

Anna Paszkiewicz

Fabuły opowiadań Iwana Bunina lat dziesiątych

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 6, 21-36

1982

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.

Fabuły opowiadań Iwana Bunina lat dziesiętych

Anna Paszkiewicz

W ostatnim dziesięcioleciu semiotyka, rozumiana jako ogólna nauka o systemach znakowych w ich aspekcie statycznym i jakościowym, stała się jednym z ważnych kontekstów naukowych literaturoznawstwa¹. Owo umotywowanie teoretyczne przyczyniło się do zmiany świadomości metodologicznej w ujęciu problemów literatury; odmiennie też traktuje się jej fundamentalne zagadnienie — fabułę². Z perspektywy strukturalno-semiotycznej rozpatruje się ją jako znakowo-znaczeniową całość istniejącą „wewnątrz” dzieła literackiego i możliwą do wyodrębnienia wśród innych jego elementów³. Pomimo takiego podejścia we współczesnych teoriach semiotycznych dostrzega się wzajemną zależność pomiędzy różnymi jednostkami strukturalnymi rzeczywistości przedstawionej w dziele literackim (dotyczy to zwłaszcza związku fabuły z innymi komponentami struktury utworów). Zjawisko to określa się mianem interferencji⁴.

Jedno z bardziej interesujących ujęć, obrazujących kategorię „nałożenia się” na siebie fabuły i przestrzeni — to koncepcje Jurija Łotmana. W dociekaniach swych badacz oparł się — jak sam przyznaje — na wykrytym przez Siergieja Niekludowa epickim widzeniu akcji jako funkcji *locusu*⁵. Ustalenia te Łotman rozwija, stwierdzając, że natura fizyczna

¹ H. Markiewicz: *Literatura w ujęciu semiotycznym (Na marginesie prac J. Łotmana)*. W: idem: *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe*. Warszawa 1976, s. 392.

² Tradycyjna teoria literatury mianem fabuły określa przyczynowo-skutkowy układ zdarzeń, które konsekwentnie i logicznie wypływają kolejno z siebie, realizując się w określonym czasie i zmierzają do wydarzenia stanowiącego ich zamknięcie. Utwory o kompozycji, w której taki układ zdarzeń stanowi czynnik dominujący, definiuje się tu jako fabularne (M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1972, s. 80).

³ K. Bartoszyński: *O badaniach układów fabularnych*. W: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Red. H. Markiewicz i J. Sławiński. Kraków 1976, s. 177.

⁴ Zob. A. Martuszevska: *Problem tzw. interferencji elementów rzeczywistości przedstawionej dzieła literackiego*. W: *Tekst i fabuła*. Red. Cz. Niedzielski i J. Sławiński. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1979, s. 49—65.

⁵ Siergiej Niekludow zauważa, że „[...]miejsca, w których rozgrywa się akcja epicka, odznaczają się określoną nie tyle lokalną, co narzuconą przez «sujet»

przedstawionej w utworze przestrzeni — to tylko pierwszy plan metafory. W myśl bowiem jego ogólnych koncepcji „[...] struktura przestrzeni tekstu staje się modelem struktury przestrzeni wszechświata, syntagma tyka elementów wewnątrztekstowych — językiem modelowania przestrzennego”, a przestrzenny model świata staje się „[...] organizującym elementem, wokół którego kształtują się jego nieprzestrzenne charakterystyki”⁶. Inaczej mówiąc, przestrzeń artystyczna staje się formalnym systemem budowania rozmaitych modeli, „[...] kształtuje różnorodne powiązania obrazu świata: czasowe, społeczne, etyczne itp.”⁷, a tym samym stwarza możliwości wartościowania związanych z nią zjawisk. Zatem związek przestrzeni z fabułą jest jednym ze sposobów formułowania pojawiającej się w utworze aksjologii, a tym samym — jego ideologii.

Zdaniem Łotmana istotną cechą dystynktywną elementów tego „języka przestrzennego” jest pojęcie granicy. Teksty, które klasyfikują tylko podział przestrzeni na dwie przeciwstawne, kontrastujące ze sobą części (na przykład swoich i obcych, żywych i martwych, ludzi przyrody i ludzi kultury) — to teksty afabularne. Fabularnymi zaś nazywa on te, w których następuje naruszenie ustanowionego porządku, w kategoriach przestrzennych uwidocznione jako przekroczenie granicy. Całą zdarzeniowość takich tekstów Łotman interpretuje jako rozwinięcie zdarzenia zasadniczego. Poza tym zwraca on uwagę na związaną z pojęciem granicy symbolikę relacji przestrzennych, na przykład: wysoki — niski, lewy — prawy, bliski — daleki. Na jednej z takich podstawowych osi może realizować się wiele kontrastowych wariantów: ruch — nieruchomość, metamorfoza — ruch mechaniczny, myśl (kultura) — przyroda, harmonia — dysharmonia. A zatem w poszukiwaniach uniwersaliów fabularnych Łotman czyni kategorię nadrzędną z „przekroczenia granicy”. Jednocześnie zauważa, iż specyfika fabuły artystycznej (w odróżnieniu od tekstów nieartystycznych, w stosunku do których pojęcie granicy również jest adekwatne) polega na jednoczesnej obecności kilku znaczeń dla każdego elementu fabularnego, przy czym żadne z nich nie unicestwia pozostałych przy całkowitej ich przeciwstawności. Dodaje on również, iż każdy tekst jednocześnie modeluje i obiekt szczególny, i uniwersalny, tzn. zastępuje swą przestrzennością nie tylko część przedstawionego życia, ale życie w jego całokształcie. Ów aspekt indywidualny badacz określa jako fabularny, drugi — uogólniający nazywa aspektem mitologicznym. We-

(sytuacyjną) konkretnością [...]. W stosunku do bohatera owe «miejsca» są polami funkcjonalnymi: znalezienie się w takim miejscu jest równoznaczne z włączeniem się w sytuację konfliktową, właściwą danemu locusowi”. Por. S. Niekludow: „Sujet” a relacje przestrzenno-czasowe w rosyjskiej bylinie (Tezy). Przeł. A. Jędrzejkiewicz. W: *Semiotyka kultury*. Red. M.R. Mayenowa. Warszawa 1977, s. 358.

⁶ Ю. Лотман: *Структура художественного текста*. Москва 1970, s. 269.

⁷ J. Łotman: *Przestrzeń artystyczna w prozie Gogola*. Przeł. J. Faryna. W: *Semiotyka kultury...*, s. 244.

dług niego tekst literacki zasadza się na napięciu strukturalnym między tymi tendencjami.

Wzajemne uwarunkowanie i współdziałanie obydwu aspektów wyjątkowo wyraźnie uwidacznia się w utworach prozatorskich Iwana Bunina, powstałych w okresie zapoczątkowanym zbiorkiem nowel *Czara życia* (1915). Pisarz, zainteresowany wówczas problematyką ogólnoludzką głównie w opowiadaniach z lat dziesiątych — generalnie wypowiada się o wiecznych i niezmiennych jego zdaniem prawach życia i świata. W *Panu z San Francisco*, *Braciach* i *Snach Czanga*, prezentujących popolite, jak by można przypuszczać, zdarzenia jednostkowe czy przeciętne, nieciekawe biografie i osobowości, rozwija on filozoficznie umotywowane koncepcje.

Krystalizację normatywów światopoglądowych Bunina-myśliciela inspirowało jego zafascynowanie tragizmem istnienia ludzkiego, a także intensywne poszukiwanie prawdy i sensu życia. We wspomnianych utworach znalazło to swój wyraz, między innymi w próbie rozwikłania jednego z wątków tej koncepcji, a mianowicie problemu dobra i zła, a konkretniej mówiąc — zła w jego różnorodnych przejawach⁸. Poszukiwania swe autor poparł specyficzną konkretyzacją estetyczną każdego z opowiadań, w których „[...] wielowymiarowa przestrzeń artystyczna [...] prezentuje silnie zdyferencjonowaną i wyraźnie ustopniowaną strukturę świata przedstawionego, ujętego w całą sieć dystansów różnych planów widzenia i różnych interpretacji aksjologicznych [...]”⁹. Dlatego też, jak sądzimy, oparta na Łotmanowskim rozumieniu przestrzeni artystycznej analiza strukturalno-semiotyczna fabuły tych tekstów może ujawnić złożoność procesów ideowo-artystycznego myślenia pisarza. Wybór takiego podejścia podyktował również fakt, iż wymowa ideowa wspomnianych utworów nie zależy w głównej mierze od rozwoju akcji, jej wartości, tempa zdarzeń. Obecna tu obfitość medytacji i asocjacji powoduje, że badacze rozpatrujący te teksty z punktu widzenia tradycyjnej teorii literatury skłonni są specyfikę kształtowania ich fabuły określać jako szczytkową lub dopatrywać się w nich prozy lirycznej¹⁰.

W opowiadaniu *Pan z San Francisco* już w tytule wspomina się o przestrzeni geograficznej. Owo sformułowanie tytułu, a także wska-

⁸ W. Gejdieko pisze: „W utworach I. A. Bunina powstałych w latach 1912—1916, w okresie niezwykle intensywnej pracy twórczej, znalazło swe odzwierciedlenie to nowe, pojmowanie granic (ściślej mówiąc — bezgraniczności) zła, którego narodziny w świadomości Bunina i ludzi jemu współcześnie żyjących inspirowały przełomowe momenty rodzimej i światowej historii” (В. Гейдеко: А. Чехов и Ив. Бунин. Москва 1976, s. 161).

⁹ H. Brzoza: *Kod artystyczny a immanentny światopogląd tekstu literackiego (Na przykładzie „Gramatyki miłości” i „Braci” I. Bunina)*. „Litteraria” 1979, T. 11, s. 69.

¹⁰ Zob.: В. Гейдеко: А. Чехов..., s. 261—292; И. П. Вантенков: Бунин — повествователь (рассказы 1890—1916 гг.). Минск 1974, s. 134; Z. Bagański: *Iwan Bunin*. W: *Historia literatury rosyjskiej*. T. 2. Red. M. Jakóbiec. Warszawa 1976, s. 558.

zujące na konkret terytorialny słowa Apokalipsy: „Biada tobie, Babilonie, miasto potężne”, które pisarz wykorzystał w charakterze motta, przykuwając uwagę do kategorii przestrzeni. Jej prymarność w tym utworze podkreśla zwłaszcza motyw sytuacyjny podróży głównego bohatera, który z Nowego Świata „[...] jechał do Starego Świata na okres dwóch lat z żoną i córką, jedynie dla rozrywki”¹¹. Właśnie podjęty przez amerykańskiego milionera wояż cechuje to, iż będąc główną i w zasadzie jedyną figurą fabularną w omawianym utworze, organizuje całą jego fabułę.

„Marszrutę wypracował pan z San Francisco rozległą. W grudniu i styczniu zamierzał rozkoszować się słońcem południowych Włoch [...] karnawał myślał spędzić w Nizy, w Monte Carlo [...]. Początek marca chciał poświęcić Florencji, na Wielki Tydzień przyjechać do Rzymu, [...] wchodziły w jego plany i Wenecja, i Paryż, i walka byków w Sewilli, i kąpiele na wyspach Anglii, i Ateny, i Konstantynopol, i Egipt, i nawet Japonia — rozumie się, już w powrotnej drodze [...]. I wszystko poszło z początku doskonale.” (s. 255)

Przestrzeń artystyczną tego opowiadania — jak widać — organizuje wiele danych o charakterze faktycznym, empirycznym. Pomimo to już na wstępie cały przedstawiony tu świat został wyraźnie podzielony na dwie części. System relacji przestrzennych ogranicza się do zasadniczego przeciwstawienia Nowego Świata (Ameryki) Światu Staremu (Europie). Jest to jednak jedynie pierwszy plan metafory, gdyż zestawienie obydwu kontynentów wytwarza również znaczenia dodatkowe, przy czym wszystkie wyobrażenia związane z opozycją stary — nowy są przez nią zorganizowane i jej podporządkowane. Dodajmy, iż przestrzeń artystyczna analizowanego utworu uwzględnia różne wewnętrzne prawa wartości, odnoszące się do tych samych szczegółów przedstawienia, a wartościowanie podporządkowane jest w zasadzie dwóm perspektywom: subiektywno-egzystencjalnej oraz kosmicznej.

A zatem dominujący w *Panu z San Francisco* plan socjalny jego przestrzeni artystycznej nie ma określonej granicy oddzielającej Nowy Świat od Starego. Pozorną przeszkodę, jaką jest bezkres oceanu, pokonuje statek, na którym podróżuje bezimienny milioner: „[...] statek — słynna «Atlantyda» — był podobny do najdroższego hotelu z wszelkimi wygodami: z nocnym barem, z łaźnią wschodnią, z własną gazetą — i życie na nim płynęło podług najbardziej wyszukanego regulaminu [...]” (s. 256). „Atlantyda” — to, jak gdyby, kulminacja obydwu Światów — Starego i Nowego.

Bohater, który był „[...] mocno przeświadczony, że ma pełne prawo do wypoczynku, do przyjemności, do podróży długiej i komfortowej [...]”,

¹¹ Wszystkie cytaty z utworów analizowanych w niniejszej pracy pochodzą z wydania: I. Bunin: *Czara życia i inne opowiadania*. Warszawa 1957, s. 254 (dalej stronę wskazujemy w nawiasie).

i który swe „[...]” przeświadczenie opierał na tej racji, że przede wszystkim — był bogaty [...]”, należy do elity małej społeczności „Atlantydy”. Świątek ten, do którego należy „[...]” najwytworniejsze towarzystwo, od którego zależą wszystkie dobrodziejstwa cywilizacji [...]” rządzi się określonymi prawami, żyje własnym życiem; władza i pieniądze odgrywają tu pierwszoplanowe role:

„Był w tym świetnym tłumie pewien wielki bogacz [...], był znany pisarz hiszpański, była wszechświatowa piękność, była wytworna para zakochanych [...] on tańczył tylko z nią i wszystko wychodziło u nich tak subtelnie i czarująco, że tylko kapitan wiedział, iż ta para była wynajęta przez Lloyd do odgrywania miłości za dobre pieniądze [...]” (s. 259)

Dzięki temu, że „Atlantyda” — „[...]” okręt wielopiętrowy, wielokominowy, stworzony przez pychę Nowego Człowieka ze starym sercem” ilustruje panujące stosunki społeczne, zarówno w Starym, jak i Nowym Świecie; pan z San Francisco „[...]” hojny w podróżach [...] całkowicie wierzył w troskliwość tych, którzy karmili go i poili, od rana do wieczora służyli mu, uprzedzając jego najmniejsze życzenie, dbali o jego spokój i ład, nosili jego rzeczy, sprowadzali tragarzy, dostarczali kufry do hoteli. Tak było wszędzie, tak było na statku, tak powinno być i w Neapolu” (s. 261). I rzeczywiście spełniły się jego oczekiwania: „Życie w Neapolu potoczyło się ustalonym trybem [...]” (s. 261).

W konsekwencji rozpatrywana na płaszczyźnie socjalno-bytowej przestrzeni artystycznej opozycja pomiędzy starym i nowym ulega niwelacji. Znaczenia wytwarzane przez nią w tym planie służą jedynie do podkreślenia różnic cywilizacyjnych między rzeczywistością europejską i amerykańską. Autorska próba rozwiązania problemu zła społecznego stawia na równi je obydwie. Podróżujący bohater nie przekracza granicy, przemieszcza się on w ramach jednego *continuum*. Jednakowoż jego wojaż staje się wyróżnikiem pewnych wartości ideowych w strukturze artystycznej utworu, przybiera nawet cechy symboliczne wówczas, gdy weźmiemy pod uwagę nazwę statku, na którym podróżuje bezimienny milioner. Miano „Atlantyda” ewokuje dodatkowo przestrzeń mityczną¹². Pojawiająca się tu aksjologia — jak się wydaje — wiąże się z mitologicznymi podaniami o nieuchronności katastrofalnej zagłady wyspy¹³. Tezę tę potwierdza motto utworu. Wspomniane w nim miasto, tzn. Babilon, według biblijnych przekazów również uległo zniszczeniu¹⁴.

¹² Zob. H. Meyer: *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 251—273.

¹³ Zob. L. Zajdler: *Atlantyda*. Warszawa 1972.

¹⁴ W proroczym widzeniu św. Jana czytamy: „Biada, biada, owo miasto wielkie, które było obleczone w bisior i w szkarłat, i w karmazyn, i było ozdobione złotem i kamieniem drogim, i perłami, że też w jednej godzinie spustoszone zostały tak wielkie bogactwa” (Biblia, *Objawienie, czyli Apokalipsa św. Jana Apostoła*, 17—19. Kraków 1962, s. 1446).

Przesunięcie „obiektywu” na płaszczyznę kosmiczną przestrzeni artystycznej opowiadania nadaje mu odmienną wymowę. Pan z San Francisco z milionera-ciemiężyciela przeistacza się w ofiarę niepojętych potęg kosmicznych. Pozasocjalna interpretacja przerwanej nagle podróży ukazuje dramat człowieka, który „Do tej pory nie żył, lecz tylko egzystował, wprawdzie zgoła nieźle, ale jednak pokładając wszystkie nadzieje w przyszłości”, i który „[...] chciał wynagrodzić za lata pracy przede wszystkim siebie [...]” (s. 254). Wydarzenia na Capri naświetlone z pozycji wieczności, nie neutralizują konfliktu społecznego, ujawniają ogrom tragedii bohatera:

„Zaciekle walczył ze śmiercią, za nic nie chciał się poddać tej, co tak nieoczekiwanie i brutalnie zwała się na niego.” (s. 273)

Śmierć „zrównuje” go z innymi ludźmi, ujawnia istnienie „wyższego” zła.

Na analizowanym przez nas poziomie zanika również przeciwstawienie stary — nowy, stwierdzamy wręcz, że stary równa się nowemu. Albowiem „nadrzędne” kosmiczne zło, którego przejawem jest śmierć — to wieczne i niezmienne prawo warunkujące powszechny tragizm istnień ludzkich tak w Starym, jak i w Nowym Świecie. Natomiast jeśli rozpatrzymy owo tragiczne dla bohatera zdarzenie w aspekcie fabularności utworu, to śmierć pana z San Francisco ukaże się nam jako przekroczenie przez niego pewnej granicy, przejście do inobytu. Niestety, punkt kulminacyjny opowiadania, będąc jego jedynym epizodem fabularnym, jednocześnie zatrzymuje rozwój akcji. Dalszy opis rejsu statku „Atlantyda” z ciałem martwego milionera na pokładzie jest tylko powrotem do punktu wyjściowego:

„Ciało zaś zmarłego starca z San Francisco wracało do domu, do grobu, na brzegi Nowego Świata. Doświadczwszy wielu upokorzeń, wiele ludzkiego lekceważenia [...] trafiło ono w końcu na ten sam słynny okręt, na którym tak jeszcze niedawno, z takim splendorem wieziono je do Starego Świata.” (s. 280)

Wzmiankowaliśmy uprzednio, iż wartościowanie w *Panu z San Francisco* podporządkowane jest w zasadzie dwom perspektywom: socjalnej i kosmicznej. Jednakowoż należy dodać, że w przestrzeni artystycznej opowiadania możemy wyróżnić dodatkowo trzecią jej płaszczyznę. Można ją nazwać duchowo-etycznym obrazem świata przedstawionego. Oczywiście przestrzeń występuje już jako swoista lokalno-etyczna przenośnia i stwarza możliwość moralnej charakterystyki postaci. A zatem zaprezentowany tu model etyczny również określa antynomia stary — nowy, przy czym stary „nacechowany” jest pozytywnie. Europejskiej cywilizacji przypisuje się stworzenie i kultywowanie prawdziwych wartości duchowych (wspominane w utworze zabytki, muzea, kościoły), natomiast

przedstawicielem nowego jest właśnie pan z San Francisco. Znamionuje go bezdusznosc, martwota duchowa, „[...] w duszy jego od dawna już nie pozostało bodaj ziarnka gorczycznego jakichkolwiek tak zwanych uczuć mistycznych [...]” (s. 268). Jest on bohaterem locusu nieruchomego, „zamkniętego”, bohaterem przestrzenno-etycznego bezruchu. Przemieszczając się z Ameryki do Europy przenosi właściwy sobie locus, a więc nie przekracza granicy:

„Co czuł, co myślał pan z San Francisco w ów tak doniosły dla niego wieczór? Jak każdemu, kto przeszedł mocne kołysanie na morzu, chciało mu się bardzo jeść, z rozkoszą myślał o pierwszej łyżce zupy, o pierwszym łyku wina i robił codzienną toaletę nawet w pewnym podnieceniu, nie pozostawiającym czasu na rozmyślanie.” (s. 270)

Jak widzieliśmy, Buninowska próba ujawnienia źródeł zła doprowadziła do stworzenia wielostopniowego systemu wartości. Deszyfracja sensów uzależniona jest od płaszczyzny, na której je rozpatrujemy. Ta wieloaspektowość pisarskich poszukiwań zyskuje jeszcze szerszy wymiar w kolejnym opowiadaniu z lat dziesiątych — w *Braciach*. W odróżnieniu od *Pana z San Francisco*, gdzie przestrzeń artystyczną utworu określało przeciwstawienie dwóch cywilizacji, w *Braciach* Bunin rozszerza swe penetracje na dwa odrębne kręgi kulturowe. One to właśnie organizują przestrzeń artystyczną opowiadania i tworzą tu zasadniczą opozycję. Akcja utworu rozgrywa się w Colombo, na „[...] ziemi praojców, jak dotąd jeszcze lud nazywa Cejlon [...]”, i obejmuje ostatni dzień z biografii cejlońskiego rikszarza. Właśnie ów młody riksarz i Anglik (tak w utworze nazywa się drugiego bohatera) są wyrazicielami przeciwstawnych idei. Anglia i Cejlon — faktyczne miejsca przestrzeni geograficznej (pierwszego planu metafory) — wskazują na krańcowo różne kręgi kulturowe: europejski i Dalekiego Wschodu.

Ten sposób konkretyzacji przestrzeni artystycznej pozwala wyróżnić tu, podobnie jak w uprzednio analizowanym opowiadaniu, kategorię stary — nowy. Nawiązując do czasu powstania i rozkwitu wspomnianych kultur, Wschód umownie nazywamy mianem „starego”, zaś Europie przypisujemy określenie „nowy”. W *Braciach* możemy również dopatrzeć się motywu sytuacyjnego podróży. Aczkolwiek nie występuje on tutaj w aż tak wyraźnej formie jak to było w *Panu z San Francisco*, to szczególnie jego przypadek przybiera w tym opowiadaniu postać przejażdżki, podczas której Cejlończycy „[...] zamiast koni — obwożą Europejczyków po miastach i peryferiach [...] a biały gość dobrze się czuł w [...] czarnym lakierowanym kocyku i z radością odbywał przejażdżkę po rozprażonym mieście [...]” (s. 219—220). W tak zmodyfikowanym motywie skupia się właściwie cały materiał tematyczno-treściowy *Braci*, prezentujących „[...] prócz przejmującego dramatu socjalnego, także

szczególnego rodzaju tragedię miłosną, która funkcjonuje tu jako forma przejawiania się fatalnych sił bytu wyższego, kosmicznego"¹⁵.

Pomimo różnorodności poruszanych problemów i ich różnego ciężaru gatunkowego w przestrzeni ideologicznej opowiadania wyraźnie zarysowuje się plan socjalny i kosmiczny (obydwa równoprawne i ściśle sprzężone).

„Ostry konflikt socjalny w noweli *Bunina* naświetlony zostaje równocześnie tak z indywidualnej, «osobowej» pozycji bohatera, jak też z pozycji wieczności. Owa najbardziej «zobiektywizowana» perspektywa kosmiczna wszakże nie przedradza się w czynnik neutralizujący zasadniczy konflikt społeczny, lecz funkcjonuje jako sugestia dodatkowej pozasocjalnej interpretacji całej tej podwójnie tragicznej (dramat socjalny przenika się z osobistym) historii o «sprzedanej narzeczonej».”¹⁶

Interpretacja rzeczywistości artystycznej dzieła ukierunkowana na płaszczyznę socjalno-bytową prowadzi do stwierdzenia, iż wyróżniona opozycja stary — nowy, tzn. przeciwieństwo między Europą a Wschodem, jest wyjątkowo wyrazista. Miejsce akcji, owo pole funkcjonalne — to „[...] kraje tych niezliczonych ludzi, którzy [...] żyją jeszcze dziecięcą szczerym życiem, całą swą istotą odczuwając i życie, i śmierć, i cudowną wielkość wszechświata [...]” (s. 251). „I na cóż to [...] tym leśnym ludziom, bezpośrednim spadkobiercom ziemi prarodziców [...] na cóż im miasta, ceny, rupie?” — zapytuje autor.

Anglik, przebywając na Cejlonie, włącza się w sytuację konfliktową. Wprowadza on stosunki społeczno-ekonomiczne będące wytworem jego cywilizacji, a więc przekracza granicę. On mówi: „[...] my, ludzie nowego wieku, wieku żelaza, staramy się ujarzmić, zawładnąć nimi, i to nazywamy naszymi zadaniami kolonialnymi” (s. 251). Granicę tę przekracza również drugi z bohaterów — riksarz. Podporządkowuje się on nienaturalnym dla niego normom, narzuconym mu przez tych „nie-łitościwych i zagadkowych białych ludzi”:

„Biegał i chciwie gromadził pieniądze — nie można było zrozumieć, w czym się bardziej rozmiłował: w owej bieżącej czy też w srebrnych krążkach, które zbierał za tę bieżącą.” (s. 225)

Fabularność tego przekazu artystycznego potwierdza jego plan kosmiczny. Perspektywa wieczności ujawnia tragizm bytu ludzkiego, uzależnionego od wiecznych praw życia.

„Podlegają im zarówno biedny riksarz, jak i kolonizator, bogaty Anglik [...]. Riksarz zapomniał o głosie Buddy wzywającym do «wyrzeczenia się miłości ziemskiej» [...] zapomniał, że dążenie do uciech ziemskich jest źródłem bólu, cierpienia i śmierci. Nieszczęśliwy jest również Anglik, odczuwający tragizm istnienia i żalną bezsilność jednostki wobec potęg kosmicznych. Uniwersalna prawda o tragizmie bytu zrównuje wszystkich ludzi bez względu na ich sytuację społeczną. W jej obliczu wszyscy są «braćmi», jak to podkreśla symbolika tytułu.”¹⁷

¹⁵ H. Brzoza: *Kod...*, s. 76.

¹⁶ *Ibid.*, s. 76.

¹⁷ Z. Barański: *Iwan Bunin...*, s. 557.

Właściwie obydwaj ci bohaterowie przekraczają granicę istnienia ziemskiego: riksarz popełnia samobójstwo, a jego ciemniejszy — w zasadzie „nie żyje” już od dawna¹⁸.

„O ile zatem plan socjalny tej samej przestrzeni ideologicznej dzieła wydobywa całą straszliwą potęgę zła społecznego poprzez kreowanie konfliktu dwóch sprzecznych światów i świadomości obcych klasowo i kulturowo, o tyle plan wieczności, wszechbytu (który sygnalizują «wody mnogie» oceanu) pomniejsza zło socjalne — wyrządzone riksarzowi przez jego pasażera — sprowadzając je do rangi jednej z licznych egzemplifikacji złożonego i wieloaspektowego zjawiska zła kosmicznego, podległego najbardziej uniwersalnym kryteriom interpretacji.”¹⁹

Przy analizie *Pana z San Francisco* wspominaliśmy, iż istotę zła rozpatrywał pisarz także w aspekcie moralno-etycznym. W *Braciach* ten kierunek Buninowskich poszukiwań ma szerszy zakres; dotyczy on nie tylko określonych postaw bohaterów i wartości przez nich reprezentowanych. Antynomia między starym (wschodnim) i nowym (europejskim) kręgiem kulturowym zyskuje nadbudowę religijno-filozoficzną. W sferze formalnych rozwiązań środkiem formułowania idei głównej jest kształtowanie struktury narracyjnej. Uwzględnia ona (głównie w pierwszej części utworu) między innymi użycie pseudocytatów. W nich to, z punktu widzenia religii buddyjskiej, wartościuje się świat przedstawiony i postępowanie riksarza, postaci tu pierwszoplanowej:

„Nie zapominaj — rzece Wywyższony — nie zapominaj młodzieńcze, który pragniesz zapalić życie od życia, jako zapala się ogień od ognia, że wszystkie cierpienia tego świata, gdzie każdy jest albo zabójcą, albo ofiarą, wszystkie zgryzoty i żale tego świata pochodzą od miłości.” (s. 223)

Bohater sprzeciwił się kanonom swej wiary, przekroczył wyznaczone przez nią normy postępowania²⁰. Przywiodło go to przed oblicze śmierci, jak gdyby ułatwiło ingerencję owych fatalnych potęg kosmicznych. Sądzimy, iż powyższy fakt ujawnia autorski stosunek do wspomnianego systemu religijnego i przypisywane mu znaczenie w poszukiwaniu sensu i istoty życia ludzkiego. Postawa ta staje się jeszcze bardziej ewidentna w drugiej części tekstu. W wypowiedzi Anglika odnajdujemy jawne przyznanie wyższości doktrynom Wschodu nad religiami europejskiego kręgu kulturowego; „deklaruje” on chęć przyjęcia obcej mu wiary:

¹⁸ Por. H. Brzoza: *Kod...*, s. 77—78; *Фабула — сюжет — подробность бунинской новеллы*. В: *Русская литература XX века*. Калуга 1973, s. 39—50.

¹⁹ H. Brzoza: *Kod...*, s. 78.

²⁰ Życie — według buddyzmu — jest przede wszystkim cierpieniem. Zatem podstawowym założeniem tej religii jest teza, że celem życia ma być wyzwolenie się z cierpienia, którego przyczyną jest wszelakiego rodzaju pragnienie (miłości, istnienia itp.); ono właśnie powoduje ciągłe odradzanie się (reinkarnację). Przez przestrzeganie cnoty, prawa moralnego istota ludzka zmierza do wyzwolenia ducha z więzów materii, przestaje się odradzać i uwalnia od cierpienia istnień, tzn. przechodzi w ostatnim stadium oczyszczenia do nirwany.

„My, handlowcy, technicy, wojskowi, politycy, kolonizatorzy — my wszyscy, broniąc się przed własną tępotą i pustką, włóczyliśmy się po całym świecie i usiłujemy zachwycać się górami i jeziorami Szwajcarii, nędzą Włoch [...] Sycylii, albo z udanym zachwytem patrzymy na żółte gruzki Akropolu w Grecji, asystujemy, jak na jarmarcznym widowisku, przy rozdawaniu świętego ognia w Jerozolimie, płacimy zawrotne sumy za to, żeby znosić męki od przewodników i pcheł przy zwiedzaniu grobowców i glinianych świątyń Egiptu, płyniemy do Indii, Chin, Japonii — i dopiero tu, na ziemi najstarszego rodzaju ludzkiego, w tym utraconym przez nas raju, który nazywamy naszymi koloniami i zachłannie ograbiamy, w tym brudzie, wśród dżumy, cholery, febry, kolorowych ludzi, zamienionych przez nas w bydła, właśnie tu czujemy w pewnym stopniu życie, śmierć, boskość. I tu, będąc obojętnym wobec tych wszystkich Ozyrysów, Zeusów, Apollów, wobec Chrystusa, Mahometa, doznawałem nieraz uczucia, że mógłbym oddawać cześć tylko tym straszliwym bogom naszej praojczyzny — sturękiemu Brahmie, Sziwie, diabłu, Buddzie, którego mowa rozbrzmiewała zaprawdę jak mowa samego Matuzalea, wbijającego gwoździe w wieko trumny świata... Tak, tylko dzięki Wschodowi [...] tylko temu wszystkiemu zawdzięczam, że cośkolwiek jeszcze czuję i myślę.” (s. 250—251)

Zatem bohater ten przemierza określony tor przestrzenno-etyczny. Jego pobyt na Wschodzie (a głównie spowodowany tym odpowiedni stan uczuciowy) należy traktować jako przejście w inny obszar przestrzenny. Właściwy mu *locus* religijno-filozoficzny, tzn. chrześcijaństwo (świadczy o tym jego powołanie się na Biblię), zakazuje mu postępowania niezgodnego z narzuconymi normatywami i wykraczania poza określone przez siebie ramy²¹. Stwierdza on:

„[...] dla nas straszne jest tylko to, że odczylił się odczuwać strach. Bóg, religia — od dawna przestały już istnieć w Europie. Przy całej naszej praktyczności i zachłanności jesteśmy zimni jak lód, zarówno wobec życia, jak wobec śmierci.” (s. 250)

Jednakowoż Anglik poruszający się w przestrzeni moralno-etycznej nie zyskuje w utworze cechy ewolucji wewnętrznej. Owo przemieszczenie się postaci poza właściwy jej obszar duchowy jednocześnie zatrzymuje dalszy rozwój akcji. Pomimo iż znamienne dla rozpatrywanych utworów motyw sytuacyjny podróży przybiera w drugiej części opowiadania swą jawną postać (znowu jest to wojaż statkiem), to zaprezentowana tu ucieczka „martwego” wewnętrznie bohatera nie niesie ze sobą elementów fabularnych. Jest ona, jak gdyby, powrotem do punktu wyjściowego.

Z dotychczasowych naszych obserwacji i cytowanych tekstów Bunina nietrudno wyciągnąć wniosek, iż ten sposób ich analizy ujawnia dużą fabularność *Braci*, natomiast w *Panu z San Francisco* wykazuje

²¹ Przekaz biblijny głosi, iż w obwieszonych Mojżeszowi dziesięciu przykazaniach Bóg w pierwszym rzędzie zakazuje kultu innych, fałszywych bogów: „Nie będziesz miał bogów cudzych przede mną [...]. Nie będziesz się im kłaniał, ani służył. Ja jestem Pan, Bóg twój [...]” (Biblia, *Druga Księga Mojżeszowa Exodus, czyli Księga Wyjścia*. Kraków 1962, 4, 20, s. 86).

fabułę szczątkową. Wynika to z faktu, że w historii podróży bezimienne-
go milionera bohater przekracza granicę jedynie w planie kosmicznym
opowiadania. Z kolei w *Braciach* obydwie pierwszoplanowe postaci —
rikszarz i Anglik, przekraczają je na wszystkich wyróżnionych płasz-
czyznach. Interesującą rzeczą wydaje się także ujawnienie Buninow-
skiego systemu myślowego, konsekwentnie funkcjonującego i logicznie
spójnego. Zauważyliśmy, iż istotę zła pisarz rozpatrywał w aspekcie so-
cjalnym, kosmicznym i moralno-etycznych wartości. Czynił to, kreując
zasadniczą opozycję w każdym z planów. Poszukiwania te, a właściwie
ich wynik, graficznie możemy zilustrować w następujący sposób:

<i>Pan z San Francisco</i>	<i>Bracia</i>
plan socjalny przestrzeni artystycznej	
stary = nowy	stary ↔ nowy
plan kosmiczny przestrzeni artystycznej	
stary = nowy	stary = nowy
plan moralno-etycznych wartości (przestrzeń duchowa)	
stary ↔ nowy	stary ↔ nowy

Widzimy, że jedynie w sferze socjalnej zarysowuje się różnica między
Braćmi i *Panem z San Francisco*. W ten sposób struktura artystyczna
utworów wyraża całokształt autorskich przemyśleń; zła w jego postaci
społecznej dopatrywał się pisarz w istnieniu określonych stosunków spo-
łeczno-ekonomicznych.

Sądzimy, iż powyższy fakt wytyczył dalszy kierunek Buninowskich
poszukiwań źródeł zła i określił koncepcję ostatniego z opowiadań z lat
dziesiątych. W *Snach Czanga* nie występuje już konflikt na poziomie
socjalnym. Płaszczyzna ta zanika, natomiast wyraziście zaznaczają się
dwie pozostałe: moralno-etyczna i kosmiczna. Utwór ten jest całkowicie
zamknięty w ramach „wiecznych problemów”, a o jego obrazie ducho-
wym stanowi wyłącznie religijno-filozoficzny kontekst. Analogicznie do
poprzednich opowiadań również tutaj pisarz wprowadza konstrukcję
kontrapunktową. Jest nią zaprezentowany już na początku tekstu spór
dwóch „prawd”. „Prawdami” w utworze określa się sposób interpretacji
zjawisk ziemskiego bytu, sposób pojmowania sensu istnienia. Opozy-
cyjne zestawienie „prawdy” o tym, że „[...] życie jest niewypowiedziane
piękne” z „prawdą” głoszącą, iż: „[...] życie ma sens tylko dla wariatów”
— to polaryzacja fenomenu dobra i zła i sposób realizacji postawionego
w noweli problemu.

W *Snach Czanga* przestrzeń artystyczna także pełni funkcje modelo-
wania stosunków pozaprzestrzennych, daje ona jednak wyobrażenie o swej
naturze fizycznej jako pierwszy plan metafory. Pisarz zastosował tu
szczególny chwyt formalny, polegający na prezentacji akcji w dwóch
planach czasowo-przestrzennych. Narrator abstrakcyjny opowiada o nę-
dźnej egzystencji bohatera-kapitana w mieście Odessie, natomiast pies

Czang relacjonuje wydarzenia sprzed katastrofalnego przełomu: mówi o ich szczęśliwym życiu w Chinach i na Morzu Czerwonym. Typowy w analizowanych poprzednio utworach sposób kształtowania przestrzeni artystycznej również tutaj polega na wskazaniu odrębnych kręgów kulturowych. Naślad jest to Wschód i Europa. Aksjologię i autorską pozycję wyraża ściśle przyporządkowanie owych miejsc funkcjonalnych poszczególnym „prawdom”. Epizody umiejscowione na Wschodzie unaoznaczają „prawdę” szczęśliwą, odeski zaś żywot bohaterów „zaświadcza o tej „dla wariatów”. Zatem opozycję między wschodnim (starym) i europejskim (nowym) kręgiem kulturowym podkreśla się w opowiadaniu bardzo wyraźnie.

Elementem organizującym fabułę *Snów Czanga* jest znowu podróż (tym razem z Chin do Europy). Pomimo iż sposób prezentacji motywu wywołuje wrażenie jego afabularności, jednakowoż skupia on w sobie prawie cały materiał ideowo-treściowy tekstu. Pozwala on kapitanowi na włączenie się w sytuację konfliktową właściwą poszczególnym *locusom* i konfrontację przeciwległych biegunów etycznych w filozoficzno-religijnym obrazie świata przedstawionego. Ich wyodrębnienie i pojęcie granicy między nimi wprowadza się tu jedynie po to, żeby ją naruszać, albowiem wspomniane dwie „prawdy” w życiu kapitana nieustannie zmieniały się i stanowiły jego sedno. Pierwszą z nich utożsamiał z miłością do żony i córki. Dramatyczne przeżycia (zdrada ukochanej kobiety) przywiiodły go do zwątpienia w dobrą „prawdę”. Przekonany o kruchości ziemskiego bytu i złudności szczęścia mówi:

„Przyjacielu, widziałem cały ziemski glob — życie wszędzie jest takie same! Wszystko to łgarstwo i bzdura, to, czym niby to ludzie żyją: nie mają ani Boga, ani sumienia, ani rozumnego celu w życiu, ani miłości czy przyjaźni, ani uczciwości — nie mają nawet zwykłej litości.” (s. 316)

Bohater widzi wokół siebie jedynie zło. Poszukując sensu życia zwraca się ku religii. W momencie, kiedy zapewnia, że „[...] jest, była i będzie po wieki wieczne jedna tylko prawda, ostatnia prawda Żyda Hioba, prawda mędrca z niewiadomego plemienia, Eklezjastes” — powołuje się on na Biblię. Uznanie Biblii za objawione źródło wiary jest podstawą doktryny chrześcijańskiej. Pozwala to przypuszczać, iż w chrześcijaństwie, a więc najbliższej i właściwej sobie przestrzeni moralno-etycznej, szukał kapitan źródeł poznania. Jednak cytowane fragmenty Biblii przepełniło zwątpienie w sposób interpretacji świata proponowany przez tę religię²². Fakt ów wskazuje na to, że chrześcijaństwo nie stanowi dla

²² Według biblijnego przekazu Hiob, obrawszy cierpienie za główny temat swoich rozmyślań, twierdził, że nie zawsze widzimy szczęście i cierpienie rozdzielone między ludzi stosownie do ich zasługi lub winy. Mówił on: „Człowiek, urodzony z niewiasty, żyjąc przez czas krótki bywa napełniony wielu nędzami” (Biblia, *Księga Ioba*, Kraków 1962, 14,1—6, s. 555).

Za podstawę rozważań Eklezjastesza służy stwierdzenie, że wszystko na ziemi

kapitana podstawy zrozumienia losu ludzkiego. Zwątpienie zmusza go do poszukiwania innych dróg prowadzących do „prawdy ostatecznej”.

Bohater próbował odnaleźć odpowiedź na nurtujące go problemy w religiach Dalekiego Wschodu — taoizmie i buddyzmie. Sprzeciwiając się zasadom propagowanym przez taoizm²³ i buddyzm, również przekracza granice wyznaczone przez te religie. Przyczyną jego cierpienia była chęć zdobycia serca kobiety, która go już nie kochała. Pragnąc — nie uznaje taoizmu i buddyzmu za źródło poznania. Jeszcze raz sprzeciwił się tym religiom, kiedy „[...] strzelił z pistoletu do swej prześlicznej i smutnej żony”. Uświadomiwszy sobie swój błąd, bohater mówi:

„Pramacierz-otchłań, która rodzi i pochłania, pochłaniając zaś znów rodzi wszystko, co istnieje na świecie, czyli mówiąc inaczej, jest to ta kolej wszelakiego istnienia, której żadne istnienie nie powinno się sprzeciwić. A my przecie sprzeciwiamy się każdej chwili, każdej chwili pragniemy trzymać na wodzy nie tylko, że tak powiem duszę ukochanej kobiety, ale nawet całym światem usiłujemy kierować po swojemu. [...] Nazbyt łapczywy jestem na szczęście i nazbyt często opadają mnie wątpliwości.” (s. 313)

Kapitan odrzuca trzy główne systemy religijne i wartości, które niosą one ze sobą. W przypadku tej postaci jest to oswobodzenie się z narzuconych przez nie norm. Dokonuje on tego nie poprzez akt woli, lecz jak gdyby pod wpływem niepojętych potęg kosmicznych. Po katastrofalnym życiowym przełomie wyrzeka się domu, majątku i rodziny, a tym samym rezygnuje z życia doczesnego. Po etapie śmierci duchowej dochodzi do jego śmierci fizycznej (przekroczenie granicy w planie kosmicznym).

Zgon głównego bohatera nie jest czynnikiem retardacyjnym w rozwoju akcji, jak to było w uprzednio analizowanych utworach. Już wcześniej, tzn. od momentu psychicznej śmierci kapitana, poszukiwanie sensu życia i przyczyn zła podejmuje tytułowa postać — pies Czang. Warto dodać, iż istnieje zauważalna różnica między bohaterami *Snów Czanga* a postaciami występującymi w pozostałych opowiadaniach z lat dzieciętych. O ich odrębności decyduje aktywny udział w próbach filozoficznej interpretacji rzeczywistości przedstawionej w drodze właściwej im percepcji. Czang reprezentuje sobą inną konstrukcję moralną niż jego pan. Urodzony w Chinach, patrzy na świat przez pryzmat taoizmu i buddyzmu i może myśleć, iż:

„Jest jedna tylko prawda na świecie [...] cudowna prawda.” (s. 309)

jest marnością. Według tego przekonania człowiek nie może dojść do poznania zasad, jakimi Bóg kieruje się w swych rządach: „[...] marność nad marnościami i wszystko marność. Co więcej ma człowiek ze wszystkiej pracy swej, którą się trudzi pod słońcem” (Biblia, *Księga Eklezjastesa*, *Wstęp*. Kraków 1962, 1,1—3, s. 708).

²³ Taoizm, jako kierunek światopoglądowo-religijny głoszący materialną jedność świata i powszechną prawidłowość zjawisk, propagował poddanie się naturalnemu porządkowi rzeczy.

Ale i on przeżywa duchowe rozterki:

„I przydarzyło się Czangowi to, co niejednokrotnie przydarzyło się w owe czasy jego panu: nagle zrozumiał, że na świecie istnieje nie jedna, lecz dwie prawdy.” (s. 309)

Czang w istocie skłonny jest przyjąć pogląd kapitana (przekroczyć granice swej przestrzeni etycznej), kiedy ten ostatecznie dochodzi do wniosku, że istnieje tylko jedna prawda — zła i nikczemna:

„Zgadza się z kapitanem czy nie zgadza? Na to nie da się odpowiedzieć wyraźnie, a skoro się nie da, to już kiepska sprawa.” (s. 316)

Niestety i ten bohater nie jest w stanie zrozumieć „prawdy ostatecznej”. Jego bezsilne poczynania od czasu do czasu przerywają „znaki”, aluzyjnie wskazujące na istnienie jakiegoś świata, w którym „prawda” jest osiągalna. Jednym z takich „sygnałów” jest scena rozrywająca się w restauracji, kiedy to dźwięki muzyki pomagają Czangowi w przeniesieniu się do tego świata:

„[...] nagle rozlega się stuk laseczki dyrygenta o pulpit na estradzie restauracji — i zaczynają śpiewać skrzypce, za nimi drugie i trzecie [...] duszę Czanga po chwili zapełnia inna zupełnie tęsknota, inny smutek [...]. Całą swą istotą oddaje się muzyce, kornie podąża za nią do jakiegoś innego świata [...]” (s. 316—317)

Jaki to świat i co określa jego niezwykłą harmonię, tak upragnioną a jednocześnie nieosiągalną dla bohaterów? Tajemnicę odśłania zakończenie noweli. W momencie tym Czang jest na etapie przekraczania podwójnej granicy, tzn. zarówno na płaszczyźnie moralno-etycznej, jak i w planie kosmicznym:

„[...] w owym nie zaczynającym się i nie kończącym świecie, który jest niedostępny dla Śmierci. W świecie tym musi być tylko jedna prawda — trzecia — ale jaka to prawda — wie ten Pan ostatni, do którego Czang wkrótce już będzie musiał powrócić.” (s. 324)

Dość pesymistyczną konkluzją kończy się utwór, nie pozostawiając żadnej nadziei na możliwość przebudowy życia zgodnie z zasadami pierwszej, jasnej „prawdy”. Wszystkie nadzieje skierowane są ku trzeciej, wyższej „prawdzie” mistycznego Pana od dużej litery. Jednak pesymizm Bunina jest pesymizmem ambiwalentnym. Warunkuje to zaprezentowany w zakończeniu *Snów Czanga* odmienny sposób kreowania przestrzeni. Ma ona tutaj zdecydowanie bezgraniczny charakter. Stworzenie takiego jej typu jest wynikiem przemyśleń pisarza i drogi, jaką przeszedł w próbach rozumienia istoty świata. Dotychczas dostrzegał on w nim wiele postaci zła, ale należały one do różnych światów przestrzennych, głównie — do świata ludzkiego i świata kosmosu. Zło stworzone przez człowieka to zło świata materialnego i według określonej inter-

pretacji — społecznego. Przeciwstawia je złu kosmicznemu, które nie należy do świata społecznych stosunków międzyludzkich, ono w nie tylko ingeruje i w nich realizuje się. Owa nieskończona nadorganizacja przestrzeni, inaczej mówiąc — kosmos²⁴, zakłada jednorodny porządek formalny. Pojęcie dobra i zła przybiera również charakter nieskończoności. I chociaż autor ostatecznie nie wyjaśnia znaczenia trzeciej „prawdy”, to sądzimy, iż w ten sposób sugeruje on, że w innym wymiarze należy stosować odmienne, bardziej uniwersalne kryteria interpretacji zjawisk dobra i zła.

Zaprezentowana analiza opowiadań Bunina pozwala stwierdzić, iż kategoria przestrzeni artystycznej i kategoria fabuły są tu współzależne. Te komponenty struktury artystycznej dzieł ujawniają również ich związek wzajemny z systemem światopoglądowo-ideologicznym pisarza. W tym wypadku były wyznacznikami, które, jak mniemamy, pozwoliły zrekonstruować jego krystalizację. Zastosowane ujęcie badawcze wykazało także, w odróżnieniu od dotychczas funkcjonujących sądów, dużą fabularność dwóch utworów. Występujący tu typ fabuły określilibyśmy mianem „podmiotowej”, ze względu na funkcję, jaką pełnią postaci w rozwoju linii fabularnej²⁵.

²⁴ Podobnego zdania jest Baldur Kürchner, niemiecki badacz twórczości I. Bunina. Twierdzi on, iż u podstaw koncepcji pisarza leży światopogląd „panteistyczno-taoistyczny”. W związku z tym założeniem sądzi on, że w noweli *Sny Czanga* pisarz formułuje myśli o wartości życia ludzkiego jako cząstki ogromnego i wiecznie żywego wszechświata. (Cyt. wg И. П. Вантенков: *Бунин — повествователь...*, s. 134).

²⁵ Określenie tego typu fabularnego mianem „podmiotowego” wprowadziliśmy na wniosek, który padł w dyskusji nad referatem. Rozróżnienie linii „podmiotowej” i „przedmiotowej”, ich opis ze wskazaniem na ogólnoestetyczne ich uwarunkowania znajdziemy w artykule P. Fausta: *Rzeczywistość przedstawiona w radzieckiej powieści produkcyjnej lat trzydziestych wobec sformułowanej estetyki realizmu socjalistycznego* wydrukowanym w tomie *Zagadnienia prądów i kierunków w literaturze rosyjskiej* (Red. S. Poręba, Katowice 1980).

Анна Пашкевич

ФАБУЛЫ РАССКАЗОВ ДЕСЯТЫХ ГОДОВ ИВАНА БУНИНА

Резюме

На основании концепций Юрия Лотмана и его понимания художественного пространства проведен здесь анализ фабул рассказов 10-ых годов Ивана Бунина. Примененная методология показывает зависимость художественного пространства и фабулы, а также, в отличие от существующих мнений, позволяет автору выдвинуть тезис о фабульности *Братьев* и *Снов Чанга*. Обнаруженная по ходу анализа специфика строения художественного пространства в отдельных произведениях считается в статье показателем кристаллизации мировоззренческо-идеологической системы писателя. Выступающую в рассказах десятых годов модель фабулы автор называет „субъектной”, принимая во внимание роль, какую играют здесь герои.

Anna Paszkiewicz

PLOT IN IVAN BUNIN'S SHORT STORIES OF THE TENTHIES

S u m m a r y

On the basis of Jurij Lotman's ideas and his understanding of the artistic space the plot analysis of Ivan Bunin's short stories of the tenthies has been carried out. The research method applied here reveals the mutual dependence of the categories of artistic space and plot. It also allows the author to draw conclusions concerning the plot character of *Братья* and *Сны Чанга* (in opposition to the opinions functioning so far).

The specificity of artistic space formation revealed in the analysis is considered as an indicator of the cristallization of the author's ideological system. The model of plot plane in the short stories of the twenties is called subjective (due to the part played by the characters).