

Dmitrij S. Lichaczow

Świat wewnętrzny dzieła literackiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 65/4, 257-272

1974

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

III. P R Z E K Ł A D Y
Z RADZIECKIEJ NAUKI O LITERATURZE
W 250 ROCZNICĘ ZAŁOŻENIA AKADEMII NAUK ZSRR

Pamiętnik Literacki LXV, 1974, z. 4

DMITRIJ S. LICHACZOW

ŚWIAT WEWNĘTRZNY DZIEŁA LITERACKIEGO

1

Świat wewnętrzny utworu sztuki słowa (utworu literackiego lub folklorystycznego) posiada pewną spójność artystyczną. Poszczególne elementy odzwierciedlanej rzeczywistości łączą się w tym świecie wewnętrznym w jakiś określony system, całość artystyczną.

Badając odbicie świata rzeczywistego w świecie utworu artystycznego, literaturoznawcy ograniczają się przeważnie do zwrócenia uwagi, czy poszczególne zjawiska przedstawia ten utwór zgodnie, czy też niezgodnie z rzeczywistością. Aby ustalić stopień wierności przedstawienia zdarzeń historycznych, korzystają oni z pomocy historyków; z pomocy zaś psychologów, a nawet psychiatrów — aby stwierdzić trafność przedstawienia życia psychicznego postaci literackich. Badając literaturę staroruską bardzo często zwracamy się o pomoc nie tylko do historyków, ale także do geografów, zoologów, astronomów itd. Bez wątplenia, jest to postępowanie słuszne, niestety jednak niewystarczające. Zwykle bowiem wewnętrznego świata artystycznego nie badamy jako całości, poprzestając na poszukiwaniu „prototypów”: tej czy innej postaci, charakteru, pejzażu, a nawet — „prototypów” wydarzeń i samych typów. Wszystko „detalicznie”, wszystko w kawałkach! Dlatego świat utworu artystycznego nasze opracowania ukazują jako rozproszony, a jego stosunek do rzeczywistości rozsypuje się i traci spójność.

Błąd badaczy literatury, którzy wynotowują rozmaite „zgodności” lub

[Dmitrij Siergiejewicz Lichaczow (ur. 28 XI 1906) — profesor Uniwersytetu Leningradzkiego w latach 1964—1955, od r. 1954 kierownik działu literatury staroruskiej w Instytucie Literatury Rosyjskiej (Пушкинский Дом), członek Akademii Nauk ZSRR, autor wielu prac o literaturze staroruskiej (*Человек в литературе древней Руси*, 1958; *Поэтика древнерусской литературы*, 1967) i tekstologii (*Текстология*, 1962).

Przekład według: Д. Лихачев, *Внутренний мир художественного произведения*. „Вопросы литературы” 1968, nr 8, s. 74—87.]

„niezgodności” z rzeczywistością w świecie przedstawionym, polega głównie na tym, że kawałkując całość rzeczywistości i całość świata utworu artystycznego, czynią je niewspółmiernymi: powierzchnię mieszkaniową mierzą latami świetlnymi.

Co prawda, banalne stało się już wskazywanie różnic pomiędzy faktem rzeczywistym a faktem artystycznym. Takie stwierdzenia możemy znaleźć w studiach zarówno o *Wojnie i pokoju* jak o ruskiej bylinie i pieśni historycznej. Odmienność świata rzeczywistego i świata artystycznego uświadamiamy sobie już z dostateczną ostrością. Rzecz jednakże nie w tym, by „uświadamiać sobie” coś, lecz aby także określić to „coś” jako przedmiot badań.

Należy bowiem nie tylko konstatować samo istnienie różnic, lecz także badać, na czym owe różnice polegają, co je warunkuje i jak one organizują wewnętrzny świat utworu. Nie powinniśmy poprzestawać na stwierdzeniu rozbieżności między rzeczywistością a światem utworu artystycznego i w tym tylko upatrywać specyfikę utworu artystycznego. Specyfika utworów poszczególnych pisarzy czy też kierunków literackich może niekiedy polegać właśnie na zjawisku odwrotnym, tj. na tym, że owych różnic w poszczególnych wycinkach świata wewnętrznego będzie zbyt mało, a zbyt dużo naśladownictwa i wiernego odwzorowywania rzeczywistości.

W źródłoznawstwie historycznym badania źródła historycznego ograniczano niegdyś do kwestii: prawda czy nieprawda? Po pracach A. Szachmatowa dotyczących historii latopisarstwa takie badanie źródeł uznano za niewystarczające. Szachmatow badał źródło historyczne jako całość z punktu widzenia sposobu, w jaki zabytek ten transformuje rzeczywistość, ukierunkowanie źródła, światopogląd oraz zapatrywania polityczne autora. Dzięki temu stało się możliwe wykorzystanie jako świadectwa historycznego nawet zniekształconego i przetransformowanego odtworzenia rzeczywistości. Sama transformacja stała się ważnym świadectwem dla historii ideologii i myśli społecznej. Koncepcje historyczne kronikarza, jakkolwiek by zniekształcały rzeczywistość (koncepcji zaś, które nie zniekształcają rzeczywistości, w kronikarstwie nie ma) — zawsze są ciekawe dla historyka, świadczą o ideach historycznych kronikarza, o jego wyobrażeniach i poglądach. Koncepcja reprezentowana przez kronikarza sama więc stała się świadectwem historycznym. Szachmatow sprawił, że wszystkie źródła w tej czy innej mierze stały się ważne i interesujące dla współczesnego historyka, ani jednego źródła nie mamy prawa odrzucać. Istotne jest tylko zrozumienie, o jakim czasie badane źródło może zaświadczać: czy o czasie, w którym powstało, czy też o czasie, który opisuje.

Analogicznie mają się sprawy również w literaturoznawstwie. Każdy utwór artystyczny (jeśli tylko jest artystyczny!) odzwierciedla świat rze-

czywisty w określonej perspektywie. Perspektywy te badamy w związku ze specyfiką utworu artystycznego i przede wszystkim w ich całości artystycznej. Badając odbicie rzeczywistości w utworze literackim, nie powinniśmy poprzestawać na pytaniu „prawdziwie czy nieprawdziwie” i zachwycać się tylko „wiernością”, „dokładnością” i słuszością. Świat wewnętrzny utworu artystycznego ma ponadto swe własne, wzajemnie uwarunkowane prawidłowości, własne wymiary i własny sens jako system.

Naturalnie — a jest to bardzo ważne — świat wewnętrzny utworu literackiego istnieje nie sam w sobie i nie dla siebie samego. Nie jest autonomiczny. Zależy od rzeczywistości, „odzwierciedla” świat rzeczywisty. Jednakże owe przekształcenia tego świata, zachodzące w utworze literackim, mają całościowy i ukierunkowany charakter. Przekształcenie rzeczywistości związane jest z ideą utworu, z tymi zadaniami, które stawia przed sobą artysta. Świat dzieła artystycznego — to rezultat i wiernego odzwierciedlenia rzeczywistości, i aktywnego jej przekształcenia.

W dziele swym pisarz tworzy określoną przestrzeń, w której odbywa się akcja. Przestrzeń ta może być rozległa — obejmować szereg krajów (w powieści podróżniczej) lub nawet wykraczać poza obszar globu ziemskiego (w powieściach fantastycznych i przynależnych do kierunku romantycznego), ale może też ograniczyć się do szczupłych ram jednego pokoju. Budowana przez autora w utworze przestrzeń może posiadać swoiste właściwości „geograficzne”: być albo przestrzenią realną (jak w latopisach lub w powieści historycznej), albo — wyobrażoną (jak w baśni).¹

Pisarz tworzy w swym dziele również czas, w którym rozgrywa się akcja. Utwór może obejmować stulecia albo tylko godziny. Czas w dziele może posuwać się szybko lub powoli, z przerwami lub nieprzerwanie, może być intensywnie nasycony wydarzeniami, ale może też cieknąć leniwie i pozostawać „pusty”, rzadko „zapełniony” wydarzeniami.

Kwestii czasu artystycznego w literaturze dość dużo poświęcono opracowań, jednakże ich autorzy często badanie czasu artystycznego w utworze zastępują badaniem poglądów pisarza na problem czasu i zestawiają tylko wypowiedzi pisarzy o czasie, nie dostrzegając czy nie przywiązując wagi do tego, iż owe wypowiedzi autorskie mogą pozostawać w sprzeczności z tym czasem artystycznym, który ci sami pisarze tworzą w swych dziełach¹.

¹ Bibliografię na temat czasu i przestrzeni artystycznej zob. w: Д. С. Лихачев, *Поэтика древнерусской литературы*. Ленинград 1967, s. 213–214 i 357. Jako uzupełnienie wskażę też: E. Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller*. Zürich 1939, 1953, 1963. — H. Weirich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart 1964.

Utwory mogą mieć także własny świat psychologiczny: nie psychologia poszczególnych postaci, lecz ogólne prawa psychologii, rządzące „wszystkimi bohaterami i wytwarzające „środowisko psychologiczne”, w którym rozwija się fabuła. Prawa te mogą odbiegać od rzeczywistych praw psychologii, toteż bezcelowe byłoby poszukiwanie dokładnych ich odpowiedników w podręcznikach psychologii czy psychiatrii. Tak np. własną psychologię posiadają bohaterowie bajkowi — zarówno ludzie i zwierzęta jak też istoty fantastyczne. Właściwy im jest szczególny typ reakcji na wydarzenia zewnętrzne, szczególna argumentacja i szczególne działania w odpowiedzi na argumenty antagonistów. Inna jest psychologia bohaterów Gonczarowa, inna — postaci Prousta, jeszcze inna — Kafki, całkiem odmienna — postaci latopisów lub żywotów świętych. Jeszcze znów inna jest psychologia postaci historycznych Karamzina lub romantycznych bohaterów Lermontowa. Wszystkie te światy psychologiczne powinno się badać całościowo.

To samo wypada powiedzieć również o socjalnej strukturze świata utworów artystycznych; także i tę socjalną strukturę świata artystycznego należy odróżniać od społecznych zapatrywań autora i nie mieszać badania tego świata z fragmentarycznymi próbami jego konfrontacji ze światem rzeczywistym. Świat stosunków społecznych utworu literackiego także powinien być badany jako samoistna całość.

Można również badać zagadnienia historii w niektórych utworach literackich, takich jak kroniki, tragedie klasycystyczne, realistyczne powieści historyczne itp. I w tym zakresie ujawni się nie tylko dokładne lub niedokładne odtworzenie zdarzeń rzeczywistej historii, ale również swoiste prawa, wedle których dokonują się opisywane wydarzenia historyczne, swoisty system przyczynowości lub „bezprzyczynowości” wydarzeń — jednym słowem, swoisty wewnętrzny świat historii. Cel badania tego świata historycznego w utworze jest odmienny od celu studiów nad poglądami pisarza na historię, tak jak różni się badanie czasu artystycznego od badania poglądów twórcy na kwestię czasu. Można zgłębiać poglądy historyczne Tołstoja takie, jak je wyraził w znanych dygresjach historycznych swej powieści *Wojna i pokój*, można jednakże badać i coś innego — jak toczą się wydarzenia w *Wojnie i pokoju*. Są to dwie różne kwestie, choć powiązane ze sobą. Zresztą sędzę, że ostatnie zadanie jest bardziej istotne, a pierwsze służy tylko jako podparcie (bynajmniej nie pierwszoplanowe) dla drugiego. Gdyby Lew Tołstoj był historykiem, a nie powieściopisarzem, być może, iż wzajemna ważność tych dwóch zadań przedstawiałaby się całkiem odwrotnie. Interesująca jest przy tym pewna prawidłowość, która się uwidocznia podczas badania różnic między poglądami pisarza na historię a jej odzwierciedleniem artystycznym. Jako historyk (w swych wywodach na tematy historyczne) pisarz bardzo

często podkreśla prawidłowości procesu historycznego, jednakże w swej praktyce artystycznej mimowolnie uwydatnia rolę przypadku w losach bohaterów swego utworu — zarówno postaci historycznych jak i innych. Przypomnę choćby o roli zajęczego kozuszką w losach Griniewa i Pugaczowa w Puszkiniowskiej *Córcie kapitana*. Wątpliwe, czy Puszkini-artysta był tu zgodny z Puszkinem-historykiem.

Bardzo ważny jest także etyczny aspekt świata utworu artystycznego i tak samo jak wszelkie inne jego aspekty posiada bezpośrednie znaczenie „konstruktywne”. Tak np. świat utworów średniowiecznych zna absolutne dobro, ale zło jest w nim względne. Dlatego święty nie tylko nie może stać się złoczyńcą, ale nawet dokonać jakiegoś niegodnego czynu. Gdyby się czegoś takiego dopuścił — wtedy nie byłby świętym z ówczesnego punktu widzenia, wtedy by tylko udawał, podszywał się obłudnie, wyczekiwał do czasu, itd., itd. Ale każdy złoczyńca w świecie utworów średniowiecznych może nagle się zmienić i stać się świętym. Stąd swego rodzaju asymetria i „jednokierunkowość” świata etycznego utworów średniowiecza. Ona też kształtuje swoistość akcji, budowy fabularnej (w szczególności — żywotów świętych) i oczekujące zaciekawienie u czytelnika utworów średniowiecznych, itd. (psychologia zaciekawienia czytelniczego — czytelniczego „oczekiwania” na dalszy ciąg).

Świat etyczny utworów artystycznych nieustannie się zmienia wraz z rozwojem literatury. Próby usprawiedliwienia zła, odnalezienia w nim przyczyn obiektywnych, próby rozpatrywania zła jako protestu społecznego lub religijnego znamienne są dla utworów kierunku romantycznego (Byron, Niegosz, Lermontow i inni). W klasycyzmie zło i dobro jak gdyby stoją ponad światem i zyskują swoiste zabarwienie historyczne. W realizmie problemy etyczne przenikają obyczajowość potoczną, występują w tysiącach aspektów, wśród których nieustannie, w miarę rozwoju realizmu, narastają aspekty społeczne. Itd.

Tworzywo, z którego buduje się wewnętrzny świat utworu artystycznego, pochodzi z rzeczywistości otaczającej artystę, ale tworzy on własny świat — zgodnie ze swymi wyobrazeniami o tym, jaki ów świat był, jest lub być powinien.

Świat dzieła literackiego odzwierciedla rzeczywistość pośrednio i zarazem wprost: pośrednio — poprzez widzenie artysty, poprzez jego wyobrażenia artystyczne; i wprost, bezpośrednio — wówczas kiedy twórca mimowolnie, nie przywiązując do tego znaczenia artystycznego, przenosi do tworzonego przez siebie świata zjawiska rzeczywistości lub wyobrażenia i pojęcia swej epoki.

Przytoczę przykład dotyczący tworzonego w dziele literackim czasu artystycznego. Jak już powiedziałem, czas utworu artystycznego może płynąć bardzo szybko, „skokami”, „nerwowo” (w powieściach Dostojew-

skiego) lub też z wolna i równomiernie (u Gonczarowa, u Turgieniewa), może zespałać się z „wiecznością” (w latopisach staroruskich), obejmować większy lub mniejszy krąg zjawisk. We wszystkich tych wypadkach mamy do czynienia z czasem artystycznym — czasem, który pośrednio odtwarza czas rzeczywisty i przekształca go na sposób artystyczny. Jeżeli pisarz nowożytny dzieli dobę, tak jak my, na 24 godziny, a kronikarz — stosownie do porządku nabożeństw cerkiewnych — na 9, to nie ma tu żadnego „planu” czy sensu artystycznego. Jest to bezpośrednio odbicie owej współczesnej pisarzowi rachuby czasu, która bez zmian przeniesiona została z rzeczywistości. Oczywiście dla nas ważniejszy jest pierwszy typ czasu — czas przetworzony artystycznie. On właśnie daje możliwość tworzenia, umożliwia niezbędną dla artysty „manipulacyjność”, pozwala tworzyć własny świat, odmienny od świata innego utworu, świata innego pisarza, innego kierunku artystycznego, stylu itd.

Świat dzieła artystycznego odtwarza rzeczywistość w pewnym „skróconym”, umownym wariacie. Budując swój świat, artysta nie może, rozumie się, odtworzyć rzeczywistości we właściwym jej stopniu złożoności. W świecie utworu literackiego brakuje wiele z tego, co jest w świecie realnym. Jest to świat na swój sposób ograniczony. Literatura sięga tylko po niektóre zjawiska rzeczywistości i następnie umownie je skraca lub rozszerza, dodaje im kolorów lub odbarwia, organizuje je stylistycznie, zarazem jednak, jak się już powiedziało, stwarza własny system, system wewnętrznie zamknięty, posiadający własne prawidłowości.

Literatura grą swą góruje nad rzeczywistością. Owo „ogrywanie” realizuje się w ścisłym związku z tymi tendencjami „stylotwórczymi”, które cechują twórczość tego czy innego autora, tego czy innego kierunku literackiego lub „stylu epoki”. Te tendencje stylotwórcze czynią świat utworu artystycznego, mimo całej jego umownej skrótowości, pod pewnymi względami różnorodniejszym i bogatszym od świata rzeczywistego.

2

Przejdźmy obecnie do przykładów. Przede wszystkim chciałbym się zatrzymać na bajce rosyjskiej.

Jedną z podstawowych cech wewnętrznego świata bajki rosyjskiej — to znikomy opór jej środowiska materialnego. Z tym związane są i właściwości jej przestrzeni artystycznej, i właściwości czasu artystycznego, a zatem i specyfika budowy fabularnej oraz systemu obrazów itd.

Najpierw jednak wytłumaczę, co rozumiem przez „opór środowiska” w wewnętrznym świecie utworu artystycznego. Akcja w utworze może być szybka lub hamowana, powolna. Może ona ogarniać większą lub mniejszą przestrzeń. Napotykać nieoczekiwane przeszkody lub nie spo-

tykając takich przeszkód, może być nierównomierna lub równomierna i spokojna (spokojnie szybka lub spokojnie powolna). W ogóle w zależności od oporu środowiska charakter akcji może być nader zróżnicowany.

Dla pewnych utworów znamieną jest łatwość realizacji życzeń bohaterów — przy niskich barierach potencjalnych, w innych zaś — utrudnienie i wysokość owych barier. Dlatego można mówić o różnym stopniu przewidywalności w poszczególnych utworach, co jest nadzwyczaj istotne dla badań nad techniką „zaciekawiania czytelnika”. Takie zjawiska, jak turbulencja, kryzys oporu, płynność, grząskość kinematyczna, dyfuzja, entropia itd., mogą się składać na istotne właściwości dynamicznej struktury wewnętrznej świata utworu literackiego.

W bajce rosyjskiej opór środowiska prawie nie występuje. Bohaterowie poruszają się tu z niezwykłą szybkością, a droga ich nie jest ani trudna, ani łatwa: „jedzie drogą, jedzie szeroką, aż napotkał złote pióro ptaka ognistego”. Przeszkody, jakie bohater napotyka po drodze, są przeszkodami wyłącznie fabularnymi, ale nie są to przeszkody naturalne, przyrodnicze. Środowisko fizyczne bajki samo w sobie jak gdyby nie zna żadnego oporu. Dlatego tak często występują w bajce formuły w rodzaju „powiedział — i zrobił”. Nie ma w bajce również inercji psychologicznej. Bohater nie zna wahań: postanowił — i zrobił, pomyślał — i poszedł. Wszystkie decyzje bohaterów są tak samo szybkie i są podejmowane bez długotrwałych namysłów. Bohater wyrusza w drogę i osiąga cel, jak gdyby nie napotykał oporu: bez zmęczenia, niedogodności podróży, chorób, bez przypadkowych i nie uwarunkowanych przez fabułę spotkań podczas swej wyprawy. Droga przed nim jest zazwyczaj „prosta” i „szeroka”; jeżeli niekiedy może zostać „zatarasowana”, to nie z powodu jej stanu naturalnego, lecz dlatego, że ktoś ją zaczarował. Pole w bajce jest szerokie. Morze nie stanowi przeszkody dla żeglujących samo przez się — burza zrywa się jedynie wówczas, jeżeli się wtrąca jakiś przeciwnik bohatera.

W bajce ujawnia się nie inercja środowiska, lecz siły atakujące, i to głównie „duchowe”: toczy się walka pomysłowości, walka zamiarów, magicznych mocy czarów. Zamiary nie napotyka oporu środowiska, lecz zderzają się z innymi zamiarami, często nie motywowanymi. Dlatego przeszkody w bajce nie mogą być przewidziane — są zaskakujące. Jest to pewnego rodzaju gra w piłkę: piłkę się rzuca, odbija, ale sam lot piłki w przestrzeni ani nie napotyka oporu powietrza, ani nie podlega sile ciężkości. W bajce wszystkie zdarzenia są nieoczekiwane: „jechali, jechali — i nagle”, „szli, szli — i widzą rzeczulkę” (A. N. Afanasjew, *Народные русские сказки*). Akcja bajki toczy się jak gdyby stosownie do życzeń bohatera: zaledwie pomyślał, jak by tu pokonać swego przeciwnika, a już Baba Jaga podąży z odpowiednią radą (Afanasjew, nr 212). Jeżeli

z kolei bohaterka musi uciekać, rozkłada latający dywanik, siada i leci na nim jak ptak (Afanasjew, nr 267). Pieniądże zdobywa się w bajce nie pracą, lecz przypadkiem: ktoś każe bohaterowi wykopać je spod dębu (Afanasjew, nr 259). Wszystko, cokolwiek robi bohater, zawsze jest robione w porę. Bohaterowie bajki jak gdyby czekają na siebie wzajemnie. Jeżeli bohater ma udać się do króla — biegnie prosto do niego; król zaś jak gdyby już oczekiwał go: jest na miejscu, nie trzeba ani upraszać o przyjęcie, ani czekać. W walce, w bójce, w pojedynku bohaterowie również nie stawiają sobie zbyt długiego oporu, a o wyniku pojedynku decyduje nie tyle siła fizyczna, ile roztropność, spryt lub czary.

Dynamiczna lekkość bajki znajduje swój odpowiednik w łatwości, z jaką porozumiewają się postacie, w tym, że zwierzęta mogą mówić, a drzewa rozumieć słowa bohatera. Sam bohater nie tylko łatwo przenosi się z miejsca na miejsce, ale też łatwo przemienia się w zwierzęta, w rośliny, w przedmioty. Niepowodzenia bohatera — to z reguły skutek jego omyłki, zapomnienia, nieposłuszeństwa, tego, że ktoś go oszukał lub zaczarował. Wyjątkowo rzadko niepowodzenie jest wynikiem fizycznej słabości bohatera, jego choroby, zmęczenia, trudności stojącego przed nim zadania. Wszystko w bajce dokonuje się łatwo i szybko — „jak w bajce”.

Dynamiczna lekkość bajki prowadzi do maksymalnego rozszerzenia jej przestrzeni artystycznej. W celu dokonania czynu bohater jedzie za siódmą górę, za siódmą rzekę. Bohaterkę bajki znajduje „na końcu świata”. Dzielny strzelec zdobywa dla cara narzeczoną Wasyliśę właśnie „na samym końcu świata” (Afanasjew, nr 169). Każdy czyn odbywa się w innym miejscu. Dzięki temu akcja bajki to podróż bohatera po olbrzymim świecie bajki. Oto np. *Bajka o Iwanie-carewicu, o ptaku ognistym i o szarym wilku* (Afanasjew, nr 168). Na początku akcja tej bajki toczy się „w pewnym {...} królestwie, w pewnym państwie”. Tutaj Iwan-carewicz dokonuje swego pierwszego czynu — zdobywa pióro ptaka ognistego. Aby dokonać drugiego czynu, jedzie „sam nie wiedząc — dokąd jedzie”. Z miejsca swego drugiego czynu Iwan-carewicz jedzie znów „za siódmą górę, za siódmą rzekę”, aby dokonać trzeciego czynu. Następnie — w celu dokonania czwartego czynu — podąża za kolejne siedem gór.

Przestrzeń bajki jest niezwykle duża, nieograniczona, bezkresna, ale zarazem jest ściśle związana z akcją. Nie jest samodzielna, ale też nie ma odniesień do przestrzeni realnej. Inaczej w latopisie. Przestrzeń w nim także jest wielka. Akcja latopisu łatwo się przenosi z jednego punktu geograficznego w inny. Kronikarz może w jednej linii opowiadać o tym, co zaszło w Nowogrodzie, w drugiej — o tym, co zdarzyło w Kijowie, a w trzeciej — o wypadkach w Carogrodzie. Ale w latopisie przestrzeń geograficzna jest przestrzenią realną. Domyślamy się nawet (choć nie zawsze), w jakim mieście przebywa kronikarz, i wiemy do-

kładnie, gdzie zachodzą zdarzenia w realnej przestrzeni geograficznej, z jej realnymi miastami i osiedlami. Przestrzeń bajki natomiast nie ma odniesień do tej przestrzeni, w której żyje opowiadacz bajki. Jest całkiem odrębna, inna, jak przestrzeń snu.

Z tego punktu widzenia bardzo ważna jest formuła bajkowa, która towarzyszy poczynaniom bohatera: „czy blisko, czy daleko, czy nisko, czy wysoko”. Ma ona też swój ciąg dalszy, ale odnoszący się już do czasu artystycznego bajki: „prędko bajka się baje, ale nieprędko dzieje się dzieją”. Czas bajki również nie ma odniesień do czasu realnego. Nie wiadomo, czy dawno, czy niedawno zachodziły zdarzenia bajki. Czas bajki to czas szczególny — i ponadto „szybki”. Zdarzenie może rozgrywać się trzydzieści lat lub trzy lata, ale może się rozegrać i w obrębie jednego dnia. Zasadniczej różnicy nie ma. Bohaterowie się nie nudzą, nie męczą się oczekiwaniem, nie starzeją się i nie chorują. Czas realny nie ma nad nimi władzy. Władzę ma tylko czas zdarzeniowy. Istnieje tylko następstwo zdarzeń, i to właśnie następstwo zdarzeń stanowi czas artystyczny bajki. Narracja natomiast nie może ani zawracać wstecz, ani przeskakiwać kolejności zdarzeń. Akcja jest jednokierunkowa i czas artystyczny ściśle się z nią wiąże.

Dzięki tym właściwościom przestrzeni artystycznej i czasu artystycznego istnieją w bajce wyjątkowo sprzyjające warunki dla rozwoju akcji. Akcja w bajce rozwija się łatwiej niż w jakimkolwiek innym gatunku folklorystycznym.

Jak nietrudno zauważyć, łatwość ta pozostaje w bezpośrednim związku z magią bajki. Działania w bajce nie tylko nie napotykają oporu środowiska, ale w dodatku są ułatwiane przez różne formy czarów oraz przez magiczne przedmioty: latający dywanik, stoliczek „nakryj się”, magiczną piłeczkę, magiczne lustro, pióro Finista — jasnego sokoła, czarodziejską koszulę itd. W bajce *Pójdź tam — nie wiem gdzie, przynieś to — nie wiem co* (Afanasjew, nr 212) czarodziejska piłeczka toczy się przed bohaterem — strzelcem: „gdzie rzekę napotka — tam piłeczka mostem się przerzuca; gdzie strzelec odpocząć zapragnie — tam piłka puchową pościelą się rozpościera”. Do takich magicznych pomocników należą i tzw. „pomocnicze zwierzęta” (szary wilk, konik-garbusek itp.), magiczne słowa, które zna bohater, żywa i martwa woda itd.

Zestawiając to magiczne ułatwienie działań bohatera oraz brak oporu środowiska, można zauważyć, iż te dwie istotne właściwości bajki mają niejednakową naturę. Jedno zjawisko jest oczywiście znacznie wcześniejszego pochodzenia, drugie — znacznie późniejszego. Przypuszczam, iż magia bajki jest nie pierwotna, lecz wtórna. Nie do magii bowiem „dodano” brak oporu środowiska, lecz sam brak oporu środowiska wymagał odpowiedniej „motywacji” i wytłumaczenia w magii. Magia sil-

niej wtargnęła do bajki niż do jakiegokolwiek innego gatunku folklorystycznego, żeby wprowadzić „realne” wytłumaczenie, dlaczego bohater przenosi się z miejsca na miejsce z taką szybkością, dlaczego rozgrywają się w bajce te lub inne zdarzenia, niezrozumiałe dla świadomości już nie zadowolającej się ich konstatacją i zaczynającej już poszukiwać wyjaśnień.

Paradoksalne to wprawdzie, ale magia bajki stanowi element „materialistycznego wyjaśnienia” owej cudownej łatwości, z jaką dokonują się w bajce poszczególne zdarzenia, przemiany, ucieczki, wyczyny, wynalazki itd. Czary, magia, zaklęcia itp. — to bowiem nie cuda same w sobie, lecz raczej „wyjaśnienia” cudownej łatwości wewnętrznego świata bajki. Brak oporu środowiska, ustawiczne pokonywanie praw przyrody w bajce — to też swego rodzaju cud, wymagający wyjaśnienia... Wyjaśnieniem tym stało się więc całe „techniczne wyposażenie” bajki: magiczne przedmioty, pomagające zwierzęta, magiczne właściwości drzew, czary itd.

O pierwotności braku oporu środowiska, a wtórności magii świadczy następująca okoliczność. Środowisko bajkowe nie wykazuje oporu jako całość. Magia zaś wyjaśnia w nim tylko pewną, i to nieznaczną, część cudownej łatwości bajkowej. Gdyby magia była pierwotna, wówczas brak oporu środowiska spotykałibyśmy w bajce tylko na drodze tej magii. Tymczasem wydarzenia w bajce bardzo często rozwijają się z niezwykłą łatwością, „po prostu tak”, bez żadnego wyjaśnienia magicznego. Tak np. w bajce *Królowna-żaba* (Afanasjew, nr 267) car nakazuje swym trzem synom, aby każdy z nich wypuścił strzałę — i „która kobieta przyniesie strzałę, zostanie jego narzeczoną”. Wszystkie trzy strzały przyniesione zostają przez kobiety: pierwsze dwie to „córka księcia i córka generała”, jedynie trzecią strzałę przynosi przemieniona czarami w żabę królowna. Ale czarami nie posługuje się ani car, który zaproponował swoim synom ten właśnie sposób znalezienia narzeczonych, ani pierwsze dwie kobiety. Magia nie „obejmuje” i nie wyjaśnia wszystkich cudów bajki. Wszystkie owe czapki-niewidki i latające dywaniki to „dzieci” bajki. Dlatego też właśnie są oczywiście późniejsze.

Tak więc narracja fabularna wymaga, aby świat utworu artystycznego był „łatwy” — przede wszystkim łatwy dla rozwoju samej fabuły. Tam gdzie dominuje fabuła, świat wewnętrzny utworu zawsze w takiej czy innej mierze jest „nieutrudniony”. Opór środowiska słabnie, czas się przyśpiesza, przestrzeń się zwiększa. Metronom akcji kołysze się szeroko i szybko.

Weźmy jeszcze jeden przykład — tym razem z dziedziny całkiem odmiennej od folkloru. Jak wiadomo, akcja u Dostojewskiego rozwija się z niezwykłą szybkością, biegnie energicznie, żywo. I oto zgodnie

z tym w świecie artystycznym Dostojewskiego, podobnie jak w bajce, współczynnik oporu okazuje się nader niski. Ponieważ jednak fabuła utworów Dostojewskiego toruje sobie drogę w sferze życia psychicznego i ideologicznego, to właśnie ta część świata wewnętrznego utworów pisarza odznacza się najmniejszą „opornością”.

Podczas gdy w świecie bajki panuje swoboda świata materialnego, to u Dostojewskiego dominuje swoboda życia duchowego.

Nie mogąc w krótkim artykule szczegółowo uzasadniać tej myśli, z góry proszę czytelnika o wybaczenie mi pewnych „przejaskrawień”, którymi się tu wypadnie posłużyć.

Świat Dostojewskiego „funkcjonuje” na słabych złączach, poszczególne jego części mało są powiązane. Więzy przyczynowo-skutkowe, pragmatyczne, są słabe. Świat ten oglądany jest ustawicznie z różnych punktów widzenia, zawsze w ruchu i zawsze jakby rozdrobniony, z częstymi zakłóceniami prawidłowości życia codziennego.

W świecie utworów Dostojewskiego rządzą wszelkiego rodzaju odstępstwa od normy — panuje deformacja, ludzie odznaczają się dziwnością, cudactwami — cechuje ich nedorzeczne postępowanie, bezsensowne gesty, dysharmonia, niekonsekwencja. Akcja rozwija się poprzez skandale, ostre konflikty przeciwstawnych racji. Zdarzenia zachodzą nieoczekiwanie, raptownie, niespodziewanie. Nieoczekiwane i alogiczne czyny popełniają Stawrogin, Wiersiłow, Myszkin, Mitia i Iwan Karamazowowie, Nastasja Filipowna, Agłaja, Rogożyn, Katarzyna Iwanowna. Niespodziewane ich postęпки uwydatnia umyślna niejasność sytuacji, niewytłumaczalność zdarzeń, ukrycie ich zasady przyczynowo-skutkowej.

Nie wiadomo np., dlaczego przyjeżdża Alosza do ojca na początku *Braci Karamazow*. I znamienne jest, że Dostojewski sam podkreśla, iż nie znajduje dla tego faktu żadnego wyjaśnienia. We wstępie *Od autora* do powieści *Bracia Karamazow* „autor” powiada wprost: „Zresztą trudno w takich czasach jak nasze wymagać od ludzi jasności”².

Wydarzenia w utworze ukazują się poprzez pryzmat wywieranych przez nie wrażeń. Wrażenia te są jawnie niepełne i subiektywne. Autor podkreśla, iż nie ponosi za nie odpowiedzialności. Dość często otwarcie odmawia wyjaśniania zdarzeń. Wskutek tego akcja jest maksymalnie

² [Cytaty oparto przeważnie na przekładach wydanych w serii „Z Pism F. Dostojewskiego” (pod redakcją P. Hertza): *Biesy*. Tłumaczył T. Zagórski. Warszawa 1958; *Bracia Karamazow*. Tłumaczył A. Wat. [T. 1—2]. Warszawa 1959; *Choinka i ślub*. Tłumaczył G. Karński. W: *Sobowtór i inne opowiadania*. Warszawa 1962; *Idiota*. Tłumaczył J. Jędrkiewicz. Warszawa 1961; *Sen wujaszka. Z kronik mordasowskich*. Tłumaczył W. Broniewski. W: *Białe noce i inne opowiadania. 1848—1859*. Warszawa 1963; *Zbrodnia i kara*. Tłumaczył Cz. Jastrzębiec-Kozłowski. Warszawa 1955. (Przyp. red.)]

wyemancypowana. Tak np. w rozdziale 9 części IV *Idioty* czytamy: „sami w wielu wypadkach nie moglibyśmy objaśnić tego, co zaszło”, lub:

gdyby nas poproszono o wyjaśnienie (...) tego, w jakim stopniu projektowany ślub odpowiada rzeczywistym pragnieniom księcia (...), to bylibyśmy, trzeba przyznać, w wielkim kłopotcie, jak odpowiedzieć.

Spotyka się również ustawiczne zastrzeżenia w rodzaju: „Wiemy tylko jedno (...)”, „Mocno podejrzewamy (...)” itp. Dostojewski jak gdyby zwalnia siebie z obowiązku zachowania porządku przyczynowo-skutkowego, a w każdym razie — jego elementarnej formy.

Swoboda narracji u Dostojewskiego wymaga już nie braku oporu środowiska materialnego, jak w bajce, lecz uwolnienia się od porządku przyczynowo-skutkowego, od „oporu” psychologii i od elementarnej logiki życiowej. Dostojewski posuwa się w tym kierunku tak daleko, jak tylko pozwala mu prawdopodobieństwo artystyczne.

Interesują i porywają Dostojewskiego paradoksy psychiki, to, co nieprzewidziane w postępowaniu człowieka. Fiedka Katorżny mówi w *Biesach* o Piotrze Wierchowieńskim:

U tamtego, jak już powiedziano o człowieku: zbój, to prócz zbója nic nie widzi. A jak powiedziano: dureń — to już tylko od durniów wymyśla. A ja może we wtorki i środy dureń, a we czwartek lepszy od niego rozum mam.

Jeżeli psychologię pojmować jako naukę zajmującą się prawidłowościami psychicznego życia człowieka, to Dostojewski jest pisarzem najbardziej niepsychologicznym spośród wszystkich pisarzy. Potrzebna mu jest bowiem nie psychologia, lecz wszelka możliwość uwolnienia się od niej. Oto dlatego ucieka on od psychologii w psychiatrię, zwraca się ku chorobom umysłowym. Jednakowoż i psychiatria potrzebna jest Dostojewskiemu tylko po to, aby wykrywać w niej pewne alogiczności, dziwactwa, niekonsekwencje, odsłaniać to, co nie podpada pod istniejące wyobrażenia o życiu psychicznym człowieka. Tak się złożyło, że wiele spośród jego zastrzeżeń co do istniejących praw życia psychicznego okazało się proroczymi i wyprzedziło naukowe wnioski współczesnej psychologii i psychiatrii. Ale stało się tak dlatego, że Dostojewski mimo wszystko szukał jednak prawdopodobieństwa i że w granicach prawdopodobieństwa zdołał wyjść poza granice naukowych wyobrażeń swoich czasów, nie naruszając wszakże jakiegś podstawowej prawdy życia psychicznego. Do niebywałych granic rozszerzył wyobrażenia o życiu psychicznym człowieka, ale przecież pozostał w granicach prawdopodobieństwa. I to właśnie „swobodne” prawdopodobieństwo jego „przewidywań” okazało się prawdą.

Swój ironiczny stosunek do współczesnej sobie zwykłej psychologii wyraził Dostojewski wprost w *Braciach Karamazow*, w rozdziale *Psycho-*

logia całą parą, w którym ukazuje prokuratora rozmiłowanego w psychologii. Tutaj Dostojewski stwierdza otwarcie, iż psychologia — to „kij o dwóch końcach”.

Ulubione postacie Dostojewskiego — to cudaki, dziwni ludzie, ludzie nie zrównoważeni, popełniający nieoczekiwane postęпки. Prawa psychologii jak gdyby nie istniały dla nich.

Zainteresowanie cudakami i dziwnościami łączy się u Dostojewskiego bezpośrednio z wysiłkiem zrozumienia tego wszystkiego, co dzieje się w świecie. W nocy *Od autora* poprzedzającej *Braci Karamazow* pisze:

wszyscy dążą do łączenia szczegółów i starają się znaleźć bodaj jakikolwiek wspólny sens w powszechnym bezsensie. Ale dziwak to w większości wypadków szczegół, i raczej odosobniony. Prawda?

Dostojewski odrzuca ogólnie przyjętą logikę w imię jakiejś wyższej:

dziwak „nie zawsze” jest odosobnionym szczegółem, ale przeciwnie, nieraz ma w sobie rdzeń jakiejś całości, pozostałych zaś ludzi jego epoki — wszystkich innych — jakiś przygodny wiatr nie wiadomo dlaczego oderwał od niego na krótką chwilę. (Tamże)

Wróćmy jednak do rozdrobnienia świata utworów Dostojewskiego. Obejmuje ono nie tylko sferę życia duchowego, lecz także zbliżone do niego obszary świata materialnego. Przyjrzyjmy się przede wszystkim twarzom bohaterów Dostojewskiego. Twarze te składają się z części posiadających względną samodzielność: Stiepan Trofimowicz przypomiera uśmiechy, Rogożyn uśmiech skleja, Piotr Stiepanowicz robi i „przerabia” swoją fizjognomię. Nie jest więc rzeczą przypadku, że twarze bohaterów Dostojewskiego tak często przypominają maski (twarz Stawrogina, Swidrigajłowa). Poszczególne części twarzy do tego stopnia są samodzielne, że mogą odgrywać główną i niezależną rolę w powierzchowności człowieka.

W opowiadaniu *Choinka i ślub* nie bokobrody są dołączone do twarzy, lecz „pan dostawiony do bokobrodów”. Niekiedy charakterystyka twarzy przenoszona jest na całą postać człowieka. W *Śnie wujaszka* książkę K. składa się jak gdyby z niezależnych elementów — jest to „trup na sprężynach”, „prawie kompozycja” ze sztucznych części: nogi, oka, zębów, włosów, bokobrodów, upudrowana i wypomadowana.

Dostojewski gra alogizmami również i na płaszczyźnie stylistycznej. O generale Iwanie Iwanowiczu Drozdowie z *Biesów* powiada, że on „strasznie dużo jadł i strasznie się bał ateizmu” (rozd. 6, podrozd. 1). W *Śnie wujaszka* Maria Aleksandrowna siedzi przy kominku „w cudownym nastroju i w jasnozielonej sukni” (rozd. 3).

Charakterystyczny słownik Dostojewskiego to — „raptem”, „nagle”,

„nawet”, „zresztą”, „trochę”, „pewien”, „dość”, „niczym”, „jak gdyby”, „jakiś”, „niezupełnie” itp.

Upodobanie do niespodzianek, nieokreśloności i niewytłumaczalności prowadzi Dostojewskiego do swoistej kwiecistości stylu: „Nie mogąc sobie poradzić z rozwiązaniem tych kwestii, zostawiam je bez odpowiedzi” (*Bracia Karamazow — Od autora*).

Tak więc świat wewnętrzny utworów Dostojewskiego — to świat o małym oporze w dziedzinie duchowej i psychicznej, jak świat bajki jest światem o małym oporze środowiska materialnego. Ten świat swobody i słabych powiązań jest z punktu widzenia Dostojewskiego światem rzeczywistym, autentycznym. Ale obok świata odrębności istnieje także i środowisko, w którym wszystko może być przewidziane i w którym wszystko układa się w szare życiowe prawidłowości.

W gruncie rzeczy największy opór psychologiczny w stosunku do swobody fabularnej stwarzają charaktery i typy. Typ i charakter z góry bowiem określa linię postępowania swego nosiciela. Jak gdyby podpowiada fabułę i uniemożliwia odstępowanie od niej. Takie typy i charaktery istnieją także u Dostojewskiego, z tym, że ucieleśniają je tylko postaci drugorzędne. Co prawda, w *Braciach Karamazow* typy są nieliczne — wśród nich można wskazać pana Wróblewskiego i jego kolegę. Powtarzają oni siebie nawzajem — jak bohaterowie ludowej opowieści *Фома и Ерема*. Powtarzalność ta akcentuje zewnętrzne skrępowanie i uwarunkowanie ich zachowań. Sobowtóry zawsze występują u Dostojewskiego jako uwarunkowanie zewnętrzne. W poszukiwaniu wolności bohater Dostojewskiego zawsze dąży do uwolnienia się od swego sobowtóra. Tylko w krótkich epizodach postaci Dostojewskiego nie poszukują wolności, ale wówczas stanowią jak gdyby kukły, marionetki:

Jeden obszarpaniec wymyślał drugiemu obszarpańcowi, a w poprzek ulicy leżał śmiertelnie pijany drażał. (*Zbrodnia i kara*)

Jeżeli natomiast chodzi o braci Karamazow, to oni absolutnie nie powtarzają siebie wzajemnie — cechuje ich wewnętrzna swoboda zachowań. Stąd ustawiczne niespodzianki w ich postępowaniu i w wygłaszanych poglądach. W postaci Iwana Karamazowa występuje nawet świadoma sobie swoboda zachowania:

Ja, wasza ekscelencjo, zupełnie jak ta wiejska dziewczucha... wie pan, jak to jest: {...} „Zechcę — skocę, zechcę — nie wskocę...” {...}.

— mówi Iwan na rozprawie sądowej. Nie biała gorączka wywołuje tę zewnętrzną niespodziankę postępowania, lecz samo postępowanie staje się białą gorączką. Biała gorączka — to skutek, a nie przyczyna nieoczekiwanego zachowania się bohatera. Wolność, która zabrnęła w ślepy za-

ulek. Wolność w ślepych zaułku to właśnie *alter ego*, „małpa” Iwana Karamazowa — Smierdiakow, oraz inny jego sobowtór i „rozmówca”: diabeł. Sobowtóry wyznaczają granicę swobody człowieka na obszarze metafizycznym. Są stwarzane przez człowieka, powstają z jego idei, przeważnie zbrodniczych, rodzą się w jego wyobraźni. Powtarzalność wytwarza sztamę, która zakuwa człowieka w kajdany. Oto dlaczego Dostojewski tak bardzo ceni wolność.

Tak więc wyosobnienie wszystkich fragmentów świata i związana z tym swoboda charakteryzuje wewnętrzny świat utworów Dostojewskiego. Swoboda ta nie jest jednak nieograniczona. Napotyka ona przeszkody w sobie samej i wytwarza środowisko powszedniości z jej typami i charakterami, świat konieczności.

Na różnych przykładach — z folkloru i z literatury — usiłowałem pokazać poszczególne aspekty, które mogą się ujawnić przed badaczem podczas studiów nad światem wewnętrznym utworu literackiego. Rozumie się, iż demonstrując aspekty, które otwiera badanie świata wewnętrznego, artykuł ten nie pretenduje do tego, aby być wzorcem takich badań. Studium takie powinno być prowadzone znacznie szczegółowiej i obszerniej, niż to można osiągnąć w krótkim artykule. Zająłem się tylko jedną kwestią — oporem względem rozwoju fabuły.

Badanie świata utworów artystycznych ma cały szereg aspektów istotnych dla nauki o literaturze. Badając świat wewnętrzny dzieła literackiego rozpatruje się formę i treść utworu jako nierozzerwalną jedność. Świat artystyczny utworu jednoczy ideową stronę dzieła i charakter jego tematyki, fabuły, intrygi. Ponadto związany on jest bezpośrednio z językowym stylem dzieła. Ale co najważniejsze: świat artystyczny utworu posiada wewnętrzną jedność, określoną przez ogólny styl utworu lub autora, przez styl kierunku literackiego lub „styl epoki”.

Badając styl artystyczny dzieła³, autora, kierunku, epoki, należy zwracać uwagę przede wszystkim na to, jaki jest ten świat, w który wprowadza nas dzieło sztuki, jaki jest jego czas, przestrzeń, środowisko społeczne i materialne, jakie działają w nim prawa psychologii i tendencje ideowe oraz jakie są ogólne zasady łączące wszystkie te elementy w jedną całość artystyczną.

Jestem głęboko przekonany, iż takie podejście do badań nad literaturą jest jak najbardziej owocne. Sam zamierzam napisać książkę o świecie

³ Rozróżniam pojęcie „styl językowy” i styl artystyczny w ogóle (na temat tego rozróżnienia zob. A. H. Соколов, *Теория стиля*. Москва 1968). W tym wypadku mam na myśli styl artystyczny jako taki.

wewnętrznym staroruskich zabytków literatury i sztuk plastycznych. Ów świat wewnętrzny staje przed nami w zadziwiającym bogactwie różnorodności zmieniających się obrazów i może uświadomić nam wielkość i majestat tego wszystkiego, co otwiera przed nami literatura starej Rusi.

Przełożył *Jerzy Faryno*