

Teresa Walczyk

"Historia" i "wypowiedź" w strukturze opowiadań Siergieja Siergiejew-Censkiego (1900-1910)

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 6, 37-55

1982

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.

„Historia” i „wypowiedź” w strukturze opowiadań Siergieja Siergiejewa-Censkiego (1900—1910)

Teresa Walczyk

Celem niniejszej rozprawy jest analiza związków zachodzących między planem historii i planem wypowiedzi¹ w opowiadaniach Siergieja Siergiejewa-Censkiego, powstałych w pierwszym dziesięcioleciu twórczości pisarza (1900—1910).

Wczesna proza Censkiego, zgodnie z tendencjami epoki, zmierzającymi w kierunku subiektywizacji i ulirycznienia zdarzeń charakteryzuje się zdominowaniem planu treści przez plan dyskursu, co prowadzi do utraty jego autonomiczności².

Związki między historią i wypowiedzią³ w strukturze opowiadań poddanych analizie dotyczyć będą takich zagadnień, jak:

¹ Historia (*histoire*) i wypowiedź (*discours*) to dwa podstawowe aspekty, jakie wyróżnia w każdym dziele prozatorskim T. Todorov. Pisze on: „Na poziomie najbardziej ogólnym dzieło literackie ma dwa aspekty: jest równocześnie historią i wypowiedzią. Jest historią w tym znaczeniu, że przywołuje pewną rzeczywistość, wypadki, jakie ponoć się zdarzyły, postacie, które — tak ujmowane — stapiają się z postaciami z rzeczywistego życia. Tę samą historię można nam przekazać innymi środkami — na przykład filmowymi; można poznać ją z ustnego opowiadania świadka, nie wcieloną w książkę. Dzieło jest równocześnie wypowiedzią: istnieje bowiem narrator relacjonujący historię, po przeciwnej zaś stronie czytelnik, który ją odbiera. Na tym poziomie nie liczą się już zrelacjonowane zdarzenia, lecz sposób, w jaki podaje je nam narrator.” Pojęcia: „historia” i „wypowiedź” odpowiadają kategoriom „świata przedstawionego” i „narracji”, *fable* i *plot* (R. Weilek, A. Warren), fabuła i szużet (formaliści rosyjscy). Zob. T. Todorov: *Kategorie opowiadania literackiego*. Przeł. W. Błońska. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 295.

² Punktem odniesienia dla analizy związków historii i wypowiedzi w niniejszej pracy będą przeobrażenia w sferze narracji, jakie dokonały się w prozie europejskiej na przełomie dwóch wieków. O tych zjawiskach traktują m.in. następujące prace, stanowiące podstawę metodologiczną niniejszych rozważań: M. Głowiński: *Powieść i autorytety*. W: idem: *Porządek, chaos, znaczenie*. Warszawa 1968; idem: *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*. Warszawa 1969; A. Sandauer: *O ewolucji sztuki narracyjnej w XX wieku*. W: *Dla każdego coś przykrego*. Kraków 1966; T. W. Adorno: *Miejsce narratora we współczesnej powieści*. W: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*. Wybór tekstów, opracowanie i przekład R. Handke. Kraków 1980; M. Żmigrodzka: *Problem narratora w teorii powieści XIX i XX wieku*. „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 2.

³ Problem „uwikłania historii” prezentowanej w dziele literackim przez mówiącą o niej „wypowiedź” porusza A. Martuszevska, posługując się dla określenia tego zjawiska terminem „interferencja”. Zob. A. Martuszevska: *Problem*

1) relacje zachodzące między planem zdarzeń a postacią. Charakter tych relacji pozwoli określić analiza jednej z wyróżnionych przez Tzvetana Todorova płaszczyzn planu historii: „[...] postaci i ich związków”⁴. Rezultatem tej części rozważań będzie sformułowanie wniosku o schematyczności postaci opowiadań Censkiego, grupujących się w pewne klasy w zależności od funkcji pełnionej w świecie zdarzeń.

2) relacje zachodzące między historią a podmiotem literackim. Są to relacje asymetryczne⁵, wynikające z nadrzędnej funkcji podmiotu wobec świata przedstawionego. Nadrzędność ta objawia się poprzez:

a) takie ingerowanie podmiotu w sferę zdarzeń, które ma na celu podporządkowanie ich rozwojowi określonej tezie. Prowadzi to do schematyzacji planu historii, pozwala mówić o typowym dla wczesnych utworów Censkiego schemacie fabularnym⁶, którego wykrycie umożliwia porównanie wielu opowiadań pisarza i jeszcze bardziej konkretyzuje kontekst epoki i głównych tendencji panujących w prozie przełomu wieków;

b) zacieranie konturów świata przedstawionego w wyniku postępującej „nieprzeźroczyistości” narracji⁷, co prowadzi do stopniowego „wy-

tw. interferencji elementów rzeczywistości przedstawionej dzieła literackiego. W: Tekst i fabuła. Red. Cz. Niedzielski i J. Sławiński. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1979. Autorka analizuje m.in. relacje zachodzące między fabułą a podmiotem literackim oraz fabułą a bohaterem, nawiązując do koncepcji interferencji wielkich figur semantycznych J. Sławińskiego (Semantyka wypowiedzi narracyjnej. W: Dzieło — język — tradycja. Warszawa 1974), do kategorii sjużetu formalistów rosyjskich, traktujących łącznie fabułę i sposób jej prezentacji czytelnikowi (Б. Томашевский: Теория литературы. Moskwa 1925) oraz do Proppowskiej kategorii funkcji, określającej interferencje postaci i fabuły w baśni (W. Propp: Morfologia bajki. Przeł. W. Wojtyga-Zagórska. Warszawa 1976).

⁴ Todorov, podobnie jak semiotyicy francuscy (Barthes, Bremond), nawiązując do koncepcji Proppa, traktuje postać jako uczestnika pewnych działań (agent), mogącego pełnić rolę ich podmiotu lub przedmiotu. Zob. T. Todorov: Kategorie..., s. 306. Tak rozumiana postać, określona poprzez swój udział w planie zdarzeń, będzie również tematem naszych rozważań. Poza płaszczyzną „postaci i ich związków” Todorov wyróżnia w planie historii sferę „logiki działań” (ibid.).

⁵ Por. A. Matuszewska: Problem..., s. 60.

⁶ Problem schematów fabularnych omawia m.in. K. Bartoszyński: O badaniu układów fabularnych. W: Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa. Red. H. Markiewicz i J. Sławiński. Kraków 1976. Zob. także uwagi tegoż autora dotyczące tzw. schematów antycypujących, zawarte w pracy Problem konstrukcji czasu w utworach epickich. W: Problemy teorii literatury. Seria 2. Red. H. Markiewicz. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1976, s. 235 i 236. Zob. także analizę chwytów antycypujących w powieści tendencyjnej dokonaną przez J. Barczyńskiego: Narracja i tendencja. O powieściach tendencyjnych Elizy Orzeszkowej. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1976, s. 72—74.

⁷ „Nieprzeźroczyistością” w stosunku do świata przedstawionego charakteryzuje się narracja, w której przeważa dyskurs performatywny (oparty na wypowiedzi subiektywnej), ujawniający warstwę podmiotową, zacierający kontury rzeczywistości przedstawionej, w przeciwieństwie do dyskursu konstatacyjnego (opartego na wypowiedzi obiektywnej), przenikliwego dla przedmiotu, decydującego o „przeźroczyistości” narracji. Na temat subiektywnego i obiektywnego aspektu języka por. uwagi T. Todorova (Kategorie..., s. 317—319). O napięciu między „przeźroczyistością” i „nieprzeźroczyistością” w epice klasycznej i współczesnej pisze B. Pięćka: Teoria i typologia opowiadania (1945—1963). Z zagadnień struktury i narracji. Wrocław 1975, s. 65—67.

ciszenia” planu historii i przejęcia jej roli przez podmiot, którego subiektywne wyobrażenia o świecie zawarte w wątku refleksyjnym stają się rzeczywistym tematem utworów.

Ostatecznym celem tak zaplanowanej analizy wzajemnych relacji zachodzących między różnymi elementami świata przedstawionego opowiadań (plan zdarzeń, postać, podmiot narracji) będzie ukazanie ich wspólnej roli w kształtowaniu finalnego sensu utworów — ich ideologii, ściśle związanej z nastrojami początku wieku.

Analizę związków zachodzących między historią a wypowiedzią w opowiadaniach Censkiego zaczniemy od próby określenia statusu postaci w świecie zdarzeń tworzących plan historii utworów. W tym celu zanalizujemy szczegółowo płaszczyznę „postaci i ich związków” w planie historii wybranego opowiadania.

Relacje, jakie mogą zachodzić między bohaterami historii, według Todorova są determinowane przez trzy orzeczenia podstawowe: pożądanie, porozumienie, współdziałanie⁸. Orzeczenia te wyznaczają działania postaci, określone przez reguły derywacji i akcji⁹.

W opowiadaniu *Tundra* plan historii tworzy początkowo statyczna sytuacja: narrator-student opisuje monotonię życia samotnej kobiety, która wynajmuje sąsiedni pokój w tym samym domu. Obserwuje ją on przez otwór w ścianie. Związek między dwojgiem bohaterów można ująć w kategorii „zainteresowania”, mieszczącej się w granicach orzeczenia „pożądanie”. Zainteresowanie sobą bohaterów, mimo że obustronne, ogranicza się jednak tylko do biernej obserwacji:

„Мы встречались иногда на лестнице, но она, узнавая во мне соседа, только конфузливо смотрела в землю, а я... я просто проходил мимо, не решаясь: заговорить.”¹⁰

Statyczna sytuacja początkowa utworu ulega diametralnej zmianie, kiedy w planie historii pojawia się nowa postać — mężczyzna, który zostaje kochankiem kobiety. Nowy układ personalny dynamizuje fabułę: orzeczenie „pożądanie” określa teraz związek między kobietą a mężczyzną, implikując działania postaci, które wyznacza reguła strony biernej („kochać i być kochanym”)¹¹. Dalszy rozwój historii ujawnia jednak dwiistość stosunku między bohaterami romansu (poziom „być” i „wydawać się” u Todorova)¹². Mężczyzna okazuje się zwykłym uwodzicielem (jest żonaty), kobieta uświadamia sobie, iż została ofiarą swej naiwności. Ta

⁸ Ibid., s. 302.

⁹ Ibid., s. 303, 306. Zob. także analizę planu historii w płaszczyźnie „postaci i ich związków” zastosowaną do gatunku opowiadań przez B. Pięczkę (*Teoria...*, s. 130 i 131).

¹⁰ S. N. Siergiejew - Censki: *Tundra*. W: idem: *Собрание сочинений в десяти томах*. T. 3, Moskwa 1955, s. 28 (wszystkie cytaty tekstów literackich pochodzą z tego wydania, w nawiasie podaję stronę tejże edycji).

¹¹ Por. T. Todorov: *Kategorie...*, s. 304.

¹² Ibid., s. 305.

świadomość nie powoduje jednak zmiany zachowań bohaterki — biernie poddaje się ona decyzjom mężczyzny, mimo iż ten nie kryje już swej obojętności. W planie historii ponownie dominuje statyczność: narrator relacjonuje dni pozornego szczęścia kobiety, która nie umie zerwać fałszywego związku.

Ponownie dynamizuje plan historii pojawienie się nowej postaci. Jest nią żona mężczyzny. Wraz z kilkoma sąsiadkami wdziera się do pokoju kobiety, aby dokonać aktu samosądu nad winną. Związki między postaciami określa teraz reguła przeciwstawienia (nienawiść, która kieruje poczynaniami żony) oraz orzeczenie „współdziałanie”, implikujące działania sąsiadek. Nowe wydarzenie w planie historii powoduje także modyfikację związku między studentem a główną bohaterką: spieszy on na pomoc bezbronnej (oś „współdziałania”). Niestety, jest zbyt słaby, żeby zapobiec tragedii: wskutek pobicia kobieta umiera.

Analizując płaszczyznę „postaci i ich związków” w planie historii opowiadania *Tundra*, zauważamy, iż status *działania* przysługuje w niej określonym postaciom — tym, które w moralno-etycznym planie utworu należy uznać za reprezentantów zła (mężczyzna, jego żona, sąsiadki). Ich pojawienie się powoduje dynamizację historii (od statycznej sytuacji do wyderzenia). Motywację działań tych postaci określa orzeczenie „pożądanie”, ewokujące pozornie regułę strony biernej (pozorna miłość mężczyzny i jego działania zmierzające do uwiedzenia), w rzeczywistości kontynuowane przez regułę przeciwieństwa (niechęć mężczyzny, nienawiść kierująca poczynaniami żony) oraz orzeczenie „współdziałanie”, implikujące działania, których wyrazem jest agresja (samosąd nad kobietą dokonany przez żonę i jej sojuszniczki).

Pozostali bohaterowie opowiadania (kobieta i student) tworzą grupę postaci biernych. Wyrazem tej bierności jest ich niezdolność do nawiązania kontaktu między sobą. Wchodząc w układy personalne z grupą bohaterów czynnych, będących inicjatorami zdarzeń, postaci te podejmują działania, które okazują się bezpłodne, albowiem nie prowadzą do osiągnięcia celu: kobiecie nie udaje się przewyciężyć swej samotności, student nie jest w stanie zapobiec jej śmierci. Działanie tej grupy bohaterów jest więc w istocie pozorne, polega na uleganiu postaciom rzeczywiście działającym¹³.

Pozorność czynów biernych bohaterów Censkiego w całej jej tragiczności obnaża opowiadanie *Cmentarz*. Tematem historii jest tu życie grupy prowincjonalnych nauczycieli, trzech kobiet i dwóch mężczyzn, od sze-

¹³ Nawiązuję tu częściowo do teorii ról fabularnych C. Bremonda, zawartej w jego książce *Logique du récit* (Paris 1973), którą omawia K. Falicka: *Przydatność francuskich propozycji semiotycznych do interpretacji utworów fabularnych*. W: *Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji*. Red. J. Sławiński i J. Święch. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1979, s. 32. Por. także uwagi na ten temat K. Bartoszyńskiego: *O badaniu układów fabularnych...*, s. 180—181.

snastu lat codziennie o stałej porze spotykających się na pobliskim cmentarzu. Oto fragment tekstu:

„Шестнадцать лет они жили в Никольском посаде, шестнадцать лет изо дня в день сходились по вечерам на погост, и в первые годы, когда были задорны и юны, спорили до хрипоты и злились на обывательскую тупость, — теперь остыли и сходились только помолчать” (s. 37)

Związki między bohaterami utworu są określone przez narratora (opowiadanie nie eksponuje jednostkowych zdarzeń i udziału w nich postaci), który ujawnia także ich ewolucję w czasie („kiedyś” i „dziś”). Zgodnie z przyjętą przez nas terminologią można określić je jako „pożądanie” (nauczycielki „kiedyś” podkochiwały się w swych kolegach) i „porozumienie” (wszyscy oni krytycznie ustosunkowują się do filisterskiego środowiska, w którym żyją, co „kiedyś” znajdowało swój wyraz w gorących dysputach o sposobach walki ze złem). W życiu bohaterów nie zachodzą jednak żadne zmiany. Logika ich działań podporządkowana jest zasadzie powtarzalności (gestów, słów, wydarzeń), a nie perspektyw-nemu rozwojowi¹⁴. Powtarzalność ta, będąca w rzeczywistości antydziałaniem, powoduje zanik motywacji początkowych (orzeczenia „pożądanie” i „porozumienie”) i całkowity rozpad więzi między bohaterami, których łączy już tylko przestrzeń cmentarza.

Są wśród bohaterów Censkiego tacy, którzy buntowniczym czynem udokumentowują swą wolę walki ze złem. Czyn ten zawsze jednak oznacza klęskę bohatera, często prowadzi do jego całkowitej zagłady. Listę takich bohaterów zapoczątkowuje student z opowiadania *Tundra*. Należy do nich także bohater opowieści *Sad*, młody chłopak nazwiskiem Szewardin. Po ukończeniu szkoły rolniczej wydzierżawia on sad będący wraz z okolicznymi wioskami własnością hrabiego, który przeważnie bawi w Paryżu. Widząc upokarzającą nędzę chłopów pracujących w majątku, Szewardin buntuje się przeciw ich krzywdzie i podczas jednej z nielicznych wizyt hrabiego zabija go, a następnie oddaje się w ręce sprawiedliwości.

Pozorność działań ludzkich w świecie bohaterów Censkiego ujawnia się także poprzez konfrontację ich wysiłków z władzą „przypadku”, „losu”, „przeznaczenia”. Bohaterowie wielu opowiadań poddawani są licznym doświadczeniom życiowym, z pozoru prawdopodobnym, znajdującym swe wyjaśnienie w motywacji przyczynowo-skutkowej. I tak, bohater opowiadania *Tyfus*, Modest Gawriłowicz, w czasie epidemii traci kolejno dwoje dzieci. Żona Oznobiszyna, bohatera opowiadania *Smutek pól*, po raz siódmy rodzi martwe dziecko, a następnie umiera. Nagromadzenie wielu tragicznych wydarzeń w ramach historii jednego życia każe wąt-

¹⁴ O ukształtowaniu fabularnym opartym na zasadzie powtarzalności por. uwagi S. Wysłouch w jej pracy *Retoryka fabuły a retoryka narracji*. W: *Tekst i fabuła...*, s. 80 i 81.

pić w jego logiczność, ujawnia daremność ludzkich wysiłków w obliczu władzy wszechpotężnego losu.

Jaskrawo ilustruje uzależnienie życia człowieka od władzy przypadku opowiadanie *Szczęście*. Chory na gruźlicę chłopak Nikiszka buntuje się przeciwko krzywdzącym prawom losu, który „jednemu daje wszystko, a drugiemu nic”. Wkrótce potem bohater opowiadania staje się świadkiem tragicznej śmierci swoich najbliższych: podczas przeprawy przez rzekę wywraca się łódź, tonie matka Nikiszki, ojczym, siostra i jej narzeczony. Wydarzenie to burzy poprzednie wyobrażenia bohatera o prawidłowościach rządzących losem ludzkim:

„Никиска остался один с огромной, непосильной для него задачей: почему погибли такие здоровые, как отчим с матерью, такие цветущие, как сестра с женихом, а он, никому и ни на что не нужный, давно обреченный на смерть, остался? Этого он не мог понять.” (s. 70)

Na podstawie zaistniałego wydarzenia bohater próbuje sformułować zasadę, według której dalej potoczy się życie. Wnioskuje naiwnie: jeśli los skazuje na śmierć silnych i zdrowych, to pozwoli żyć słabym i chorym. Jeszcze tego samego dnia Nikiszka umiera.

Opowiadanie *Szczęście*, a także inne utwory Censkiego, na przykład *Tyfus*, *Zabójstwo*, *Topiel*, w warstwie historii opierają się na jednym lub kilku wyraziście zarysowanych wydarzeniach, które decydują o całym życiu jego bohaterów. Postać w prozie pisarza nie jest wartością samodzielną — zostaje podporządkowana zdarzeniu, które nie wynika z jej zamierzeń, lecz jest nieoczekiwanym, niezrozumiałym dla postaci, tragicznym zrzędzeniem losu. Fakt ten pozwala mówić o dominacji w strukturze opowiadań Censkiego elementu *d z i a n i a* się nad postacią, która istnieje w nich tylko jako część strukturalna zdarzenia¹⁵. W ten sposób manifestuje się w prozie pisarza modernistyczny fatalizm, determinujący życie ludzkie jako wędrówkę ku zagładzie.

Podsumowując nasze rozważania na temat postaci w planie historii wczesnych opowiadań Censkiego, zauważamy, iż postać ta jest określona przez funkcję, jaką pełni w planie zdarzeń. O roli postaci decyduje jej działanie, które może rozgrywać się na poziomie „być” lub „wydawać się”. Bohaterowie działający na poziomie „być” (ludzie reprezentujący zło moralne i społeczne lub „fatum”, „przypadek”, „Bóg”) tworzą schematyczną grupę odgrywającą rolę *w r o g ó w*. Bohaterowie działający na poziomie „wydawać się” (należą tu postaci całkowicie bierne, a także te, które podejmują próbę czynu, lecz jest on równoznaczny z ich samozagładą) odgrywają rolę *o f i a r*.

Zaproponowany podział postaci planu historii na działające i ulegające działaniu (*w r o g ó w* i ich ofiar) zbliża nas do wykry-

¹⁵ Zob. W. Kayser: *Postawy i formy epickie*. W: *Teoria form narracyjnych* ..., s. 168.

cia ogólnego schematu rozwoju planu zdarzeń w opowiadaniach Censkiego. Konstytuowanie się różnych bohaterów opowiadań poprzez stałą funkcję, jaką pełnią oni w zdarzeniach, pozwala doszukiwać się analogii między światem utworów Censkiego i światem baśni¹⁶. Postaci działające to Proppowscy antagoniści, postaci ulegające działaniu to bohaterowie właściwi¹⁷. Analizując jednak rozwój wydarzeń w opowiadaniach z punktu widzenia zaproponowanych przez Claude'a Bremonda faz „poprawy losu” i „degradacji”¹⁸, zauważamy, iż powodzenie, którego miarą jest osiągnięcie celu działań, sprzyja bohaterom pierwszej grupy, natomiast przedstawiciele drugiej ulegają postępującej degradacji, prowadzącej najczęściej do szaleństwa, uwięzienia, wygnania lub śmierci. Układ sił reprezentujących w planie historii tendencje pozytywne i negatywne jest taki, iż zmierza zawsze do tragicznego finału: dobro okazuje się słabsze i ulega przewadze zła, które je niszczy.

Brak typowego dla baśni rozwiązania konfliktu, w którym zło zostaje ukarane, a dobro nagrodzone, wskazuje na to, iż rozwój wydarzeń w świecie opowiadań Censkiego podporządkowany jest idei a n t y b a ś n i¹⁹. W baśni zwycięża bohater właściwy, antagonistą ponosi klęskę. W opowiadaniach pisarza dzieje się inaczej, ponieważ funkcję bohatera właściwego przejmuje antagonistą. Bohater właściwy, działający w utworach Censkiego na poziomie „wydawać się” (nie jest on inicjatorem zdarzeń rozwijających akcję, zmieniających bieg życia, akcja toczy się niezależnie od niego) zostaje praktycznie pozbawiony funkcji działania, przestaje się liczyć w walce. Nie jest podmiotem, lecz przedmiotem zdarzeń. Jako taki staje się zabawką w ręku antagonisty, któremu przypada laur zwycięstwa.

Schemat konfliktu, opartego na walce dobra i zła, powtarza się

¹⁶ Funkcję postaci Propp definiuje jako „postępowanie osoby działającej, określane z punktu widzenia jego znaczenia dla toku akcji. [...] Funkcje działających postaci są stałymi, niezmiennymi elementami bajki — niezależnie od tego, kto i jak je spełnia”. Zob. W. Propp: *Morfologia...*, s. 59.

¹⁷ Propp wydziela siedem typów protagonistów, wokół których grupują się wszystkie funkcje bajki. Są to: antagonistą (przeciwnik), donator (dostarczyciel), pomocnik, postać poszukiwana (królewna lub jej ojciec), osoba wyprawiająca bohatera w drogę, bohater właściwy, uzurpator. Zob. *ibid.*, s. 144—145. Rola postaci, będącej „antagonistą bohatera, przeciwnikiem wyrządzającym szkodę [...] polega na [...] wyrządzeniu krzywdy. Przeciwnikiem bohatera może być zarówno smok, jak i diabeł, rozbójnik, wiedźma czy macocha (*ibid.*, s. 70)”. Bohatera bajki magicznej definiuje Propp jako postać, która „w zawiązaniu akcji bądź bezpośrednio ucierpiała wskutek działań przeciwnika — resp. odczuwała pewien brak [...]” (*ibid.*, s. 101).

¹⁸ C. Bremond: *Kombinacje syntaktyczne między funkcjami a sekwencjami narracyjnymi*. Przeł. W. Kwiatkowski. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 288—291.

¹⁹ W. Kayser w swych rozważaniach na temat genealogii epiki pisze m.in.: „Kiedy [...] za Jollesem pod pojęciem baśni będziemy mieć na myśli formę, która ujmuje świat jako «akcję zmierzającą do naiwnego moralu», tzn. akcję, która tak przebiega, «jak to się zgodnie z naszym odczuciem powinno dzieć w świecie» — wówczas okaże się, że nie tylko wiele powieści, ale także niektóre dramaty kryją w sobie baśń. (Inne zaś antybaśń, gdyż w nich wszystko przebiega właśnie nie tak, jak powinno)”. Zob. W. Kayser: *Postawy...*, s. 165.

w większości wczesnych opowiadań Censkiego. Taka schematyzacja rozwoju zdarzeń planu historii wynika z podporządkowania jej określonej tezie — tezie o tragiczności życia ludzkiego. W ten sposób realizuje się w prozie pisarza modernistyczna teoria tragizmu, pojmowanego „jako filozofia, jako światopogląd, jako etyka, jako jedyna prawda absolutu”²⁰. Tragizm ten przybiera w prozie Censkiego typową dla modernizmu formę zagłady wielkich wartości. Ich synonimem w świecie bohaterów pisarza jest szeroko pojmowana, w aspekcie społecznym i filozoficznym, wolność człowieka. Niszczy ją bądź to zło tkwiące w innym człowieku, bądź też działanie sił wyższych, w walce z którymi bohaterowie Censkiego ponoszą klęskę²¹.

W opowiadaniach z tezą związek planu historii z planem wypowiedzi ujawnia się poprzez organizującą ingerencję podmiotu w sferę zdarzeń i podporządkowanie ich rozwoju takiemu biegowi, który prowadzi do degradacji bohaterów pozytywnych. Tak działo się w opowiadaniu *Tundra*, w którym ingerencja podmiotu nie naruszała motywacji przyczynowo-skutkowej, ograniczając się do uwikłania bohaterów w sytuacje i wydarzenia prawdopodobne. Dlatego można mówić o względnej samodzielności planu historii w tym utworze.

Dominacja podmiotu nad historią w prozie Censkiego może prowadzić także do dezorganizacji tej ostatniej. Podporządkowując rozwój planu zdarzeń filozoficznej tezie o tragiczności losu ludzkiego, narrator ujawnia niekiedy swą kreacyjną rolę poprzez ingerencję sięgającą do samej struktury ontologicznej świata przedstawionego, naruszając zasadę prawdopodobieństwa, wprowadzając motywację metafizyczną.

Zasadność motywacji realistycznej zostaje podważona już w tych opowiadaniach, które ukazują podporządkowanie losu człowieka władzy przypadku (*Szczęście*, *Tyfus*, *Smutek pól*). Motywacja przyczynowo-skutkowa ulega całkowitemu zanegowaniu w opowiadaniu *Topiel* poprzez wprowadzenie do struktury utworu elementów fantastyki.

W realistycznej scenerii, tworzącej początkowo plan historii *Topieli* (dwoje dzieci, chłopiec i dziewczynka Antonina, łowią w rzece raki) pojawia się tajemnicza, odrażająca postać topielca. Opowiadanie prezentuje następnie różne koleje losu Antoniny w ciągu kilkunastu lat, której towarzyszy bezustannie pamięć o leśnym straszyle. Jest ono rzeczywistym sprawcą dramatycznych zdarzeń wyznaczających linię życia bohaterki aż do tragicznego finału — śmierci w topieli.

²⁰ Zob. uwagi M. Janion o światopoglądzie S. Brzozowskiego, w którym „tragizm urasta do rozmiarów kategorii nie estetycznej, lecz etycznej” (M. Janion: *Czyn i klęska. Rzecz o tragizmie*. W: idem: *Gorączka romantyczna*. Warszawa 1975, s. 510—511).

²¹ M. Janion wyróżnia trzy schematy tragizmu: skazana na niepowodzenie walka człowieka z jakimiś nieznanymi siłami; kolizja równouprawnionych ras; nieuchronna zagłada wielkich wartości. Pierwszy i trzeci schemat realizują się w modernizmie, są także obecne w prozie Censkiego. Zob. *ibid.*, s. 515—516.

Wprowadzenie przez narratora do historii opowiadania postaci fantastycznej ujawnia demonstracyjną nadrzędność podmiotu wobec świata przedstawionego. Jego ingerencja decyduje o obrazie tego świata, który, poprzez załamanie logicznej motywacji, obnaża swą dezintegrację i deformację. W ten sposób opowiadanie staje się ilustracją tezy o zdeterminowaniu losu człowieka przez tajemnicze fatum.

Nadrzędność planu wypowiedzi wobec planu historii manifestuje się w opowiadaniach Censkiego także poprzez preferowanie w narracji takiego typu postrzegania wydarzeń przez narratora, który ogranicza jego wiedzę i poszerza kompetencje wypowiedawcze postaci (widzenie „wraz”²²), z czym związana jest przewaga wypowiedzi performatywnej nad konstatuującą i „nieprzeźroczyście” narracji, zacierającej kontury świata przedstawionego.

We wczesnej prozie Censkiego rolę opowiadacza w całości przejmuje jedna z postaci utworu (opowiadania z narracją pierwszoosobową: *Tundra*, *Wierzę!*) lub bohater główny (opowiadania pisane w trzeciej osobie, z dominującą w nich narracją personalną: *Cmentarz*, *Szczęście*, *Maska*, *Tyfus*, *Sad*, *Topiel*, *Smutek pól* i inne). Rezultatem przewagi mowy subiektywnej nad obiektywną jest istnienie we wszystkich utworach pisarza omawianego okresu obok wątku zdarzeń — wątku refleksyjnego, zawierającego uogólniające komentarze podmiotu-postaci do prezentowanych przez niego zdarzeń, ich subiektywną, przetworzoną przez świadomość wizję. Zawartość treściowa wątku refleksyjnego tworzy drugą, obok z e w n ę t r z n e j wobec podmiotu, historię w opowiadaniu. „Wydarzenia” drugiej historii to treść sądów, wyobrażeń, marzeń, snów, wspomnień, majaczeń postaci działających w planie zdarzeń na poziomie „wydawać się”, dla których plan historii tworzonej w e w n ą t r z i c h świadomości staje się terenem działania rzeczywistego.

W opowiadaniu *Tundra* mamy do czynienia z narracją w pierwszej osobie. Jest to ten typ narracji pierwszoosobowej, w której podmiot wypowiedzi odgrywa nie tylko rolę świadka wydarzeń, lecz bierze także udział w zdarzeniach opowiadanej przez siebie historii, stając się przez to składnikiem planu wydarzeń. Pełni z tej racji podwójną funkcję podmiotu i przedmiotu dyskursu, wiążąc swą osobą oba plany opowiadania, historię i wypowiedź, w jedną całość²³. „Up przedmiotowienie” podmiotu nie ogranicza się jednak tylko do jego pozornego w gruncie rzeczy uczestnictwa w zdarzeniach. W opowiadaniu wypowiedź konstatuująca spleta się z performatywną z dużą przewagą tej ostatniej. Oto fragment tekstu, w którym narrator opisuje życie swej sąsiadki:

²² Zob. T. Todorov: *Kategorie...*, s. 313—314.

²³ Por. uwagi B. Pięczki na temat realizacji pomiędzy planem dyskursu i planem historii w przekazach realizowanych w pierwszej osobie (*Teoria...*, s. 87 i 88). O narracji pierwszoosobowej w prozie przelomu wieków zob. M. Głowiński: *Powieść młodopolska...* (rozdz. VII *Od dokumentu do wyznania. O powieści w pierwszej osobie*).

„Мне было удобно наблюдать за нею. Нас отделяла только деревянная перегородка, с незаметно треснувшими над одной щелью обоями. Обои можно было приподнять и, припавши глазом к самой щели, увидеть ее в узкой части узкой комнаты.

Днем она сидела у окна и вышивала шелком спальные туфли, вечером относила работу в магазин и приносила новые туфли, которые нужно было вышить завтра.” (s. 27)

Temat historii, realizujący się w przytoczonym fragmencie przez wypowiedź konstatuującą, jest natychmiast odnoszony do odczuć podmiotu wypowiadającego:

„Я понимал, что у нее в этом большом городе, а может быть, и во всем мире, нет близкой души, и мне было ее жаль и хотелось развлечь ее, рассмешить чем-нибудь, сыграть с нею в дурачки, пробренчать ей польку на гитаре.” (s. 28)

Tego typu subiektywna prezentacja bezustannie towarzyszy wszystkim zdarzeniom planu historii. Oto inny przykład:

„Она умерла к вечеру, а перед тем все стонала, не открывая глаз, и харкала кровью.

Одной маленькой тихой женщиной стало меньше на огромном шумном свете.” (s. 33)

Interpretacje zdarzeń historii, wypowiedziane przez podmiot będący ich świadkiem, tworzą w opowiadaniu wątek refleksyjny, rozwijający się równoległe do wątku, którego głównym bohaterem jest samotna kobieta. Zawartość treściowa wątku refleksyjnego zostaje poszerzona poprzez wyznaczenie tego, co dzieje się w wyobraźni narratora. Student interesuje się tundrą, dużo o niej czyta i pisze:

„Я читал и писал о тундре, и тундра выросла в моей душе до колоссальных размеров и засланила все.

Я отчетливо представлял себе мерзлую, обросшую мохом пустыню — болото, жалкие кривые кусты, а на них беспомощно треплющиеся листья.

Вверху висит серое небо и давит на землю — от этого земля плоская и слезливая.

А зимой — это огромный склеп, обитый белым глазетом, освещенный лампадами северного сияния, молчаливый, жуткий, пустой.” (s. 28—29)

Cytat ten ilustruje tworzenie się „wydarzenia” w psychice narratora-bohatera. Tundra, zjawisko istniejące obiektywnie, zostaje przetworzona przez świadomość podmiotu poznającego, który nadaje mu nowy wymiar.

Po śmierci kobiety student wychodzi z domu i włóczy się ulicami miasta. Oto treść jego rozmyślań, w których ponownie powtarza się motyw tundry:

„И мне почудилось вдруг, что среди этих домов, и толпы, и шума я в тундре, в холодной, ледящей, огромной тундре, похожей на гроб, обитый глазетом. И все они, эти люди, только кружатся по ней в беспокойном вихре, ищут выхода,

а кругом пустыня без конца и края, и холод, и снег, и не видно солнца, а серое небо давит, как склеп, и оттого так тяжело жить в тундре, и оттого ее убили.” (s. 34)

Podczas gdy sytuacje i wydarzenia planu historii mają motywację realistyczną, układając się według logicznego następstwa faktów, to obrazy składające się na treść drugiego wątku, rzeczywistości zewnętrznej reprodukowanej w świadomości podmiotu, podlegają motywacji fantastycznej, ukazują wizję świata absurdu²⁴.

Obecność rozbudowanego wątku refleksyjnego z jego fantastycznymi postaciami i obrazami ma ważkie konsekwencje dla ostatecznego sensu utworu, w którego tworzeniu współdziałają obie płaszczyzny struktury opowiadania: historia i wypowiedź. Historia romansu ukazuje wydarzenia w ich jednostkowym wymiarze, tragizm losu jednego człowieka. Wątek refleksyjny, zawierający fantastyczną wizję rzeczywistości powstałej w wyobraźni studenta, ukazuje drugie widzenie tego samego tematu. W ten sposób mikrokosmos opowiadania, uwikłany w dyskurs, zwiększa się do wymiarów makrokosmosu. Historia śmierci kobiety staje się ilustracją tezy o tragiczności losu ludzkiego w ogóle, wynikającej z absurdalności panujących w nim zasad, ze względności pojęć: wina, kara, dobro, zło.

Interferencja planu historii i planu dyskursu w opowiadaniu *Tundra* prowadzi więc do „wzmocnienia” znaczeń planu zdarzeń: sens opowiedzianej historii, która tłumaczy się sama przez się zostaje zwielokrotniony dzięki przyjętej koncepcji narracji. Podobne zjawisko obserwujemy w prezentowanym już częściowo opowiadaniu *Cmentarz*, w którym zdarzenia planu historii poddane zostały w jeszcze większym stopniu organizującym decyzjom narratora.

W opowiadaniu *Tundra* deformowała elementy świata przedstawionego nakładająca się na rzeczywistość realną fantastyczna wizja tundry, powstała w wyobraźni narratora, w której jak w krzywym zwierciadle odbijały się tragiczne zdarzenia planu historii. Można tu mówić o deformacji przestrzennej świata przedstawionego. W opowiadaniu *Cmentarz* natomiast wydarzenia planu treści ulegają deformacji czasowej poprzez całkowite podporządkowanie ich biegu zasadzie iteratywno-duratywnej kondensacji²⁵. Zasada ta, unaoczniająca ciągłą pow-

²⁴ Symboliczny opis fantastycznego krajobrazu tundry, będący ekwiwalentem stanu psychicznego podmiotu i służący wyrażeniu problemów egzystencjalnych, pełni w opowiadaniu Censkiego funkcję analogiczną do funkcji tzw. układów zastępczych (opisów i fabuły), które rozbiły tradycyjną narrację pozostającej pod wpływem poetyki symbolistycznej poezji młodopolskiej. Można więc mówić z tego względu także i w odniesieniu do prozy Censkiego o jej powinowactwach z doktryną symbolizmu. Zob. M. Podraza-Kwiatkowska: *Opis i narracja*. W: idem: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1975, s. 324 i 325.

²⁵ E. Lämmer: *Formy budowy opowiadania*. W: *Teoria form narracyjnych...*, s. 195—196. O problemie iteratywności w prozie przełomu wieków zob. M. Głowiński: *Powieść młodopolska...*, s. 161—166.

tarzalność tych samych zdarzeń, decyduje o statyczności planu historii, co uwydatnia jej temat — pozornie działań postaci. Efektem interferencji planu historii i planu dyskursu jest tu więc także wzmocnienie zgodnych znaczeń obu warstw opowiadania: obie obnażają tragiczną niemoc jego bohaterów²⁶.

Wśród wczesnych opowiadań Censkiego są takie utwory, w których supremacja podmiotu powoduje „wyciszenie” planu historii. Jego treścią stają się sytuacje i zdarzenia z pozoru bezsensowne, pozbawione semantycznej samodzielności. Reprezentacyjne w tym względzie dla wczesnej prozy pisarza jest opowiadanie *Maska*. Wydarzenia planu historii można tu streścić w kilku zdaniach. Sprowadzają się one do tego, że student Chochłow, po kłótni z ojcem, wychodzi z domu. Idąc ulicami miasta, spotyka ludzi w karnawałowych kostiumach. Wchodzi do klubu, gdzie odbywa się bal. W bufecie dużo pije, obserwując twarz stojącego obok kupca Czinnikowa. Potem idzie za nim do sali balowej i bije go, żądając, by zdjął maskę. Policjant wyprowadza Chochłowa z klubu na ulicę.

Opowiadanie prezentuje narratorskie widzenie „wraz”, oznaczające tożsamość wiedzy narratora i bohatera. Oto fragment tekstu:

„В клубе был маскарад, и туда, прикрытые непромокаемыми плащами и простынями, шли маски. [...]”

Хохлов шел и думал, что на жизнь кто-то большой и могучий надвинул колокол воздушного насоса, крепко придавил его краями к земле и выкачал из-под него воздух, оттого в жизни тесно, густо и нечем дышать, и жизнь казалась ему бутылочкой обставленной дорогой на кладбище.

Вечерняя мгла просачивалась в его мозг не как мгла, а как тысяча плотных, серых, скучных мыслей; и они, лишённые формы, кружились в нем медленно и глухо.

Сквозь плохую старую шинель пробирались к его телу осторожные, как мыши, тоненькие струйки холода, и Хохлову мерещилось бабье лето, длинная белая паутина, сверкающие на светлом небе желтые листья.

Звенела в ушах какая-то многоголосая молодая песня, точно колыбался ключьями теплый утренний туман над рекой...

Представлялись огромные заливные луга с нежной, ласковой далью, запахом полыни, перепелиным боем...

Когда-то в детстве Хохлов видел маленькую картину: на сухой земле между камнями тесно сплелись в клубок серые змеи. Кругом было много места, но они зловецом жалась одна к другой, точно перевязанные невидимыми нитями.

Толпа на проспекте показалась ему таким же тесным липким клубком, и он свернул в переулок.” (s. 84)

Podmiot wypowiadający (w opowiadaniu trzecia osoba gramatyczna) redukuje tu historię do prostych informacji o tym, gdzie bohater się znajduje, co widzi i co robi, całą uwagę koncentrują na opisie jego świa-

²⁶ Problem homologii funkcji planu narracji i planu fabuły, współpracujących w konstruowaniu sfery ideowej dzieła, jest tematem wspomnianej już pracy S. W y s i ouch (zob. przyp. 14).

domości²⁷. Strumień myśli Chochłowa tworzy główny wątek utworu, który rozkłada fabułę. Refleksje bohatera głównego, zawierające informacje o tym, jak postrzega on świat, jak go uogólnia, nadają sens wydarzeniom i całemu utworowi.

Opowiadanie *Tundra*, realizujące się jako równoległa prezentacja dwóch wątków: historii romansu kobiety i refleksji podmiotu wypowiadającego — gwarantowało względną autonomiczność pierwszemu. Przedstawiał on postaci w konkretnym działaniu, zdarzenia motywowane przyczynowo-skutkowo tworzyły ciąg fabularny z wyraźnie zaznaczonym początkiem i końcem. Autonomiczność planu historii w tym opowiadaniu była także rezultatem pewnego dystansu narratora w stosunku do opowiadanych przez siebie losów bohaterki: podkreśla on niejednokrotnie swą rolę świadka wydarzeń, obserwatora „z zewnątrz”, który jedynie domyśla się, bardzo trafnie zresztą, na podstawie tego, co widzi i słyszy stanu psychicznego prezentowanych przez siebie postaci, pobudek ich działania. Dystans podmiotu opowiadającego w stosunku do tematu opowieści dodatkowo wzmacniało oddalenie w czasie historii (student wspomina to, czego świadkiem był „kiedyś”), przez co zdarzenia zyskiwały większy stopień autonomizacji, a co za tym idzie — semantyczną samodzielność.

W opowiadaniu *Maska* natomiast rzeczywistość istniejąca poza podmiotem, zdominowana przez jego refleksję (sprzyja temu widzenie „wraz”, sytuujące podmiot wewnątrz świata przedstawionego, brak dystansu czasowego) ulega maksymalnej redukcji, przez co traci swą autonomię i prawo do semantycznej samodzielności.

Zanikowi autonomii planu historii towarzyszy schematyzacja jego elementów, w tym głównie postaci — reprezentantów zła. Już w opowiadaniu *Cmentarz* nie materializowały się one jako efekt jednostkowych poczynań, lecz tworzyły pewną zbiorowość — prowincjonalnych bogaczy, filistrów:

„В середине посада стояли вместительные дома купцов, которые жирно постились: по средам, пятницам и даже по понедельникам, на пасху служили у себя молебнов на пять рублей всем иконам „в лицо” и „в перевертку”, ходили в чуйках и пили чай в трактирах.

Четыре посадских священника никак не хотели отстать от купцов в благолепии своего тела, в образе жизни и даже в говоре. [...]

Всей этой жизни обыватели погоста не понимали и приспособиться к ней не могли.” (s. 39)

²⁷ Zob. R. Humphrey: *Strumień świadomości — techniki*. Przeł. S. Amsterdamski. W: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. Red. M. Głowiński i H. Markiewicz. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1977, s. 230—232. O problemie „pośredniości” narracji trzecioosobowej w prozie przełomu wieków, będącej rezultatem zaangażowania w czynność opowiadania bohatera głównego i zredukowania roli narratora do funkcji informatora zob. M. Głowiński: *Powieść młodopolska...* (rozdz. IV: *Przekształcenia powieści realistycznej. Pozycja narratora*).

Ten „gotowy”, przez swój uogólniony charakter niosący znamiona abstrakcji, obraz postaci działających dany jest w formie symbolicznego opisu²⁸ zbiorowych działań reprezentantów zła społecznego, którym przeciwstawiona została druga grupa postaci — jednostki wyalienowane, nie umiejące przystosować się do rzeczywistości, w której żyją.

Podobnie w opowiadaniu *Maska* postaci reprezentujące zło nie są ukazane w konkretnym działaniu. Konstytuują się one w utworze tylko i wyłącznie jako o b r a z. Z redukcją planu historii, zanikiem jej autonomiczności wiąże się więc zmiana statusu postaci: nie jest już ona funkcją działania, lecz funkcją w y g l ą d u. Zjawisko to, zaobserwowane we wczesnych opowiadaniach Censkiego, wiąże się z charakterystycznym dla prozy współczesnej zakwestionowaniem przyczynowości działań ludzkich i przesunięciem zainteresowań ze sfery motywacji (w prozie klasycznej) ku skutkom²⁹.

W określeniu wartości obrazu postaci w opowiadaniu *Maska* pomocna będzie kategoria znaku literackiego³⁰. W opowiadaniu *Tundra* funkcję znaku pełniło działanie, które decydowało o znaczeniu wszystkich postaci planu historii, będących tego działania podmiotem (antagoniści) lub przedmiotem (ofiary). W opowiadaniu *Maska*, w którym działania postaci zostały zredukowane do minimum, brzemień sensu dźwiga schematyczny obraz — znak³¹ postaci, powstały w wyobraźni bohatera głównego.

W planie świata przedstawionego opowiadania jego bohaterowie istnieją jako „ludzie w maskach” (uczestnicy karnawałowego balu). Fakt ten określa dwuwarstwowość struktury obrazu postaci, który wyznaczają słowa-znaki: „maska” (lub „kostium”) i „twarz” („człowiek”). Na poziomie historii utworu, gdzie pod martwą maską kryje się żywy człowiek, relację między tymi elementami można by określić jako analogiczną do związku istniejącego między przedmiotem znaczącym i oznaczanym w znaku ikonycznym³², gdzie maska pełniłaby funkcję elementu znaczącego w znaku, człowiek — jego desygnatu.

Wyobraźnia studenta Chochłowa nadaje jednakże obrazowi postaci

²⁸ O symbolicie obrazu-opisu w utworach narracyjnych zob. E. L ä m m e r t: *Formy...*, s. 200—201.

²⁹ Por. uwagi M. Głowińskiego o problemie kreowania postaci w powieści młodopolskiej, zob. idem: *Powieść młodopolska...*, s. 161—166 (rozdz. V: *Przekształcenia powieści realistycznej. Powieść jako zespół scen*).

³⁰ Zob. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska: *Słownik terminów literackich*, Red. J. Sławiński. Wrocław 1976, s. 511.

³¹ O obrazie artystycznym jako znaku, będącym rezultatem wielokrotnego powtórzenia w strukturze utworu, zob. uwagi zawarte w pracy M. Храпченко: *Природа эстетического знака*. В: *Семетика и художественное творчество*. Ред. Ю. Барабаш. Москва 1977, s. 19. Dialektyka obrazu i znaku jest tematem zamieszczonej w tymże zbiorze pracy М. Эпштейна: *Дialeктика знака и образа в поэтических произведениях А. Блока*.

³² O strukturze znaku estetycznego i typologii znaków zob. np. M. R. Мауенова: *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1979, s. 121.

ludzkiej zupełnie odmienny sens. Oto jak widzi on spotkanego w bufecie uczestnika zabawy, miejscowego bogacza, kupca Czinnikowa:

„Серый клетчатый пиджак Чинникова казался ему маской; маской были зачесанные остатки рыжих волос над шеей и остриженная клином борода; толстые щеки, в которых тонули глаза, тоже были искусно приклеенной маской.

Неотступно идя вслед за купцом, он хотел точно определить, сколько в нем человека и где он спрятан.

Ему казалось ясным, что на человека здесь кто-то сознательно навертел толстые бинты, переслоил их мясом и жиром, в отверстие рта воткнул хищные зубы — и вышел Чинников.” (s. 89)

Fakt, iż właśnie obnażona twarz ludzka stanowi dla Chochłowa kwintesencję maski, świadczy o tym, że w jego umyśle dokonuje się całkowite przekształcenie obrazu człowieka: człowiek jest tu zaledwie znakiem, którego desygnatem staje się maska. Pełniąc funkcję elementu znaczącego w strukturze obrazu-znaku, człowiek przejmuje wszystkie atrybuty maski, a więc pozór, iluzję, deformację, karykaturę. Masce, przejmującej funkcję desygnatu, przysługują takie cechy jak: obiektywność, sens, istota, treść.

Na poziomie „być” jest więc według bohatera opowiadania rzeczywistość, którą określa człowiek-maską, status istnienia przysługuje światu, w którym królują pozbawione człowieczeństwa indywidua:

„Это то, что создала цивилизация — маска! — бессвязно думал Хохлов. — Тысячи лет существования только затем, чтобы создать маску...

А маска, чтобы не было человека... Это то, что задавило жизнь!... Десятки тысяч лет на то, чтобы... маска!...” (s. 89)

W ten sposób dokonała się w utworze degradacja najwyższej wartości — istoty ludzkiej. Proces ten został przedstawiony symbolicznie jako upodobnienie człowieka do przedmiotu, który go unicestwia. Karykaturalny obraz człowieka-kukły w strukturze opowiadania Censkiego wiąże prozę pisarza z charakterystycznym dla literatury początku wieku zachwianiem antropomorficznego sposobu ujmowania rzeczywistości³³. Było ono odpowiedzią na proces automatyzacji stosunków międzyludzkich, jaki niósł ze sobą gwałtowny postęp przemysłowy. Bezsilny bunt bohatera opowiadania jest nie tylko protestem przeciwko krzywdzie społecznej, którą uosabia kupiec Czinnikow, lecz także totalną negacją „osiągnięć” cywilizacji, prowadzących do reifikacji człowieka. Opowiadanie *Maska* stanowi więc skrajny przypadek zdominowania planu zdarzeń przez wątek refleksyjny ukazujący historię świadomości poznającego podmiotu. Przyjęta koncepcja narracji, eksponująca punkt widzenia postaci, doskonale współgra z myślą bohatera głównego, który

³³ O pojawieniu się w literaturze i sztuce początku wieku, obok antropomorficznego sposobu ujmowania rzeczywistości, tendencji przeciwstawnych animacyjnym pisze M. Podraza-Kwiatkowska: *Opis...*, s. 137—139.

udowadnia, iż rzeczywistość uważana za obiektywną nie istnieje. Naracja także zmierza do „unicestwienia” planu historii. Objawia się to poprzez maksymalne zredukowanie zdarzeń (statyczność planu treści) i schematyzację postaci będącą rezultatem niedookreśloności związków między nimi, zastąpienia opisu działań opisem wyglądu. Celem tych zabiegów jest pozbawienie historii funkcji samodzielnego znaczenia i przekazanie decydującej roli w tym względzie planowi wypowiedzi.

Rezultatem nadrzędności planu dyskursu w opowiadaniach Censkiego jest więc, powtórzmy, modyfikacja płaszczyzny „postaci i ich związków” w planie historii utworów. Jej najjaskrawszy przejaw to schematyzacja bohaterów należących do grupy antagonistów, konstytuujących się w utworach jako kumulujący sensy obraz.

Schematyzacja „znaczącego” obrazu postaci może polegać na jej stopniowym uprzedmiotawianiu lub też na personifikacji zjawiska nie mającego swego odpowiednika w rzeczywistości realnej. Uprzedmiotowieniu podlegają bohaterowie opowiadań, w których akcentuje się społeczny charakter konfliktu dobra i zła (*Cmentarz*, *Maska*). Z drugim zjawiskiem, będącym rezultatem tendencji antropomorfizujących³⁴, mamy do czynienia w analizowanym już częściowo utworze *Topiel*, gdzie konflikt dobra i zła ma charakter filozoficzno-egzystencjalny.

Pojawiająca się w tym utworze fantastyczna postać potwora-topielca pełni początkowo funkcję upersonifikowanego nastroju³⁵, współtworzy pejzaż ogarniętego mrokiem nocy lasu i rzeki, w której dzieci łowią raki:

„Лес кругом был близкий и темный, как высокие стены, и все что-то дрожало в нем, шевелилось, укладывалось и опять вставало. Где-то треснула сухая ветка. Стало холодно. Сдавило глотку. [...] Филька нагнулся над водой вынуть колпачок, и нагнулась Антонина, и оба увидели, вдруг, вздрогнув и застыв, как недалеко, в трех шагах от них, за камышами поднялась из воды зеленая тинистая человечья голова, старая, яркая, как сноп зеленых молний, фыркнула и поплыла к ним; потом рука взмахнула, тонкая, с длинными пальцами.” (s. 233)

Ale w opowiadaniu Censkiego postać topielca to nie tylko tradycyjny baśniowy duch. Jego obraz, jak wiemy, pojawia się w utworze wielokrotnie, zawsze wtedy, kiedy bohaterka staje u progu kolejnej tragedii swego życia, prowadzącej ją nieuchronnie ku zagładzie. W ten sposób fantastyczna postać powołana do życia w celu wyrażenia tajemniczości i grozy nocnego pejzażu zaczyna funkcjonować w antybaśniowym świecie utworu jako personifikacja tajemnicy ludzkiej egzystencji, symbol wszechpotężnego złego losu, determinującego życie człowieka.

Podsumowując nasze rozważania na temat interferencji planu historii i planu wypowiedzi we wczesnej prozie Siergiejewa-Censkiego, na-

³⁴ Ibid. Por. także uwagi M. Храпченко o znakowym charakterze antropomorfizacji (*Природа...*, s. 11).

³⁵ M. Подраза-Кwiatkowska: *Opis...*, s. 144 i 145.

leży stwierdzić, iż zgodnie z tendencjami panującymi w literaturze początku XX wieku opowiadania pisarza charakteryzują się zdominowaniem planu treści przez podmiot wypowiadający, który modeluje świat przedstawiony zgodnie z własnymi, subiektywnymi wyobrażeniami o nim. Podporządkowanie planu zdarzeń realizacji filozoficznej tezy o tragiczności życia ludzkiego powoduje jego schematyzację. Porównanie wielu utworów pozwala mówić o istnieniu w ich strukturze tzw. schematów antycypujących. Odnoszą się one w prozie Censkigo do struktury postaci, wątków fabularnych i świata wartości jednoznacznie zhierarchizowanego³⁶. Wymienione typy schematyczności można określić jako cząstkowe, u ich podstaw leży schemat ogólny, według którego wszystkie wczesne opowiadania pisarza realizują się jako antyteza konwencji baśni.

Schematyzm postaci w prozie Censkigo jest wynikiem zdeterminowania jej przez funkcję, jaką pełni postać w świecie zdarzeń (wroga lub ofiary); dzięki temu jest ona „przewidywalna” w swych działaniach, łatwa do „odczytania”.

Schematyzm wątków polega na paralelnym istnieniu w każdym opowiadaniu obok zdarzeń planu historii (zewnętrznego wobec postaci prowadzącej) — wątku refleksyjnego, którego treść stanowi wewnętrzne dzianie się w psychice narratora-bohatera.

Realizowanie się schematu antycypującego poprzez jednoznaczne zhierarchizowanie wartości świata przedstawionego w opowiadaniach Censkigo jest wynikiem schematyczności postaci, będących reprezentantami nie tylko określonych ról, lecz także wyznaczonych przez nie wartości. Wartości pozytywne reprezentują postaci ulegające degradacji i do ich punktu widzenia zawężony zostaje horyzont narracyjny w utworach. W mowie bohatera wiodącego (*Sad, Topiel, Smutek pól, Tyfus, Maska*) lub narratora-bohatera (*Tundra, Wierzę!*) zawarta jest wysokoemocjonalna, jednoznacznie negatywna ocena świata i jego zdarzeń.

Istnienie wymienionych rodzajów antycypacji, tak charakterystycznych dla realistycznej prozy ubiegłego wieku, dysponującej szerokim horyzontem narracyjnym³⁷, jest możliwe w analizowanej prozie dzięki pełnemu przejęciu motywacyjnych i wartościujących kompetencji tradycyjnego narratora przez postać. Ona, jako podmiot wypowiedzi formułujący tezę, określający sens przedstawionych zdarzeń, pełni funkcję analogiczną do funkcji narratora-moralizatora w prozie tendencyjnej, którego „dyskurs zawiera elementy wyjaśniające i wartościujące świat przedstawiony, stanowi słowny odpowiednik praw nimi rządzących, jest więc ujawnionym ekwiwalentem motywacji, tzn. zespołu założeń porządkujących, hierarchizujących świat przedstawiony”³⁸. Moralizatorska funk-

³⁶ Określenie K. Bartoszyńskiego. Zob. idem: *Problem konstrukcji. cz. 1...*, s. 235 i 236. Zob. jego typy schematów antycypujących (ibid.).

³⁷ Ibid.

³⁸ J. Barczyński: *Narracja...*, s. 44.

cja narratora-postaci w utworach Censkiego realizuje się w wątku refleksyjnym, ukazującym rzeczywistą sferę działań podmiotu-bohatera, który nadaje faktom planu historii wartość symboliczną³⁹.

Różnica między tradycyjną prozą realistyczną XIX wieku i prozą Censkiego omawianego okresu polega na tym, iż wspólna im homofoniczność, osiągnięta dzięki zastosowaniu podobnych rodzajów schematyzacji rzeczywistości przedstawionej, jest wynikiem różnych punktów narratorskiego widzenia: miejsce narratora auktorialnego-nosiciela aprobowanych wartości zajął narrator personalny⁴⁰.

Przejsie od obiektywizmu do subiektywizmu jako rezultat zmiany punktu widzenia prowadzi we wczesnej prozie Censkiego do utraty autonomiczności świata przedstawionego, która objawia się jako zachwianie motywacji przyczynowo-skutkowej, decydującej o prawdopodobieństwie życiowym przedstawianych w planie historii zdarzeń. Zasada mimetyczności rzeczywistości przedstawionej, tak charakterystyczna dla prozy XIX wieku, przestaje być obowiązująca w opowiadaniach pisarza, ustępując miejsca kreacjonistycznej wizji podmiotu. Jest to drugie źródło schematyczności elementów planu historii, najpełniej wyrażającej się w płaszczyźnie postaci: tracąc swą funkcję działania, zaczynają one istnieć jako abstrakcyjne obrazy.

Rezultatem schematyzacji rzeczywistości przedstawionej i schematyzacji postaci jest przesylenie utworów Censkiego znakami (funkcja — rola postaci jako znak, jej wygląd jako znak). W uprzedmiotowieniu związków między bohaterami i w uabstrakcyjnieniu ich obrazu znalazło swój artystyczny wyraz typowe dla wieku cywilizacji zjawisko wyobcowania⁴¹. Nieustanne ewokowanie poziomu „być” i „wydawać się”, prowadzące do ukazania różnych wersji tej samej rzeczywistości, ma na celu zdemaskowanie pozorów rzeczywistości do tej pory uważanej za obiektywną⁴². Ona także staje się znakiem, którego treścią, istotą jest symboliczna tundra i człowiek-maską.

³⁹ O „symbolice osadzonej w języku postaci” w prozie przełomu wieków pisze M. Głowiński: *Powieść młodopolska...*, rozdz. IV, s. 121—122.

⁴⁰ *Ibid.*, s. 140.

⁴¹ O schematyzacji jako procesie tworzenia znaków i o związkach przesyconej znakami sztuki XX wieku z procesem atomizacji społeczeństw zob. М. Храпченко: *Природа...*, s. 38. Por. także uwagi T. W. Adorno na temat „alienacji” jako „jednego ze środków artystycznych” w powieści współczesnej (*Miejsce narratora...*, s. 359).

⁴² *Ibid.*, s. 361.

Тереса Вальчик

**„ИСТОРИЯ” И „ВЫСКАЗЫВАНИЕ” В СТРУКТУРЕ РАССКАЗОВ
СЕРГЕЯ СЕРГЕЕВА-ЦЕНСКОГО (1900—1910)**

Резюме

Целью настоящей работы является анализ взаимных реляций существующих между уровнем „истории” и уровнем „высказывания” (термины по Т. Тодорову) в структуре ранних рассказов Сергея Сергеева-Ценского.

Представленный мир в ранней прозе Ценского лишён своей автономности. Субъект высказывания моделирует и оценивает изображённую действительность согласно своим субъективным воображениям о ней. План событий в рассматриваемых произведениях подчинен реализации философской мысли о трагичности человеческой жизни. Это ведет к схематизации структуры ранних рассказов Ценского. Все они строятся как антитеза басни.

Teresa Walczyk

**„EVENT” AND „EXPRESSION” IN THE STRUCTURE OF SHORT STORIES
BY SERGIEJ SERGEJEV-CENSKI (1900—1910)**

Summary

The aim of this article is to analyze relations between plane of events and plane of expression (T. Todorov terminology) in short stories by Sergiej Sergejev-Censki which appeared in the years 1900—1910.

In Censki's early prose the event plane is dominated by the subject who models the world presented according to his own subjective image. In the works analyzed, the plane of events is subordinated to the realization of the philosophical thesis of the tragic nature of human life. This causes structural schematization in early short stories by Censki. All these stories are realized as an antithesis to the fairy tale convention.