

# Barbara Stempczyńska

---

## "Nadbrzeżne" i "Smutek pól" Siergieja Siergiejewa-Ceńskiego w poszukiwaniu hipotezy godziwego istnienia

---

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 13, 43-53

---

1989

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# „Nadbrzeżne” i „Smutek pól” Siergieja Siergiejewa-Ceńskiego W poszukiwaniu hipotezy godziwego istnienia

---

Barbara Stempczyńska

Pochodzący z 1907 roku utwór *Nadbrzeżne* wydaje się zamykać pewien etap w twórczości S. Siergiejewa-Ceńskiego. Kulminują w nim przewodnie idee wczesnego dorobku autora i typowe dlań ujęcia pisarskie. *Nadbrzeżne* zaświadcza niezbicie o ważności dla Ceńskiego światopoglądu modernistycznego, szczególnie zaś inspiracji Schopenhauerowskiej i jest dowodem ciągłej atrakcyjności i funkcjonalności wobec jego zamysłów twórczych zasad poetyki impresjonistycznej.

*Smutek pól* (1909), najbardziej znaczące obok powieści *Babajew* dokonanie pisarza lat 1900, znamionuje natomiast wyraźne „przesilenie” w dziedzinie dawnych filozoficznych fascynacji i obowiązujących w tej twórczości konwencji. Inicjuje działanie w kierunku przewyżnienia ich ograniczeń, dając w efekcie trwałą tendencję, która ujawni ukryte a nieoczekiwane obszary możliwości pisarstwa Ceńskiego. Spróbujemy określić symptomy owego przesilenia w aspekcie, przede wszystkim, koncepcji świata i człowieka. Rzecz dotyczyć będzie poszukiwań sensu i wartości życia, jego „usprawiedliwienia”.

Poruszane w *Nadbrzeżnym* problemy zostały wyjęte z kontekstu zjawisk społecznych i umieszczone w perspektywie ponadindywidualnej i ponadczasowej. Wydarzenia jednego dnia i nocy, których uczestnikami stała się para bezimiennych i przybyłych „znikąd” bohaterów, rzucone zostały na tło „wiecznej” przyrody, w jakiej rozgrywa się misterium czterech żywiołów i odpowiadające mu misterium poznania, dokonujące się między ludźmi. Podtytuł „pejzaż dramatyczny” bowiem odnosi się zarówno do świata ludzi, jak i do otaczającej ich przyrody, ponieważ i tu, jak zwykle w literaturze, przyroda sprzężona została z ludzkimi stanami psychicznymi. Dokładniej byłoby w tym wypadku stwierdzić, iż wybitnie stymuluje ona przebieg i rezultat dialogu, jaki prowadzą „osoby dramatu”.

Rozmowa ma przesądzić o słuszności pewnej tezy dotyczącej istoty bytu i dlatego nie jest to dialog psychologiczny *sensu stricto*, lecz abstrakcyjny

dialog filozoficzny, który prowadzą nie zindywidualizowane osobowości, lecz pewne typowe „skłonności myślowe”, upostaciowane schematy poznawcze, jak w twórczości L. Andrejewa. Na marginesie, niejako wtórnie, może ukonstytuować się pewien aspekt prawdy psychologicznej, ale bardzo uogólnionej (np. problem nieprzenikalności dla jednego człowieka jaźni innego).

Myślowo-uczuciowa osnowa *Nadbrzeżnego* wyraźnie nawiązuje do głównych idei Schopenhauera i niewątpliwie wiele zawdzięcza fascynacji pisarza dziełem rewelatora „woli”. Na poziomie świata przedstawionego korzysta ze wspólnego dla modernistów — poetów i prozaików przelomu wieków — zasobu neoromantycznych motywów, przede wszystkim animistycznych obrazów przyrody, które najlepiej transmitują kompleks problemów pod hasłem „świat jako wola i wyobrażenie”.

Poetycką wizję gór i morza wykreowaną w utworze należy chyba potraktować jako świadectwo artystycznej interpretacji wspomnianej tezy. Nieprzerwana gra światła, zapachów, barw i proteuszowa zmienność kształtów ma, jak się wydaje, sugerować zjawiskową, iluzyjną naturę rzeczywistości. Przeciwwstawienie „wieczystych gór” i morza implikuje schopenhauerowski kontrast czasu trwania i czasu zmienności<sup>1</sup>. Morze i fala przyływu w jej bezmyślnym, nieubłaganym dążeniu do brzegu to najważniejsze symbole niszczącego czasu, pojętego w sensie ślepej woli w przyrodzie<sup>2</sup>. W interpretacji Ceńskiego jest to żywioł młody i stary jednocześnie, wypełniony życiem pospołu ze śmiercią, kryjący pod ruchliwą falą niezmiennie i niepoznawalne dno. Upał południa, gorejące słońce, ptak w locie uzupełniają szereg symboli czasu. Ich nirwaniczną inwersję stanowi natomiast motyw nocy<sup>3</sup>, jeden z najważniejszych w konstytuowaniu się znaczeń utworu. Problem czasu jako zła stanie się jedną z obsesji bohaterów *Nadbrzeżnego*.

Filozoficzny dialog toczący się w białym domu zawieszonym nad morską otchłanią, pod strażą górskich szczytów, ujawnia swym przebiegiem dramatyczną ewolucję. Punktem wyjścia jest konflikt dwu postaw życiowych, dwu racji upersonifikowanych w parze bohaterów. Jest więc, z jednej strony, radość mężczyzny z faktu obcowania z pięknem przyrody, z posiadania białej daczy, którą sam zbudował. Jego zachwyty i kult dla życia jako wartości nie wymagającej dowodu, przeświadczenie, iż sens istnienia polega na wiecznym dążeniu do prawdy. Nieoczekiwanie dla mężczyzny kobieta ukazuje nie znane mu dotąd oblicze. Wobec jego „infantylnego” optymizmu demonstrowuje swą dojrzałość, zmęczenie, „starość”. Z zachowań i reakcji kobiety emanuje tajemnicza, podstępna i pierwotna siła, która wydaje się zniewalać mężczyznę. Jego zdrowy rozsądek, jego intelektualizm budzi w niej niechęć i odrazę,

<sup>1</sup> J. Tuczyński: *Schopenhauer a Młoda Polska*. Gdańsk 1969, s. 108.

<sup>2</sup> Tamże, s. 167.

<sup>3</sup> Tamże, s. 174.

zasadzie celowości działań przeciwstawia irracjonalnie pojmowane „piękno” jako jedyne kryterium sensu.

Będąc upostaciowaniem natury, kobieta jednocześnie wszczyna bunt przeciw niej. Tak chyba należy interpretować jej od początku nieprzyjazny stosunek do miejsca, w jakim się znalazła. Nie chce oglądać gór, męczy ją słońce, odmawia udziału w wyprawie do ruin zamku, które stają się jeszcze jednym symbolem władzy czasu, tu: nad wytworami ludzkiej kultury. To w usta kobiety wkłada autor indyjsko-schopenhauerowskiej proweniencji pomysł o iluzyjnej zmienności zjawisk, o bycie jako próżni. „Ona” zaprzecza istnieniu materii i czasu: niczego nie było, nie ma i nie będzie; nie ma ruchu, przeszłości i przyszłości. Jest ciągle to samo i tak samo. Nie ma dnia i nigdy nie było, a wszystkie kształty i barwy stwarzane przez światło słoneczne to złudzenie — iluzja próżni. Istnieje tylko „teraz” i „noc” — jedyne realne wymiary świata, oraz jaźń ludzka.

Ta obrona „teraz” przed „było” i „będzie” jest wyrazem chęci indywiduum zachowania swej niezależności wobec niszczących przestrzeni i czasu, zgodnie z Schopenhauerowskim przekonaniem, iż „właściwy byt indywiduum spełnia się w teraźniejszości”<sup>4</sup>. Bohaterka *Nadbrzeżnego* buntuje się przeciw determinizmowi czasu jako ontologicznemu złu i pragnie uciec od niego, narzucając światu wizję nicości. Dlatego skarży się na nudę i monotonię („wszystko jest nudą”), czyli na wieczną powtarzalność zjawisk; monotonia i każdy jej odcień nastrojowy (nastój pustki, próżni, nudy) jest zawsze — dowodzi Schopenhauer — przeżyciem czasu śmierci<sup>5</sup>. Dlatego właśnie kobieta reaguje paroksyzmem strachu, gdy spotęgowany szum morza i natrętna obecność gór wypełniają dom. Czuje wtedy ciężar milionów lat, które zapisane zostały na ich zboczach; góry zdają się więzić, niewolić, zagradać wszystkie wyjścia z pułapki istnienia.

Wspomniany konflikt wyzwala się natychmiast po przybyciu pary i potęguje w miarę upływu czasu. Animuje go misterium rozgrywające się w przyrodzie, zdające się, jak już wspomnieliśmy, dyktować ludziom zachowania i interpretacje. Rozpętane żywioły stanowią przejaw działania tej samej siły — woli do życia, która budzi burzę instynktów w kobiecie i mężczyźnie. Punktem kulminacyjnym i jednocześnie przełomowym jest tu erotyczne zbliżenie bohaterów, kiedy dane im jest doświadczyć mocy natury i zrozumieć istotę łączącej ich więzi. Rytm kosmosu, którego odbiciem jest akcja morza, okazuje się obowiązujący także dla człowieka. Potwierdzeniem tego spostrzeżenia jest występujące w takich wypadkach obrazowanie kosmiczne.

Misterium, jeśli tak rzec można, kosmiczno-erotyczne (jak u Przybyszewskiego) daje początek jednomyślności będącej pełną rezygnacją zgodą na bycie

<sup>4</sup> Tamże, s. 169.

<sup>5</sup> Tamże, s. 180.

przedmiotem i igraszką w rękach sił potężniejszych od jednostkowej woli. W kwestiach mężczyzny pojawia się myśl o słabości człowieka i jego intelektu w obliczu wszechobowiązującego prawa istnienia — niszczącej i pochłaniającej wszystko siły Natury. Zarówno indywiduum, jak i jego dzieła podlegają „okrutnemu losowi”, zostają unicestwione przez „potężne szczęki” niewyobrażalnej istoty. Co do tego zgodni są oboje. „Jesteśmy tylko parą okradzionych przez życie starych żebraków”<sup>6</sup> — stwierdza kobieta, pointując myśl o nędzy życia, pozbawionego jakiegokolwiek pocieszającej uludy.

Ten filozoficzny wymiar dialogu zostaje dopełniony przez jeszcze jeden jego aspekt, który jest refleksem tej samej problematyki, ale odnosi się do stosunków międzyludzkich. Kobieta buntuje się przeciw egoizmowi „innego”, mężczyzny, przeciw imperatywowi bycia parą. Ich — takich różnych — łączy jednak i godzi raz jeszcze myśl o niemocy wobec sił kosmicznych. Są, jednakże ze wszystkim, co żyje, „pokarmem dla straszliwej istoty”. Dla mężczyzny symbolicznym przypieczeniem tej prawdy staje się wspomnienie widoku ludzkich i zwierzęcych śladów przemieszanych do niepoznania na wiejskiej drodze. Nie może się z tym pogodzić, marzy o nowej apokalipsie, nowym potopie, który mógłby odmienić naturę bytu, ale kobieta, główny reprezentant racji Natury, kwituje jego mrzonki stwierdzeniem, że to zbędne. Jest to więc opowieść o człowieku, któremu dane jest doświadczyć „świata jako woli i wyobrażenia”. Jego wyobcowana jaźń, świadoma swego podporządkowania, nie jest w stanie rozwiązać problemu determinizmu zjawisk dziejących się pod słońcem, godzi się na sytuację swego zniewolenia. Człowiek nie jest w stanie zaproponować żadnej idei czy wartości, która stwarzałaby szansę wewnętrznego, a więc jedynie możliwego przezwyknięcia konieczności.

*Nadbrzeżne* i pochodzący z tego samego roku *Babajew* zamykają fazę „porażenia” pesymizmem i determinizmem inspirowanym wydatnie przez modernistyczne lektury i stanowią jednocześnie apogeum zastosowania techniki impresjonistycznej. Twierdzenie to wymaga jednak istotnego uzupełnienia.

Wczesna twórczość Ceńskiego — używając tego określenia, mamy na myśli utwory pochodzące z lat 1900 — zdaje się podlegać tej samej prawidłowości, co twórczość jego współczesnego: Leonida Andrejewa. Jest to prawidłowość polegająca na współistnieniu różnopochoodnych estetyk<sup>7</sup>, tej będącej zapleczem dekadentyzmu (szerzej modernizmu) i tej, która kontynuowała etos XIX-wiecznego realizmu rosyjskiego. Niemalże w tym samym czasie, w którym powstaje *Babajew* i *Nadbrzeżne*, Ceński pisze utwór *Dowódca*, utrzymany w tonie poważno-pogodnych rzeczy Czechowowskich, i *Niebo*, nieco patetyczne w wygłosie, przeniknięte wiarą w człowieka opowiadanie o dziecku jako nosicielu niezniszczalnego i najważniejszego prawa moralnego — prawa do-

<sup>6</sup> С. Сергеев-Ценский: *Собрание сочинений*. Т. 5. Санкт-Петербург 1910—1916, s. 182. Ten i pozostałe cytaty z utworów Ceńskiego w tłumaczeniu moim — B. S.

<sup>7</sup> В. Келдыш: *Русский реализм начала XX века*. Москва 1975.

broci. W dalszym rozwoju przedrewolucyjnej twórczości Ceńskiego ów wspólny paradygmat przestaje jak gdyby istnieć. Pesymistyczna wizja człowieka ulega stopniowemu złagodzeniu, zostaje pozbawiona dawnej jednostronności. Autor *Topieli* podejmuje próbę odnalezienia takiego modelu antropologicznego, który byłby dialektycznym połączeniem „ból istnienia” z jakąś „fikcją wolnego bytu”<sup>8</sup>, zawierałby propozycję wyjścia z pułapki, jaką dla wolności człowieka stanowi istnienie. Taką wolność — głosi teza — człowiek może odnaleźć w immanentnej jedności i tożsamości z przyrodą, naturą, w pan-teistycznej zasadzie, że „wszystko jest w jednym, a jedno we wszystkim”.

Problem ten, który dręczył porucznika Babajewa i anonimowych „onych” z *Nadbrzeżnego*, został interesująco postawiony w dłuższym opowiadaniu *Smutek pól* (1909).

„Przyrodniczość” poetyckiej wyobraźni pisarza osiąga tu swe apogeum<sup>9</sup>. Upsychizowana i uduchowiona przyroda i zanimalizowane, „uprzyrodniczone” istoty ludzkie — leśni i ziemni ludzie przesyleni zapachem ziemi i lasu, mgłą i wilgocią, noszący w sobie pustkę i bezgraniczność pól; ludzie z „żytnymi i zgrzebnymi myślami”, upodobnieni do zwierząt i ptaków, żyjący tak, jak gdyby odprawiali odwieczny rytuał istnienia, stawiający na polach swe chaty-oltarze. Ludzie nieświadomi rządzących ich życiem praw: ubezwłasnowolnieni przez przypadek i podporządkowani anonimowym siłom natury, która jedyna wie, „co i dlaczego”. Tak przedstawia się fundament świata w utworze Ceńskiego.

Z tej ludzkiej, pozbawionej indywidualności masy wyodrębniają się pojedyncze postacie żyjące w symbiozie z naturą. *Smutek pól* otwiera i zamyka postać siłacza Nikity. Oracz, siewca i żniwiarz Nikita żyje w serdecznej zażyłości z życiem w ogóle i z przyrodą w szczególności (myśli o polach — „moje rodzone”), pojmuje ją „wnętrznosciami”, a nie rozumem. Nawet jego pieśń pozbawiona jest słów. Fakt, iż wypełnia sobą ramę opowiadania, każe domyślać się zamiaru autorskiego. Postawa Nikity, polegająca na bezdyskusyjnej i bezproblemowej afirmacji istnienia, gwarantuje ciągłość i niezmienną wartość życia, które samo w sobie stanowi wartość najwyższą. Autor wewnętrzny pragnie widzieć w nim upostaciowanie prawdy absolutnej, wobec której sytuują się zróżnicowane postawy innych bohaterów.

Artystycznie najbardziej interesująca i aksjologicznie doniosła jest bezwątpienia postawa wobec życia Anny Oznobiszynej. Prawda prymitywnego

<sup>8</sup> J. Tuczyński: *Schopenhauer...*, s. 163.

<sup>9</sup> Wydaje się, że wśród patronów tej prozy obok Schopenhauera wymienić można także książki M. Maeterlincka o przyrodzie, z ich nastawieniem na poszukiwanie inteligencji w świecie natury, na odnajdywanie pomostu między tym światem a światem człowieka. Ów „przyrodniczy demokratyzm” (określenie J. Kwiatkowskiego) i panpsychizm Ceńskiego mają swoje odniesienie — poprzez Schopenhauera oczywiście — do modnych podówczas „hinduizmów”, stanowią recepcję idei, że człowiek jest zasadniczo jednorodny z tym, co żyje.

człowieka pól uległa w niej zasadniczemu skomplikowaniu i nie sposób sprowadzić jej do radosnego, bezświadomego istnienia. Również los Anny pozostaje we władzy „czegoś ślepego”, co sprawia, że umiera kolejno jej siedmioro jeszcze nie narodzonych dzieci. We władzy tej samej „istoty o potężnych szczękach”, przed którą ukorzyli się w strachu i drzeniu bohaterowie *Nadbrzeźnego* i której przenikliwą obecność czuł Babajew.

I tej właśnie potędze Anna przeciwstawia nie rezygnację i nie bunt, lecz heroiczną wiarę i walkę do końca. Bohaterka przyjmuje świat i życie jako całość, w której niepożądane elementy egzystencji — ból i cierpienie są akceptowane, wręcz afirmowane na równi z radością i szczęściem, jako jednakowo usprawiedliwione w niewyczerpanym bogactwie istnienia. Tak pojmowane życie jest dla niej nieodłączne od głębokiej i istotnej wspólnoty z przyrodą okazującą się innym wcieleniem dramatu przeżywanym przez człowieka.

Uosobienie instynktownych sił natury — postać Anny pozbawiona została jednocześnie cech tak typowych dla dekadentckiej koncepcji kobiecości: bezmyślnej cielesności, materialności niszczącej mężczyznę. Ceńskiego wizja kobiety została, w porównaniu z tamtą, znacznie złagodzona, uwznioślona i upoetyzowana — umetafizyczniona.

Bohaterka *Smutku pól* jest nie tyle podporządkowana naturze, co z nią utożsamiona. Zboża „kłaniają się miłośnie” Annie, ona sama pachnie jak kwiaty, w jej ciele krążą soki tak jak w ziemi, z ziemi też czerpie siłę i wytrwałość. Gdy po raz pierwszy odczuwa ruchy swego siódmego dziecka, odnosi wrażenie, że nie narodzone „cyka jak konik polny”. I modli się Anna modlitwą pól spragnionych życiodajnego deszczu, która jest jednocześnie wyrazem jej pragnienia macierzyństwa:

W Annie samoistnie rodziła się dziecinnie bezsensowna modlitwa. Możliwe, że i pola także modliły się w ten sposób, męcząc się w upale. Modlitwa była niewyraźna: o ciepłych i dużych kroplach deszczu, o soczystej zielonej sile, sile ziemi, o miękkim, płynnym, rodzącym, wiecznie, bez wypoczynku rodzącym, takim wilgotnym i soczystym, o dźwięcznym głosie i okrągłych policzkach. Modlitwa była bezładna, jak westchnienia pól: o tym, żeby zorze były oroszone na wskroś, od ziemi do nieba, żeby głośno wołały przepiórki po nocach i śpiewały skowronki, żeby różowych, pulchnych nóżek dziecięcych nie kłuła sucha trawa, żeby płynęło wszystko dokoła, bez przerwy, mlekiem i miodem.<sup>10</sup>

W tej niekonwencjonalnej modlitwie o urodzaj rysuje się wyraźnie głęboka więź między dwoma najważniejszymi wartościami w życiu bohaterki, znacząca również w perspektywie ideologicznej podmiotu narracji. Akceptacja życia i przyrody jest nierozdzielnie złączona z afirmacją prokreacyjnej zdolności

<sup>10</sup> С. Сергеев-Ценский: *Повести и рассказы*. Т. 1. Москва 1975, s. 186—187. (Dalej cytuję według tego wydania).

natury, której częścią czuje się Anna. Tym samym w świecie wartości, jakie uosabia bohaterka, pojawia się dziecko, dzieciństwo i dziecięctwo.

Jedynie dziecku — przyznaje narrator — dany jej przywilej doświadczania niczym nie skażonego piękna i sensu życia. Jedynie dziecko może dać Annie poczucie spełnienia jej ludzkiej egzystencji. Dzieciństwo jawi się jako czas dla większości ludzi utracony, a będący synonimem autentyczności, radosnego bycia częścią natury i ludzkiej wspólnoty; dziecięctwo — jako zespół cech wysoce pożądanym, jako stan kontaktujący się z absolutem(?), mitem(?), irracjonalne jądło i praźródło istnienia.

Zawisło nad obiema kobietami dziecinne: wiecznie delikatne, wiecznie ciepłe, to trwożne, to radosne, nie wiadomo, mądre czy głupie, dla wszystkich jednakie, początek i koniec życia. I w tym dziecinnym połączyły się obie i nie był to sen ani jawa, ani możliwość, ani cud: zwiadywała się ogromna przestrzeń — wyjście jakiegś w ogromne z tego życia unosiło się i trwało za słowami.

(197—198)

Koncepcja dzieciństwa, która wyjaśnia się w kontekście wypowiedzi i odczuć bohaterów oraz poetyckich uogólnień podmiotu narracji, wyraźnie współbrzmi z pewnymi aspektami myśli Carla Junga. Jung dowodzi, że w dzieciństwie kontaktujemy się z prehistorią rodzaju ludzkiego w sposób naturalny i nieświadomy, nie zauważamy granicy, która dzieli mit od rzeczywistości. Dzieciństwo nie zna sytuacji wyobcowania, bo nie zachodzi w nim jeszcze zerwanie więzi łączącej świadomość z nieświadomością zbiorową<sup>11</sup>. Dopiero wiek dojrzały powoduje u współczesnego człowieka niebezpieczne dlań oddalenie się sfery świadomej od nieświadomej: „Następstwem jest zanik instynktów, a tym samym dezorientacja w powszechnych ludzkich sytuacjach”<sup>12</sup> —twierdzi Jung.

Dojrzałość przynosi ze sobą rozterki, wątpliwości, utratę jedni ze światem i naturą. Przykładem tego jest w *Smutku pól* mąż Anny — Oznobiszyn. W przeciwieństwie do kobiety, która ten instynkt posiada, męczyzna jest zawsze u Ceńskiego symbolem ducha, uosobieniem pierwiastka twórczego,

<sup>11</sup> Ideologem dzieciństwa, tak istotny we wczesnej (i nie tylko) twórczości Ceńskiego, wykazuje inne jeszcze zbieżności z koncepcjami Junga. Dusza ludzka, zdaniem twórcy idei nieświadomości zbiorowej, stanowi efekt rozwoju ludzkości w ciągu wieków; człowiek dziedziczy „prawzorze ducha”, które decydują o formach jego zachowań. (C. G. Jung: *Psychologia a religia*. Warszawa 1970, s. 140—146). W opowiadaniu Ceńskiego *Niebo* znajdujemy taką ilustrację tych tez: „Chrystus i Budda, i wszyscy prorocy wszystkich czasów byli tu obecni, w dziecinnym pokoju słały się bezszelestnie ich cienie. Żyli już w Loni, żyło w nim sto wieków myśli ludzkiej. Patrzyli jego oczami o długich rzęsach i krzydzeli na widok cudzego bólu: »nie wolno«... Rosła świątynia przyszłości, niezauważalna nawet dla tych, którzy ją wznosili, sama przez się i każdy dzień przynosił nowy cud. W cichym pokoiku wzbierała, by kiedyś upaść na padół życia, ta kropla miłości, której tak mało jest w życiu, i gdy upadnie, nastanie cisza, radość i ciepło.” (143—144).

<sup>12</sup> C. G. Jung: cyt. za J. Jacobi: *Psychologia C. G. Junga*. Warszawa 1968, s. 106.



a jego aktywność szuka dla siebie spełnienia w sferze społecznej. Oznobiszyn buduje fabrykę, pragnąc zaspokoić potrzebę działania, ale, rzecz znamienne, utracił bezpowrotnie sens owego przedsięwzięcia. Nie zadowala go płaski, pozytywistycznie jednoznaczny zachwyt architekta dla potęgi twórczej myśli ludzkiej. Ukończona fabryka wydaje mu się „pozbawiona duszy”, niepotrzebna. Rzecz by można z niewielką przesadą, że alienuje się od swego pomysłodawcy.

Oznobiszyn nie znajduje więc pełnej satysfakcji ani w życiu społecznym — jako budowniczy, ani w życiu osobistym. Inaczej niż kobieta, afirmująca każdy rodzaj istnienia, byle dawał nadzieję na spełnienie jej naturalnych pragnień, mężczyzna poszukuje usprawiedliwienia dla życia w sferze *ratio* i nie znajduje go. Jego zdeterminowana jaźń również poszukuje fikcji wolnego bytu, który ma oznaczać równowagę wszystkiego, anulowanie konfliktu między dobrem i złem. Tak rozumiana wolność może być jedynie synonimem nicości, jest równoznaczna z nieistnieniem i implikuje postawę rezygnacji, cichej bezsilności. Bohater ma świadomość bycia obiektem działania bezosobowych sił natury, świadomość zniewolenia przez „pustkę i przestrzeń”. Owo zniewolenie jest prostą funkcją nadwyreżonej wiary w życie. Wiara Oznobiszyna jest krucha, a miłość naznaczona smutkiem i bólem. Ten intelektualny i egzystencjalny niepokój mężczyzny zyskał w postaci Oznobiszyna wyraz przytłumiony. Bohater *Smutku pól* nie utracił zupełnie kontaktu z przyrodą, zachował, w każdym razie, zdolność do odczuwania jej piękna, które przynosi mu przynajmniej chwilowe ukojenie, wyciszenie poczucia bezsensu i ratuje od rozpacz.

Obraz pól wydaje się kluczowy w zrozumieniu ostatecznej sfery znaczeń utworu, daje ich poetycką syntezę. Obdarzone ludzkimi cechami pola są stale i wszędzie obecne. Stanowią nie tylko niewyczerpane źródło doznań estetycznych, ale i przeświadczeń filozoficznych, przykrojonych na miarę „polnego” Nikity, a także akceptującej ambiwalentny fenomen życia Anny i „kruchego” Oznobiszyna.

Motyw pól pojawia się w różnorodnych kontekstach znaczeniowych. Skojarzony został z dzieciństwem, z miłością i wiarą — jako ich przedmiot, smutkiem, tajemnicą i cierpieniem — jako ich podmiot. Pola są matką przygarniającą swe ludzkie dzieci, matką surową, narzucającą człowiekowi pełne znoju życie, jego rytm i charakter aktywności. Utrudzone pola mają swojego Boga w niebiosach, niezmordowanego Boga o spracowanych rękach. Są ojczyzną ludzi; rodzone i bliskie, zdają się jednocześnie siedliskiem niezgłębionej tajemnicy istnienia, „świętej” i strasznej zarazem. Pola i człowiek jednak podporządkowani zostali wszechobecnej i niepokonanej sile Natury, sile wzrostu, rodzenia, śmierci i nierozzerwalnie sprzęgniętej z nimi władzy czasu. Nad rozpalonymi słońcem polami rozlega się „miarowy, cichy krok czasu”, którego symbolem są szybujące, drapieżne jastrzębie (jak w *Nadbrzeż-*

nym). Nieodparcie przyciągają one wzrok Oznobiszyna — właśnie jego, co wydaje się zrozumiałe w kontekście dotychczasowych rozważań — kroczącego w procesji na intencję deszczu, i jest to jedna z wielu w utworze sytuacji o symbolicznej wymowie.

Istnieje zatem coś, co można nazwać paralelizmem losów ludzi i „losów” pól. Nikt nie może zrealizować swoich pragnień: Anna, wyglądająca „nowego życia, swojego i nie swojego zarazem”, Oznobiszyn, przekonany, że jego życie to „nie to”, i pola, które również nie są wolne. Zamknięte w „okrutnych liniach horyzontów”, zaczarowane przez „odwieczną, ciemną siłę”, są również skazane na wieczne oczekiwanie i wieczne niespełnienie:

Tam, gdzie letnią porą pod cichym słońcem dojrzewają, złocąc się, zasiane przez ludzi gęste i ciężkie kłosa, tam z urodzaju cieszą się gumna, tam za nie narodzonym tęsknią pola. Wsłuchaj się: skarżą się głuchym horyzontom: „Nie to!”

(218)

Tak oto motyw pól okazuje się bogatą w sensy, wieloznaczną metaforą. Metaforą istnienia.

Opowiadanie Ceńskiego wzbogaca o jakościowo nowe akcenty myśl o świecie i miejscu w nim człowieka zawartą w *Babajewie*, *Nadbrzeżnym*, a także we wcześniejszej *Topieli*. Wmontowana w nadrzędną perspektywę poznawczą, stwierdzającą zależność człowieka od sił Natury (pojętych tyleż przyrodniczo co metafizycznie), pojawia się pewna hipoteza godziwego istnienia. Anna — „święta”, z twarzą jak na ikonach — czuje się nie tylko przedmiotem, ale i podmiotem własnego losu. Intuicja i instynkt dyktują jej postawę wobec życia nie jako obcego, wrogiego człowiekowi, lecz jako głęboko własnego, dyktują zgodę na trud i dramat istnienia jako na wartość nadrzędną i niekwestionowaną; zgodę, ale i przeciwstawienie mocarnej woli — czymkolwiek jest, woli pojedynczego człowieka — swojej wiary, która oznacza wieczne dążenie i marzenie o pełni życia. Sprawiedliwy ten, kto akceptuje i wierzy, choćby sam los dowodził bezsensowności jego postawy.

Konkluzja ta brzmi nowym tonem w twórczości Siergiejewa-Ceńskiego. Następne utwory (m.in. *Nieruchliwe słońce*, *Sila ziemi*, *Sklonna Helena*) dowodzą, iż nie był to jedynie incydent ideowo- artystyczny, lecz prawidłowość. Przyroda, natura zostaje w nich pozbawiona owej fatalnej, wrogiej człowiekowi siły, a on sam zyskuje możliwość samookreślenia i samorealizacji na podstawie autonomicznych możliwości własnego człowieczeństwa.

Барбара Стэмпчыньска

**„БЕРЕГОВОЕ” И „ПЕЧАЛЬ ПОЛЕЙ” СЕРГЕЯ СЕРГЕЕВА-ЦЕНСКОГО  
В ПОИСКАХ ОПРАВДАНИЯ ЖИЗНИ**

Резюме

*Береговое* (1907) завершает определенный этап творчества С. Сергеева-Ценского. В произведении получают предельное выражение основные идеи раннего творчества писателя, связанные с декадентским пониманием человека и кульминируют типичные черты поэтики, несомненно импрессионистской. *Печаль полей* (1909) наряду с романом *Бабаев* является наиболее выдающимся достижением Ценского 1900-ых годов и знаменует, в свою очередь, решительную переоценку былых философских увлечений и принципов поэтики.

В статье прослеживаются формы этой переоценки на уровне концепции мира и человека и особенно проблема жизни как ценности.

*Береговое* находится под явным влиянием идей Шопенгауэра и представляет собой художественную иллюстрацию действия „воли” как принципа, управляющего миром. Вывод: отчужденное сознание человека не в состоянии противопоставить силе Природы какой-то идеи или ценности и примиряется с ситуацией собственного бесправия перед лицом необходимости.

*Печаль полей* является попыткой найти такую модель поведения, которая диалектически сочетала бы „боль существования” с какой-то идеей свободного бытия. Из анализа рассказа вытекает, что такую свободу человек может найти в единстве с природой и только принимая жизнь как целое, в сочетании его отрицательных начал. В оригинальной интерпретации Ценского природа является иным воплощением драмы бытия, переживаемой индивидом. Искомая модель трактует жизнь как ценность, не подлежащую сомнению, которая неотделима от веры, понимаемой как вечная мечта о полноте экзистенции. В следующих произведениях писателя эта проблема получит дальнейшее развитие.

Barbara Stempczyńska

**„БЕРЕГОВОЕ” AND „ПЕЧАЛЬ ПОЛЕЙ” BY SERGYEI SERGYEYEV-CENSKI  
IN SEARCH OF THE HYPOTHESIS OF FAIR EXISTENCE**

Summary

*Beregovoe* (1907) seems to close certain stage in the development of S. Sergyeyev-Censki's output. The guiding ideas of the earlier output of the author grow more intense in it — the ones from under the sign of the decadent concept of world and man — and typical for him, writer's expression connected with impressionism. *Pechal polей* (1909), the most significant, next to *Babayev*, achievement of the writer of the 1900s, indicates, however, clear „crisis” in the field of old philosophical fascinations and rules of poetics. The article discussed this reevaluation on the level of the vision of world and man, with particular consideration of the problem attitude to life as value.

*Beregovoe* refers to the main ideas of Schopenhauer and is an illustration of the „will” as a rule governing the world. The alienated human ego is not able to solve for itself the problem of

determinism of phenomena, cannot oppose any idea or value to the strength of Nature. It is satisfied with the situation of its own constraint. *Печаль полей*, on the other hand, is an attempt to find out such an anthropological model which would be the dialectic combination of „the pain of existence” with „a fiction of free existence”. Such freedom can be found by man in the immanent unity and identity with nature, in accepting life as a whole in which the undesired elements of existence are accepted equally to their positives. The suggested model is an attitude of agreement with the hardships and drama of existence as superior and unquestioned value, agreement built on the belief which means permanent aiming at and dreaming about full existence. The following works by Censki will bring the solution to this problem.