz proteiczny, niestały, migotliwy (wspomnijmy tezę o chwiejności wszelkich reputacji). Bohaterowie powieści Dąbrowskiego łączą tyleż dobra, co zła, tyleż śmieszności, co wzniosłości, Owa demonstracyjnie się demonstrująca proteiczność świata postaci literackich zahacza o problematykę antropologiczną utworu Dąbrowskiego, łączy się też z systemem ideologicznym tej powieści. Kilka ilustracji.

Dyrektor muzeum — człowiek z gruntu uczciwy, niezwykle pracowity, z dużym poczuciem odpowiedzialności za powierzoną mu placówkę — nie jest w stanie, pomimo najlepszych chęci, odróżnić prawdy od fałszu w dziedzinie mu nieznannej, więc w poszukiwaniu „złotego środka” akceptuje monstrualne propozycje staruszka Radionowa i zleca ich wykonanie pracownikom naukowym muzeum (by w przyszłości nie skreślono z budżetu kwoty na badania archeologiczne). Wiedziony logiką — sobie tylko właściwą — organizuje zebranie solidarnościowe z odgórnymi decyzjami w sprawie likwidacji „wrogów ludu”, a jednocześnie umiejętnie broni przed niechybnym powtórny aresztowaniem pracownika muzeum, mającego w życiorysie pewną „sprawę”. Ceni talent publicystyczny Kustosza, szanuje jego kwalifikacje zawodowe, ale ma mu jednak za złe, że nie potrafi trzymać na wodzy języka, że nie chce prowadzić agitacji „zagrzewającej do walki” z zabobonem, ciemnotą, kultem religijnym itp.

Dyrektor republikańskiej biblioteki — Ajupowa — niezwykle aktywnie i donośnie przejawia czujność, szermując na prawo i lewo sloganami o „wrogach ludu”, ale równocześnie — jak się okazało — była to jedynie forma obrony własnej osoby oraz jej męża, którego „na dniach” po cichu aresztowano.



Wspomniana już „Massowiczka” gromi „zdrajców ojczyzny” nie tylko z głupoty i nadgorliwości, lecz aby usprawiedliwić się w oczach opinii społecznej z popełnionej gafy, mogącej mieć dla niej przykre następstwa (w czasie oprowadzania po muzeum wycieczki nieopatrznie podała zawyżoną cyfrę wydajności prosa uzyskiwaną przez Usunów w IV wieku, która znacznie przekraczała największy aktualnie urodzaj tej kultury w kraju).

Brygadzysta Potapow tylko „na zewnątrz” wierzy w rzekomą winę rozstrzelanego brata, ponieważ — jak się to później okazało od początku wiedział, że skazany za współpracę z japońskim wywiadem brat wcale nie wyjeżdżał do Władywostoku, jak opiewał telegram służący jako dowód winy, lecz był u pewnej księgowej, z którą utrzymywał „powczasowy” romans w tajemnicy przed własną żoną.

Nawet tak jednostronnie humorystycznie zarysowana postać dziadka-stolarza została wzbogacona o cechę wrodzonej głębokiej mądrości życiowej (znakomita polemika z Kustoszem na temat obrony przed pomówieniem o sabotaż).

Niezmiernie barwne i rozmaite są charakterystyki uczestników walk partyzanckich z okresu wojny domowej, zgłaszających się do wydziału historycznego w celu „złożenia do archiwum” własnych wspomnień z tamtych burzliwych lat. Jednym z takich weteranów minionych walk jest staruszek Rodionow. Tego czerwonego partyzanta nie satysfakcjonuje „wejście do historii”. Czuje on instynktownie, że zaistniała możliwość włączenia się do działań, tym razem na tak zwanym froncie ideologicznym, zwłaszcza że jego pomysły w zakresie ożywienia pracy propagandowej są traktowane z udaną powagą przez dyrektora muzeum. (Dyrektor zapewne nie mógł się nie liczyć z pomysłami Rodionowa, gdyż ten porozsyłał je do różnych miejscowych instancji, gdzie chętnie widziano przejawy inicjatywy oddolnej. Natomiast Moskwa, do której też się zwracał, „nie chciała się angażować w pomysły psychopaty”.) Nie jest to, jak się zdaje główny powód, dla którego szef muzeum otaczał szczególną uwagę Rodionowa. Sam bowiem był typem propagandysty lat dwudziestych, który „w ciągu paru godzin mógł gruntownie rozprawić się z Bogiem, popami, cerkwią, samogoniarkami, kułakami, spekulantami” (s. 68). Miał przy tym doskonale wytrenowaną pamięć, „mógł cytować z głowy zarówno teksty o treści religijnej, jak też ich krytykę” (s. 67).

Funkcję literacką postaci odnajdujemy w planie akcji właściwej powieści Dąbrowskiego: są przedmiotem relacji, ale też podmiotem wydarzeń w tym znaczeniu, że współtworzą takie a nie inne sytuacje, podejmują te a nie inne decyzje, przyjmują taką a nie inną postawę. W planie „usenowienia” tekstu powieści, a więc w poszukiwaniu jego ogólnej wymowy ideologicznej, postaci literackie w *Kustoszu* przybierają znaczenia dodatkowego jako pewne typy-symbole o dużej pojemności po-

znawczej, znacznie szerszej aniżeli wskazuje to kontekst, w którym są osadzone. Wspólnym mianownikiem dla wartości poznawczej większości postaci powieści Dąbrowskiego są lata dwudzieste<sup>15</sup>, których swoiste piętno odnajdujemy w sylwetkach głównych bohaterów: dyrektor biblioteki — Ajupowa — gra rolę „skórzanej kurtki”, dyrektor muzeum, Rodionow, Potapow — to jak gdyby przeniesieni na stronicie powieści Dąbrowskiego bohaterowie rosyjskiej prozy porewolucyjnej z tym istotnym zastrzeżeniem, że w *Kustoszu* przydzielono im rolę podwójną: są uwikłani w przebieg powieściowych wydarzeń rozgrywających się w drugiej połowie lat trzydziestych, a jednocześnie są parodią literackich typów pierwszego porewolucyjnego dziesięciolecia.

Zapewne nieco upraszczając, można powiedzieć, że dla większości postaci literackich tej powieści socjologicznym, psychologicznym punktem odniesienia genetyczno-literackiego są właśnie lata dwudzieste, a ściślej mówiąc twórczość literacka tego okresu. Stwierdzenie to ujawnia zaledwie pewien aspekt szerszego znaczenia postaci literackich w dziele Dąbrowskiego, które powinno być wydobyte w trakcie dalszej analizy, podporządkowanej „usensowieniu” tego skomplikowanego tekstu.

\*

\*       \*

Jak to już stwierdzono, głównymi tematami (nadal w semiologicznym rozumieniu tego terminu) są pary pojęć: niepokój-zagrożenie oraz zniszczenie-zagłada. Odpowiednio uogólniając, pojęcia te da się sprowadzić do jednego, skupiającego w sobie pozostałe. Pojęciem tym jest despotyzm. Temat ten przenika wszystkie znaczące płaszczyzny powieści (stanowi przedmiot refleksji historiozoficznej, ma swoją autonomię, jest przedstawiony w działaniu zaktualizowanym datami 1933 oraz 1937—1938), wchodzi też do zagadnienia związanego z postaciami literackimi *Kustosza*.

Tak uogólnione pojęcie despotyzmu wywołuje lęk i grozę wśród uczestników powieściowych zdarzeń i inaczej być nie może, skoro nie ma nad nim, w świecie utworu, pojęcia wyższego, do którego można by apełować nawet w sferze czystej abstrakcji, ani też mogącego stanowić jego przeciwwagę. Nawet po stoicku odporny Kustosz w pewnej chwili odczuł całą grozę tego zjawiska, nawisłą nad jednostką ludzką. Stało się to w momencie, gdy dyrektor przestrzegał Kustosza, by ten trzymał język na uwięzi, żeby wziął pod uwagę to, „jakie czasy nadchodzą”.

„Nie wiedziałem jeszcze, jakie to czasy nadchodzą — wyznał Kustosz — i dlaczego muszą następować właśnie na mnie. I nagle odczułem taki chłód, taka mnie ogarnęła zgroza, że poczułem, jak

<sup>15</sup> W danym wypadku lata dwudzieste oznaczają prozę artystyczną pierwszego porewolucyjnego dziesięciolecia, której reminiscencje pojawiają się w powieści Dąbrowskiego w zakresie kreacji postaci literackich.

po mojej skórze pełzną mrówki i zapiekło mnie pod paznokciami. Podobne uczucie przeżyłem dotąd tylko jeden raz, kiedy wspiałem się na dzwonnice, przechyliłem się przez balustradę i zawisłem nad pięćdziesięciopięciometrową przepaścią. Strach i beznadziejne przygnębienie ogarnęły mną i wypaliły całego. Nie mogłem już trzymać się na nogach o własnych siłach, ani pozbierać się z myślami, ni pozostać na miejscu. Zerwałem się więc i pobiegłem [...]” (s. 111)

Przytoczony fragment wyznania narratora-bohatera naprowadza nas na zagadnienie postaw ludzkich ze świata powieści Dąbrowskiego wobec zagrożenia ze strony despotyzmu. Można wyróżnić ich kilka. Pierwsza to „postawa na klęczkach”, a reprezentują ją „Massowiczka” oraz dyrektorka biblioteki republikańskiej. Jej istota polega na tym, by za pomocą wskazania kolejnych ofiar przypodobać się despotcie i w ten sposób odwrócić jego uwagę od własnej osoby, a być może zaskarbić sobie jego względy. W pierwszej kolejności ofiarami złożonymi na ołtarzu despoty mieli być Kustosz i Kornilow, w dalszej — inni, na przykład pomylona dziewczynka, podająca się za krewnego despoty. Zresztą, rejestr ofiar mógł być praktycznie nieograniczony. „Massowiczka” gotowa była „wszystkich wpisać na listę sabotażystów”. Dowiodła tego, usuwając z muzeum eksponaty z podobiznami wielu wybitnych ludzi zasłużonych dla kraju, w tym portret zbiorowy z Czapajewem na czele (rzecz jasna ze względu na podejrzane otoczenie legendarnego dowódcy).

Kolejną formę obrony przed zagrożeniem można ująć w formułę: „nie należy »Złego« drażnić”. Zasady tej trzyma się dyrektor muzeum oraz w pewnym stopniu zastępca przewodniczącego miejscowego Narkomprosu (oba byli wojskowi). Postawa taka ma swoje uzasadnienie, ponieważ daje trochę szansy przetrwania zdala od „Złego”, który być może nie zwróci uwagi na ofiary z terenów odległych od jego bezpośredniego pola widzenia. Konsekwencją jest taktyka dyrektora muzeum, który czyni wszystko, by nie dopuścić na terenie sobie podległym do jakichkolwiek incydentów, mogących przynieść niepotrzebny rozgłos. Stąd dyrektor systematycznie i konsekwentnie wygasza ducha oporu wewnętrznego Kustosza, uczy go własnej umiejętności życia w trudnych czasach. Ostudza zapał nadgorliwości „Massowiczki”, przyznaje werbalnie rację Ajupowej, że „radziecka prasa winna być robiona czystymi rękoma”, a równocześnie daje schronienie Kornilowowi, którego Ajupowa chciałaby zadenuncjować w pierwszej kolejności. Taktyka dyrektora łączy się z określoną strategią, obliczoną na pojawienie się „prawdziwej siły”, zdolnej w sposób frontalny przeciwstawić się „Złemu”.

Zmodyfikowanym wariantem taktyki przetrwania jest postawa brygadzisty kołchozu Górski Gigant — Potapowa. Wiedziony instynktownie trzeźwym rozsądkiem, odziedziczonym po przodkach swojego stanu, przyjmuje w obliczu zagrożenia postawę po części domorosłego filozofa,

po części naiwnego prostaczka, co to nie potrafi pojąć „uczonych ludzi” (chodzi tu o prokuratora), ale równocześnie sądzi, że zdoła przechytrzyć prokuratora, nie ujawniwszy prawdy o aresztowanym bracie, co zapewne nie zmieniliby wyroku, ale uwolniłoby Potapowa od natrętnej myśli: a może jednak...

Przechodząc do charakterystyki postawy Kustosza wobec zagrożenia ze strony despotyzmu, trzeba jeszcze raz zwrócić uwagę na specyficzną sytuację tej postaci w strukturze powieści Dąbrowskiego. Polega ona na tym — przypomnijmy — że skupia w sobie dwie role: narratora i bohatera oraz zawiera w sobie pewien zakres tych znaczeń, które należy uwzględnić w omówieniu kolejnego problemu — powieściowego autora, o czym będzie jeszcze mowa.

Z trzech wymienionych tutaj funkcji pełnionych przez Kustosza — zresztą wzajemnie ściśle powiązanych — obecnie interesuje nas tylko jedna, a mianowicie funkcja Kustosza jako bohatera literackiego z antropologicznego punktu widzenia.

W systemie wartości humanistycznych powieści, związanych z postaciami literackimi, szczególnie eksponowane miejsce zajmuje właśnie Kustosz. Postać ta stanowi swoistą normę człowieczeństwa w stosunku do wszystkich pozostałych postaci. Korzystając z popularnego określenia, można powiedzieć, że jest on „bohaterem pozytywnym” utworu Dąbrowskiego w tym znaczeniu, iż lokuje się na najwyższym poziomie skali wartości etyczno-moralnych, intelektualnych, charakterologicznych powieści. Ponad nimi wznosi się jedynie powieściowy autor jako „podmiot czynności twórczych”.

Postawę Kustosza wobec despotyzmu znamionują: spotęgowana wrażliwość oraz chęć poznania i „oswojenia” jego istoty, żywiołowy protest przeciwko wszelkim przejawom oraz postaciom moralnej i intelektualnej deformacji, z którymi przyszło mu się zetknąć w różnych sytuacjach. Podstawowymi motywami takiego a nie innego postępowania Kustosza są kompetencje zawodowe, racjonalizm myślenia oraz demokratyzm i sprawiedliwość — w najbardziej powszechnym rozumieniu tych pojęć. Stąd wynikają niekończące się konflikty Kustosza z ludźmi pokroju Ajupowej czy „Massowiczki”. Podobna postawa nie odpowiadała, rzecz jasna, szefowi muzeum, poważnie zaniepokojonemu zachowaniem swojego podwładnego.

„Chcę ci powiedzieć, a ty rób jak chcesz — oświadczył twardo dyrektor — nie chcesz — nie słuchaj. Z kim tylko się nie zetkniesz — obowiązkowo skandal.

Milczałem i patrzyłem na niego.

— No a jakże, policz — i tu zaczął zaginać palce — w bibliotece nieprzyjemność, z Massowiczką histeria, od Rodionowa formalna skarga, z organami — pełny skandal.

[...]

— No więc, drogi przyjacielu. Kiedy mówisz, należy sobie зда-  
wać sprawę — co mówisz, kiedy mówisz i do kogo mówisz. A ty  
wciąż... Machnął ręką i zamilkł.

Milczałem i ja.

Spojrzał na mnie i nagle się uśmiechnął.

— Dobrze, że przynajmniej teraz nie oponujesz. — A potem: —  
Zła w tobie, drogi przyjacielu, niemało, to jest nie zła, oczywiście,  
a jakiegoś takiego głupiego uprzedzenia. Jesteś nieobiektywny Kus-  
toszu, ot co. Wziąć chociażby tę historię z Rodionowem. A on  
obiecał przecież nam coś jeszcze przynieść.

— Towarzyszu dyrektorze — odrzekłem oficjalnie. Zrozumcie,  
jestem tylko archeologiem: »stróżem starożytności« — jak mnie  
nazywacie — zajmuję się tym, na czym się znam — sklejam garczki  
i zapisuję w kartach inwentaryzacyjnych. A w waszym polit-  
proswiecie — ja ni w żąb.» (s. 181—182)

Dodać należy, że pod określeniem „wasz politproswiet” rozumiał pe-  
wien typ uproszczonej propagandy, obliczonej na doraźny efekt, opartej  
na prymitywnych argumentach, a niekiedy wręcz rozmiijającej się z fak-  
tami historycznymi (opracowana według pomysłu Rodionowa panorama  
— forma propagandy wizualnej — przedstawiająca moment wyrzecz-  
nia się przez Galileusza własnych poglądów, w którą wkomponowano  
elementy dekoracyjne należące do różnych epok, lub aforyzm w rodza-  
ju: „Babilon zginął, ponieważ zapraгнаła osiągnąć kopułą do Boga, ale  
nasze flagi i wieże wzbijają się już w puste niebo.” W treści tego tekstu  
znalazły się dwa różne fakty: pomieszanie języków podczas budowania  
wieży oraz katastrofa Babilonu).

Postawa nieuleczalnego protestanta nie godzącego się z absurdem  
i nonsensem (towarzyszy jej niekiedy gest machnięcia ręką) spleta się  
w szczególny sposób, bo podświadomie i jakby wbrew własnej woli,  
z chęcią poznania pełnego rozmiaru zaistniałej sytuacji, z dążeniem do  
zglobienia istoty zjawiska. W postaci tej ścierają się różne uczucia, dwie  
przeciwstawne siły, których nie udaje mu się uporządkować i podporząd-  
kować własnej woli: niechęć do uczestniczenia w „durackich historiach”  
oraz ciekawość wszystkich spraw dziejących się w polu jego widzenia.  
To drugie ułatwia mu „samo życie”, to jest jego egzystencja, przed któ-  
rą nie ma ani pewnego schronienia, ani ucieczki, dopóki „pewna staru-  
cha nie śpi”. Świadomość tej prawdy nawiedziła go jak „olśnienie”  
w momencie, gdy obmyślał plan dotarcia do miejsca, z którego pocho-  
dziły resztki damskiego naszyjnika zachowanego w starych kurhanach,  
rozgrabionego zapewne przez „poszukiwaczy skarbów”. Już powziął za-  
miar udania się na komendę milicji, gdy wyraźnie usłyszał głos:

„— Uciekaj, póki nie jest jeszcze za późno! Powiedz, że dosta-  
łeś telegram od matki [mieszkającej w Moskwie — S.P.]. Wyjeżdżaj  
i żeby już jutro ciebie tu nie było! Słyszysz?

Była to trzeźwa, zupełnie jasna myśl w rodzaju tych, które pojawiają się nagle i wstrząsają swoją klarownością i oczywistością, a które nazywają się »olśnieniem«. Westchnąłem, odszedłem od okna, by znowu się położyć, gdy obok w korytarzu trzasnęły drzwi, zapłakało dziecko i głos kobiety zaintonował kołysankę:

»Wszyscy ludzie już śpią,  
Wszystkie zwierzęta już śpią!  
Tylko pewna starucha nie śpi,  
Przy ogniu siedzi,  
Moje włosy przędzie,  
Moją łapę warzy,  
Skyry, skyry, skyry,  
Oddaj starucho, moją łapę.«  
[...]

Oto gdzie czart się gnieździ — pomyślałem i spojrzałem na zegarek. Była już trzecia nad ranem.” (s. 245)

Motyw ucieczki z terenu zagrożenia pojawia się parokrotnie. Jednak całkowita ucieczka jest niemożliwa i bezcelowa, dopóki nad światem czuwa „stachura”. Są wprawdzie jeszcze niebieskie niebo, park miejski, pusty o nocnej porze, pobliskie góry, gdzie można się schronić przed nocą koszmarnych snów, absurdałnej jawy. Ale to zaledwie chwilowy azyl, namiastka wolności. Żądanie bohatera znakomitej komedii Aleksandra Gribojedowa *Mądremu biada* „Karetę, hej karetę!” brzmi w kontekście utworu Dąbrowskiego całkowicie już staroświecko jako kolejny kaprys panicza obrażonego na rzeczywistość mikołajowskiej epoki.

Na dworze było już jasno, gdy „sprawa z wężem” została definitywnie zakończona i znajdowała się na „długim papierze” w oczekiwaniu „na wizę”.

„Na papierze tym opisano nasze postęпки, przytoczono poszczególne frazy, po czym następował wniosek, że jesteśmy ludźmi niebezpiecznymi i że można nam ufać tylko z zachowaniem środków ostrożności, a jednemu z nas to już zupełnie ufać nie można.” (s. 295)

W zaprojektowanym przez pisarza układzie wartości ludzkich najbardziej znaczącym elementem jest niewątpliwie bohater tytułowy powieści. Jednak i jemu koniec końców przypada rola niemego świadka, bezradnego wobec systemu przemocy w warunkach despotyzmu. Tak więc, wbrew pozorom i — dodajmy — oczekiwaniom odbiorców powieści, poszukujących pozytywnych wzorców osobowych, oraz krzepiącym rozwiązaniom fabularnym Kustosz Dąbrowskiego nie spełnia warunków przypisywanych tradycyjnemu „bohaterowi pozytywnemu”, co w kulturze literackiej, w której powstał nie należy raczej do przypadków powszednich.

\*  
\*            \*

W poszukiwaniu programu pozytywnego wpisanego w powieść Dąbrowskiego — zapowiedzianego wcześniej — dochodzimy do naświetlenia problemu autora powieściowego jako „podmiotu czynności twórczych”<sup>16</sup>. Tak rozumiany autor *Kustosza*, będący „nadrzędną instancją nadawczą w stosunku do podmiotu literackiego” (w tym wypadku do narratora-bohatera) oraz pozostałych elementów struktury powieści, daje się opisać jako swoisty korelat programu walki z despotyzmem, programu zakładającego „oswojenie »Złego«”, oraz przywrócenie mu ziemskich wymiarów, a więc podległego ogólnym prawom, w tym prawu przemian i upadku.

W ogólnej strategii szeroko zakrojonej kampanii przeciwko despotyzmowi liczą się różne warianty oraz sposoby, jakimi rozporządza literatura uwzględniająca własne doświadczenia historyczne, zwłaszcza o charakterze satyryczno-demaskatorskim.

Najprostszym chwytem, stosowanym niejednokrotnie w literaturze satyrycznej jest wysunięcie na pierwszy plan w literackim portrecie jakiegoś znaczącego szczegółu, na przykład „czarnych twardych wąsów”, co — rzecz jasna — lokuje daną postać w rzędzie pokrewnych figur historycznych obdarzonych podobnym lub analogicznym znakiem rozpoznawczym (wizerunek Aureliana wybity na monecie). Groteskowy charakter takiego portretu nie budzi wątpliwości co do intencji podobnego chwytu.

Zupełnie przejrzystym, bo stematyzowanym sposobem powieściowej walki z despotą jest wyznaczenie mu granic „własnej mogiły”. Natomiast za swoistą formę demitologizacji „Złego” uznać można finał wątku z tajemniczym wężem Boa-dusicielem, któremu przywraca się jego właściwe wymiary. Obezwładniony, złożony na „białej płycie posadzki” pomieszczenia muzeum, wyglądał bardzo żałośnie i nieprawdziwie, jakby był zrobiony z gumy” (s. 242).

Wielce znaczącą i liczącą się siłą w podjazdowej walce autora z przejawami despotyzmu reprezentuje bohater tytułowy, wyposażony w ducha oporu i permanentnego protestu przeciwko rozsądnikom monstrualnych idei, rodzących się na podłożu autokratycznej władzy. Pomaga mu w tym gruntowna głęboka znajomość historii powszechnej, umiejętność przeciwstawienia — w sferze intelektualnej przynajmniej — siłom inkwizycji idei Odrodzenia, rzymskiemu militaryzmowi „spartańskiej armii wolnych obywateli”.

Jednak najmocniejszą bronią przeciwko „Złemu”, najbardziej skutecznym sposobem walki autora powieściowego z despotyzmem stanowi

<sup>16</sup> Termin wprowadzony przez Janusza Sławińskiego (zob. *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Warszawa 1976, s. 309).

humor oraz groteska — nieodłączne elementy satyry realistycznej, wiążące się na ogół z tradycją menipei.

„Groteska — czytamy we wstępie polskiego wydania książki Bachtina o twórczości Rabelais’go — [...] uwalnia od wszelkich tych form nieludzkiej konieczności, które przenikają panujące wyobrażenia o świecie. Groteska detronizuje ową konieczność, ukazując jej względność i ograniczoność [...] Pierwiastek śmiechu oraz światopogląd karnawałowy, leżący u podstaw groteski, rozbijają ograniczoną powagę i wszelkie roszczenia do znaczeń ponadczasowych, likwidują bezwarunkowość wyobrażeń konieczności, wyzwalają ludzką świadomość, myśli i wyobraźnię, stwarzając inne, nowe możliwości.”<sup>17</sup>

Śmiech, kalambur, dowcip, parodia w powieści Dąbrowskiego towarzyszą nieodłącznie tematowi zagrożenia, łączą się też swoiście z ogólną budową powieści, będącą jak gdyby demonstracją kompozycyjnej menipei. W samej strukturze utworu, złożonej z pozornie niezbornych elementów gatunkowych, fabularnych, stylistycznych, zawiera się dodatkowo wskazówka naprowadzająca krytycznego czytelnika na całkiem ludyczny charakter tego świata, zdolnego przeciwstawić się „Złemu”. Jest to forma walki dość szczególna, jak gdyby utajona, ale niezwykle skuteczna, bo wspomagana przez wielowiekową tradycję literackiej kultury śmiechu, tej kultury, która w rosyjskim piśmiennictwie artystycznym ma mocną podstawę<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> S. Balbus: *Wstęp*, [w:] M. Bachtin: *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura średniowiecza i renesansu*, Kraków 1975, s. 114—115.

<sup>18</sup> W kwietniu 1978 roku w studio „Mosfilm” odbył się premierowy pokaz filmu według powieści *Kustosz*. Film *Wędrówka złotych zwierząt (Sześciu złotych zwierząt)* reżyserował Fiodor Wulfrowicz.



Станислав Поремба

**„ХРАНИТЕЛЬ ДРЕВНОСТЕЙ” ЮРИЯ ДОМБРОВСКОГО.  
ОПЫТ МОНОГРАФИЧЕСКОГО ОЧЕРКА**

**Резюме**

Настоящая статья представляет собой опыт полного критико-литературного исследования романа современного советского прозаика Юрия Домбровского под заглавием „Хранитель древностей”; в статье имеется описание, анализ и объяснение этого произведения.

В описательной части дается справка о творческом пути писателя, затем характеризуется историко-литературный контекст, в котором возник и был начатан этот роман.

Подробному анализу подвергнуты основные жанровые особенности „Хранителя древностей”, в особенности повествование, представленный мир, образ автора и фрагменты, наделенные особой семантической значимостью.

В заключении даются выводы, которые можно представить следующим образом:

- художественная структура „Хранителя древностей” позволяет определить его как современный политическо-сатирический роман реалистического характера,
- предметом критики в романе является деспотизм и его проявления в общественной жизни.

Stanislaw Poręba

**„HRANITEL DREVNOSTI” („THE KEEPER”) BY YURIJ DABROVSKI. ATTEMPT  
AT A MONOGRAPHY**

**Summary**

The author aims at giving a full-scale account critical of the novel written by a contemporary Russian prose writer, Yuriy Dabrovski. The present paper contains a description, an analysis and an interpretation of the novel.

The descriptive part encloses the writer's literary biography and the historical background against which the novel was written.

Next, fundamental features of the genre were discussed. They were the narration, the fictional world, portrait of the artist and elements of semantic significance.

In conclusion to the descriptive and analytical parts the present author offers some interpretation of particular elements and the overall view of the novel. It can be briefly summarized as follows:

- 1) the structure of the novel is based essentially on a remodelled variant of contemporary political and satirical novel
- 2) The novel attacks despotism. It is shown as an attitude prevailing in society of some time in the past.