

Halina Waszkielewicz

Sposób istnienia problematyki uniwersalnej w powieści Aleksieja Riemizowa "Staw"

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 17, 58-66

1992

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.

Sposób istnienia problematyki uniwersalnej w powieści Aleksieja Riemizowa *Staw*

Halina Waszkielewicz

Aleksiej Riemizow, wywodzący się ze stanu kupieckiego, postanowił zostać wielkim pisarzem, by okazać się godnym swej arystokratycznej małżonki. Tak właśnie powstał zamiar napisania „wielkiej powieści”. Wielkiej, a więc takiej, która dorównywałaby, a był rok 1903, najwybitniejszym osiągnięciom rosyjskiej prozy. Utwór, który pierwotnie miał się nazywać *Wyrzutek (Ompodbe)* składał się z dwóch części. W pierwszej z nich Riemizow opisał swoje dzieciństwo zatrute upokarzającą zależnością od bogatych krewnych, druga jest relacją z pobytu na zesłaniu. Sporo miejsca poświęcił też osobie swej matki, a fakt, iż uśmiercił ją na stronicach książki, mimo iż w rzeczywistości dożyła w zdrowiu późnych lat, dałby z pewnością wiele do myślenia psychoanalitikom. Być może nie znaczy to jednak nic więcej niż symboliczne zerwanie więzów z kupieckim środowiskiem, powieść przecież kończy się także tragiczną śmiercią Mikołaja, będącego *alter ego* pisarza. Uderzająca zgodność wielu wydarzeń utworu z życiorysem autora wskazuje, iż „wielka powieść” miała być osnuta na materiale autobiograficznym. Nasuwa się pytanie, czy debiutujący prozaik zdawał sobie sprawę z tego, iż autobiografia jako kanwa „wielkiej powieści” winna zostać poddana pewnym zabiegom, nazwijmy je, uniwersalizującym? Odpowiedź twierdzącą można wysunąć na podstawie listu Riemizowa, który w trakcie pisania swego pierwszego znaczącego utworu relacjonował żonie, iż przegląda Tolstoja i Aksakowa po to, by „*поучиться форме*”¹. A więc tym, co miało ukształtować materiał autobiograficzny była forma rodzinnej sagi. O ambicjonalnych przyczynach powstania powieści, ostatecznie zatytułowanej *Staw (Пруд)*², opowiadał sam autor i można by tę historyjkę przytoczyć na potwierdzenie legendy, jaką pisarz tworzył przez

¹ А. Ремизов: *На вечерней заре*. „Europa Orientalis” 1985, nr 4, s. 182.

² W artykule opieram się na trzeciej redakcji *Stawu* z 1911 roku. Powoływanie się na to wydanie oznaczone jest w nawiasach skrótem „S”; cyfra wskazuje stronę.

całe swoje życie. W tym wypadku jednak anegdotka ważna jest przede wszystkim ze względu na odsyłanie do określonych wzorców rodzajowych, co zakwalifikować można jako zabieg uniwersalizujący.

Z wypowiedzi, jakie ukazały się po opublikowaniu najpierw części, a potem całości utworu³, nie wynikało, niestety, iż początkującemu prozaikowi udało się utrafić w czytelnicze gusta. Zarówno krytycy, jak i czytelnicy dalecy byli od opinii, że utwór Riemizowa jest dziełem wielkim. Gorki, na przykład, odmówił opublikowania powieści w wydawnictwie „Znanije” argumentując swą decyzję następująco: „Pański *Staw* — tak jak Pański charakter pisma — to coś sztucznego, wymyślnego i manierycznego.”⁴ Podczas gdy Gorki zarzucał autorowi *Stawu* nienaturalność, Kuzmin wytykał mu wtórność wobec Dostojewskiego⁵, inni zaś, jak Biely — „brak rysunku”⁶. Z głosów krytycznych wynika zatem, iż Riemizow, jak to się często na styku literackich epok zdarza, napisał swoją powieść całkowicie wbrew czytelniczym oczekiwaniom. *Staw* okazał się bowiem nie tradycyjną, lecz modernistyczną sagą rodzinną.

Modernizowanie sagi rodzinnej przeprowadził Riemizow stosując zabieg uniwersalizujący, jakim było odwołanie się do określonego tekstu literackiego.

Wykorzystanie kulturowego motywu w szerokim rozumieniu tego pojęcia (a więc w znaczeniu: motyw literacki, biblijny, ludowy itp.) E. Mieleński nazywa „neomitologizacją”⁷. Propozycję tę podejmuje w artykule o powieści modernistycznej Z. Minc⁸, natomiast P. Fast w pracy o twórczości I. Erenburga procedurę taką nazywa parabolicznością wtórną⁹.

Literatura, jak wiadomo, posługuje się motywem kulturowym już od dawna, modernizm natomiast chwyt ten nie tylko upowszechnia, lecz także — co ważniejsze — obnaża.

Odwoływanie się Riemizowa do Dostojewskiego to coś więcej niż tylko przejaw kompleksu debiutanta wobec autorytetu, to coś bardziej znaczącego niż tylko hołdowanie panującej wówczas modzie, gdyż jest ono przejawem określonej postawy twórczej.

³ Pierwsze rozdziały powieści ukazały się w 1905 roku w czasopiśmie „Вопросы жизни” (№ 4—5, 11), natomiast całość — w 1907 roku. Trzecia redakcja została opublikowana w 1911 roku.

⁴ М. Горький: *Собрание сочинений в 30-ти тт.* Москва 1949--1955, т. 28, s. 377.

⁵ „Аполлон” 1910, № XI, s. 49; 1911, № 4, s. 74.

⁶ А. Белый: *Арабески.* Москва 1911, s. 475 - 476.

⁷ Рог. Е. Мелетинский: *Мифологический роман XX века.* В: *Поэтика мира.* Москва 1976, s. 295—296.

⁸ З. Минц: *О некоторых „неомифологических” текстах в творчестве русских символистов.* В: „Ученые записки Тартуского университета”. Тарту 1979, z. 459, s. 76—120.

⁹ P. Fast: *Nurt paraboliczny w prozie Iłji Erenburga. Między poetyką a interpretacją.* Katowice 1987.

Kiedy Riemizow mówił o sobie, iż nie jest pisarzem, lecz pieśniarzem, miał z pewnością na myśli nie tylko szczególny — liryczny i ekspresyjny — aspekt swego talentu, ale także, a może przede wszystkim, swój stosunek do dziedzictwa kulturowego. Swoje zadanie upatrywał Riemizow, analogicznie do roli pieśniarza, w kolejnym „wykonaniu”, tzn. zinterpretowaniu, opowiedzeniu na nowo¹⁰ istniejącego już utworu. Nawiasem mówiąc, w świetle tak pojmowanej twórczości dotychczasowy podział dorobku Riemizowa na utwory współczesne oraz stylizacje wydaje się całkowicie bezzasadny. Apokryfy i bajki opowiedziane przez Riemizowa na nowo¹¹ stanowią bowiem ten sam rodzaj twórczości, co oparta na materiale autobiograficznym współczesna powieść *Staw*, będąca zarazem, i to trzeba podkreślić szczególnie, na nowo napisaną powieścią Dostojewskiego — *Bracia Karamazow*. Na nowo napisaną czy nawet dopisaną, dokończoną. Wiadomo przecież, że Dostojewski nosił się z zamiarem przedstawienia pobytu Dymitra na zesłaniu. Kontynuację tego losu znajdziemy właśnie w drugiej części powieści *Staw*, gdzie na zesłaniu przebywa główny bohater utworu — Mikołaj.

Literackich reminiscencji można znaleźć na stronicach *Stawu* sporo¹², tym jednak, co przesądza o interpretacji powieści Riemizowa jako całości, jest zdecydowanie odwoływanie się autora do Dostojewskiego, a przede wszystkim do *Braci Karamazow*¹³. Nie oznacza to wszakże, iż wytropienie zależności obu utworów jest sprawą łatwą, jako że trawestacja *Braci Karamazow* jawi się w powieści Riemizowa w isticie modernistycznym stylu. *Staw* mianowicie przekształca powieść Dostojewskiego na w s p a k. Trudności w wytropieniu całej gamy odwołań jednej powieści do drugiej wynikają prawdopodobnie również stąd, iż w utworze Riemizowa nie brak sygnałów wskazujących na bezpośrednią, a nawet dosłowną zależność od Dostojewskiego. Bohaterowie *Stawu* znają i czytają Dostojewskiego, a dwaj z nich, rozmawiając z sobą

¹⁰ W języku rosyjskim podobne zjawisko określa zgrabnie słowo „пересказ”.

¹¹ Jeden z tytułów Riemizowa został sformułowany następująco: *Сказки русского народа, сказанные Алексеем Ремизовым*. Berlin 1923 [pokreślenie moje — H.W.].

¹² Literackie reminiscencje *Stawu* można podzielić na co najmniej trzy grupy. Do pierwszej należą te fragmenty, gdzie pisarz posuwając się nierzadko aż do cytatów, korzysta obficie z twórczości własnej. Do drugiej kategorii należą mniej lub bardziej jawne, choć zawsze epizodyczne, ornamentacyjne raczej niż znaczeniowo nośne odwołania do motywów, obrazów, postaci i sformułowań literatury zarówno współczesnej, jak i dawnej. Do trzeciej, najważniejszej kategorii zaliczyć można odwołanie się Riemizowa do całych struktur powieściowych.

¹³ Interesującą próbę przedstawienia *Stawu* jako trawestacji jednej z części trylogii D. Mierieżkowskiego, a mianowicie powieści *Piotr i Aleksy* podejmuje tartuski badacz A. Danilewski. Por. А. Данилевский: *Функция автобиографизма в III редакции романа А. Ремизова „Пруд”*. В: „Ученые записки Тартуского университета” Тарту 1988, т. 822, с. 139–157. Badacz zwraca również uwagę na powinowactwa *Stawu* z twórczością Dostojewskiego, w tym także z *Braciami Karamazow*, lecz nie posuwa się do stwierdzenia, iż *Staw* „opowiada na nowo” powieść Dostojewskiego.

podobnie jak Iwan i Alosza, używają identycznych jak ich protoplaści sformułowań (S, 211—212). Prawdopodobnie to właśnie posłużyło jako powód do oskarżeń o wtórność wobec Dostojewskiego. Tymczasem „wywrócenie na nice” *Braci Karamazow* służy do zasadniczej polemiki z wielkim mistrzem.

Karamazowymi są w *Stawie* czterej bracia Finogenowie — Aleksander, Eugeniusz, Piotr i Mikołaj. I tak jak bracia Karamazow oscylują między dwoma przeciwstawnymi biegunami, jakimi są odpowiednio ich ojciec, Fiodor, oraz starzec Zosima, tak Finogenowie pozostają z jednej strony pod wpływem swego wuja, Arseniusza Ogorielyszewa, z drugiej zaś — pod wpływem starca Gleba. Każdy bohater *Braci Karamazow* posiada w *Stawie* swego odpowiednika, jednak jest on zarazem jak gdyby przeciwnością swego pierwowzoru. Co więcej, granice między antagonistami ulegają nie tylko odwróceniu, lecz także zatarciu. Obie wymienione prawidłowości w budowaniu postaci łatwo wykazać na przykładzie starca Gleba. Gleb opuszczony przez wszystkich umiera w samotności w przeciwieństwie do starca Zosimy cieszącego się pod koniec życia sporym gronem uczniów i umierającego godnie w ich obecności. Gleb jest nie tylko odwrotnością swego pierwowzoru, lecz kumuluje cechy innych jeszcze, nierzadko antagonistycznych postaci z powieści Dostojewskiego. Tak więc zacieranie granicy między bohaterami Dostojewskiego i Riemizowa odbywa się zarówno w płaszczyźnie pionowej (Gleb jako pesymistyczny wariant Zosimy), jak i poziomej (Gleb przez podobieństwo do Raskolnikowa i Iwana Karamazowa narusza dychotomiczny podział bohaterów Dostojewskiego). Każda z głównych postaci *Stawu* oprócz modelowego podobieństwa do swej prototypowej postaci z *Braci Karamazow* charakteryzuje się ponadto tym, że jednoczy w sobie elementy kilku osób naraz. Tak więc w rozmowie na temat „przeklętych problemów” Aleksander i Mikołaj przypominają Iwana i Aloszę, natomiast w rywalizacji o jedną kobietę stają się podobnymi do Iwana i Dymitra. Kola, który zda się grać rolę Aloszy, jest w gruncie rzeczy wypadkową wszystkich Karamazowów i Ogorielyszewów razem wziętych. Takie zacierane granicy między antagonistami, przy jednoczesnym zachowaniu kluczowych argumentów ich sporu powoduje, że postaci w *Stawie* są mniej klarowne niż w *Braciach Karamazow*.

Odwrócenie i zatarcie granicy między antagonistami burzy podstawowy model relacji istniejący między bohaterami Dostojewskiego, model, który był określony w wyniku konfrontacji prawdy wiary i prawdy rozumu. Opowiedzenie się bohaterów Dostojewskiego po stronie jednej z prawd decyduje o ich porażce lub zwycięstwie. W utworze Riemizowa nie ma takiej zależności. Prozaik wprowadza aż trzy warianty relacji między obu prawdami. Na przykład, w wypadku wspomnianego już ojca Gleba mamy do czynienia z pesymistyczną wersją losów Zosimy (nawrócony grzesznik-świąty). Przykład innego jeszcze bohatera, Aleksandra, ilustruje odwrócenie modelu życia

Gleba (zdeprawowany święty), natomiast najmłodszy i najbardziej typowy bohater Riemizowa, Mikołaj, skupia w sobie elementy postawy zarówno Gleba, jak i Aleksandra. Wprowadzenie przez autora *Stawu* wielowariantowości relacji między obu prawdami zaprzecza ukazanej przez Dostojewskiego niezmienności relacji między nimi. Obie prawdy mogą być u Riemizowa wymieniane i tasowane. Ponadto, co warto podkreślić szczególnie, obie prawdy, istniejące u Dostojewskiego jako prawdy obiektywne, zyskują u Riemizowa zaledwie status subiektywności. Subiektywizacja prawdy wiary i prawdy rozumu doprowadza w konsekwencji do zatarcia się różnicy między nimi. Przypomnijmy, iż Dostojewski zmierzał do ukazania poprzez losy ludzi boskiego zamysłu. Bohaterowie Riemizowa unaoczniają nie tyle boski zamysł, ile swoje o nim wyobrażenia.

Wskazane przeciwieństwa wynikają, oczywiście, z odmiennych koncepcji świata Dostojewskiego i Riemizowa, co ujawnia się głównie w sylwetce pierwszoplanowego bohatera *Stawu*, Mikołaja. Mikołaj nie jest bowiem bohaterem świadomości ani tym bardziej, jak to u Dostojewskiego bywa, hiperświadomości, bohaterem idei. Przeciwnie, jest on postacią o świadomości chaotycznej, kierującej się przede wszystkim odruchami, popędami, impulsami. Jest to bohater bez idei, postać, by tak rzec, oksymoroniczna, to on jest wcieleniem kata i ofiary jednocześnie, wiecznie zbuntowanym niewolnikiem, zbrodniarzem mimowolnym. Jego myśli nie są ani tematyzowane, ani uporządkowane.

Bohater ten jest konsekwencją wyobrażeń o tragiczności ludzkiego losu. Wyobrażenie takie zostało skonstruowane w powieści poza poziomem świadomości bohaterów. Riemizow podejmuje (też na bazie motywów z *Braci Karamazow*) problem konfrontacji między człowiekiem i bogiem zawarty w *Legendzie o Wielkim Inkwizytorze*. Jak wspomniano, słowo, dysputa, filozofowanie nie jest domeną bohaterów *Stawu* dlatego pisarz transponuje cały problem znów na modłę modernistyczną, tzn. rezygnuje z wypowiedzi dyskursywnej na rzecz plastycznego obrazu. Skupiając się jedynie na generaliach powiem, że w zakończeniach kilku rozdziałów (nie wyłączając finału powieści!!) pojawiają się naprzemiennie dwie postaci. Jedną z nich jest, oczywiście, Chrystus. W przeciwieństwie jednak do milczącego i na swój sposób zwycięskiego Chrystusa z *Legendy...*, Chrystus w *Stawie* to bóg, a raczej człowiek ukrzyżowany i umierający. Razem ze swoją matką bezskutecznie wznosi on błagania i modły do pustego i milczącego nieba. Odpowiednikiem Inkwizytora jest w powieści Riemizowa... demon, usytuowany, podobnie jak Chrystus, między niebem a ziemią. Demon jest szpetny, skarłały, lecz w przeciwieństwie do ukrzyżowanego Chrystusa, triumfujący. Tak więc konkretna historyczna rzeczywistość została poddana uniwersalizacji przez symboliczną wymowę dwóch postaci, z których każda jest związana z mitologią biblijną w wersji wywodzącej się od sekty lubomud-

rów, niezwykle popularnej wśród heretyckich odłamów prawosławia rosyjskiego.

Temat „Chrystus i Antychryst”, wniesiony do literatury rosyjskiej przez Dostojewskiego, zaistniał, jak wiadomo, w modernizmie w licznych wariantach i przeróbkach, w których niemalą rolę odegrał właśnie kierunek interpretacji zaprezentowany przez Riemizowa. Czy oznacza to, iż autor *Stawu* nie był w swych poszukiwaniach odkrywcy? Podobny zarzut byłby wobec niego krzywdzący. Riemizow rozpoczął pracę nad swoją powieścią już w 1903 roku, co oznacza, iż to on właśnie w s p ó ł t w o r z y ł modernistyczną prozę. Ponadto, o oryginalności tego pisarza świadczy nie tyle obecność w jego twórczości pewnych motywów, ile nasycenie nimi twórczości i ich wzajemna konfiguracja. Tak więc i w przypadku *Stawu* tym, co wzbogaca, a nawet dookreśla powieść, jest m.in. wykorzystanie współczesnej, psychologicznej wiedzy o człowieku. Chodzi, oczywiście, o ustalenia Freuda, który odkrył trzy poziomy jaźni człowieka, — *id, ego, superego*, będące, mówiąc obrazowo, odpowiednikami zwierzęcości, człowieczeństwa i boskości natury ludzkiej.

Okazuje się, że nacechowanie ową trójwymiarowością postaci utworu stanowi zabieg, który znosi dystans między światem bohaterów a pozostającymi poza nim symbolicznymi wizerunkami Chrystusa i demona.

Mamy zatem do czynienia z odsłanianiem kolejnej warstwy, ukazującej w nowym świetle wszystkie poprzednie. Pierwszą z nich była rzeczywistość ujawniająca się w biografii pisarza. Współczesność owa odczytana poprzez tekst literacki przyczyniła się do przewartościowania tego tekstu, przewartościowania polegającego, ujmując rzecz skrótowo, na zanegowaniu siły chrześcijaństwa, innymi słowy, na zanegowaniu *Nowego Testamentu*. I rzeczywiście, Riemizow posługuje się Freudem, by udowodnić starotestamentowe relacje między człowiekiem a Bogiem. Istotą tych relacji określa, jak wiadomo, grzech pierworodny i wypędzenie człowieka z raju.

Riemizow sprowadza do wspólnego mianownika Chrystusa, demona oraz człowieka jako niekochane przez Boga, wypędzone z raju dzieci. Ich tożsamość ujawnia się właśnie poprzez utajoną, choć istotną trójwymiarowość ich egzystencji.

Tak więc demon Riemizowa jest demonem o człowieczej twarzy, a ponadto posiada liczne, znane z demonologii ludowej atrybuty zwierzęce, np. rogi, szczecinę, szponiaste palce, jest też w nim coś z kota, wilka i smoka, tzn. zwierząt tradycyjnie uznawanych za upostaciowanie siły nieczystej. Natomiast uwznioślającym elementem w wizerunku demona są rozpięte, unoszące go w dal skrzydła.

Podobną trójwymiarowość można dostrzec również w bohaterach *Stawu* i to niezależnie od tego, czy są oni postaciami pierwszo- czy drugoplanowymi. Wydobywanie tych aspektów ich osobowości odbywa się u Riemizowa, tu

ponownie korzystam z terminologicznych określeń P. Fasta¹⁴, za sprawą paraboliczności immanentnej, kształtującej się na bazie powtórzeń, paraleli, przywołań i nawrotów. Riemizow, mianowicie, inkrustuje opisy różnych osób tymi samymi, powtarzającymi się przymiotami. Cechy te, wypreparowane z tekstu, a potem zestawione, pozwalają dostrzec, iż układają się one w pewne obrazowe ciągi, z których każdy na swój sposób współtworzy przesłanie o trójpostaciowej jedni człowieka. Każdy z tych ciągów posiada ponadto jakiś szczególny wyróżnik, jak gdyby hasło wywoławcze, dzięki któremu łączy się z innymi ciągami¹⁵. W ten sposób cechy określonych postaci nie przestając być elementem realnej rzeczywistości funkcjonują jednocześnie jako uogólnienie. Warto podkreślić, iż w początkowych partiach powieści pewne stałe wyróżniki postaci zdają się ugruntowywać przynależność bohaterów do dwóch różnych stronnictw, nazwijmy je umownie stronnictwami Chrystusa i Antychrysta. Cecha diaboliczności „Antychrysta”, którego uosabia w *Stawie* paralelnie do Fiodora Karamazowa z *Braci Karamazow* Arseniusz Ogoriełyszew, ujawnia się w tekście poprzez rodzinę wyrazów związanych z określeniami „kamień”, „kamienny” (S. 16—19, 24, 42, 47, 137, 185, 205, 253, 254, 276, 280, 281, 285, 293) itp. Bliskość, a nawet tożsamość obu „stronnictw” ujawnia się dopiero stopniowo w dalszej części powieści właśnie za sprawą nakładania się na siebie kolejnych obrazów. Nawiasem mówiąc, seria nakładających się na siebie obrazów stanowi przejaw upośrednienia opisu psychologicznego¹⁶. Godny szczególnego podkreślenia jest fakt, iż „zasada równoczesnej uniwersalności i aktualności”¹⁷ stanowi „naczelną zasadę konstrukcji myślenia”¹⁸ nie tylko analizowanego utworu, lecz określa w zasadzie całą twórczość Riemizowa. Cecha powyższa sytuuje pisarza w nurcie poszukiwań współczesnej mu prozy, której dążenia do spożytkowania osiągnięć realizmu i symbolizmu E. Zamiatin niezwykle trafnie nazwał syntetyzmem¹⁹.

I wreszcie uwaga ostatnia o sposobach istnienia problematyki uniwersalnej w powieści *Staw*. Uniwersalizm przejawia się mianowicie także w wyra-

¹⁴ P. Fast: *Nurt paraboliczny...*

¹⁵ Hasłami, wokół których oscylują obrazowe ciągi są, np. „staw”, „kamienna żaba”, „demon”.

¹⁶ Por. H. Waszkielewicz: *Wybrane aspekty psychologizmu prozy Aleksego Riemizowa*. W: *Problemy psychologizmu w literaturach wschodniosłowiańskich*. Zielona Góra 1991, s. 135–141. O aspektach psychologizmu wyrażających się m.in., w powieści *Staw* pisze także B. Stempczyńska: *Rosyjska proza psychologiczna początku XX wieku*. Katowice 1988, s. 71–82.

¹⁷ P. Fast: *Nurt paraboliczny...*, s. 84.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ E. Замятин: *О ситетизме*. В: idem: *Луца*. New York 1955, s. 231–244.

W literaturoznawstwie funkcjonuje bardziej powszechny, choć mniej trafny, moim zdaniem, termin „neorealizm”. Ciekawą pracę omawiającą przynależność *Stawu* do neorealizmu rosyjskiego przedstawia Alex. M. Shane: *Remizov's Prud: from Symbolism to Neo-Realism*. „California Slavic Studies” 1971, n^o 6, s. 71–82.

zaniu określonych treści za pośrednictwem niewerbalnych środków wyrazu. Mam tu na myśli zaistnienie pewnych symbolicznych geometrycznych figur przez sam sposób opisu. Tak, na przykład, opis podwórza dokonany przez wskazywanie obiektów znajdujących się *vis-à-vis* zawiera w sobie proces wpisywania krzyża w koło. Krzyż i koło, ukryte najpierw w sposobie opisu, stają się następnie elementem wizji jednej z głównych postaci, by w finale, już na poziomie trzecioosobowej narracji stać się obrazem dominującym. Przypomnijmy, że połączony znak koła i krzyża wpisanego w koło stanowi graficzną kwintesencję przesłania powieści, gdzie krzyż oznacza życie w cierpieniu, a koło — śmierć. Wybór pomiędzy buntem a pokorą okazuje się wyborem pozornym, wyborem między śmiercią lub życiem w cierpieniu. Śmiercią, która jest nicością, oraz cierpieniem, co nie uszlachetnia.

Warto dodać, iż iluzję zamkniętego, błędnego koła wspomaga narracja zacierająca granice między kwestiami narratora i bohaterów²⁰. Iluzję taką współtworzą także model chronotopu, którego istotę stanowi pozorny ruch, i zatrzymany czas, czyli sprzężenie ruchu ze stagnacją²¹.

Reasumując, można powiedzieć, iż uniwersalizm dzieła Riemizowa przejawia się w odwoływaniu się do określonego gatunku literackiego, w paraboliczności wtórnej polegającej na sięganiu do motywów kulturowych (Dostojewski, Lermontow, Biblia, demonologia ludowa), jak również w paraboliczności immanentnej, opierającej się na powtórzeniach, przywołaniach i paralelach. Uniwersalizm ujawnia się ponadto w tekście *Stawu* za sprawą istnienia graficznych symbolicznych znaków. Oprócz tego w analizowanym utworze Riemizowa uniwersalizm współlistnieje nierozdzielnie z zagadnieniami aktualnej rzeczywistości.

²⁰ Por. M. Drozda: *Problem skazu w prozie A. Riemizowa i A. Bielego*. W: „Zeszyty Naukowe Wyzd. Hum. Uniwersytetu Gdańskiego. Filologia Rosyjska”. Nr 11. Gdańsk 1922.

²¹ Por. H. Waszkielewicz: *Peregrynacje Aleksego Riemizowa. O czasoprzestrzeni na podstawie opowiadania „W niewoli”*. W: „Studia Rossica Posnaniensia”. T. 20. Poznań 1988, s. 65—74.

Галина Вашкелевич

СПОСОБ СУЩЕСТВОВАНИЯ УНИВЕРСАЛЬНОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ В РОМАНЕ АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА ПРУД

Резюме

В статье доказано, что произведение А. Ремизова *Пруд*, будучи модернистской версией семейной саги одновременно основывается на пародии романа Ф. Достоевского *Братья*

Карамазовы. Подходя к этому, как к проявлению неомитологизации, автор обращает внимание на еще другие универсальные приемы, к которым причисляет вторичный параболизм, основывающийся на повторениях, призывах и параллелях.

В качестве основной черты универсализма прозы Ремизова также признано неотделимое сосуществование так наз. вечных проблем и вопросов текущей действительности.

Halina Waszkielewicz

THE WAY IN WHICH THE UNIVERSAL PROBLEM MATTER EXISTS
IN THE NOVEL BY ALEKSEI RIEMIZOV ПРУД

Summary

It is demonstrated here that A. Riemizov's novel *Пруд*, which is a modernised variant of the family saga, is simultaneously based on a travesty of F. Dostoyevski's work *The Brothers Karamazov*. Treating this as a symptom of neomythologising, the present author draws attention to still other universalising measures, among which may be accounted secondary parable, relying on repetitions, recollections and parallels.

As a basic characteristic of universalism in the prose works of Riemizov is seen also the inseparable coexistence of the eternal problems together with the everyday problems of reality.