

# Władimir M. Papierny

---

## Poetyka stylizacji w twórczości Andrieja Biełego : przyczynek do problemu: Bieły a Gogol

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 71/4, 187-200

---

1980

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

WŁADIMIR M. PAPIERNY

POETYKA STYLIZACJI W TWÓRCZOŚCI ANDRIEJA BIEŁEGO  
PRZYCZYNEK DO PROBLEMU: BIEŁY A GOGOL

I

Twórczość Andrieja Biełego przesycona jest dążeniem do wszechogarniającej syntezy intelektualnej. U podstaw tego dążenia leży filozofia, której sedno stanowiła koncepcja kultury jako uniwersalnej jedności i granicy wszelkiej twórczości indywidualnej. W indywidualnej działalności twórczej Bieły widział tylko moment „pełnego męki procesu stawania się kultury”<sup>1</sup>, a zbiór indywidualnych fenomenów tekstowych składających się na kulturę był przez niego pojmowany jako całość konkretnych przejawów uniwersalnego Tekstu — kultury świata, „Księgi ksiąg duchowego rozwoju ludzkości”<sup>2</sup>.

Przechodząc od tych ogólnofilozoficznych zasad do konkretnych metod budowy tekstów artystycznych (do poetyki), Bieły formułuje następujące podstawowe założenia:

1. Każdy tekst indywidualny powinien być budowany nie jako niepowtarzalna jednolita całość wnosząca coś absolutnie nowego, lecz jako część Tekstu uniwersalnego, tekst zorientowany na ten Tekst i zbiór pozostałych jego części — innych tekstów indywidualnych. Aby sprostać temu wymaganiu, Bieły stworzył skomplikowany mechanizm poetyki cytowania<sup>3</sup>. Szerokie stosowanie tego mechanizmu nie tylko pozwalało autorowi zanurzać swoje teksty w różnorodnych kontekstach kultury, lecz sprzyjało również przekształceniom dającym w efekcie formę, którą można określić jako „potok kultury”.

2. Osobowości autora, twórcy tekstu, nie rozpatruje się jako zam-

<sup>1</sup> А. Белый, *План посмертного издания „Собрания сочинений Андрея Белого”*. Централь. ный государственный архив литературы, ф. 391, оп. 1, нр 51, к. 1.

<sup>2</sup> *Ibidem*. Zob. też З. Г. Минц, *Понятие текста и символистская эстетика*. W zbiorze: *Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам*. 1 (5). Тарту 1974.

<sup>3</sup> Zob. na ten temat: Н. Пустыгина, *Цитатность в романе А. Белого „Петербург”*. „Ученые записки Тартуского государственного университета” z. 414: *Труды по знаковым системам*. VIII (1977). Zob. też ogólną analizę roli cytatu w poetyce symbolizmu rosyjskiego: З. Г. Минц, *Функция реминисценций в поэтике Ал. Блока*. *Жв.*, z. 308: *Труды по знаковым системам*. VI (1973), s. 388–389 i in.

knijętej i niepowtarzalnej jednolitej całości, lecz uznaje się ją za „część” tworzącej kulturę uniwersalnej osobowości zbiorowej. Dlatego też osobowość ta może być utożsamiona zarówno z uniwersalną osobowością zbiorową<sup>4</sup>, jak i z dowolną jej „częścią”. Tak więc kultura okazuje się tu czymś w rodzaju przedstawienia teatralnego, w którym Biely występuje raz jako reżyser całego spektaklu, raz jako wykonawca tej czy innej roli. W przypadku, który będzie tu analizowany, Biely utożsamiał się w sposób mityczny z Gogolem — „grał rolę” Gogola. Żeby tego rodzaju utożsamienia mogły być dokonywane, pisarz stworzył specyficzny mechanizm poetyki stylizacji.

Stylizacja w jego twórczości pojawia się jako zewnętrzny sposób ukształtowania specyficznej pozycji autora, dążącego do utożsamienia siebie z jakimś Innym. O ile właśnie w stylu Biely upatrywał wcielenie osobowości, „formę, która odbija rytm życia duszy”<sup>5</sup>, o tyle właśnie w opanowaniu stylu Innego odnalazł możliwość przyswojenia osobowości Innego, jego „duszy”.

Jasna staje się teraz różnica funkcjonalna między mechanizmem cytowania a mechanizmem stylizacji w poetyce Andrieja Bielego. Jeśli cytowanie nastawione jest na odtworzenie określonych aspektów „cudzych tekstów”, to stylizacja — na przyswojenie sobie „cudzego punktu widzenia”<sup>6</sup>. Jednocześnie stylizacja, jako mechanizm tworzenia pewnych elementów tekstu, w sferze konkretnej realizacji okazuje się często nieodłączna od cytatu. Z drugiej strony warto zauważyć, że pojęcie „styl”, rozumiane przez Bielego niezwykle szeroko i niezależnie od właściwej dziedziny stylu literackiego — indywidualnego systemu wykorzystania środków językowych, rozszerzane było również na wyższe poziomy (fabułę, kompozycję, tematykę itd.), a nawet przekraczało granice literatury, znajdując zastosowanie do charakterystyki codziennego sposobu bycia i sposobu myślenia autora. Tak oto stylizacja nie tylko obejmuje różne poziomy struktur artystycznych, lecz staje się jednym z istotnych czynników „poetyki sposobu bycia”<sup>7</sup> Bielego.

<sup>4</sup> Taki był sposób myślenia pisarza od najwcześniejszych momentów jego rozwoju twórczego, choć wymiar teoretyczny uzyskał dopiero później, pod wpływem doktryny antropozoficznej. W roku 1921 Biely (*Основы моего мировоззрения. Статья*. Центральный государственный архив литературы, ф. 53, оп. 1, нр 69, к. 44) mówił wprost o „wkładzie kultury w »Samok« Ducha, danego nam immanentnie”. Na podobnych założeniach oparta została jego powieść *Kocio Letajew*.

<sup>5</sup> А. Белый, *Луг зеленый*. Москва 1910, s. 121. Por. też znaną formułę z poematu *Первое свидание* (w: *Стихотворения и поэмы*. Москва—Ленинград 1966, s. 405): „Jestem chwytem stylistycznym [Я — стилистический прием]”.

<sup>6</sup> М. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przełożyła N. Modzelewska. Warszawa 1970, s. 277.

<sup>7</sup> Problem poetyki codziennych zachowań został sformułowany w szeregu prac J. M. Lotmana — zob. np. *Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII в.*, „Ученые записки Тартуского государственного университета” z. 414: *Труды по знаковым системам*. VIII (1977)

Niżej poetyka stylizacji w twórczości Biełego będzie analizowana w związku z problemem „Biely a Gogol”. Wpływ Gogola daje się obserwować zarówno w wielu poszczególnych utworach Biełego, jak i w pewnych istotnych właściwościach jego samświadomości, wizji artystycznej, stylu. Reprodukując i transformując puściznę Gogola, Biely dokonywał bezprecedensowej próby stania się Nowym Gogolem. Analiza twórczości Biełego z proponowanego punktu widzenia dostarcza dostatecznie obszernego i różnorodnego materiału, by ujawnić podstawowe mechanizmy stylizacji wypracowane w ramach jego poetyki.

## II

Charakterystyczne dla estetyki symbolizmu rosyjskiego zatarcie granic między „życiem” a „sztuką”<sup>8</sup> nie tylko oznaczało przeniesienie norm sztuki w sferę codziennego zachowania, lecz również sprzyjało ujmowaniu sztuki w kategoriach zachowania — doprowadzało do utożsamienia tekstu literackiego i uczynku. W rezultacie zaczęły powstawać różnorodne asocjacje między „tekstami zachowań” a tekstami literackimi i okazywało się, że oba typy komponentów pozostają w stosunkach ścisłej współzależności, odzwierciedlając i cytując się nawzajem. Ta tendencja ogólna przejawia się też w rozpatrywanym w naszej pracy przypadku szczegółowym: Biely odtwarzał puściznę Gogola nie tylko w wielu aspektach swoich utworów, lecz również w dążeniu, by grać rolę Nowego Gogola w swoim zachowaniu, przy czym jedno i drugie traktował jako różne sposoby podejmowania radykalnej próby: dążył do tego, by stać się Nowym Gogolem i być odbieranym jako Gogol.

W jednej z autobiograficznych samoanaliz napisanych już w latach dwudziestych Biely stwierdzał, że indywidualizm jest „społecznością jednostek” i że główny problem jego własnego życia to „problem reżyserii”, harmonijnej dialektyki „ja” w osobowościach należących do różnych epok rozwoju, do różnych zespołów, w których jednocześnie musiał pracować<sup>9</sup>. W tym oświadczeniu wyraźnie ujawnia się myśl o zabawowej naturze zachowania. Pisarz wprost mówił o tym, np. wywodząc pochodzenie swojego symbolizmu od dzieciennych „zabaw na serio” — zabaw w chrześcijaństwo, w Skobieleva, w Suworowa, w Senatora Rzymskiego itd.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Analizę tej specyficznej cechy symbolizmu rosyjskiego znaleźć można we wspomnianych wyżej pracach Z. G. M i n c.

<sup>9</sup> А. Белый, *Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть на всех этапах моего художественного развития*. Центральный государственный архив литературы, ф. 53, оп. 1, нр 74, к. 5. Zob. także uwagę J. Sazonowej (*Андрей Белый*. „Современные записки” XV (Париж 1934), s. 422) na temat „cechy Chlestakowa” w charakterze Biełego — „brak autentycznej jednolitej osobowości”.

<sup>10</sup> Белый, *Почему я стал символистом* [...], k. 13–14.

Rola Gogola, którą Biely kreował wobec swoich współczesnych, miała również charakter wybitnie zabawowy i w znacznym stopniu przypominała zabawę dziecinną. A oto świadectwo K. W. Moczulskiego, opowiadającego o takiego rodzaju scenach w Baszcie u Wiaczesława Iwanowa:

gospodarz zwracał się do A. Bielego: „No, Gogolku, zaczynaj Kronikę Moskiewską”, [...] i śmiał się wesoło, kiedy ten, stojąc na dywanie, opowiadał o swoim dzieciństwie, o ojcu, profesorach, naśladując postacie moskiewskich dziwaków i odgrywając parodystyczne scenki<sup>11</sup>.

„Gogolek” stojący na dywanie i wywołujący wesoły śmiech — są tu wszystkie cechy błazenady, co uświadamia sobie zarówno wykonawca, jak i audytorium.

Nie można jednak powiedzieć, że Biely parodiował Gogola, on raczej w sobie ucieleśniał Gogola, tyle że w sposób formalnie zbliżony do parodii. To, że sprawa tak właśnie wygląda, potwierdza istnienie w tym samym czasie (lata 1907—1908) innego wariantu tej samej roli — wariantu tragicznie poważnego. Znamienne są tu słowa A. M. Efrosa adresowane do Bielego przy spotkaniu z nim w r. 1908: „Pan jest jak Gogol z czasów »Pieriepiski«, już, już”<sup>12</sup>. Mówiąc to Efros wykazał zrozumienie sytuacji, w jakiej znalazł się w tym okresie Biely (konflikt ze środowiskiem symbolistów), i jednocześnie zrozumienie głębokiego symbolicznego prawzoru tej sytuacji.

Zachowanie Bielego miało oczywiście niewiele wspólnego z rzeczywistym zachowaniem Gogola, ale też Biely wcale do tego nie dążył. Dążył natomiast wyłącznie do symbolicznego odtworzenia zachowania Gogola, i sam fakt asocjacji był tu znacznie istotniejszy niż jej konkretna treść.

Podobny cel — wywołanie asocjacji — miało również posłużenie się jako pseudonimem drugim nazwiskiem Gogola: Janowski. Tym pseudonimem podpisane są trzy recenzje Bielego w czasopiśmie „Весы” z r. 1908, jednakże oprócz podpisu nie ma w nich żadnych innych nawiązań do Gogola<sup>13</sup>. Jest to wyjątkowo interesujący przykład mitologicz-

<sup>11</sup> К. В. Мочульский, *Андрей Белый*. Париж 1955, s. 277. Podkreślenia tu i w dalszych cytatach pochodzą od autora artykułu. — Zob. też А. Белый, *Воспоминания о Блоке*. „Эпопея” (Берлин) 1922, nr 4, s. 157, gdzie pisarz ciepło wspomina przydomek „Gogolek”, nadane mu przez W. W. Iwanowa.

<sup>12</sup> А. Белый, *Между двух революций*. Ленинград 1934, s. 323.

<sup>13</sup> Są to recenzje poświęcone: 1) zbiorowi *Литературный распад* („Весы” 1908, nr 5, s. 69—72); 2) książce А. Ремизова *Часы* (jw., nr 6, s. 67—68); 3) książce А. Луначарского *Религия и социализм* (jw., nr 9, s. 72—74). Por. też charakterystyczną grę nazwiskami w różniejszej wypowiedzi Bielego (*Мастерство Гоголя. Исследование*. Москва—Ленинград 1934, s. 298) o jego własnej powieści *Серебряный голубь*: „Так пишет Биелы-Яновски (Бугајев-Гогол)”. [Tytuły utworów nie przetłumaczone na język polski otrzymują tu brzmienie oryginalne tylko w przypisach; w tekście głównym zastosowano przekład do-razny. (Przyp. tłum.)]

nego utożsamienia się z Innym poprzez przyswojenie sobie jego imienia.

Tak więc rola Nowego Gogola była zagrana przez Biełego zgodnie z duchem estetyki teatru symbolistycznego — całkowicie umownie i symbolicznie, ale to zdawało się wystarczać do tego, aby, z jednej strony, stworzyć podstawy do przeżycia przez niego samego wewnętrznej tożsamości z Gogolem, a z drugiej — mając na względzie odbiór współczesnych, określić swą postawę wobec nich. Istnieje szereg świadectw potwierdzających fakt, że postawę taką udało mu się wyraziście określić. Wyjątkowo interesujące jest świadectwo Tielezowa, człowieka nie należącego do literackiego środowiska symbolistów (wtórujących Biełemu niemal we wszystkim). Tielezow, opowiadając w liście do Bunina o obchodach Gogolowskiego jubileuszu r. 1909, pisał:

Dzisiaj na wieńcu dla Gogola od Skorpionów [tj. od wydawnictwa symbolistów „Skorpion”] było napisane: „Przyszłemu Gogolowi”. Najwidoczniej wszystko to jest bardzo wieloznaczne. Przecież oni mają go za nic, ale myślę, że wcześniej czy później przyjdzie Gogol z żywym szczerym słowem, weźmie ich za łby i rozpędzi na wszystkie strony. I jeszcze zapyta: „A który to z was ten osławiony geniusz Andriej Bieły? Dać mi tu Biełego”<sup>14</sup>.

Reakcja Tielezowa jest zdecydowanie negatywna: odrzucenie; lecz w tym przypadku najważniejsze, że stała się ona wyrazem tej właśnie postawy, która miała być odebrana.

W roku 1934, wkrótce po śmierci Biełego, pełną sprzeczności reakcję społeczną na jego rolę jako Nowego Gogola oddał Mandelsztam w dwuwierszu:

Скажите, говорят, какой-то Гоголь умер?  
Не Гоголь, так себе, писатель-гоголек<sup>15</sup>.

[Powiedzcie, mówią, jakiś Gogol umarł? Nie Gogol, coś na kształt, pisarz-gogolek.]

Było to już po wydaniu książki Biełego *Mistrzostwo Gogola*, gdy już wielu czytelników właśnie poprzez niego odbierało i rozumiało Gogola. Ale to, co dla jednych było autentyczną historyczną rolą Biełego w kulturze rosyjskiej, dla innych pozostało osobliwością i nieudaną parodią.

Tymczasem stylizacja Biełego na Gogola na poziomie codziennych zachowań, jakkolwiek by ten fenomen oceniać, była nie tylko faktem charakteryzującym tego pisarza w planie psychologicznym, lecz również faktem literackim, który musi się uwzględnić, jeśli się chce właściwie odebrać pewne utwory Biełego. Należy przy tym wziąć pod uwagę dwie zupełnie różne możliwości: 1) pozycja autora może się

<sup>14</sup> Zob. „Литературное наследство” t. 84, cz. 1 (1973), s. 577.

<sup>15</sup> О. Мандельштам, *Стихотворения*. Москва—Ленинград 1975, s. 297. Cytowany dystych nie wszedł do ostatecznej redakcji cyklu składającego się z trzech wierszy, które Mandelsztam napisał w związku ze śmiercią Biełego.

kształtować w nastawieniu na jakiegoś jednego Innego i 2) w nastawieniu na kompleks złożony z kilku Innych.

Właśnie tę drugą możliwość Biely najczęściej realizuje, co zresztą łatwo daje się przewidzieć, jeśli weźmie się pod uwagę, że rola Nowego Gogola na co dzień również w świadomości samego Bielego współistnieje z całym szeregiem innych ról (przypomnijmy jego ideę złożonej osobowości). Jednakże i pierwsza ze wskazanych możliwości została zrealizowana: dwa niewielkie utwory Bielego zbudowane są w całości jako stylizacja na Gogola i jest to jedyny bodaj tego rodzaju przypadek w twórczości pisarza, dla którego szybka zmiana ról i granie jak największej ilości ról na raz stanowiły niemal zasadę postępowania.

### III

W październiku 1907 na łamach gazety „Столичное утро” Biely opublikował artykuł *Iwan Aleksandrowicz Chlestakow*<sup>16</sup>. Artykuł ten, powstały w czasie gdy toczyła się ostra polemika Bielego ze wszystkimi wybitnymi przedstawicielami rosyjskiego symbolizmu, zawiera napastliwe wystąpienia przeciwko współczesnej literaturze — przede wszystkim literaturze Petersburga. Petersburg opisany jest tu: 1) jako miasto przepełnione urzędnikami i 2) jako miasto „szare” i „zamglone”, miasto „widm” i „cieni w melonikach, cylindrach, rękawiczkach *glacé*, ale zawsze bez twarzy”, co przywodzi obraz „Gogolowskiego Petersburga”. Obraz ten w artykule Bielego jest projekcją sytuacji w literaturze: 1) literaci utożsamieni są z urzędnikami („Oto jego ekscelencja Andriejew”, „Kawalerowie orderów Anny i Stanisława noszą je na piersi, a kawalerowie Or i Głogu<sup>17</sup> — w piersi”, „Wszystko jedno jaki urzędnik biegnie do swojego departamentu, czy jest to urzędnik wydziału spraw wewnętrznych, czy urzędnik spraw literackich” itd.); 2) literatura opisana jest jako sfera niepodzielnego panowania „widm” i „cieni”, które gromadzą się w „literackie, urzędnicze roje, żeby pić prehistoczną w wino krew nielicznych ludzi głębokich”.

Symbolem tej tak tragicznej (z odrobiną wampiryzmu) sytuacji staje się „wyłoniony z mgły” Chlestakow, który „z tęczką w rękę biegnie do swojego stołu-cienia”. W najwyższym stopniu znamienna jest geneza tego symbolicznego obrazu splecionego z konkretnych motywów zaczerpniętych z *Rewizora*, gdzie w słynnej „scenie łgarstwa” Chlestakow stwierdzał o sobie:

Jestem poza tym autorem wielu dzieł: *Wesele Figara*, *Robert Diabeł*, *Norma*... Nawet tytułów nie pamiętam... [...] Wszystko, co się ukazało pod nazwi-

<sup>16</sup> А. Белый, *Иван Александрович Хлестаков*. „Столичное утро” 1907, nr 117, s. 1.

<sup>17</sup> [W oryginale: „кавалеры Ор и Шиповника” — aluzja do tytułów dwóch czasopism wydawanych wtedy przez symbolistów. (Przyp. tłum.)]

skiem barona Brambeusa, dalej *Fregata Nadzieja* i „Telegraf Moskiewski” — wszystko to są moje utwory. [s. 78—79]<sup>18</sup>

Kiedys zarządzałem nawet departamentem... [s. 81]

U Biełego Chlestakow został przemieniony w literata-urzędnika, a motyw widmowości, charakteryzujący Chlestakowa u Gogola, jest wielokrotnie spotęgowany.

Mówi Michaił Bachtin:

Stylizacja może stać się naśladownictwem, jeżeli stylizujący, zafascynowany pierwowzorem, straci niezbędny dystans i nie dość wyraźnie zaakceptuje odmienność odtwarzanego stylu jako cudzego<sup>19</sup>.

I rzeczywiście, wydawałoby się, że w rozpatrywanym przypadku taki dystans został naruszony. Jednakże o „naśladownictwie” mimo wszystko mówić nie można. Mechanizm stylizacji zaczyna funkcjonować jako specyficzny artystyczny podjęzyk, stanowiący fragment języka artystycznego Biełego i zdolny do przekazania specyficznej treści, której nie ma w źródle stylizacji (w naszym przypadku — opisanie współczesnej Biełemu sytuacji w literaturze).

Zresztą artykułu Biełego *Iwan Aleksandrowicz Chlestakow* można również nie uważać za stylizację, jeśli używa się tego pojęcia w tradycyjnym sensie: styl Gogolowski (jako indywidualny system stosowania środków językowych) nie jest tutaj reprodukowany. Jednakże na wyższych poziomach — na poziomie struktury narracyjnej, tematyki, punktu widzenia autora — obok „głosu” Biełego, rzec by można, w roli samego siebie, brzmi „głos” Biełego - Nowego Gogola, i to właśnie pozwala mówić o stylizacji, o odtwarzaniu stylu Gogola, chociaż w swoiście wysublimowanej postaci.

Wyjątkowo interesujący i unikatowy w twórczości Biełego wzorzec stylizacji stanowi jego „monolog” (tak w tytule określał ten gatunek sam autor) *Czterdzieści tysięcy kurierów*. Właśnie to niewielkie rozmiarami *opus*, nie datowane i nigdy nie publikowane, podpisane pseudonimem „Janowski”, zawiera w tytule niedokładną reminiscencję z *Rewizora* Gogola (w *Rewizorze* — „trzydzieści pięć tysięcy kurierów”)<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> [Tu i dalej cyt. według: M. Gogol, *Rewizor. Komedia w pięciu aktach*. Przełożył J. Tuwim. Wstępem i objaśnieniami opatrzył A. Walicki. Wyd. 2, przejrzone. Wrocław 1956. BN II 78. Autor artykułu korzystał z wyd: Н. В. Гоголь, *Полное собрание сочинений*. Т. 1—14. Москва—Ленинград 1937—1952. Do tej edycji odsyłają lokalizacje przy cytatach rosyjskich (liczby wskazują tom i stronicę). (Przyp. tłum.)].

<sup>19</sup> Bachtin, *op. cit.*, s. 288.

<sup>20</sup> А. Белый, *Монолог № 1. Сорок тысяч курьеров*. Институт мировой литературы, Рукописное отделение, ф. 11, ор. 1, nr 53, к. 1—9. Tekst powstał prawdopodobnie w końcu r. 1907 lub na początku 1908, o czym świadczy jego ścisły związek z artykułem *Иван Александрович Хлестаков*.



Podobnie jak w artykule Iwan Aleksandrowicz Chlestakow, w *Monologu* również rozwijany jest temat duchowej biurokratyzacji współczesnej literatury, a wśród „panów literatów” pojawiają się Chlestakow, Cziczikow, Nozdriow i „inni jaśnie wielmożni literaci”. *Monolog* stanowi wypowiedź zwróconą do Piotra Iwanowicza Bobczyńskiego, któremu proponuje się, by został pisarzem<sup>21</sup>, i zdradza się sekrety „kuchni literackiej”: gdzie trzeba „jakąś otchłań zasunąć [эдакой бездной дернуть]”; gdzie trzeba „nagie ciała” i „ogniste koszmary” wstawić; gdzie trzeba użyć „wszelkich takich »niech was diabli wezmą« różnych aliteracji”; a wszystko po to, żeby wyszło „coś chaotycznego, tj. w pewnym sensie napłatanego”.

Stylistyczna forma *Monologu* łączy nastawienie na odtworzenie określonych aspektów „cudzego stylu”, tj. stylizacja w tym wypadku pośredniczy w odtwarzaniu żywej mowy<sup>22</sup>. Łatwo jest przy tym wykryć źródło stylizacji: jest to mowa bohaterów *Martwych dusz*, przede wszystkim zaś poczmistrza, który według słów Gogola „był człowiekiem dowcipnym, kwiecistym w mowie i lubił, jak się sam wyrażał, okraszać mowę” (s. 188)<sup>23</sup>. Świadczy o tym porównanie dwóch fragmentów — pierwszy pochodzi z *Opowieści o kapitanie Kopiejkynie*, wprowadzonej w *Martwych duszach* jako opowiadanie poczmistrza:

После кампании двенадцатого года, сударь ты мой [...]. Но тогда еще не был сделано никаких, знаете, эдаких распоряжений, этот какой-нибудь инвалидно капитал был уже заведен в некотором роде гораздо после [...] что вот-де так и так, в некотором роде, так сказать, жизнью жертвовал, проливал кровь... [...]. Вдруг какой-нибудь эдакой, можете представить себе, Невский проспект, или там знаете, какая-нибудь эдакая Горохов, черт возьми [...]. [6, 200].

Po kampanii roku dwunastego, panie dobrodzieju [...] No, wtedy jeszcze żadne [takie] rozporządzenia o rannych, rozumiecie panowie, nie były wydane; ten jakiś tam kapitał inwalidzki ustanowiono, możecie sobie panowie wyobrazić, poniekąd znacznie później. [...] „że, niby tak a tak, poniekąd, że tak powiem, narażałem życie, przelewałem krew...” [...] Nagle jakiś tam, możecie sobie wyobrazić Newski Prospekt albo tam jakaś Grochowa, niech to diabli! [s. 242—243]

drugi zaś z *Czterdziestu tysięcy kurierów*:

<sup>21</sup> W *Rewizorze* Bobczyński zwraca się do Chlestakowa z prośbą, by powiedział „tam różnym możnowładcom, senatorom, admirałom, że właśnie [...] w tym a tym miasteczku mieszka Piotr Iwanowicz Bobczyński” (s. 113). Biely wykorzystuje ten motyw: Chlestakow „przecież nikomu niczego i tak nie powie”, toteż Bobczyński musi sam dać się poznać, wstępując w tym celu na drogę pisarstwa.

<sup>22</sup> Zgodnie z określeniem, jakie daje B. Ejchenbaum w klasycznej pracy *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola* (w antologii: *Rosyjska szkoła stylistyki. Wybór tekstów i opracowanie M. R. Mayenowa i Z. Saloni*. Warszawa 1970, s. 492), nastawienie na odtworzenie wypowiedzi ustnych stanowi wyznacznik „odtworzonej formy skazu”.

<sup>23</sup> [Tu i dalej cyt. według: M. Gogol, *Martwe dusze*. Tłumaczył W. Broniewski. Warszawa 1971.]

а не свалять ли нам, как я посмотрю, чертовское какое-нибудь эдакое тесто, что ли [...], что-нибудь, так сказать, хаотическое, то есть, в некотором роде сумбурное, выражаясь проще, без какого-либо ясного и прочего смысла, какое-нибудь такое столкновение слов [...], чтоб в них эдак-с глубиной, сударь мой, глубиной и жестокими, черт возьми, движениями человеческого сердца выразилось.

[czy nie warto by popełnić, jak by na to zerknąć, diabelskiego jakiegoś ciasta czy co (...), coś, że tak powiem, chaotycznego, to jest w pewnym sensie napłatanego, wyrażając się prościej, bez jakiegokolwiek jasnego i innego sensu, jakieś takie zderzenie słów (...), żeby w nich tak z głębią, panie dobrodzieju, z głębią i okrutnymi, niech to diabli wezmą, poruszeniami człowieczego serca dało się wyrazić.]

Wśród innych charakterystycznych cech mowy bohaterów *Martwych dusz*, odtwarzanych przez Bielego, należy wspomnieć wprowadzanie takich epitetów, jak „dobrodziejko”, „łaskawa pani” (w stosunku do mężczyzn), „mój ty grubasku”, „mój ty tłuscioszku” (por. u Gogola epitety typu: „grubasek”, „tłuscioszek” itp. (s. 189), „mamciu moja” (do Cziczikowa, s. 182)). Ogólny ton wypowiedzi w *Monologu* Bielego jest bezceremonialny („Ale świnią z ciebie po tym wszystkim” itp.), co przypomina ton wypowiedzi Gogolowskiego Nozdriowa. Autor odtwarza tu również niektóre inne właściwości stylu Gogola: wyszukaną hiperbolizację, chwyt rzucania inwektyw pod postacią pochwał, itd.

Zgodnie ze swoim głównym zadaniem *Czterdzieści tysięcy kurierów* to parodystyczna demaskacja stylu dekadencjonalnej literatury. Potępiając sztuczność i dziwactwa stylu, w szczególności stosowanie stylizacji („zasuńmy stylizacją”), sam Biely ucieka się do stylizacji, co oczywiście nie mogło nie być odczuwane jako sprzeczność. Złożona i wielostopniowa refleksja nad problemem stylu, jaką jest w gruncie rzeczy *Monolog*, doprowadziła w ten sposób do impasu, do rozpadu indywidualnego stylu autora. Wyjściem z tej sytuacji mogło być zwrócenie się ku zasadom prostoty, jasności, bezpośredniości, niezależnienia stylu od wtargnięć „cudzych głosów”. Ale to nie odpowiadało podstawowym przesłankom światopoglądowym leżącym u podstaw poetyki Bielego i nawet nie było uświadamiane jako wyjście. Rozwiązaniem tej sprzeczności stało się nasilenie polifoniczności stylu. Tak więc w powieściach Bielego, poczynając od *Srebrnego gołębia*, mechanizm stylizacji skierowany jest nie na określone źródło, lecz na wiele takich źródeł, co umożliwiło odrodzenie się indywidualnego stylu autora na nowym poziomie — jako metamechanizm łączący w kompozycyjną całość brzmienia wielu „cudzych głosów”.

Ta polifonia stylów została negatywnie przyjęta przez krytykę, która każdej powieści Bielego zarzucała „naśladownictwo”<sup>24</sup>, brak „motywacji wewnętrznej dla mieszaniny stylów” itd.<sup>25</sup> Krytycy, od których

<sup>24</sup> А. В. Амфитеатров, *Собрание сочинений*. Т. 15. Санкт Петербург 1912, s. 229.

<sup>25</sup> С. Андрианов, *Критические наброски*. „Вестник Европы” 1910, nr 7, s. 390.

pochodziły tego typu opinie, uważali się za obrońców czystości klasycznej tradycji literackiej, która była dla nich tradycją „prostego” i „jasnego”, uniwersalnego i jednoznacznego stylu. Jednakże w rzeczywistości to właśnie Bieły, otwarcie zmierzający do stylizacji, ornamentacji, eksperymentujący ze słowem, torował drogę zarówno nowemu rozumieniu literatury wieku XIX, jak i nowemu stosunkowi do słowa w literaturze XX wieku. Wreszcie należy zaznaczyć, że to on dał nowy impuls do teoretycznego ujęcia problemu stylu w rosyjskiej nauce o literaturze, a tu przede wszystkim trzeba wymienić Michaiła Bachtina i jego teorię stosunków dialogicznych w wypowiedzi artystycznej.

#### IV

W stylistycznej wielogłosowości powieści Biełego: *Srebrny gołąb, Petersburg, Moskwa, Maski*, jednym z najaktywniej brzmiących „głosów” jest „głos” Gogola. Opis zbioru faktów potwierdzających powyższą tezę nie jest jednak zadaniem niniejszej pracy. Analizie poddane zostaną tutaj tylko podstawowe chwytły stylizacyjne, za których pośrednictwem ten „głos” jest wprowadzany.

Stylizacja — to „odmiana dwugłosowego słowa”, połączenie „swojego” i „cudzego głosu”<sup>26</sup>. Jasne jest, że charakter stylizacji w zasadniczy sposób zależy od stosunku tych „głosów”, od tego, czy są one rozdzielone, czy nie. W pierwszym przypadku należy mówić o cytacie stylistycznym, w drugim — o stylistycznej reprodukcji.

1. Cytat stylistyczny — tak umownie oznaczymy typ stylizacji, w którym źródło stylizacji jest wyraziście nacechowane, a jego styl wyodrębniony na równi z własnym stylem autora. Tu style „cudzy” i „swój” mogą być lub nie być przeciwstawione, w związku z czym możliwe są dwie odmiany tego typu stylizacji:

A. Niepolemiczny cytat stylistyczny (nie ma przeciwstawienia między „cudzym” a „swoim” stylem). Dobrym przykładem tej odmiany stylizacji jest następujący fragment artykułu Biełego o Nietzschem:

Разнообразно восхождение великих людей на горизонте человечества. Мерно и плавно поднимаются они к своему зениту. Им не приходится пить вина поздней славы, отравленной непризнанием — ароматом увядающих роз. Не взрывом светлого восторга встречает их человечество, чтобы потом погрузить во мрак небытия. Но, как солнечных лучей скопляется в душах их светлое величие<sup>27</sup>.

[Rozmaite jest wschodzenie wielkich ludzi na horyzoncie człowieczeństwa. Równomiernie i spokojnie wznoszą się oni ku swemu zenitowi. Nie muszą pić wina późnej sławy, zatrutej zapoznaniem — aromatem więdnących róż. Nie spotyka ich ludzkość w buchem jasnego zachwyty by potem

<sup>26</sup> Bachtin, *op. cit.*, s. 280 n.

<sup>27</sup> А. Белый, *Арабески. Книга статей*. Москва 1911, s. 431—432.

pograćzyć w ciemnościach niebytu. Lecz jak miód promieni słonecznych gromadzi się w ich duszach pełen blasku majestat.]

Fragment ten odtwarza styl jednocześnie dwóch następujących fragmentów z tekstów Gogola — ze *Strasznej zemsty*:

Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и плавно мчит он полные воды свои [1, 269]

[Cudowny jest Dniepr przy cichej pogodzie, kiedy swobodnie i spokojnie toczy wielkie swoje wody.]<sup>28</sup>

i z *Martwych dusz*:

Но не таков удел и другая судьба писателя, дерзнувшего вызвать наружу всю страшную тину мелочей [...], ему не собрать народных рукоплесканий, не зреть признательных слез и единодушного восторга. [6, 134]

Ale nie taka jest dola i inny bywa los pisarza, który ośmielił się wydobyc na wierzch [...] całe okropne, wstrząsające grzęzawisko drobiazgów [...]. Nie zbierze on oklasków narodu, nie ujrzy łez uznania i jedomyślnego zachwytu. [s. 160]<sup>29</sup>

Na równi z elementami stylizującymi, a nawet po części wprost odtwarzającymi źródło, są tu elementy należące do stylu autorskiego (np. takie sformułowania, jak „aromat wędnących róż”, „miód promieni słonecznych”, są wyodrębnione, lecz nie przeciwstawiają się tym pierwszym). Przykładów podobnych do przywołanego wyżej jest w prozie Biełego niewiele, jednak samo ich pojawienie się jest bardzo znamienne.

B. Polemiczny cytat stylistyczny (pomiędzy stylem autorskim a stylem źródła istnieje przeciwstawienie). Przyjrzyjmy się następującym fragmentom powieści Biełego — *Srebrny gołąb*:

Скольких, скольких, в тайне сжигает полевая мечта; о, русское поле, русское поле! Дышишь ты смолами, злаками, зорями; есть, где в твоих просторах задохнуться и умереть<sup>30</sup>.

[Iluz, ilu tajemnie spala polne marzenie; o, pole rosyjskie, rosyjskie pole! Ty oddychasz żywicą, trawami, zorzami! jest gdzie w twoich przestrzeniach zachłusnąć się i umrzeć.]

i *Maski*:

<sup>28</sup> [Jest to przekład doraźny cytowanego fragmentu, istniejący bowiem Cz. Jastrzębca-Kozłowskiego (w: M. Gogol, *Wybór pism*. Warszawa 1954, s. 108) nie ujawnia analogii, o którą chodzi autorowi artykułu. (Przyp. tłum.)]

<sup>29</sup> Zaznaczę również, że Bieły cytuje nie tylko właściwości stylistyczne obu fragmentów, lecz także pewne elementy leksykalne, a w drugim fragmencie są cytowane również znaczenia.

<sup>30</sup> А. Белый, *Серебряный голубь. Роман*. Cz. 2. Берлин 1922, s. 96.

застылая, синяя — там грохотнула губерниями, как рыдван, косогороми сброшенный [...] медное небо и бледное поле. И сирая, синяя Русь [...].  
падала — кондовая неживая Россия<sup>31</sup>.

[zastygła, sina — tam gruchnęły gubernie, jak rydwan strącony po strumiźnie <...>].

miedziane niebo i blade pole. I sieroca, sina Ruś <...>. upadła — odwieczna nieżywa Rosja.]

Temat Rosji wprowadzony tu przez Biełego ma wyraźne odniesienie do odpowiednich obrazów finału tomu 1 *Martwych dusz*. Jednakże „niezmierzone pola” i „przestwór bez granic”, w których Gogol widział symbol nieograniczonych w przyszłości możliwości Rosji, u Biełego zyskiwał sens przeciwny, jako symbol potencjalnego zniszczenia i śmierci. Jednak to polemicznie przeciwstawne odtworzenie Gogolowskiego tematu nie doprowadza wcale do zupełnego zanegowania punktu widzenia ani — będącego jego wyrazem — stylu Gogola. Przeciwnie, styl Gogola zostaje odtworzony (choć w bardzo istotnie zmienionej postaci), do polemiki stylów (tj. parodii) nie dochodzi, a spór przenosi się na płaszczyznę treści.

2. Reprodukcyjność stylistyczna — w ten sposób określamy taki typ stylizacji, w którym styl autorski i styl źródła nie są przeciwstawione i zlewają się. Takie zlanie się stylów może być: A) niepełne, kiedy styl źródła jest parodiowany i stylizacja jest odczuwana przez czytelnika; B) pełne, tak że stylizacja istnieje jedynie jako subiektywny zamiar autora, który nie może być rozpoznany przez czytelnika na podstawie cech obiektywnych.

A. Obiektywna reprodukcja stylistyczna (nie ma przeciwstawienia między „swoim” a „cudzym” stylem, jednak jest wyraziste odesłanie do źródła). Typowym przykładem takiej odmiany stylizacji jest znany opis na początku powieści *Srebrny gołąb*:

Славное село Целебеево, подгородное, средь холмов оно да лугов [...], туда, сюда раскидалось домишками прибранными богато, то узорной резьбой, точно лицо заправской модницы в кудряшках [...]<sup>32</sup>.

[Piękna wioska Celebiejewo, podmiejska, wśród wzgórz leżąca i łąk <...>, tu i tam rozrzuciła swoje domki, zdobione bogato, czasem wzorzystą rzeźbą, jak twarz modnisi misternie okolona loczkami <...>.]

Występująca tu pewna archaizacja stylu, rytmiczność i zawilość składni wyraźnie odsyłają do innego stylu, ale o tym, że chodzi tu właśnie o styl Gogola, świadczą tylko niektóre, ledwie uchwytnie cechy, np. porównanie przedmiotu, martwego domu, z twarzą ludzką jest chwytem bardzo charakterystycznym dla Gogola (por. w *Martwych*

<sup>31</sup> А. Белый, *Маски. Роман*. Москва 1932, s. 26, 39, 246.

<sup>32</sup> Белый, *Серебряный голубь*, cz. 1, s. 10.

*duszech*: „zawsąd wyglądały same tylko bierwiona”, s. 24). Biely odtwarza styl Gogola nie jako styl indywidualny, ale przede wszystkim jako pewny ogólny rodzaj stylu. Ponieważ jednak rodzaj ten faktycznie jest reprezentowany przez jedyny indywidualny przypadek, styl Gogola z łatwością daje się identyfikować<sup>33</sup>. Z drugiej zaś strony — własny styl autora nie jest odmienny od odtwarzanego, co pozwala mówić tu o naśladownictwie (jeśli pozbawić to słowo zawartego w nim elementu oceny).

B. Subiektywna reprodukcja stylistyczna (przeciwstawienie między „swoim” a „cudzym” stylem zostało usunięte; nie ma w tekście odeślania do źródła stylizacji). Jest to najbardziej skomplikowany, ale też, jak się zdaje, najczęstszy przypadek stylizacji w prozie Biłego: stosując pewne chwytów stylistyczne dla stworzenia subiektywnego obrazu stylu-źródła, autor nie pozostawia zewnętrznych śladów stylizacji, swobodnie improwizuje, pozostawiając punkt wyjścia swoich improwizacji poza granicami tekstu.

W *Mistrzostwie Gogola* Biely wskazywał jako na przykład wzorcowego odtworzenia właściwych Gogolowi chwytów „zapisu dźwiękowego” na następujący opis we własnej powieści *Maski*:

весь в отколупинах, ржаво-оранжевых, с известкой обтресканной, с выхватом красный кирпич обнажающим<sup>34</sup>.

[cały w odpryskach, rdzawopomarańczowy, z obtrzaskanym tynkiem, z wyrwą obnażającą czerwoną cegłę.]

Jednakże istnienia i n n e g o stylu w tym utworze czytelnik bezpośrednio nie odczuwa, chociaż nie da się zaprzeczyć, że chwytów charakterystyczne dla stylu Gogola są tu wykorzystane. Odczucie takie istnieje jedynie na poziomie zamysłu autora. Autor dysponujący określonym repertuarem chwytów stylistycznych („zapis dźwiękowy”, rytm, hiperbolizacja, osobliwości „języka czasowników”, „języka rzeczowników” itp.)<sup>35</sup>, które uznaje za zespół chwytów charakterystycznych dla Gogola, przy stosowaniu któregokolwiek z nich może oczywiście odczuwać ważny dla siebie związek ze stylem źródła. Lecz odtworzenie abstrakcyjnego chwytu nie oznacza jeszcze, że w ten sposób odtworzony został indywidualny styl jako całość, a to stwierdzić można bez odwoływania się do specjalnych metod i szukania komentarzy autora zewnętrznych wobec tekstu. Subiektywną reprodukcję stylistyczną można porównać do słabego sygnału, praktycznie nieodróżnialnego od szumów tła, które on powinien, lecz nie może przewyciężyć.

<sup>33</sup> Zob. Иванов-Разумник, Александр Блок, Андрей Белый. Петербург 1919, s. 98. — Андрианов, *op. cit.*, s. 390.

<sup>34</sup> Белый, *Мастерство Гоголя*, s. 234.

<sup>35</sup> Zob. *ibidem*, *гоздз. Изобразительность Гоголя*.

Ów ostatni wypadek jest charakterystycznym przykładem tego, jak może przeobrażać się i tracić uzasadnienie sięgania do tradycji, kiedy staje się zabawą i pozbawione zostaje wewnętrznej więzi ze swoim źródłem. Wstąpiwszy na drogę stylizacji i gry, Andriej Biely przeszedł ją do końca.

Z rosyjskiego przełożyła *Anna Jędrzejkiewicz*