

Zdzisław Barański

Finały wczesnych utworów Lwa Tołstoja

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 4, 18-26

1980

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.

Finały wczesnych utworów Lwa Tołstoja

Zbigniew Barański

We współczesnych refleksjach teoretycznych nad budową dzieła literackiego istotne miejsce zajął problem finału. J. Łotman akcentował:

„Funkcja dzieła sztuki jako zakończonego modelu nieskończonego w swej istocie „tekstu mownego” rzeczywistych faktów sprawia, że odgraniczenie, zakończone staje się nieodzownym warunkiem wszelkiego przekazu artystycznego w jego formach pierwotnych — takie są pojęcia początku i końca tekstu (narracyjnego, muzycznego itp.), ramy w malarstwie, ramy w teatrze.”¹

Początek i koniec stanowią ramę utworu artystycznego o szczególnym nacechowaniu, albowiem dzieło sztuki „odzwierciedlając oddzielne wydarzenia, jednocześnie odzwierciedla i obraz całego świata, opowiadając o tragicznym losie bohaterki — opowiada o tragizmie świata jako całości.”² Stąd też „tak ważnym dla nas jest dobry lub zły koniec: świadczy on nie tylko o zamknięciu tej lub innej fabuły, lecz również o konstrukcji całego świata.”³

Podobnie I. Nieupokojewa w swych rozważaniach nad metodologią literackich badań porównawczych podkreśliła wagę zakończenia, jako ważnego komponentu kompozycji, który zależy „nie tylko od twórczej woli pisarza, ale i od tych czynników obiektywnych, wśród których rozwija się jego twórczość, a przede wszystkim — od poziomu społecznej i artystycznej świadomości epoki.”⁴

Podobnych wypowiedzi można przytoczyć znacznie więcej. Wszystkie zgodnie podkreślają, że zakończenie utworu świadczy zarówno o specyfice metody artystycznej pisarza, jak też o jego poglądzie na świat i przynależności do określonej formacji kulturowej.

W takim aspekcie kompozycja utworów Tołstoja nie była jeszcze

¹ J. Łotman: *O modelującym znaczeniu „końca” i „początku” w przekazach artystycznych (Tezy)*, [w:] *Semiotyka kultury*, Warszawa 1977, s. 348.

² Idem: *Struktura chudożestwiennogo teksta*, Moskwa 1970, s. 261.

³ Ibidem.

⁴ I. Nieupokojewa: *Istorija wsie mirnoj litieratury. Problemy sistiemnogo i sravnitel'nogo analiza*, Moskwa 1976, s. 132.

przedmiotem specjalnych badań. Nawet w licznych pracach poświęconych budowie wybranych powieści, a przede wszystkim *Wojny i pokoju* problem ich zakończenia traktowano zazwyczaj po macoszemu⁵, nie zwracając uwagi na oryginalność propozycji pisarskich Tołstoja. Propozycje te warunkowały poglądy autora *Kozaków* na cele i zadania sztuki. Tołstoj był „pisarzem moralizującym i filozofującym”, dla którego działalność artystyczna „nie była celem samym w sobie, w mniejszym jeszcze stopniu zawodem, lecz właściwym mu sposobem myślenia, a tym samym i najbardziej efektywnym sposobem osiągnięcia poszukiwanej prawdy moralnej i ujawniania jej przed innymi ludźmi.”⁶ Realizacja tego zadania wymagała odpowiednich form podawczych. Tołstoj zweryfikował tradycyjny typ utworu fabularnego z wyraźnie zaznaczoną ekspozycją, punktem kulminacyjnym i zamkniętym finałem, albowiem sądził, że sztywne ramy kompozycyjne krępują swobodę twórczą pisarza oraz podporządkowują złożoność życia umowności literackiej. W komentarzu do *Wojny i pokoju* Tołstoj pisał:

„Przedstawiony tu utwór zbliża się do powieści lub opowieści, lecz nie jest powieścią, ponieważ w żaden sposób nie mogę i nie umiem zakreslić wymyślonym postaciom określonych granic — takich jak ożenek lub śmierć, które unicestwiają dalszą akcję. Ciągłe wydawało mi się, że śmierć jednej postaci tylko wzbudza zainteresowanie innymi, a małżeństwo było raczej początkiem niż końcem akcji.”⁷

Tołstoja nie interesują wydarzenia, fakty, lecz przeświecająca przez nie „ogólna idea”, ujawniająca jakąś prawdę o życiu i człowieku. Stąd też był zwolennikiem „swobodnej” formy dzieła literackiego, w którym czynnikiem organizującym nie jest fabuła, lecz „więź wewnętrzna”. „Zwartość utworu artystycznego — pisał Tołstoj — ujawnia się nie w jednolitym pomysłe, nie w sposobie przedstawienia działających postaci itd., lecz w jasnym i określonym stosunku samego autora do życia, który przepaja cały utwór.”⁸

Próbą artystycznej realizacji powyższych założeń programowych był już debiut literacki Tołstoja. Pisarz zmodyfikował tradycyjną powieść biograficzną. Opis zdarzeń zewnętrznych zamienił na analizę świata wewnętrznego, fabułę zastąpił drobiazgowym przedstawieniem myśli i odczuć człowieka, „dialektyką duszy”, która podkreśla dynamikę procesu psychologicznego, świadcząca o „zmienności”, „płynności” świadomości ludzkiej pod wpływem otaczającego świata. Ciągłość tego procesu akcentują zakończenia otwarte. W *Dzieciństwie* narracja nagle urywa się na pytaniu bohatera:

⁵ Zob. *Bibliografija literatury o L.N. Tolstom 1917—1958*, pod red. M. Szeliapiny, Moskwa 1960.

⁶ E. Kuprejanowa: *Estetika L.N. Tolstogo*, Moskwa—Leningrad 1966, s. 86.

⁷ Cyt. za A. Semczuk: *Lew Tołstoj*, Warszawa 1963, s. 139.

⁸ L. Tołstoj: *Połnoje sobranije soczinienij (jubilejnoje)*, Moskwa 1928—1958, t. XIII, s. 5.

„Czasami zatrzymuję się w milczeniu między kapliczką i czarnymi sztachetami. W duszy mojej budzą się nagle smutne wspomnienia. Przychodzi mi na myśl: czy Opatrzność po to tylko połączyła mnie z tymi dwiema istotami, bym wiecznie musiał za nimi tęsknić?”⁹

Odpowiedź na to pytanie nie wchodzi już do tekstu, który ujawnił tylko fragment trwającej i rozwijającej się świadomości jednostki ludzkiej.

Analogicznie kształtują się zakończenia pozostałych części autobiograficznej trylogii. W *Latach chłopięcych* fragmentaryczność przedstawionego materiału w stosunku do większej całości uwydatnia pytanie zakończone wielokropkiem:

„A zresztą Bóg jeden tylko wie, czy te szlachetne marzenia młodości były naprawdę takie śmieszne i kto ponosi winę za to, że się nie urzeczywistniły?...” (I, 227)

I w tym przypadku pytanie pozostawione bez odpowiedzi potęguje iluzję ciągłości. Bohatera oczekują jeszcze dalsze doświadczenia, które wpłyną na jego dalszy rozwój.

Młodość zamyka konwencjonalna formuła:

„O tym jak długo trwał ten stan moralnego uniesienia, na czym on polegał i jakie nowe podwaliny położył pod mój rozwój duchowy, opowiem w następnej, bardziej szczęśliwej połowie młodości.” (I, 431)

W porównaniu z finałami poprzednich części trylogii jest to zakończenie schematyczne. Jednak i ono akcentuje, że powieść nie jest zamkniętą całością.

Taką samą funkcję pełni konwencjonalny zwrot w zakończeniu *Szczęścia rodzinnego*:

„Od tego czasu skończył się mój romans z mężem: dawne uczucie stało się drogim, bezpowrotnym wspomnieniem, a nowe uczucie miłości do dzieci i do ojca moich dzieci stało się początkiem innego, lecz już zupełnie inaczej szczęśliwego życia, którym dotąd żyję...” (III, 195).

Relacja nagle urywa się na wielokropku. Zwierzenia końcowe bohaterki informują, że przedstawia ona tylko początkowy etap dziejów swej miłości. Małżeństwo nie wieńczy akcji, lecz otwiera nowy okres w biografii bohaterki, staje się „początkiem innego, lecz już zupełnie inaczej szczęśliwego życia”. A. Semczuk słusznie zwrócił uwagę, że *Szczęście rodzinne* „polemizuje z popularną w tych czasach powieścią opartą na intrydze miłosnej, w której centralną i kulminacyjną sceną są oświadczenia. U Tolstoja scena ta zostaje odsunięta na plan dalszy, a jej znaczenie dla przyszłości bohaterów zakwestionowane, więcej — wyśmiane”¹⁰.

⁹ Idem: *Dziela*, t. I, s. 128. Wszystkie cytaty z utworów artystycznych Tolstoja są zaczerpnięte z tego wydania. Rzymska liczba oznacza tom, arabska stronicę.

¹⁰ A. Semczuk: *op. cit.*, s. 107.

Podobne przesunięcie tradycyjnych akcentów kompozycyjnych nastąpiło również w *Zaspiskach markiera*. Relacja naocznego świadka o samobójstwie Niechludowa nie jest sceną finałową w opowiadaniu. Zamyka go pozostawiony list samobójcy, pośmiertna spowiedź zakończona sentencją: „Cóż to za niepojęta istota — człowiek”. Sugeruje ona, że Tołstojowi nie chodziło o przedstawienie faktu jednostkowego, dziejów jednego życia. Dzieje moralnej degradacji bohatera, w którego psychice sąsiadują zgodnie najbardziej przeciwstawne cechy są tylko jednym z przykładów świadczących o złożoności człowieka, „istoty niepojętej”. Podobnych przykładów można przytoczyć znacznie więcej. W ten sposób zakończenie poszerza wymowę ideową opowiadania, nadaje mu rangę rozważań o istocie człowieka w ogóle.

Takiego typu zabieg był zjawiskiem charakterystycznym dla metody artystycznej Tołstoja. L. Ginzburg zwróciła uwagę na fakt, że dla pisarza „ostateczną granicą twórczego poznania nie była jednostka ludzka, lecz pełnia ponadindywidualnego doświadczenia ludzkiego. Tołstoj był wielkim mistrzem charakteru, lecz umiał przedstawić indywidualny charakter tak, aby dojrzeć i ukazać życie ogólne; nie tylko w tym znaczeniu, że właściwości danego człowieka są właściwościami wszystkich ludzi, lecz w tym sensie, że przedmiotem odtworzenia stały się procesy samego życia, rzeczywistość jako taka.” Bohater Tołstoja — kontynuuje autorka — „nie tylko działa jako charakter”, albowiem „ujawniają się w nim i przez niego są poznawalne prawa i formy życia w ogóle.”¹¹

Utwory, w których osią kompozycyjną była świadomość jednego bohatera, nie były jedyną formą poznania „praw i form życia”. Obok nich pojawiają się opowiadania, w których czynnikiem organizującym jest „myśl autorska”. Zastępuje ona rozbudowaną fabułę, łącząc w jedną całość luźne scenki, portrety, dygresje. Każde z tych opowiadań ilustruje jakąś prawdę o życiu. I w tym wypadku Tołstoj chętnie ucieka się do zakończeń otwartych. Jednak ich funkcja zmienia się. Nie podkreślają już one ciągłości procesu psychologicznego, lecz akcentują ciągłość życia. W *Wyrębie lasu* rozważania nad cechami żołnierza rosyjskiego wpisują się w rytm codzienności, który uwydatnia scena finałowa:

„Z góry sączył się ten sam smutny kapuśniaczek, czuć było w powietrzu ten sam zapach wilgoci, dymu, dokoła widać było te same jasne punkty gasnących ognisk i wśród ogólnej ciszy brzmiały żałośnie tony pieśni Antonowa; a gdy pieśń milkła na moment, wtórowały jej odgłosy słabego nocnego ruchu w obozie — chrapanie, szcęk broni wartowników i ciche rozmowy.

— Druga zmiana! Makatiuk i Zdanow! — krzyknął Maksimow.

Antonow przestał śpiewać. Zdanow wstał, westchnął, przestąpił przez kłodę i powłókł się do dział.” (II, 82—83).

Będą powtarzać się typy żołnierzy rosyjskich zaprezentowane w opowiadaniu, będzie powtarzać się powszedniość: odpoczynek wieczorny,

¹¹ L. Ginzburg: *O psychologicznej prozie*, Leningrad 1971, s. 317.

pieśń żołnierska, zmiana warty, służba. Wydaje się, że analogiczną rolę odgrywają zakończenia *Sewastopola w sierpniu 1855 roku*, oraz *Zdegradowanego*.

Odrębną, ale charakterystyczną dla Tolstoja jako publicysty i moralizatora, grupę stanowią zakończenia o szczególnym nacechowaniu ideowym, które w formie zwartej uwypuklają myśl przewodnią utworu. W *Sewastopolu w maju* taką funkcję pełni zamykająca utwór bezpośrednia deklaracja narratora:

„A bohaterem mojej opowieści, którego kocham ze wszystkich sił duszy i którego chciałem odtworzyć w całej jego krasie, a który zawsze był, jest i będzie piękny — jest prawda.” (II, 214)

Bezpośrednią deklaracją zakończył Tolstoj również moralizującą korespondencję-felieton *Z zapisek księcia D. Niechludowa. Lucerna*.

Szczegółnej wymowy nabierają finały utworów w postaci rozwiniętych obrazów przyrody. Wiążą się one ściśle z russoizmem Tolstoja, który głosił, że „im bliżej jest człowiek przyrody im pełniej i świadomiej podporządkowuje się jej prostym i «tajemniczym» prawom, tym bardziej jest szczęśliwy, moralny i piękny, dlatego że przyroda sama w sobie jest błogosławiona, moralna i przepiękna.”¹² W opowiadaniu *Wypad* Tolstoj przeciwstawia przyrodę tchnącą „uspokajającym pięknem i siłą” nierozumnej działalności ludzkiej:

„Czyż naprawdę ludziom ciasno jest na tym pięknym świecie, pod niezmiernym gwiazdowym niebem? Czy wobec tej czarującej natury może ostać się w duszy ludzkiej uczucie złości, zemsty i namiętne pragnienie wytępienia podobnych sobie istot? Wydawało mi się, iż wszystko zło w sercu człowieka powinno zniknąć w zetknięciu z naturą — tym najbardziej bezpośrednim wyrazem dobra i piękna.” (II, 23).

Ta sama myśl, ale podana już nie w formie dygresji odautorskiej, lecz ujawniona pośrednio za pomocą obrazów artystycznych zamyka opowiadanie. Po scenach walki i zniszczenia aulu oraz śmierci chorążego pojawia się na zasadzie kontrastu opis cichego, łagodnego wieczoru:

„Słońce schowało się za śnieżnym grzbietem i rzucało ostatnie różowe promienie na długi, cienki obłok stojący na jasnym przeźroczystym widnokręgu. Śnieżne góry zaczęły chować się w liliowej mgłę; tylko górny ich kontur zaznaczał się niezwykle wyraźnie w purpurowym świetle zachodu. Jasny księżyc, który dawno już wszedł, zaczynał bieleć na ciemnym lazurze. Zieleń trawy i drzew czerniała i pokrywała się rosą.” (II, 36—37)

Z tym pejzażem zlewają się w harmonijną całość maszerujące oddziały żołnierzy, prostych chłopów przyodzianych w mundury, tak silnie związanych z ziemią:

¹² E. Kuprejanowa: *op. cit.*, s. 154.

„Ciemne masy wojska szumiały rytmicznie i sunęły po przepysnej łące; z różnych stron słychać było bębny, kotły i wesołe pieśni. Tenor szóstej kompanii śpiewał z całej mocy i dźwięki jego głębokiego głosu, pełne uczucia i siły, rozlegały się daleko w przejrzystym wieczornym powietrzu.” (II, 37)

Zasada przeciwstawienia określiła również kompozycję *Sewastopola w grudniu*. Relacja o jednym powszednim dniu wojny pełnym krwi i cierpień ludzkich jest obramowana obrazami przyrody. Całość otwiera opis porannej zorzy, zamyka zaś nastrojowy pejzaż wieczoru:

„Zbliża się wieczór. Przed samym zachodem słońce wyszło spoza szarych chmur okrywających niebo i nagle oświetliło purpurowym blaskiem liliowe obłoki, zielonkawe morze, spokojnie i szeroko rozkołysane, pokryte okrętami i łódkami, białe budynki miasta i ludzi poruszających się na ulicach. Nad wodą unoszą się dźwięki jakiegoś staroświeckiego walca, którego gra na bulwarze orkiestra pułkowa, i słychać z bastionów wystrzały, które im dziwnie wtórują.” (II, 158)

Intensywne, czyste barwy (purpurowy blask, liliowe obłoki, zielonkawa woda, białe budynki), „spokojnie i szeroko rozkołysane morze” podkreślają spokój i piękno przyrody, z którą harmonizują dźwięki muzyki. Ale w zakończeniu raz jeszcze ostrym zgrzytem naruszają spokój w przyrodzie wystrzały, odgłosy nierozumnej działalności człowieka.

Rolę szczególnie ważną odgrywa pejzaż w finale *Trzech śmierci*. Podkreślano już, że „ideą opowiadania jest nie pogląd, lecz prawo, prawo absolutne, zapisane w duszy każdego człowieka i dlatego nie podlegające w ogóle dyskusji, wieczne prawo życia i śmierci.”¹³ Prawo to w formie uogólnionej ilustruje ostatnia część opowiadania o śmierci drzewa. „Drzewo umiera spokojnie, szlachetnie i pięknie. Pięknie — ponieważ nie kłamie, nie udaje, nie boi się, nie żałuje” — pisał Lew Tolstoj¹⁴. Śmierć jednostki jednak nie zatrzymuje biegu życia, które nadal trwa i rozwija się poddane odwiecznemu rytmowi przyrody. Śmierć jest jednocześnie załączkiem nowego początku. Nieprzypadkowo więc opowiadanie zamyka opis rodzącego się dnia:

„Pierwsze promienie słońca, przedzierając się skroś przezroczyście chmury, rozbiły nagle i przemieknęły po ziemi i niebie. Mgła zaczęła się przelewać falami w wąwozach, lśniące krople rosy zagrały na zieleni, przezroczyście, zbielejące chmurki rozbiegały się pośpiesznie po błękitniejącym sklepieniu. Ptaki wierzciły się w gęstwinie i jak oszalałe, radośnie coś świergotały, soczyste liście szeptały ze sobą w górze szczęśliwe i spokojne, a gałęzie żywych drzew zakłósały się powoli i majestatycznie nad martwym, zwałonym drzewem.” (III, 88)

Martwe, zwałone drzewo wpisuje się w obraz przyrody, nosicielki idei urody wiecznie triumfującego życia. Uwydatniają ją i pierwsze promienie słońca, i lśniące krople rosy, i radosny śpiew ptaków, i szczęśliwy, spokojny szept soczystych liści.

W przeciwieństwie do omówionych utworów zasada kontrastu, na

¹³ A. Semczuk: *op. cit.*, s. 103.

¹⁴ *Ibidem*.

której opiera się również opowiadanie *Albert*, nie znalazła swego wyraziściego akcentu w zakończeniu utworu. Tołstoja nie interesują losy osobiste Alberta, lecz problem sztuki w ogóle. Dlatego też w zakończeniu otwartym raz jeszcze powtórzy się przeciwstawienie genialności artysty, wybrańca opatrności i jednocześnie wielkowiejskiego włóczęgi, alkoholika, leżącego nieprzytomnie na progu mieszkania Anny Iwanowny. Takie zakończenie jakby sugeruje, że kontrast między genialnością wybrańca sztuki a jego codziennym postępowaniem nie jest zjawiskiem wyjątkowym:

„Jego działalność i jej owoce są to wartości bezcenne, dlatego też postępowania artysty nie można mierzyć ani oceniać przyjętymi ogólnie kryteriami. Artysta ma immunitet, może sobie pozwolić na coś więcej niż inni, znajduje się bowiem pod pewnym względem «poza dobrem i złem».”¹⁵

Wyjątkiem we wczesnej twórczości Tołstoja są tradycyjne zakończenia zamknięte, wyznaczone przez rozwój fabuły. Przynosi je opowiadanie *Zamieć*, w którym szczęśliwy przyjazd do domu i słowa woźnicy: „A jednak dowieźliśmy wielmożnego pana” kończą relację o trudnej podróży w czasie zamieci śnieżnej.

Z takimi zakończeniami spotykamy się również w próbach epickiej narracji z rozbudowaną fabułą. Opowieść *Kozacy* zamyka scena wyjazdu Olenina ze stancy:

„Olenin obejrzał się. Wujek Jeroszka rozmawiał z Marianką, widocznie o własnych sprawach, i ani starzec, ani dziewczyna nie spojrzeli na niego.” (III, 396)

Taki finał wieńczy całość, podkreślając, że próba wtopienia się w nurt żywiołowego życia nie powiodła się. Olenin był niepotrzebnym intruzem i jego odjazd był przyjęty obojętnie. Przedstawiciele masy kozackiej rozmawiają w tym momencie o własnych sprawach i „ani starzec, ani dziewczyna nie spojrzeli na niego.”

Kompozycja *Polikuszki* jest bardziej złożona. Śmierć głównego bohatera nie jest sceną finałową, nie unicestwia dalszej akcji. Zgodnie z przytoczoną już deklaracją Tołstoja „śmierć jednej postaci tylko wzbudza zainteresowanie innymi”. Stąd też w zakończeniu pojawiają się dwie kontrastujące ze sobą sceny: odejście Alochy do wojska i radosny powrót Dutłowowów do domu. Wydaje się, że takie rozwiązanie kilku krzyżujących się w *Polikuszce* linii fabularnych raz jeszcze uwydatnia dążenie pisarza do pokazania „życia w ogóle”, życia pełnego przeciwstawnych zjawisk i dysonansów. Śmierć jednego bohatera nieoczekiwanie przynosi szczęście drugiemu, rozpacz Alochy sąsiaduje z radością Iliuszki i jego żony.

Wspomnieć również należy o jednej próbie zastosowania zamknięcia „informacyjnego” w *Dwóch huzarach*, które można też określić mianem

¹⁵ Ibidem., s. 95.

swoistego epilogu do opowiadania o synu. Przynosi on lakoniczną informację odautorską o rozwiązaniu konfliktu między Turbinowem i Półozowem oraz o dalszych losach ich przyjaźni.

Otwarte zakończenia tak charakterystyczne dla wczesnej twórczości zastosuje Tolstoj w *Wojnie i pokoju* oraz w *Annie Kareninie*. Zrezygnuje z nich natomiast w ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku. Moralizatorskie i dydaktyczne tendencje, które przepełniły utwory z tego okresu wymagały odmiennych rozwiązań kompozycyjnych.

Збигнев Бараньски

ФИНАЛЫ РАННИХ ПРОИЗВЕДЕНИИ ЛЬВА ТОЛСТОГО

Резюме

В настоящей статье анализируются финалы ранних произведений Л.Н. Толстого (автобиографической трилогии, рассказов: „Семейное счастье“, „Записки маркера“, „Рубка леса“, „Разжалованный“, повести: „Казак“ и др.), в которых с особой наглядностью отражается философский смысл творчества великого писателя. Проведенные анализы позволяют сделать вывод, что Толстой применял т. наз. открытую композицию, чтоб избежать слишком однозначных выводов. Открытая композиция, которую писатель применял во многих произведениях позднейшего периода своего творчества, давала возможность экспонировать вечные, непреходящие жизненные проблемы.

Zbigniew Barański

DENOUEMENTS IN L. TOLSTOY'S EARLY WRITINGS

Summary

The present author discusses L. Tolstoy's autobiographic trilogy, containing such stories as „Family Happiness“, „Felling the Wood“, „The Cossacks“ and others. They all reflect Tolstoy's philosophical and moral views.

In cause of the discussion the present author points to Tolstoy's use of open composition, which enables him to avoid univocal denouements. Owing to this technique his stories expose the eternal and existential problems of man.