

Lucyna Kapała

Technika konstruowania postaci w prozie satyrycznej Mikołaja Leskowa

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 4, 27-50

1980

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Technika konstruowania postaci w prozie satyrycznej Mikołaja Leskova

Lucyna Kapła

Mikołaj Leskov znany jest przede wszystkim jako mistrz skazu i monologu wypowiedzianego, a więc technik narracyjnych, które ujawniają sam proces opowiadania, jego podmiotowe i sytuacyjne uwarunkowania. Służą one bezpośredniej ekspresji postawy wobec świata konkretnej, jednostkowej postaci, a także oddaniu indywidualnego sposobu werbalizacji tej postawy. Narrator Leskova nie dysponuje przywilejem przekazywania niepodważalnej prawdy o świecie; mówi nie o tym, jaki świat jest obiektywnie, lecz o tym, jak jest przezeń postrzegany, oceniany, rozumiany. Prezentuje własny system wartości, który nie podlega weryfikacji przez medium nadrzędne, wyposażone w moc formułowania autorytatywnych ocen. Przedstawia materiał dostępny empirycznemu poznaniu, niedostępna jest mu wiedza o procesach wewnętrznych, zachodzących w psychice bohaterów, o których opowiada. Dotyczy to zresztą u Leskova nie tylko opowiadaczy personalnych; subiektywizm przedstawienia właściwy jest także narracji odautorskiej.

Technika konstruowania postaci literackich w istotny sposób wiąże się u Leskova z tymi właściwościami struktury narracyjnej jego utworów: rezygnacją z wszechwiedzy narratora, empiryzmem i odejściem od tzw. psychologii. Ta ostatnia zakładała wieloaspektowe ukazywanie życia wewnętrznego bohatera oraz działanie w obrębie utworu systemu motywacyjnego, dającego klucz do zrozumienia postępowania postaci, zaś zasadzającego się na kryteriach „zdroworozsądkowych” odwołujących się do życiowego doświadczenia czytelnika. Tak rozumiana psychologia funkcjonowała w prozie realistycznej XIX wieku do czasów naturalizmu.

Leskowowscy narratorzy rekomendują swoje opowieści jako „dziwne historie”, „oryginalne anegdoty”, „kuriozalne przypadki”. Przejawiać się w nich zatem miały raczej odstępstwa od normy, wyłamania z uwarunkowań przyczynowych i wyobrażeń o mechanizmach życia. Sugestia ta niejednokrotnie okazuje się zwodnicza, konkludujemy to wszelako dopiero *ex post*, po całościowej lekturze tekstu. Jej waga w procesie

percepcji jest bardzo duża. W dynamicznej organizacji utworu początkowa część kompozycyjna ma bowiem szczególny walor: nie mając poprzednika w przebiegu zdarzeniowym decyduje ona o tzw. pierwszym wrażeniu odbiorcy, nastawia jego uwagę i orientację emocjonalną, uruchamia pierwsze akty świadomościowe i przeżyciowe, nad którymi nadbudowywać się będą następne w miarę przybywania treści przedstawieniowych¹.

Pełny obraz bohatera literackiego kształtuje się, oczywiście, po zakończeniu lektury, w wyniku sukcesywnego zakumulowania informacji o nim oraz systemowego, strukturalnego ich uporządkowania. Jednakże i przed ukończeniem lektury czytelnik wytwarza sobie jakiś jego obraz jako całości, choć rzecz jasna, może on później ulec skomplikowaniu lub radykalnej zmianie (powszechnie znane są przypadki dyskusji czytelników na temat bohaterów powieści drukowanych w odcinkach, dyskusji towarzyszących publikacji poszczególnych fragmentów). Ekspozycja bohatera, pierwszy z nim kontakt nie tylko określa nastawienie względem niego odbiorcy. Owo pierwsze spotkanie znamionuje „rozpoznanie” postaci, odnalezienie dla niej modelu typologicznego². Rozpoznanie to jest niemal automatyczne w literaturze ludowej czy gatunkach tradycyjnych minionych epok (na przykład średniowiecza czy oświecenia), gdzie postać posiada byt przede wszystkim funkcjonalny, jest nominalizacją funkcji. W skomplikowanej prozie psychologicznej, wysuwającej na czoło właściwości substancjalne postaci („charaktery”) jest ono o wiele trudniejsze. Ale i tu zachowane są pewne elementarne choćby wskazówki typologiczne dla rozpoznania postaci³.

Zabieg identyfikacji bohatera ze znaną czytelnikowi szerszą kategorią jest w stosunku do postaci Leskowowskich dosyć kłopotliwy. W narratorskich introdukcjach opatrywani są oni mianem dziwaków, ekscentryków, antyków, psychopatów itp. Nader rzadko kształtuje Leskow obraz bohatera głównego w zgodzie z jakąś teorią typów ludzkich, charakterów. Jednym z nielicznych tego przykładów jest portret Niemca, Hugona Pektoralisa w utworze *Zelazna wola*; uosabia on w karykaturalnym wyjaskrawieniu podstawowe cechy przedstawiciela tej narodowości w specyficznej ludowej antropologii.

Ujednostkowieniu bohaterów służą wyraziste *cognomina*, przydomki i przezwiska, często zastępujące imiona własne. Mają one zabarwienie komiczne (Owcobyk, Szeramur), ironiczne (Bojowniczką), czasem inwektywne („chap-frau”) bądź metaforyczne (Biały orzeł). Niektóre z nich to nazwy eksponujące pewne anomalie fizyczne (Gołowan, Owcobyk), inne ukazują właściwości „duchowe” (Samodum) lub też powstają na

¹ Por. S. Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze*, Warszawa 1954, t. I, s. 397.

² Interesujące uwagi na temat ten zawiera szkic L. Ginzburg: *O strukturze literaturnego piersonaża*, [w:] *Iskusstwo słowa*, Moskwa 1973, s. 376–388.

³ Por. L. Ginzburg: *op. cit.*, s. 388.

skutek przekręcenia imion własnych (Kotin zamiast Konstantin, Figura zamiast Wigura).

Portrety zewnętrzne bohaterów Leskowa ukazywane są najczęściej w formie jednorazowego opisu. Zdarzają się przypadki występowania tego samego bohatera w różnych utworach (na przykład Konstanty Pizonski — „Kotin” występuje w utworach: *Kotin Doilec i Płatonida*, *Antyki Pieczerskie* oraz w *Soborianach*, metropolita moskiewski Filaret Drozdow — w utworach *Drobiazgi z życia archiejewów* i *Człowiek na warcie*). Poszczególne ujęcia jego wyglądu nie różnią się między sobą.

Portrety zewnętrzne postaci Leskowa cechuje duży stopień literackiego urzeczywistnienia. Niezwykłą plastykę osiąga pisarz poprzez nagromadzenie cech apelujących do różnych kategorii wrażeń zmysłowych odbiorcy, przede wszystkim wzrokowych (sugestywny opis wyglądu) i słuchowych (stylizacja ustności wypowiedzi). Oto kilka przykładów charakterystyki zewnętrznej postaci:

„Когда я познакомился с Василием Петровичем, его уже звали «Овцебыком». Кличку эту ему дали потому, что его наружность необыкновенно напоминала овцебыка, которого можно видеть в иллюстрированном руководстве к зоологии Юлиана Симашки. Ему было двадцать восемь лет, а на вид казалось гораздо более. Это был не атлет, не богатырь, но человек очень сильный и здоровый [...] Лицо у Василия Петровича было серое и круглое, но кругло было только одно лицо, а череп представлял странную уродливость. С первого взгляда он как будто напоминал несколько кафрский череп, но; всматриваясь и изучая эту голову ближе, вы не могли бы подвести её ни под одну френологическую систему. Прическу он носил такую, как будто нарочно хотел ввести всех в заблуждение о фигуре своего «верхнего этажа». Сзади он очень коротко выстригал весь затылок, а наперед от ушей его темно-каштановые волосы шли двумя длинными и густыми косицами. Василий Петрович обыкновенно крутил эти косицы, и они постоянно лежали свернутыми валиками на его висках, а на щеках загинались, напоминая собою рога того животного, в честь которого он получил свою кличку [...] Разговоров Овцебык не любил, делал все молча, и делал именно то, чего вы в данную минуту менее всего могли от него ожидать”.⁴

„Отроку [...] было двадцать два года. «Отрок», по применению к нему, не выражало поры его возраста, а это было его звание, или, лучше сказать, его сан духовный. Он был широкорожего великорусского обличья, мордаст и губаст, с русыми волосами и голубыми глазами, имевшими странное, пыльное и в то же время совершенно глупое выражение. Румянец пробивался на его лице где только мог, но нигде просторно не распространялся, а проступал пятнами, и от того молодое, едва опухавшееся мягкою бородкою лицо отрока имело вид и здоровый и в то же время нездоровый.” (VII, 170—171)

Są to, jak widać, opisy celowo uniezwykłe, „udziwione”; od ich odbiorcy żąda się nie tyle rozpoznania postaci, ile zobaczenia jej jak gdyby po raz pierwszy. Postaci nie poddają się automatycznym zabiegom kwalifikacyjnym. Zatrzymują uwagę odbiorcy oryginalnością, niepow-

⁴ M. Leskow: *Owcebyk*, [w:] *Sobranije soczinienij w odinnadcati tomach*, Moskwa 1957, t. I, s. 31. Dalsze cytaty utworów Leskowa pochodzą z tegoż wydania i lokalizowane będą w tekście: rzymska cyfra oznacza tom, arabska stronę.

tarzalnością, nieprzewidywalnością swoich właściwości i zachowań⁵. Udziwnienie nie prowadzi jednakże do groteski. Portrety groteskowe są u Leskowa rzadkością i na ogół są to portrety postaci epizodycznych (groteskowo skonstruowane są na przykład obrazy gości obecnych na przyjęciu wydanym przez gubernatora Jegora Jegorowicza w *Śmiechu i nieszczęściu*).

Owa skłonność do udziwnienia, przerysowania i karykatury w konstruowaniu portretu w sposób rudymenatny przejawia się we wspomnianych wcześniej *cognominach*.

Należy podkreślić, że chwyt uniezwyklenia stosuje Leskow zarówno kreując portret deprecjonujący, jak i w pełni pozytywny. Świadectwem tego są charakterystyki „mężów sprawiedliwych” (*праведнику*), postaci — wzorców, reprezentujących wartości w pełni aprobowane. Uwypuklenie defektu czy śmieszności w ich wyglądzie ukonkretnia je, zapobiegając abstrakcyjnej idealizacji. Do zagadnienia tego powrócimy w dalszej części rozważań.

W znakomitej większości utworów Leskowa relacja między cechami zewnętrznymi a wewnętrznymi bohatera ma charakter dysharmoniczny. Jest to relacja kontrastu walorów. Nie oznacza to, że nie odnajdziemy przykładów klasycznego harmonizowania wartości duchowych z wartością ich zewnętrznego wyrazu (dobre jest także piękne zewnętrznie). Zdarza się to jednak znacznie rzadziej (na przykład w opowiadaniu *Pawlin*, w *Wędrowcu urzeczonym*).

Elementem dopełniającym charakterystyki bohatera jest obraz otaczającej go przestrzeni, środowiska domowego, pejzażu.

„Dom jest przedłużeniem człowieka, który w nim żyje — pisze R. Wellek i A. Warren. Opisując dom, opisujemy jego mieszkańca [...] Tło może być ponadto materialnym czynnikiem determinującym — środowiskiem rozumianym jako narzędzie przyczynowości fizycznej lub społecznej, nad którą jednostka panuje w nieznacznym tylko stopniu.”⁶

Człowiek odciska swoje piętno na tym, co go otacza i odwrotnie — otoczenie może formować w człowieku pewne dyspozycje psychiczne.

Ten tradycyjny środek, jakim jest opis „humanistyczny”, wzbogacają znaczenia dodatkowe, nadbudowujące się nad sensem prymarnym w miarę przybywania nowych treści przedstawieniowych. I na przykład umieszczony w ekspozycji opowiadania *Nieśmiertelny Gołowan* obraz domostwa bohatera tytułowego — domostwa usytuowanego nie na stałym gruncie, a na bryle ziemi oderwanej i zawieszanej między brzegiem a podnóżem urwiska — staje się w kontekście losów bohatera obra-

⁵ Chwyt uniezwyklenia („ostranienije”) związany jest z badaniami formalistów rosyjskich, którzy uczynili go jednym z fundamentalnych pojęć swojej teorii dzieła literackiego. Po raz pierwszy uniezwyklenie omówił W. Szklowski w artykule *Iskusstwo kak prijom*, [w:] W. Szklowski: *O teorii prozy*, Moskwa—Leningrad 1925, s. 7—20.

⁶ R. Wellek, A. Warren: *Teoria literatury*, Warszawa 1970, s. 299

zem-symbolem; jego semantykę wzbogacają nowe walory. Owo dosłownie rozumiane zawieszenie i brak oparcia z jednej strony — kontrastując z niezwykle siłą i stałością charakteru Gołowana — podkreśla jaskrawo tę jego cechę, z drugiej — symbolizuje „zawieszenie” bohatera w społeczności Orła, jego wyobcowanie i samotność, powszechny — mimo akceptacji — brak zrozumienia pobudek jego działania, który to brak zrozumienia jest powodem obudowywania jego czynów otoczką legendarnych, fantastycznych motywacji. W innym utworze, *Zajęcym rezerwacie*, powtarzający się obraz ścigania przestępców, doprowadzający bohatera do choroby umysłowej ewokuje zaznaczoną w ekspozycji „właściwość natury” Pehuda, która przejawiała się jeszcze w dzieciństwie w absurdalnym upodobaniu do „biegania wokół beczki z zamiarem dogonienia i prześcignięcia samego siebie” (IX, 502). Ta mimochodem wspomniana zabawa spełnia funkcję sarkastycznego paralelizmu, szyderczej syntezy działalności Onufrego Pehuda jako „stróża bezpieczeństwa”; stanowi zatem ważki element ideowej struktury dzieła.

Tak więc poszczególne przedmioty przedstawienia budujące plan treści prymarnych, wchodząc w rozliczne związki z innymi uzyskują nowe wartości znaczeniowe, konstytuują całości semantyczne wyższego rzędu. Dlatego próba opisu metody kreowania postaci poprzez wyodrębnienie paradygmatu chwytów i ich statyczny opis schematyzuje i „usztynnia” dzieło, fałszuje jego dynamiczną naturę:

„[...] Dla struktury — pisze J. Mukařovský — znamienny jest stały ruch i przemiana: wewnętrzna równowaga elementów stale się rozpada i na nowo buduje, a jedność struktury objawia się nam jako wzajemne wyrównywanie energii.”⁷

W znanej rozprawie J. Sławińskiego czytamy na ten temat:

„Te same zdania przybywające w toku wypowiedzi kształtują różne figury, są równocześnie elementami rozmaitych całości. Układ figur znaczeniowych nie polega przecież na ich następstwie jedna po drugiej. Porządek następstwa jest właściwy zdaniom, natomiast tworzone przez nie kompleksy semantyczne wyższego rzędu są jednoczesne. Ciąg zdań uruchamia wieloplanową akcję znaczeniową, której poszczególne wątki rozwijają się w porządku symultanicznym, przezierając jeden spod drugiego.”⁸

Powróćmy do przerwanego wątku charakterystyki bohatera i jego najbliższego otoczenia. Leskow wykorzystuje tu często zasadę kontrastu pomiędzy wyglądem bohatera i otaczającej go przestrzeni fizycznej a przypisanymi mu cechami psychicznymi, przede wszystkim zaś tą spośród nich, która dominuje nad pozostałymi, nadając postaci wyraziste piętno. Zatrzymamy się na dwóch przykładach. W utworze *Śmiech*

⁷ J. Mukařovský: *O ideologii czechosłowackiej teorii sztuki*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1972, t. II, s. 10.

⁸ J. Sławiński: *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, [w:] J. Sławiński: *Dzieło — Język — Tradycja*, Warszawa 1974, s. 153.

i *nieszczęście* narrator w taki oto sposób prezentuje oficera żandarmerii Postielnikowa oraz jego dom:

„[...] я очутился в небольшой светлой передней, в которой меня прежде всего поразила необыкновенно изящная чистота и, так сказать, овообразная женственность убранства. Так, в этой передней стоял мягкий диванчик, обитый светленьким ситцем; вешалки не было, но вместо нее громоздился высокий платяной шкаф, как бывает в небольших квартирах, где живут одинокие женщины [...] На окне были два горшка гортезий и чистенькая проволочная клетка с громко трещавшею калужской канарейкой, а в углу — пальцы.

Из дверей открылась другая комната, более обширная и окрашенная розовою краской самого приятного цвета. Чистота этой комнаты еще более бросалась в глаза [...] Все окна уставлены цветами, и у двух окон стояли два очень красивые, самой затейливой по тогдашнему времени работы дамские рабочие столжки [...] Словом это было маленькое небо [...]” (III, 419—420)

„[...] пред дамским туалетом, какой привык видеть в спальне моей матери... как вам сказать, кого я увидел? Иначе не могу выразиться, как увидел уже самого настоящего купидона. Увидел и... растерялся, да и было отчего. Вы, конечно помните, что я должен был встретить здесь капитана; но представьте себе мое удивление, когда я увидел пред туалетом какое-то голубое существо — таки все-все сплошь голубое: голубой воротник, голубой сюртук, голубые рейтузы — одним словом, все голубое, с легкою белокурою головкой, в белом спальном дамском чепце, из-под которого выбивались небольшие золотистые кудерьки в бумажных папильотках. Я просто никак не мог себе уяснить, что это — мужчина или женщина.” (III, 421)

Prowokator i donosiciel, agent osławionego III Oddziału Kancelarii Carskiej ma tutaj wdzięczną postać Kupidyna, mitologicznego posłańca Afrodyty, zwiastuna miłości, wierności i przyjaźni. Ta osobliwa dysharmonia nie jest tylko chwytem formalnym, swoistym trickiem dla zaskoczenia i rozbawienia czytelnika (aczkolwiek potencjał komiczny scen przedstawiających Kupidyna jest ogromny). Relacja między cechami zewnętrznymi a wewnętrznymi w konstrukcji przedmiotu literackiego wiąże się zawsze i wypływa z założeń światopoglądowych twórcy. Przejawia się w niej działanie systemu racjonalizującego świat przedstawiony, opartego na jakiejś teorii rzeczywistości. Jest to w *Śmiechu...*, teoria alogiczności i paradoksu, irracjonalizmu i absurdu. Owa racja kluczowa⁹ leży u fundamentu konstrukcji dzieła i przejawia się we wszystkich jego elementach strukturalnych, nieprzypadkowo zatem jej działanie ujawnia się w planie konstrukcji postaci.

Przykład drugi pochodzi z utworu *Człowiek na warcie*. Prezentacja metropolity moskiewskiego Filareta Drozdowa ograniczona jest tu do jednego rysu, wielokrotnie powtarzanego, towarzyszącego każdemu ruchowi tej postaci jak emblematyczny akompaniament. Jest to cisza, milczenie. Dostojny pasterz z rzadka je przerywa, by szeptem, lub zbliżonym do szeptu głosem (*тихоструй, тихоструйная речь*) wypowiedzieć krótkie zdanie. Pauza, milczenie, poprzedzają każdą jego replikę w dialogu prowadzonym z pułkownikiem Swininem:

⁹ Termin S. Skwarczyńskiej: *op. cit.*, s. 139.

„[...] Владыко в молчании перепустил несколько раз четки сквозь свои восковые персты и потом молвил [...]

[...] Опять четки, опять молчание, и, наконец, тихоструйная речь [...].

[...] Четки и тихоструйный перебив [...]

[...] Пауза, четки и тихоструй [...]" (VIII, 172—173)

Spokój, powściągliwość, skupienie, łagodność, to maska. Pod nią ukryte jest oblicze przewrotnego i pozbawionego skrupułów hipokryty. W intrygach, za pomocą których rozprawia się z przeciwnikami, Drodzow przejawia niesłychaną przebiegłość, nazwaną w innym miejscu przez Leskova „wdziękiem administracyjnym”.

Cechy wewnętrzne, dyspozycje psychiczne bohaterów nie są ukazywane bezpośrednio, ujawniają się w ich czynach, postawie wobec innych, wobec świata. Narrator stroni od rozstrzygającej charakterystyki, nie jest do niej uprawniony, prezentuje bowiem tylko swój punkt widzenia, wydobywa w obrazie postaci te aspekty, które objął obserwacją. Impresywność postaci kształtują jego wrażenia, nie zaś autorytatywne i bezapelacyjne oceny. Wyjątek stanowią jednoznaczne portrety satyryczne, ukazane bądź w formie autocharakterystyki (na przykład w utworze *Wyborowe ziarno*), bądź charakterystyki danej przez narratora personalnego, zajmującego wobec przedstawianego bohatera stanowisko aprobujące (*Bezwstydnik*, *Wdzięk administracyjny*).

Obraz postaci jest dynamiczny, kształtowany poprzez opowiadanie o konkretnych wydarzeniach, odtworzenie „fragmentu życiorysu”. Jest to typowa biografia satyryczna, „dzieje winy”¹⁰. Przedstawione fakty, sytuacje, obrazy dobrane są jednostronnie w celu skoncentrowania i uwydatnienia wad postaci. Dodatkowe komponenty deprecjonujące w rodzaju opisu odpychającego wyglądu, inwektywne określeń występują rzadko (spotykamy się z tym w *Bezwstydniku*). Czysta wymowa faktów i odczucie sprzeczności z normami postępowania są dostatecznie silne, by wywołać odpowiednią reakcję — ocenę odbiorcy. Zaś zachowanie subiektywnej perspektywy przedstawienia (autopochwały, akceptacji) pozwala na uniknięcie tonu prymitywnej napastliwości.

Odmianę tego wizerunku satyrycznego stanowią proste formy portretowe. Wyrazistych przykładów dostarcza cykl *Zapiski nieznanego*. Mają one charakter zwięzłych anegdotycznych narracji prowadzonych przez anonimowego opowiadacza, zaś demaskują wady i przywary ludzkie (skąpstwo, chciwość, snobizm), naganne obyczaje (pijaństwo, obżarstwo) i postawy społeczne (łapownictwo, donosicielstwo itp.). W przeważającej większości ich bohaterami są przedstawiciele niższego duchowieństwa prowincjonalnego, ukazani w komicznie zdeformowanych obrazach. Sposobem pogłębienia i zindywidualizowania charakterystyki jest ukazywanie tej samej postaci w kilku różnych anegdotach, kilku ujęciach odślanających różne aspekty osobowości.

¹⁰ Por. W. Woźnowski: *Pamflet obyczajowy w czasach Stanisława Augusta*, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1973, s. 81.

Ujmowanie postaci w subiektywnej perspektywie narracyjnej powoduje niejednokrotnie naruszenie ustalonych tradycją zasad relacji ważności przedstawionych elementów portretu i stopnia ich uwypuklenia, uwyrażnienia, czyli planu perspektywicznego, w jakim są te elementy ukazane. W pierwszym planie perspektywicznym umieszczane są treści istotnie drugorzędne, akcesoryczne. Są one nierzadko nadmiernie uszczegółowione, rozbudowane, absorbują najwięcej uwagi odbiorcy. Prowadzić to może do niebezpiecznego „przygłuszenia” cech istotnych postaci. utrudnia jej percepcję i właściwą ocenę. Mamy z tym do czynienia na przykład w utworze *Szeramur*.

Właściwością Leskowowskich postaci dostrzeżoną przez wszystkich badaczy jest ich statyczność; nie są to w większości postaci ewoluujące, choć fabuła obejmuje częstokroć całe ich życie. Zbudowane są wokół jakiejś jednej, stabilizującej ich charakter cechy-dominanty. Jednakże są te postaci konstruowane niejednakowo, można wśród nich wyróżnić, jak się wyduje, dwie kategorie.

Pierwszą z nich określimy za Williamem J. Harvey'em¹¹ mianem figur. W swej typologii postaci literackich Harvey sytuuje figury wśród postaci pośrednich, między protagonistami a postaciami tła i charakteryzuje je następująco:

„Figura jest sobą na przekór wszystkiemu. Podobna jest do zabawki o podstawie wypełnionej ołowiem, która podniesie się z każdej nawet najbardziej przechylonej pozycji. Część radości tkwiącej w tych postaciach bierze się z ich niewrażliwości na razy i szturchańce, które otrzymują, z niezłomnego obstawiania przy swojej naturze [...] Przy tym wszystkim «figura» nie musi być prosta, a zwłaszcza nie musi być tylko komiczna. Bywa jednocześnie komiczna i patetyczna, czy też — jak często u Dickensa — komiczna i groźna.”¹²

Figura wzbudzać w nas może uczucia mieszane. Lecz jej złożoność — mówi Harvey — pozostaje poza jej samowiedzą, istnieje tylko w odczuciu odbiorcy.

U Leskowa „figurą” bywa i protagonista utworu, na przykład w *Zelaznej woli* (Hugo Pektorolis) czy *Starych psychopatach* (Stiepan Wiszniewski). Bardzo wyraziste figury odnaleźć możemy w *Antykach Pieczerskich* (pulkownik Cezary Berliński, pop Botwinowski i inni).

Drugą grupę stanowią postaci, które nazwiemy umownie bohaterami zdarzeń. Zdarzenia kształtują ich losy, nie przekształcając ich samych. Dominują nad nimi, podporządkowują ich sobie. Bohater jest ich przedmiotem, nie podmiotem. Podobnie jak „figury” są te postaci ukazane poprzez funkcje (plan czynności), nie poprzez oznaki (plan charakterologiczny)¹³. W odróżnieniu od figury, której przypisana jest

¹¹ W. J. Harvey: *Stosunki międzyosobowe w powieści*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1, s. 250—254.

¹² W. J. Harvey: *op. cit.*, s. 253.

¹³ Por. R. Barthes: *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 336—337

jedna „rola”, bohater zdarzeń gra w toku fabuły wiele rozmaitych „ról”.

Rola to gotowa niejako forma aktywności bohatera. W swoim postępowaniu realizuje on schemat zachowań właściwy danej roli. Rola nie jest przez niego adaptowana, jej przyjęcia nie poprzedza proces wewnętrznej adaptacji, wysiłek integrowania nowych norm zachowania z osobowością: rola zastępuje osobowość. Bohater nie jest niczym więcej ponad to, czym ma być z racji odgrywania danej roli.

Rozpatrzmy przykład takiego bohatera. Będzie to postać Onufrego Opanasowicza Pehuda z *Zajęczego rezerwatu*, bez wątpienia najdramatyczniejsza w interesującym nas aspekcie w całej twórczości autora *Mańkuta*. W rezultacie zbiegów okoliczności i przypadków Onufry Opanasowicz odgrywa w swoim życiu kolejno kilka różnych ról: po opuszczeniu domu rodzinnego i przejściu specjalnego skróconego kursu nauk („na miarę księcia”) został członkiem chóru cerkiewnego, następnie powierzono mu sprawowanie pieczy nad szatami i akcesoriami liturgicznymi, później pełnienie pewnych czynności w ceremonialnych nabożeństwach, na koniec zaś — stanowisko komisarza policji w Pehudach. Każda z ról wymaga od bohatera jedynie przyswojenia sobie kilku określonych formułek, gestów i póz, do każdej — wraz z odpowiednim „mundurem” — otrzymuje zeszytek zawierający spis szczegółowych instrukcji postępowania. Te oznaki zachowania mechanicznego są silnie wyeksponowane w utworze.

Jako komisarz policji otrzymuje Pehud dwa zadania: rozprawienie się z koniokradami, a następnie zdobycie orderu za schwytanie nihilisty. Order miał być wyrazem uznania i prestiżu, koniecznego dla najwyższego w Pehudach reprezentanta władzy państwowej. Mania orderu, jaka opanowuje Onufrego Opanasowicza nie jest przejawem jego indywidualnych skłonności, żądzy sławy i dominacji, lecz stanowi dlań konieczny składnik pełnionej roli.

Informacje o nihilistach, jakimi rozporządza Pehud, ograniczają się do pewnych osobliwości ich stroju i wyglądu (nakrycia głowy u mężczyzn, krótkie włosy i okulary u kobiet), zaś motywację ścigania ich stanowi groźące jakoby z ich strony najwyższe niebezpieczeństwo: nihilisci bowiem „wstrząsają podstawami”. Wywołuje to powszechną grozę, której ulega także Pehud, nie zdając sobie zupełnie sprawy, co oznaczać może owo wstrząsanie.

Jaskrawym dowodem zautomatyzowania działań bohatera jest scena „demaskacji” Julii Siemionowny. Denuncjuje on dziewczynę, ponieważ jej wygląd odpowiada portretowi nihilistki, mimo iż wytłumaczyła noszenie okularów przebytą chorobą oczu, a krótkie włosy koniecznością ich obcięcia w czasie tyfusu. „Mundur” wroga jest dla Pehuda dostatecznie wyraźnym sygnałem ataku.

Przechodząc od jednej roli do innej, Onufry Opanasowicz nie przeżywa wahań i niepewności. Jego obraz świata jest niesłychanie uprosz-

czony: to, co ma czynić (a co jest ściśle określone przez innych) wyczerpuje całkowicie pole jego świadomości¹⁴. Dopiero sytuacja śmiertelnego zagrożenia rozbija sztuczny porządek wewnętrzny bohatera. Poczucie chaosu, niemożność zrozumienia czegokolwiek, co zachodzi w rzeczywistości, oraz lęk — jako tego konsekwencja — są tak silne, że powodują chorobę umysłową. Niezwykle przejmujący jest fakt, że także wtedy Perehud nie jest sobą: robiąc na drutach pończochy dla współpensjonariuszy w zakładzie psychiatrycznym naśladuje Julię Siemionownę, a w fazie głębszego zachwiania równowagi psychicznej — szalonego „Króla Bryndochłysta”. W pewnym momencie, już podczas choroby, Perehud wyznaje: „не хочу больше подражать ничьим бетизам [...]” (IX, 584). Zawarty jest w tym tragizm uświadomionej nieautentyczności, ale na tworzenie własnego ja jest już za późno. Ostatnia, poprzedzająca śmierć idea Perehuda, charakterystyczna dla schizofrenii idea charyzmatyczna, jest wytworem całkowicie zdeintegrowanej psychiki.

Działania Perehuda nie mają koniecznego w każdym działaniu subiektywnego kontekstu przekonań, indywidualnych przesłanek motywacyjnych. Wypadki zewnętrzne nie wyzwalają u niego reakcji świadomościowych, wchodzi on w każdą z nowych ról jak w nowy mundur: bez wahań i wątpliwości; nie istnieją dlań alternatywne możliwości zachowania. Świadomość Perehuda jest stłumiona, czy też — by użyć terminu Freuda — zrepresjonowana. Zrepresjonowana przez wszystkie instytucje, które służyć mają jej kształtowaniu: rodzinę, szkołę, kościół, państwo. Postać Onufrego Opanasowicza demaskuje system, w którym wszystkie niemal przejawy życia regulowane były za pomocą rozporządzeń, przepisów, restrykcji i represji z jednej strony, z drugiej zaś — tworzenia atmosfery totalnego zagrożenia wokół jakichkolwiek prób krytyki istniejącego układu. Człowiek włączony i zdominowany przez ten system stawał się bezwolnym narzędziem, poddanym całkowicie manipulacjom zewnętrznych wobec niego sił.

Opowieść Perehuda, z której wyłania się obraz zredukowanej kalekiej świadomości, porzedza w utworze wstęp, zawierający historię rodzinnej wsi bohatera. Założyciel Perehud, pułkownik Opanas Opanasowicz podporządkował sobie całkowicie mieszkańców osady, „wolnych Kozaków”, uczyniwszy ich niewolnikami na długo przed ustawą Katarzyny II. Za pomocą knuta oraz klątwy pozbawił ich swobody, zaś kondycję „krepaków” uświadamiał im i utwierdzał w coniedzielnej liturgii pop Prokop. Nawet imiona, ten najprostszy środek indywidualizujący ludzi były tu jednakowe i ustalone z góry („или Опанасы, или по крайней мере хоть Опанасовичи”, IX, 503). Perehud nie dziedziczy zatem żadnej tradycji kulturowej, niczego prócz nawyku do ślepego posłuszeństwa.

Dzięki *Vorgeschichte* spowiedź bohatera uzyskuje perspektywę cza-

¹⁴ Por. esej A. Kępińskiego: *Psychopatologia władzy*, [w:] *Rytm życia*, Kraków 1973, s. 27—50.

sową, kontekst i pogłębienie; włączona zostaje w szeroki nurt życia i historii. *Vorgeschichte* spełnia ważną funkcję eksplikatywną, odkrywając genezę charakteru bohatera. Ten jej walor odkrywa, oczywiście, *ex post* odbiorca, dla Perehuda bowiem ma ona charakter neutralnego tła wydarzeń i pierwszego ogniwa w ich łańcuchu, wiążącego się z kolejnymi tylko konsekwentnie.

Bohater *Zajęczego rezerwatu* ukazany jest poprzez zdarzenia, o których opowiada sam (wtrącenia narratora nadrzędnego pełnią tylko pomocnicze funkcje w procesie opowiadania). Jest podmiotem i przedmiotem narracji. Dla konstrukcji portretu literackiego zastosowanie tej formy podawczej ma bardzo istotne konsekwencje, dlatego rozpatrzmy tę sprawę nieco szerzej, tym bardziej że monolog wypowiedziany jest najczęściej spotykanym typem narracji u Leskova. Obserwacje przeprowadzone na materiale *Zajęczego rezerwatu* odnosić się będą do wszystkich utworów skonstruowanych jako monolog wypowiedziany.

Sposób istnienia narratora „wewnątrz” prezentowanych treści implikuje zawsze ograniczenia — ilościowe i jakościowe — narracji. W *Zajęczym rezerwacie* są one szczególnie duże; możliwości receptywne bohatera-narratora, zdolności dostrzegania, oceniania, kwalifikowania przedstawianych treści ograniczone są zarówno jego niskim poziomem intelektualnym, jak i chorobą umysłową. Bohater-narrator nie interpretuje faktów swej biografii, lecz je odtwarza, nie dostrzega genetycznej więzi między nimi, narzuca alogiczne motywacje, wprowadza paradoksalne akcenty. Jego życie jawi się w tym ujęciu jako struktura rozchwiana, suma jednostkowych zaautonomizowanych faktów, seria przypadków. Ten punkt widzenia jest bezpośrednio narzucony odbiorcy. W utworze jest jednak obecny także drugi narrator. Jego interwencje są bardzo dyskretne, czytelne właściwie tylko w planie doboru materiału przedstawieniowego.

Obraz literacki jest zawsze w stosunku do swojego desygnatu w rzeczywistości realnej twórczo przekształcony. Jedną z podstaw przekształcenia literackiego jest selekcja; obraz przedstawia sobą „sztuczną” całość, złożoną z wybranych elementów i nieadekwatną wobec „naturalnej” całości obiektywnego desygnatu, do którego się odnosi. Selekcja, działanie kryteriów wyboru wskazują kierunek przekształcenia, jego uwarunkowanie światopoglądowe i ideologiczne. Wybrany fragment objęty obserwacją twórcy odsyła do jego wiedzy o rzeczywistości w ogóle, do pojmowania przezeń zachodzących w tej rzeczywistości procesów. Szczególnie wyraźne jest to w wypowiedzi satyrycznej, odwzorowującej negatywne zjawiska rzeczywistości. Uobecniona w utworze skala ocen i wartości otwiera perspektywę na system ocen i wartości twórcy, z punktu widzenia którego kwalifikowane są przedmioty przedstawione. Obrazowi satyrycznemu właściwy jest duży stopień zracjonalizowania, celem jego jest bowiem ukazanie zjawiska typowego. Konstrukcję portretu satyrycz-

nego cechuje jednostronność w doborze elementów składowych, eliminacja składników wartościowo obojętnych, heterogenicznych, dezinformujących. Do tego tradycyjnego modelu Leskow wprowadził zasadnicze modyfikacje.

Jak powiedzieliśmy, w pierwszym planie perspektywicznym utworu umieszczona jest relacja Pehuda — podmiotu „naiwnego”¹⁵. Nakłada się na nią perspektywa narratora nadrzędnego, „świadomego”. Aczkolwiek zachowuje on porządek czasowy relacji bohatera, dysponuje w momencie rozpoczęcia opowiadania pełnym materiałem faktograficznym, co pozwala mu na zastosowanie pewnych zabiegów korygujących (sygnalizuje to na początku utworu), których celem jest uporządkowanie przekazu. Zabiegi te, choć bardzo dyskretne, mają przecież charakter interpretacyjny: czynione są ze względu na całość wypowiedzi, wynikają z tego, że narrator „świadomy” panuje nad tą całością, wie, co w niej ma wartość istotną, co zaś można pominąć. Z punktu widzenia tego narratora biografia Pehuda nie jest sumą izolowanych zdarzeń, lecz przeciwnie, ujawnia działanie praw i uwarunkowań.

Budując obraz Pehuda jako wytworu i ofiary systemu społeczno-politycznego Leskow dobiera odpowiednie — demaskujące ów system — elementy. Równocześnie jednak wprowadza do tego obrazu elementy inne, „luźne”, drugorzędne, niekonieczne, a nawet zamazujące jego wartość istotną. W kreacji postaci wykorzystuje bogactwo charakterystycznych szczegółów, wpisuje bohatera w skomplikowany tok zdarzeniowy, ekstensyfikowany mnogością anegdot i dygresji, odgałęziających się szeroko od jego głównej linii i dezorientujących w hierarchii ważności składowych się nań ogniów. Wrażenie epickiego obiektywizmu przedstawienia nieustannie kontrastowane jest i burzone przez krańcowo „uwidoczniony”, uprzedmiotowiony język narracji, który wprowadza do wypowiedzi żywiół subiektywizmu, podmiotowości, liryzmu¹⁶.

Obraz postaci budują zatem dwie kontaminujące się, a różne jakościowo grupy składników. Skutkiem tego jest pewne — w przypadku *Zajęczego rezerwatu* — złagodzenie wymowy satyrycznej, co było świadomym zamierzeniem Leskova, obawiającego się, iż cenzura uniemożliwi publikację utworu¹⁷. Wpływu czynnika cenzury, choć jest on bez wątpienia ważny, nie należy jednak przeceniać. Większość bowiem Les-

¹⁵ Terminy „podmiot naiwny” i „podmiot świadomy” przejęliśmy od S. Barańczaka, który zastosował je w artykule: *Język poetycki Mirona Białoszewskiego a struktura mowy dziecięcej*, opublikowanym w „Pamiętniku Literackim” 1973, z. 1. Wymienione pojęcia wprowadza badacz na s. 187.

¹⁶ Por. bardzo interesującą analizę sprzeczności genologicznych w utworach Mirona Białoszewskiego, jakiej dokonał S. Barańczak w artykule: *Miron Białoszewski. Patyk*, [w:] *Nowela, opowiadanie, gawęda*, Warszawa 1974, s. 342—354.

¹⁷ Pisarz dawał wyraz obawom o losy utworu wielokrotnie, na przykład w liście do znajomego wydawcy M. W. Stasiulewicz z 8 stycznia 1895 roku (por. *Szestidziesiątyje gody*, Moskwa—Leningrad 1940, s. 356 lub t. XI cytowanego w pracy 11-tomowego wydania utworów Leskova, s. 606), oraz w liście do redakcji czasopisma „Russkaja myśl”, której zaproponował opublikowanie *Zajęczego rezerwatu* (por. zbiór *Pamięci W. A. Golcewa*, Moskwa 1916, s. 253).

skowowskich postaci jest konstruowana w taki właśnie, jak to przedstawiliśmy, sposób. Inaczej w stosunku do tradycyjnych kreacji literackich dokonuje pisarz typizacji, „odkrywania systemu w przypadkowości”¹⁸. Uogólnienia, odczytania typowości zjawiska przedstawionego dokonuje sam odbiorca. Leskow zrezygnował, a ściślej: zredukował do koniecznego minimum obecność wszechwiedzącego „przewodnika”, głównego ideologa w utworze, towarzyszącego czytelnikowi w lekturze i narzucającego ukazywanym zjawiskom jednoznaczne sensy i interpretacje. Typowość „nie jest tu osią konstruktywną, wokół której dokonuje się selekcji faktów”¹⁹, nie jest konstruowana przez autorytatywnego pośrednika, jest rekonstruowana przez odbiorcę. Mamy tu do czynienia z tym, co R. Barthes nazwał „maskowaniem sensu skonstruowanego pod pozorem sensu danego”²⁰.

Leskow wielokrotnie manifestował niechęć do „literackości”, do „literackiej sprawności”, którą rozumiał jako sztukę upiększania, zaokrąglania, a więc fałszowania rzeczywistości. By tę literackość przezwyciężyć sięga pisarz do środków pozostających poza kanonami literatury, poza jej stereotypami i schematami. Ale materiał z „życia” trafiając do literatury, podlega koniecznej transformacji. Jeden z najtrudniejszych problemów literatury — pisze Maria Janion — to „nadanie statusu prawdy, autentyczności, autonomii temu, co rzeczywiste, a co stając się literaturą musi zmienić swój charakter — i stąd nieraz znajduje się pod oskarżeniem, że «słowa kłamią».”²¹ Leskow próbował rozwiązać ów problem, kształtując wypowiedź literacką na wzór wypowiedzi potocznej, obniżając ją przez nadanie jej formy improwizowanego monologu wypowiedzianego, kazał mówić prymitywnym, ostentacyjnie niesprawnym literacko bohaterom. Uczynił z tego nową zasadę konstrukcyjną swoich utworów. Odszedł od psychologizmu w kreacji bohatera, od analizy przeżyć, odsłaniania motywacji, dając w zamian opis „od wierzchu”²², subiektywną perspektywę, krańcowo widoczny, „nieprzezroczysty” język. Zabiegi te służyć miały zakotwiczeniu postaci w życiu, uprawdopodobnieniu jej i uautentycznieniu, zatarciu mediatyzującego działania literackich „chwytów”.

Sięganie do zjawisk życia w poszukiwaniu nowych zasad konstrukcyjnych towarzyszy zawsze zmianom ewolucyjnym w literaturze. Jurij Tynianow w znanej rozprawie *Fakt literacki* przytacza między innymi przykład, jak w wieku XVIII list z faktu życia codziennego stał się

¹⁸ Por. M. Głowiński: *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1969, s. 255.

¹⁹ Por. A. Werner: *Człowiek, literatura i konwencje*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX w.*, t. I, Warszawa 1965, s. 349.

²⁰ Cyt. za: M. Głowiński: *Powieść młodopolska...*, s. 165.

²¹ M. Janion: *Wojna i forma*, [w:] *Literatura wobec wojny i okupacji*, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1976, s. 230—231.

²² Znakomitej analizy podobnych zagadnień dokonuje M. Janion: *op. cit.*, s. 241—246.

faktem literackim. W liście odkryto najwyrazistsze możliwości przeciwstawienia się alegoryzmowi i antypsychologizmowi wysokiej literatury.

„Tu właśnie, w listach, znaleziono najpodatniejsze, najłatwiejsze i potrzebne zjawiska, wnoszące nowe zasady konstrukcji z nadzwyczajną siłą: niedopowiedzenia, fragmentaryczność, aluzje, «domowa» mała forma listu — motywowały wprowadzenie drobiazgów i chwytów stylistycznych przeciwstawnych «okazałym» chwytom XVIII wieku. Ow potrzebny materiał znaleziono poza literaturą, w dziedzinie życia. I to z dokumentu życiowego list wznosi się do samego centrum literatury [...] List, dawniej dokument, staje się faktem literackim.”²³

W wieku XX zakwestionowania konwencji literackich dokonuje *nouveau roman*. Powieść ta zwraca się ku „życiowemu” konkretowi, narratorem czyni człowieka ze wszystkimi jego ograniczeniami, usytuowanego w konkretnym „tu i teraz” i dysponującego tylko własnym niepewnym doświadczeniem²⁴.

Sposoby, po które sięgał Leskow, usiłując przewyciężyć ograniczenia współczesnej mu literatury, mają paralele zarówno w poprzedzających jego twórczość, jak i późniejszych epokach literackich²⁵.

Rozważania o bohaterze zdarzeń zamykamy następującymi stwierdzeniami: bohater ten nie ma własnego ja, własnej organizacji wewnętrznej, lecz poddaje się strukturze otaczającej go przestrzeni; nie podlega przemianom, „ruchowi wewnętrznemu”, lecz mechanicznym transformacjom, które określiliśmy mianem „ról”²⁶. Do tej kategorii postaci odnieść można sformułowania J. Łotmana:

„[...] poszczególne wycinki zachowania się postaci tylko umownie skleja się w jeden obraz, ale nie mają one żadnych przejść od jednego stanu, wewnętrznie nieruchomego, do innego. Przy czym im bardziej nieruchomy jest bohater, tym bardziej ostre i wewnętrznie niemotywowane przejścia są dlań właściwe.”²⁷

Do grupy bohaterów zdarzeń należą, prócz analizowanej postaci Onufrego Perekhuda, Domna Piatonowna z opowiadania *Bojowniczką*, Katarzyna Izmałowa w *Powiatowej Lady Macbeth*, Watażkow i Postielnikow w *Śmiechu i nieszczęściu*, Iwan Sipaczow w *Mężu Koływańskim* i inni.

Odmienną i bardzo dla Leskova charakterystyczną kategorię stanowią postaci ewoluujące, bohaterowie czy n. Bohater roli jest

²³ J. Tynianow: *Fakt literacki*, przeł. M. Piachecki, „Nowy Wyrzaz” 1975, nr 11, s. 40—41. Oryginał w: J. Tynianow: *Archaisty i nowatory*, Leningrad 1929.

²⁴ Por. J. Poradecki: *Narrator i narracja w «Bramach raju» i w «Idzie skacząc po górach» Jerzego Andrzejewskiego*, [w:] *O prozie polskiej XX w.*, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1971, s. 310.

²⁵ Bardzo ciekawym tego przykładem w literaturze polskiej ostatnich lat jest kształtowana w opozycji do konwencji literackich nowatorska twórczość Mirona Białoszewskiego.

²⁶ Por. J. Łotman: *Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola*, [w:] *Semioptyka kultury*, Warszawa 1975, s. 279—280.

²⁷ Ibidem, s. 280.

biernym przedmiotem zdarzeń, bohater czynu — ich podmiotem; zdarzenie ma źródło w akcie jego woli.

Kreacja tych postaci wiąże się z pojmowaniem kwestii indywidualnej aktywności i odpowiedzialności moralnej człowieka, jednej z kluczowych w literaturze drugiej połowy XIX wieku i podnoszonej przez największych pisarzy: Turgieniewa, Lwa Tołstoja, Dostojewskiego.

Droga życiowa bohatera czynu jest jednocześnie drogą jego wewnętrzznego rozwoju, formowania charakteru. Określenia „droga” używamy celowo, język relacji przestrzennych jest bowiem w odniesieniu do tych postaci podstawowym środkiem ich artystycznego modelowania.

Naczelną cechą tych bohaterów jest aktywność, odwaga przeciwstawiania się sztucznym, skostniałym strukturom myślenia i postępowania, zdolność przekraczania wyznaczonej sobie przestrzeni. Otoczenie traktuje próby wyłamania się z przyjętych norm zachowania jako szaleństwo. Podejmujący je człowiek napiętnowany jest mianem pomyłonego, chorego umysłowo. Był to skuteczny sposób odcięcia go i wyeliminowania ze „zdrowego” społeczeństwa. Leskowowscy poszukiwacze prawdy niejednokrotnie świadomie godzą się na ten status, dający im — paradoksalnie — swobodę działania²⁸.

Jak powiedzieliśmy, przestrzeń artystyczną tych postaci stanowi droga. Najbardziej zewnętrznym tego wyrazem są wielusetkilometrowe wędrówki bohaterów: Wasilij Bogosłowski z opowiadania *Byk piźmowy*, „Samodum” Ryzow, Flagin z *Wędrowca urzeczzonego* Szeramur przemierzają setki wiorst, przenoszą się z miejsca na miejsce. Jest to poruszanie się w określonym kierunku, ku określonemu celowi. Może on być uświadamiany od początku, jak w przypadku Bogosłowskiego, lub dopiero w pewnym okresie życia: Flagin dopiero po licznych doświadczeniach zdobywa taką świadomość, przekształcając się z bohatera zdarzeń w bohatera czynu.

Przeźnięć ma nie tylko pewien aspekt fizyczny. Obejmuje ona także zjawiska inne. Ekwiwalentem typologicznym²⁹ tego pojęcia jest dom, rodzina, grupa społeczna, wspólnota wyznaniowa. Bohater czynu nie przynależy na stałe do żadnego środowiska, żadnej grupy. W każdej grupie, naturalnej jak i ukonstytuowanej istnieje pewien statyczny układ sił, ustabilizowany system norm i stosunków wiążących jej członków z racji wspólnoty interesów, poglądów, dążeń. „Ruchomy” bohater nie może być zamknięty w granicach przestrzeni grupowej.

Leskowowscy „mężowie sprawiedliwi” nie mają zwyczajnych domów ani zwyczajnych rodzin. Przypomnijmy zawieszony nad urwiskiem dom Gołowana:

²⁸ O szczególnym statusie społecznym tych ludzi czytamy na przykład w *Nieśmiertelnym Gołowaniu*: „[...] Anton [jeden z bohaterów — L. K.] był bit i prziznan duraczkom, a potem, jak duraczok, stał polzował'sja swobodoju myszlenija, sostawla-juszczēju priwilegiju etogo wygodnogo u nas zwanija [...]” (VI, 374).

²⁹ Pr. J. Ł o t m a n: *op. cit.*, s. 274.

„Голован жил, впрочем, не в самой улице, а «на отлете». Постройка, которая называлась «Головановым домом», стояла не в порядке домов, а на небольшой террасе обрыва под левым рядом улицы. Площадь этой террасы была сажен в шесть в длину и столько же в ширину. Это была глыба земли, которая когда-то поехала вниз, но на дороге остановилась, окрепла и, не представляя ни для кого твердой опоры, едва ли составляла чью-нибудь собственность.” (VI, 356)

Położenie to ma jeszcze jedną konsekwencję: dom Gołowana nie może być — jak wszystkie pozostałe — włączony w granice określonej parafii:

„[...] сами обстоятельства ставили Голована в несколько странное положение: неизвестно было — какого он прихода... Холодная хибара его торчала на таком отлете, что никакие духовные стратеги не могли ее присчитать к своему ведению, а сам Голован об этом не заботился, и если его уже очень докучно спрашивали о приходе, отвечал: — Я из прихода творца вседержителя, — а такого храма во всем Орле не было.” (VI, 375)

O domu tym mówi się także — co bardzo znamienne — iż był zawsze zimny, a więc pozbawiony istotnego atrybutu domu, jakim jest przytulność i ciepło.

Wasilij Bogosłowski najchętniej przebywa na cmentarzu:

„Кровать с голыми досками, стоявшая на его квартире, никогда долго не покоила его тела. Только изредка, заходя домой, он улаживался на нее [...] Утром рано он уходил или в поле, или на кладбище. На кладбище он бывал всякий день. Придет, бывало, уляжется на зеленой могиле, разложит перед собою книгу какого-нибудь латинского писателя и читает, а то свернет книгу, подложит ее под голову да смотрит на небо.” (I, 45)

Nie mają domu Flagin, Szeramur, Konstanty Pizonski. Ten ostatni osiada w końcu na opuszczonej niczyjej wyspie, stanowiącej swoistą lukę w podzielonej granicami własności przestrzeni miasteczka.

Wszyscy ci bohaterowie bądź nie mają rodzin, bądź nie odczuwają w stosunku do bliskich więzi emocjonalnej i bez wahań porzucają ich, kiedy stają w obliczu wymagających tego okoliczności. Matkę, a potem żonę porzuca Bogosłowski, Flagin zostawia swe tatarskie „Natasze” i dzieci, Ryżow nader chłodno traktuje bliskich. Pawlin fakt poślubienia Luby i miłość do wychowanki interpretuje jako zaślepienie, zdradę swoich zasad i zbrodnię egoizmu, zadośćuczynieniu której poświęca resztę swojego życia. Gołowan mieszka pod jednym dachem z kobietą, którą darzy uczuciem, lecz może być tylko jej opiekunem, w dodatku były mąż owej kobiety grozi nieustannie rozbitciem tego związku.

Cechą wspólną wszystkim tym postaciom (wyjątek stanowi tu tylko Flagin) jest małomówność, skłonność do milczenia. Manifestuje się w tym — jak można mniemać — ich nieufność i podejrzliwość w stosunku do języka, do schematów i sztańp językowych, sprzyjających ślizganiu się po powierzchni rzeczy i utrudniających dotarcie do ich istoty.

Prawiednicy odrzucają religię w jej zdogmatyzowanej formie. Nie

znajdują w niej bowiem oparcia dla postawy moralnej. Hierarchia kościelna, która utożsamiała siebie z Kościołem, a swoje nauki z prawdą zastąpiła wymogi etyczne rytuałami i zewnętrznymi oznakami kultu. Wiara sprowadzona została do bezwzględnego zaufania i posłuszeństwa wobec głoszonych przez cerkiew nauk. Nauk sankcjonujących istniejący porządek³⁰. Leskowowscy „sprawiedliwi” odrzucają więc dogmatyczną doktrynę prawosławia i samodzielnie dążą do odnalezienia prawdziwych wartości. Tymi prawdziwymi wartościami są podstawowe wartości humanistyczne: ofiarność, bezinteresowność, solidarność, odpowiedzialność za innych, odwaga i bezkompromisowość w realizacji tych zasad. Dochodzą do nich różnymi drogami; przez lekturę Biblii i Ewangelii („Samodum” Ryzów), dzieł starożytnych filozofów (Bogosłowski), życiowe doświadczenia i obserwacje (Flagin).

Leskow, podobnie jak Lew Tołstoj, nie wierzył w możliwość zmiany natury ludzkiej w drodze zewnętrznej „materialnej” rewolucji. Doktrynie rewolucyjnej przeciwstawił utopijną ideę wewnętrznej ewolucji człowieka, która doprowadzić może do przebudowy stosunków społecznych.

Potrzebna wydaje się w tym miejscu refleksja: w jakim stosunku pozostaje utopia Leskowa wobec utopii Lwa Tołstoja. Tołstoj bliski był oświeceniowej idei „wrodzonych właściwości antropologicznych natury ludzkiej”³¹: natura stanowiła dlań absolutną normę moralną, zło miało swoje źródło w odejściu od natury. Stąd ideałem dobra jest dziecko, prosty niewypaczony cywilizacją chłop (Płaton Karatajew, patriarchalna wspólnota kozacka), a drogą do osiągnięcia tego ideału — powrót do natury (*опрощениe*). Leskow nie podzielał tego poglądu. Mimo uczuciowego przywiązania, jakie żywił dla chłopów, nie poddawał się złudzeniom w stosunku do nich. Źródłem i warunkiem świadomej swego celu drogi życiowej jest u bohaterów Leskowa ich aktywność myślowa, ów „wewnętrzny ruch”. Jest on przeciwstawiony wewnętrznej nieruchomości otoczenia, jego bierności i skostnieniu, niezdolności do przekroczenia granic przesądów i zastygłych wyobrażeń. Doprowadzona ona bywa u chłopów niekiedy niemal do utraty instynktu samozachowawczego: w opowiadaniu *Zjadliwy* chłopci przedkładają chłostę i zesłanie nad zgodę na przeprowadzenie w ich wsi zmian, polepszających znacznie warunki życia. Zmiana istniejącego układu rozumiana jest jako katastrofa, budzi paniczny lęk bądź żywiołowy bunt (Bunt taki, zniszczenie przez chłopów sprowadzonych z zagranicy nowych i ułatwiających pracę maszyn, a także zdewastowanie nowo wybudowanych domów przedstawił Leskow w utworze *Zagroda*). Tę przestrzeń wewnętrznego bezruchu wyznaczać mogą również granice konwenansów, pozorów, zrytualizowanych form zacho-

³⁰ Por. W.F. Asmus: *Lew Tołstoj*, tłum. J. Walicka, Warszawa 1964, szczególnie rozdz.: *Główne tendencje religii Tołstoja. Redukcja religii do etyki*, s. 54—76.

³¹ Por. J. Łotman: *op. cit.*, s. 293.

wania, odcinające ludzi wyższych sfer społecznych od świata autentycznych wartości.

Leskowowscy „mężowie sprawiedliwi” wywodzą się z rozmaitych środowisk i warstw społecznych. Są ukazani jako postaci w swoim otoczeniu odmienne, odmawiające uczestnictwa w przyjętym ogólnie sposobie życia. Nie oznacza to, iż format moralny, jaki osiągnęli, niemożliwy jest do osiągnięcia przez otaczających ich ludzi; ludzie ci jeszcze nie osiągnęli tego formatu, są jak gdyby w punkcie wyjściowym drogi przestrzenno-etycznej, która jest otwarta dla każdego. Poprzez kreacje poszukiwaczy prawdy stwarzał Leskow przykłady, egzemplaryczne wzorce sposobów przebudowy moralnej człowieka. Ukazywał różne stadia procesu wewnętrznej odnowy: błędzenia i fałszywych tropów w poszukiwaniu zasad postępowania (Flagin, Bogosłowski), odnalezienia ich i oparcia na nich swego życia (Gołowan, Ryżow), czy wreszcie końcowy jak gdyby punkt tego procesu (starzec Kryłuszkin w utworze *Żywot pewnej baby*).

Uwydatnieniu głównych cech tych bohaterów służy eliminacja w ich przedstawieniu tych czynników, które komplikowałyby ich charakter, a więc sfery motywacji biologicznej, psychologicznej. W pierwszych dwóch redakcjach utworu *Byk piźmowy* (w wydaniu opublikowanym w czasopiśmie „Otiestestwiennyje zapiski” w roku 1863 oraz książkowym z roku 1867) motywy samobójstwa bohatera głównego są bardziej, niż w wersji ostatecznej, złożone: komplikuje je nieszczęśliwa miłość Bogosłowskiego do żony chlebowdawcy. W kanonicznym wariacie tekstu wątek ten został usunięty. Obraz bohatera bardziej jednostronnie przez to zarysowany zyskuje jednak na wyrazistości. Ograniczenie motywacji sprzyja wyeksponowaniu centralnego problemu.

Jednostronność obrazu tych postaci rekompensuje użycie w ich ukształtowaniu różnych wartości estetycznych. „Bezpośrednie uplastycznienie tych wartości w dziele literackim — pisze S. Skwarczyńska — przywilejuje je w stosunku do wartości innych rzędów.”³²

Wartość estetyczna (ukonkretniona postać przedmiotu przedstawionego) spełnia dla odbiorcy rolę bodźca, impulsu wywołującego reakcję-ocenę aprobatywną (przedmiot podoba się) bądź negującą (budzi niechęć).

Estetyczną tonację obrazów „mężów sprawiedliwych” współtworzą różne kategorie estetyczne. Obok wzniosłości i tragizmu składają się na nią: charakterystyczność, komizm, uniezwyklenie oraz ironia.

Każda z postaci ma pewne sobie tylko właściwe rysy wyglądu, sposób zachowania, mówienia. Wiele z tych rysów ma zabarwienia komiczne. Swoim zachowaniem bohaterowie doprowadzają do zabawnych sytuacji, wplątują się w śmieszne perypetie i kolizje. Leskow z upodobaniem wydobywa i uwypukla komiczne defekty ich wyglądu i charakteru.

³² S. Skwarczyńska: *op. cit.*, s. 153.

Mamy tu do czynienia z odmianą komizmu określoną mianem komizmu humorystycznego. Nie pozbawia on bohatera wartości i szacunku, lecz, przeciwnie, przydaje mu człowieczeństwa i przybliża odbiorcy. W rzeczywistości bowiem wielkość i małość, patos i śmieszność, tragizm i komizm nie dają się od siebie oddzielić. Wielki znawca tego zagadnienia Michał Bachtin pisał o śmiechu:

„Prawdziwy śmiech — ambiwalentny i uniwersalny — nie przeczy powadze, ale ją uzupełnia i oczyszcza. Oczyszcza z dogmatyzmu, jednostronności, skostnienia, fanatyzmu i kategoryczności, z elementów strachu czy zastraszenia, z dydaktyzmu, naiwności i iluzji, z lichej jednopłaszczyzności i jednoznaczności oraz głupiej rozpacz. Śmiech nie pozwala powadze zastygnąć i oderwać się od nieznającej dopełnienia jedności i całości życia. Przywraca tę ambiwalentną jedność. Takie są jego ogólne funkcje w historycznym rozwoju kultury i literatury.”³³

Komizm to nie tylko środek czy też chwyt artystyczny. Jego funkcja jest daleko bardziej złożona. Komizm humorystyczny jest nieodłącznym składnikiem kreowanego przez Leskova świata. Także tego, który podlega w przedstawieniu deprecjacji i negacji. Występuje wówczas obok agresywnie ośmieszającego komizmu satyrycznego³⁴. Leskow jest prawie zawsze humorystą i satyrykiem. Tylko w nielicznych utworach koncentruje uwagę na zjawiskach wyłącznie negatywnych (*Zagroda*, *Improvizatorzy*, *Dzień zimowy*) i obiera ton gniewu i szyderstwa. Najczęściej dezaprobatą wobec przedstawionego zjawiska czy postaci łagodzona bywa humorem. To, co śmieszne, jest mniej groźne, śmieszność bowiem ujawnia słabość. Humor rozładowuje zatem w pewnym stopniu grozę, jest swoistą psychoterapią przez śmiech.

Dobór postaci komicznych, egzotycznych, niezwykłych, angażujących ciekawość odbiorcy zdarzeń, wesołych anegdot, cały ten potencjał ludyczny utworów Leskova miał ogromne znaczenie: służył rozszerzeniu adresu społecznego tej literatury, a zatem i jej rezonansu ideologicznego.

Wartości ludyczne literatury były w czasach współczesnych Leskowi oceniane negatywnie, wyprowadzane z chęci przypodobania się niewybrednym gustom czytelnika, uznawane za wyraz „złego smaku”. Dostrzegano w nich niebezpieczeństwo narzucenia odbiorcy „ludycznego sposobu lektury”³⁵, lektury, jak powiedzielibyśmy dziś, autotelicznej, a więc zredukowanej, traktującej utwór jako — wyłącznie — źródło rozrywki i zabawy. Leskow bronił natomiast tych wartości na przekór

³³ M. Bachtin: *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średnio-wieczna i renesansu*, Kraków 1975, s. 203—204.

³⁴ Rozróżnienie komizmu humorystycznego i satyrycznego jest ogólnie przyjęte i stosowane w wielu pracach, na przykład J. Ziomek: *Komizm — parodia — trawestacja*, [w:] *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntovi Szwejkowskiemu*, Wrocław 1966; B. Dziemiłok: *O komizmie*, Warszawa 1967; H. Dziechcińska: *W krzywym zwierciadle. O karykaturze i pamsflecie czasów renesansu*, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1976.

³⁵ Por. M. Głowiński: *Świadectwa i style odbioru*, [w:] *idem: Style odbioru*, Kraków 1977, s. 132.

zarzutom i pretensjom krytyki, towarzyszącym mu w całej jego drodze twórczości. Dążył do syntezy funkcji instrumentalnych literatury z żywiołową przyjemnością jej tworzenia i odbierania. Pragmatyczne zobowiązania literatury, których roli nigdy nie lekceważył, nie powinny, jego zdaniem, nadmiernie przytłaczać „bezinteresownej” radości, jaką winno nieść obcowanie z dziełem. Potrzeba zabawy jest naturalną i uniwersalną potrzebą człowieka. A twórczość ludyczna „dzięki swej rozrzutności, bezinteresowności, oderwaniu od spraw praktycznych świadczy o normalnym, wieloaspektowym funkcjonowaniu kultury.”³⁶ Powróćmy jednak do głównego wątku rozważań. Charakterystyczność i komizm nie tłumaczą dostatecznie osobliwości postaci Leskowowskich, odbieranych powszechnie jako „dziwne”, „inne” i nieomylnie rozpoznawalnych jako kreacje autora *Mańkuta*. Co zatem wywołuje wrażenie „inności” tych kreacji oraz jakie funkcje spełnia ten czynnik w całości obrazu: odnalezienie dlań motywacji pomogłoby zobaczyć bohatera „dziwnego” w wymiarze naturalniejszym, pomogłoby w jego „oswojeniu”, naturalizowaniu³⁷.

W utworach Leskowa odnaleźć możemy różnorodne środki służące zakotwiczeniu postaci w „życiu”, tworzeniu iluzji ich „naturalności”. Najbardziej wyraziste wśród nich to: 1) konwencja autobiograficzności, 2) wprowadzanie personalnych narratorów poręczających prawdziwość przedstawianych opowieści, 3) wzmianki metanarracyjne ujawniające świadomość konwencji literackich i przeciwstawiające im „nieliteracki” porządek przedstawienia. Szczególną odmianę wśród tych wzmianek stanowią wypowiedzi narratora, w których uprzedza on pomówienie o nieprawdopodobieństwo oraz niespoistość przedstawienia, czyniąc nieprawdopodobieństwo fundamentem prawdziwości właśnie, przez odwołanie do życiowych wzorców spoistości i prawdy i przeciwstawienie ich sztucznemu prawdopodobieństwu literackiemu. Oto dwa przykłady. Pierwszy pochodzi z utworu *Nieśmiertelny Gołowan*, drugi z opowiadania *Pawlin*.

„Они [tzn. „prawiednicy” — L. K.] невероятны, пока их окружает легендарный вымысел, и становятся еще более невероятными, когда удается снять с них этот налет и увидеть их во всей их святой простоте”. (VI, 397)

„Знаете: когда читаешь в повести или романе какое-нибудь чрезвычайное событие, всегда невольно думаешь: Эх, любезный автор, не слишком ли вы широко открыли клапан для вашей фантазии? А в жизни, особенно у нас на Руси, происходят иногда вещи гораздо мудренее всякого вымысла — и между тем такие странности часто остаются совсем незамеченными.” (V, 270—271)

Wypowiedź konstruowana jest zatem na podstawie założenia, że nie stosuje się do konwencji i uniezależnia od związanych z nimi oczekiwań odbiorcy. Jest to, oczywiście, także konwencja, mająca w czasie, kiedy

³⁶ K. Dybczak: *Zabawa jako źródło poezji*, „Teksty” 1976, nr 1, s. 41.

³⁷ O problemach poznawczego opanowywania dzieła piszą: M. Głowiński: *Powieść i prawda*, [w:] *Gry powieściowe*, Warszawa 1973; oraz J. Culler: *Konwencja i oswojenie*, [w:] *Znak, styl, konwencja*, Warszawa 1977. Wykorzystujemy niektóre ustalenia badawcze obu uczonych.

stosował ją Leskow antecedeny (choćby w twórczości Gogola) i odczuwana nie tyle jako nie-konwencja, ile zjawisko pokrewne ironii romantycznej: tekst ujawnia w ten sposób „świadomość swojej własnej sztuczności i konwencjonalności nie po to, aby przenieść się w domenę pozbawioną sztuczności, ale by przekonać czytelnika, że świadomy jest innych sposobów patrzenia na sprawę, a więc można mu zawierzyć, że pozostając przy swoim trybie nie zniekształca rzeczywistości.”³⁸

Z drugiej strony pisarz odwołuje się przecież do konwencji określonych gatunków, kiedy rekomenduje utwór jako skaz, anegdotę, opowiadanie świąteczne. Zresztą nawet nadanie wypowiedzi formy monologu postaci nie wyklucza zastosowania specyficznie literackiej „obróbki”. Chodzi tu nie tylko o fakt, iż wypowiedź literacka nie może inkorporować formy wypowiedzi potocznej, lecz o funkcjonowanie w świadomości mówiącego literackich schematów, które wpływają na ukształtowanie jego monologu. „Literackie” ambicje podmiotu narracji są niejednokrotnie ujawniane przezeń w tekście³⁹.

Status postaci jest więc „niezwykły”, oscyluje ciągle między prawdą a fikcją, życiową naturalnością i literacką sztucznością. Mówiliśmy wcześniej o niezwykłych portretach zewnętrznych bohaterów. Uniezwykłe są ich biografie. Kategoria udziwnienia jest więc zasadą konstytutywną obrazu bohatera. Wpływa też w istotny sposób na percepcję, stanowiąc dyrektywę w procesie konkretyzowania. Uniezwyklenie spełnia tu swoją podstawową — tak jak określili ją formalisci — funkcję: przeciwdziałania automatyzacji i rutynie percepcji, demonstrując „trudność samego tekstu”, w tym przypadku — skomplikowany sposób istnienia postaci, nie poddający się mimetycznemu odbiorowi, który był w czasach współczesnych Leskowowi panującym stylem odbioru⁴⁰. Obraz uniezwykły, „nieprzezroczysty” skupia na sobie uwagę czytelnika, nie pozwala na odbiór inercyjny, a w konsekwencji prowadzi do wyostrenia konturów modelowanego uniwersum.

Uniezwyklenie można chyba traktować jako kompensację braku psychologii postaci, na analizę której nie pozwalały przyjęte założenia narracyjne. Egzotyka zewnętrzna jest swoistym — jeśli tak można powiedzieć — ekwiwalentem estetycznym bogatego dziania się wewnętrznego, egzotyki psychologicznej postaci zapełniających świat utworów Tolstoja czy Dostojewskiego. Postaci Leskowa stanowią wobec nich w aspekcie konstrukcyjnym jak gdyby biegun przeciwległy, opozycyjny. I tu zatem manifestowałyby się oryginalność autora *Wędrowca urzeczzonego* na tle współczesnej mu estetyki prozy.

³⁸ J. Culler: *op. cit.*, s. 176—177.

³⁹ Oto przykład pochodzący z utworu *Wyborowe ziarno*: „Wproczem, kak nyncze uže, možno skazat', wsjakij daže szisz litieratora iz sjebia korczit, to i ja poprobuju izłagat' wam moju powiest' litieraturno... Imiennno, razdielju wam moj rasskaz po rubrikam, wrodie triologii [...]” (VII, 282).

⁴⁰ O stylach odbioru por. M. Głowiński: *Świadectwa i style odbioru...* s. 116—137.

Pcwiedzieliśmy o Leskowie, że jest satyrykiem i humorystą. Świat, który nam przedstawia, prezentowany jest z pozycji obserwatora bardziej niż sędziego. Pisarz nie koncentruje się ani wyłącznie na wadach, ani wyłącznie na zaletach ukazywanych zjawisk czy postaci, nie klasyfikuje ich pochopnie, nie osądza jednoznacznie. Postawa taka prowadzi zatem do pewnego relatywizmu. Jeszcze wyraźniej przejawia się to w ironii.

Ironia wiąże się z komizmem, stanowi jednak odrębną kategorię. Komizm uderza w percepcję bezpośrednio, ironia jest zjawiskiem bardziej złożonym; apeluje do intelektu, domaga się od czytelnika przywrócenia porządku i wartości, odwróconych w przekazie przez grę ironiczną. Odczytanie ironiczne jest zawsze alternatywne wobec dosłownego. Jonathan Culler twierdzi:

„[...] ironia zawsze stwarza możliwość omyłki. Żadne zdanie nie jest ironiczne *per se*. Złośliwość może zawierać niekonsekwencje wewnętrzne, które czynią oczywistym jej przedmiot i zapobiegają mylnemu odczytaniu, ale w przypadku zdania rzeczywiście ironicznego konieczne jest dopuszczenie możliwości całkowicie dosłownego odczytania przez jakąś grupę czytelników. W przeciwnym razie brak kontrastu między znaczeniem pozonym i założonym i nie ma miejsca na grę ironii.”⁴¹

Ironia ujawnia się poprzez rozdźwięk między znaczeniem dosłownym przekazu (Culler nazywa je zewnętrznym poziomem *vraisemblance*) i zespołem oczekiwań, stanowiącym sumę doświadczeń społecznych i kulturowych czytelnika; kształtują one (doświadczenia) potoczny obraz świata oraz aksjologię społeczną i stanowią naturalny kontekst wypowiedzi (u Cullera jest to drugi poziom *vraisemblance*, umożliwiający „prawdziwe” odczytanie). Rozdźwięk ten może być pozorny, kiedy ukształtowanie wypowiedzi (czysta wymowa faktów) ujawnia dezaprobatę narratora poza, czy nawet wbrew jego bezpośrednim sugestiom. Spotykamy się z tym w utworach *Bojowniczką*, *Improwizatorzy*, *Człowiek na warcie*, *Wdzięk administracyjny* i innych.

Ten rodzaj ironii zakłada wyższość i pewność pozycji poznawczej czytelnika wobec aktualizowanej bezpośrednio przez tekst sfery znaczeń. Odczytanie ironiczne nie jest w tym wypadku trudne. Bardziej idzie tu o zahamowanie gry znaczeń niż o ironiczną wieloznaczność⁴².

Bardzo dla Leskowa znamieny jest także inny rodzaj ironii, ironia „niepewna”. Culler mówi o niej jako o rodzaju wątpienia. Posłużmy się raz jeszcze jego sformułowaniami:

„[...] nazywając tekst ironicznym, dajemy wyraz chęci uniknięcia przedwczesnej eliminacji, chęci dopuszczenia, aby tekst działał na nas całą swoją pełnią, nadania mu przywileju wątpienia przez zezwolenie na wszelkie wątpliwości, jakie przychodzą na myśl przy czytaniu. Skoro tylko powstanie oczekiwanie ironii, możemy podjąć ironiczne odczytanie nie prowadzące do żadnej pewności czy

⁴¹ J. Culler: *op. cit.*, s. 183.

⁴² Por. *ibidem*, s. 188.

«prawdziwej postawy», którą można przeciwstawić pozornym twierdzeniom tekstu, lecz tylko do formalnej *vraisemblance* czy do płaszczyzny spoistości, która polega na ironicznym zawieszeniu. Tym, co jest przeciwstawione pozornemu znaczeniu, nie jest realność, ale czysta negacja właściwa nieskrępowanej ironii.”⁴³

Taka ironia wprowadza do utworu niepewność i niepokój, wszystko jak gdyby poddaje próbie; sfera ocen staje się ruchoma, niestabilna, hipotetyczna. Ironię taką odnajdujemy w bardzo wielu utworach Leskova: *Mańkucie*, *Antykach Pieczerskich*, *Objazdach archierejskich*, w opowiadaniach o mężach sprawiedliwych i innych.

Komizmu i ironii nie można zatem redukować do roli chwytów literackich. Są to zagadnienia ściśle wiążące się ze światopoglądem twórcy, jego postawą wobec życia i wobec człowieka odzwierciedlanego w dziełach. Jest to — jak stwierdziliśmy — postawa obserwatora i badacza, który dostarcza przesłanek bądź formułuje hipotezy, nie zaś sędziego, który feruje wyroki. Leskow wydaje się więc bliższy pisarzom-satyrykom XX wieku niż współczesnym sobie przedstawicielom tego nurtu w literaturze rosyjskiej.

⁴³ *Ibidem*, s. 188—189.

Люцина Капала

КОНСТРУКЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПЕРСОНАЖА В САТИРИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ НИКОЛАЯ ЛЕСКОВА

Содержание

Вопрос, названный в заглавии статьи, рассматривается на материале сатирических рассказов и хроник Лескова. Конструкция персонажа обусловлена в значительной степени используемой Лесковым техникой повествования (субъективное повествование чаще всего в форме устного монолога повествующего типа). Она генерирует такие существенные черты метода строения образа героя как: отход от психологизма и выявления мотивирующих механизмов, а также использование внелитературных средств.

В статье предложена типология лесковских персонажей в связи с приемами, использованными в их построении. В конце рассматриваются общие им эстетические категории характерности, комизма, остранения и иронии.

Как следует из проведенного анализа, лесковский метод построения героев содержит оригинальные элементы по сравнению с репертуаром художественных возможностей и образцов современной ему эпохи.

Lucyna Kapala

CHARACTER DRAWING IN THE SATIRICAL PROSE OF NIKOLAY LESKOV

Summary

The present author discusses characters in Leskov's prose on the basis of his stories and satirical tales. His method of drawing characters rests largely on personal narration, rendered in the form of an uttered monologue. This means resigning from psychological approach while describing motivational mechanism and employing unconventional devices.

There are certain types of Leskov's characters which can be singled out owing to the devices used for their characterization. However they all share such aesthetic categories as the comic, irony and estrangement.

The analysis proved that Leskov used a great deal of devices from outside the cannon of the epoch.