

Zbigniew Maciejewski

Poetyka rysopisu postaci w powieści autobiograficznej Iwana Bunina "Życie Arseniewa"

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 7, 16-47

1983

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.

Poetyka rysopisu postaci
w powieści autobiograficznej Iwana Bunina
„Życie Arsieniewa”

Zbigniew Maciejewski

Zagadnienie bohatera fabularnego w powieści Iwana Bunina pt. *Życie Arsieniewa* nie stało się dotychczas przedmiotem systematycznych badań. Plan postaci w tym utworze był co prawda wielokrotnie analizowany głównie przez radzieckich buninologów, ale przede wszystkim okazjonalnie — na marginesie podejmowanych przez nich pierwszych całościowych i siłą rzeczy ogólnych egzegez ukazanej powieści¹, w związku z obserwacjami nad innymi szczegółowymi zagadnieniami² oraz w kontekście większych syntez historycznoliterackich, obejmujących swym za-

¹ Stosunkowo najszerszej problematyka postaci literackiej w omawianej powieści została uwzględniona w pracach badaczy radzieckich. Zob.: В. Н. Афанасьев: *И. А. Бунин. Очерк творчества*. Москва 1966, rozdz. *Роман „Жизнь Арсеньева”*; S. Antonow: *W pierwszej osobie*. Warszawa 1976, rozdz. *Iwan Bunin: „Życie Arsieniewa”*. Przeł. J. Faгупо; А. Горелов: *Три судьбы*. Ф. Тютчев, А. Сухово-Кобылин, И. Бунин. Ленинград 1978, rozdz. *Звезда одинокая*, zwł. s. 513—545; Л. В. Крутикова: *„Жизнь Арсеньева” — итоговая книга И. А. Бунина*. В: *Бунинский сборник. Материалы научной конференции, посвященной столетию со дня рождения И. А. Бунина*. Орел 1974; Е. К. Лявданский: *Роман А. И. Бунина „Жизнь Арсеньева”*. Диссертация на соискание ученой степени канд. Филологич. наук. Ленинград 1974 (maszynopis); О. Н. Михайлов: *Строгий талант. Иван Бунин. Жизнь, судьба, творчество*. Москва 1976, rozdz. *Песнь о России*; А. А. Волков: *Проза Ивана Бунина*. Москва 1969, rozdz. *Возвращение к истокам*.

² Zob. А. А. Ачатов: *Концепция личности художника в романе И. Бунина „Жизнь Арсеньева”*. В: *Проблемы метода и жанра*. Томский Государственный Университет им. В. В. Куйбышева. Труды. Т. 252, вып. 1. Томск 1974; Б. В. Аверин: *Из творческой истории романа И. А. Бунина „Жизнь Арсеньева”*. В: *Бунинский сборник...*; А. П. Казаркин: *Художественная перспектива в романе „Жизнь Арсеньева”*. В: *Проблемы метода и жанра*. Томский Государственный Университет им. В. В. Куйбышева. Труды, вып. 4. Томск 1977; Г. Б. Курляндская: *Авторская позиция И. А. Бунина в романе „Жизнь Арсеньева”*. В: *Бунинский сборник...*; Э. В. Николаева-Фатова: *Русская антропонимия в прозаических произведениях И. А. Бунина*. В: *Бунинский сборник...*

sięciem również twórczość Bunina³. Dwie, jak dotąd, próby odrębnego opracowania tej kwestii mają natomiast z założenia charakter przyczyn-karski⁴.

Brak zainteresowania analizowaną kategorią poetyki — ujawniający się zresztą nie tylko w wypadku *Życia Arsieniewa*, lecz również innych utworów narracyjnych autora rozpatrywanej powieści — wiąże się co najmniej z dwoma czynnikami. Jeden z nich to stan badań nad prozą pisarza, ich metodologiczne i przedmiotowe ukierunkowania. Jak słusznie stwierdza się w omówieniach porządkujących tego rodzaju badania, zapoczątkowano je *de facto* dopiero po śmierci Bunina, pod koniec lat pięćdziesiątych. Ze zrozumiałych więc powodów celem pierwszych poczynań badawczych tak radzieckich, jak zachodnich było — według opinii komentującej je R. S. Spiwak —

[...] zapoznać czytelnika z całością spuścizny artysty, ukazać dominujący w niej nastrój, jej zasadniczą ideową i estetyczną atmosferę⁵.

Bardziej specjalistyczne opracowania prozy narracyjnej autora *Życia Arsieniewa* powstały całkiem niedawno — w ubiegłym dziesięcioleciu, w związku z przypadającą wówczas setną rocznicą jego urodzin. Oparto je jednak głównie na takich kierunkach badań, jak socjologiczne, genetyczno-wpływologiczne i tematologiczne, które programowo nie inspiro-

³ Zob. Ю. А. Андреев: *Революция и литература*. Ленинград 1969, rozdz. Октябрь в зеркале старой литературы, zwł. s. 34—40; Л. К. Долгополов: *На рубеже веков*. Ленинград 1977, rozdz. Литературное движение века и Иван Бунин, zwł. s. 317 i n.

⁴ Zob. Н. Ю. Волынская: *К проблеме героя в романе И. Бунина „Жизнь Арсеньева“*. „Научные доклады высшей школы. Филологические науки” 1966, № 1; Т. Д. Фролова: *Концепция личности героя в автобиографических произведениях М. Горького и И. Бинина*. В: *Русская литература и освободительное движение*. Т. 8: Казанский Государственный Педагогический Институт. Ученые записки, вып. 177. Казань 1977.

Luźne uwagi dotyczące centralnej postaci badanej powieści zawarte są także w wypowiedziach formułowanych przez badaczy i krytyków polskich w związku z przyznaniem Buninowi literackiej nagrody Nobla i przekładem *Życia Arsieniewa* na język polski. Te okazjonalne wypowiedzi charakteryzują: E. Piwnik: *Iwan Buniń w Polsce. Szkic problemu*. „Przegląd Humanistyczny” 1975, nr 10 oraz *Echa przyznanej Iwanowi Buninowi nagrody Nobla w polskiej opinii*. W: *Studia Polono-Slavica, Acta Litteraria*. T. 2. Red. B. Białokozowicz. Wrocław 1975; F. Sielicki: *Iwan Buniń w Polsce międzywojennej. W setną rocznicę urodzin*. „Studia Rossica Posnaniensia”. T. 2. Red. Z. Barański. Poznań 1972.

⁵ Р. С. Спиwak: *Бунин и его зарубежные истолкователи*. В: *Русская литература в оценке современной зарубежной критике (против ревизионизма и буржуазных концепций)*. Москва 1973, s. 325. Por. Н. В. Лошинская; И. А. Бунин в английских и американских исследованиях конца 1960-х—начала 1970-х годов. „Русская литература” 1974, nr 3, s. 242.

ją do podejmowania studiów nad poetyką postaci⁶. Oczywiście utwory prozatorskie Bunina interpretowane są również — zwłaszcza ostatnio — z użyciem strukturalistycznej procedury badawczej, prowadzącej pośrednio do pytania, jakie strukturalne cechy dzieła tworzą i określają przyjętą w nim koncepcję postaci oraz technikę postaciowania. Tego rodzaju dociekania nad prozą pisarza koncentrują się z kolei wokół jego nowelistyki, rozpatrywanej przede wszystkim pod kątem założonej w niej strategii kompozycyjno-narracyjnej⁷. *Życie Arsieniewa* zaś interesowało dotychczas badaczy o orientacji strukturalistycznej sporadycznie i w jednym aspekcie, tzn. od strony zaprojektowanego tam modelu przestrzennego⁸.

Innym ważnym czynnikiem powodującym, że problematyka postaci w powieści Bunina była spychana dotychczas na margines, jest ogólne zaniedbanie teoretycznych badań nad personologią literacką. Jak stwierdza Henryk Markiewicz w niedawno opublikowanym artykule — wyodrębniającym różne aspekty, w jakich rozpatrywać można człowieka w literaturze, oraz systematyzującym kategorie służące jego opisowi —

[...] o postaci literackiej wypowiadają się teoretycy, najczęściej wtedy tylko, gdy zmusza ich do tego obowiązek podręcznikowej syntezy⁹.

W innych wypadkach postać — zauważa dalej uczony — pojmowana była przez nich instrumentalnie. Świadczy o tym jej ujęcie w pracach zarówno rosyjskich formalistów, gdzie podporządkowano ją fabule, jak

⁶ Dokładna bibliografia ważniejszych opublikowanych ostatnio studiów o twórczości Bunina i bliższa ich charakterystyka zawarta jest w pracach B. Białokozowicz: *Spuścizna literacka Iwana Bunina*. „Przegląd Humanistyczny” 1974, nr 10, s. 153—156; Н. В. Лощинская: *И. А. Бунин...*; Е. Ривник: *Бунинский сборник. Материалы научной конференции, посвященной столетию со дня рождения И. А. Бунина*. Орел 1974, s. 368; „Slavia Orientalis” 1977, nr 2, s. 249—256; Р. С. Спивак: *Бунин...*; zob. także przypisy 1—4 i 7—8.

⁷ Нр. Н. Brzoza: *Muzyczny model kompozycyjny „Miłości Miti” I. Bunina*. „Studia Estetyczne” 1972, T. 9, s. 195—217 oraz idem: *Pogranicze poezji (Interpretacja semantyczna tekstu opowiadania Iwana Bunina „Porażenie słoneczne”)*. „Literaria” 1975, T. 7, s. 25—53.

⁸ Нр. Н. Brzoza: *Struktura przestrzeni epickiej Iwana Bunina „Życie Arsieniewa”*. „Studia Rossica Posnaniensia.” T. 1. Red. Z. Barański. Poznań 1970, s. 111—129; Z. Maciejewski: *Z zagadnień poetyki przestrzeni w powieści o strukturze autobiografii*. „Przegląd Humanistyczny” 1979, nr 1, s. 69—87.

⁹ H. Markiewicz: *Postać literacka i jej badanie*. „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 2, s. 151. Przy okazji warto wspomnieć, że wcześniej z inną propozycją badawczą dotyczącą tej samej kategorii morfologicznej dzieła wystąpiła badaczka radziecka Л. Гинзбург: *О литературном герое*. Ленинград 1979. Przedstawiony przez nią zarys problematyki badań nad człowiekiem literackim ustępuje jednak pod względem kompletności i systematyczności projektowi opracowanemu przez Markiewicza.

i przez przedstawicieli współczesnej orientacji strukturalno-semiotycznej, zajmujących się nią również w pośredni sposób, tzn. przez pryzmat funkcji, jakie pełni ona w interesujących ich przede wszystkim schematach fabularnych wyabstrahowanych z tkanki narracyjnej¹⁰.

Badania nad człowiekiem literackim w analizowanej powieści mają nie tylko ukazane powyżej uwarunkowania ogólne, ale również szczegółowe. Ważniejszym czynnikiem determinującym dotychczasowe próby „rozbioru” planu personalnego w *Życiu Arsieniewa* jest dominujący w nich swoiście redukcjonistyczny sposób pojmowania postaci. Otóż próby owe opierają się na nie sformułowanym zazwyczaj założeniu, że „personel” w powieści autobiograficznej, za jaką uznano rozpatrywany utwór, nie ma nawet względnie samodzielnego znaczenia literackiego. Postać w tego rodzaju odmianie powieściowej przyjęto tam uważać wyłącznie za pochodną realnego indywiduum oraz reprezentowanej przezeń postawy wobec życia.

Obrany przez buninologów sposób rozumienia człowieka literackiego — związany ściśle z tendencją do genetycznego interpretowania autobiograficznego charakteru analizowanej powieści — narzucił im określoną procedurę badawczą. Polega ona na tym, że przedstawione w *Życiu Arsieniewa* postacie ujmują oni głównie w odniesieniu do ich domniemanych i konkretnych prototypów. W rezultacie takiego postępowania zakres problematyki, jaką uwzględniali dotychczasowi badacze zajmujący się analizą planu personalnego w rozpatrywanej powieści, nie odznacza się zbytnią rozległością. Koncentrowała się ona bowiem wokół wąsko pojętej funkcji poznawczej postaci, zwłaszcza tzw. bohatera głównego, tj. ześrodkowywała się na zagadnieniu związków charakterystyki (przede wszystkim wewnętrznej) Aloszy Arsieniewa ze światem rzeczywistym, czyli z biografią i światopoglądem pisarza Iwana Bunina.

Znaczenie tej kwestii ujawnia się w prowadzonym przez wiele lat sporze dotyczącym właśnie sposobu jej rozwiązania. W owym sporze, w którym uczestniczą najwybitniejsi buninolodzy radzieccy i który wyrasta z innej dyskusji (ogniskującej się wokół tego, kto jest podmiotem mówiącym w analizowanej powieści), zaznaczyły się trzy różne stanowiska.

Jedno z nich — reprezentowane przede wszystkim przez Anatolija Wołkowa i oparte na założeniu, że narratorem w początkowych partiach *Życia Arsieniewa* jest dziecko, a w jego dalszych częściach rola ta przypada dorastającemu młodzieńcowi — sprowadza się do uznania światopoglądowego wyposażenia centralnej postaci utworu za prawdopodobne pod względem społeczno-psychologicznym. Tego rodzaju prawdopodobieństwo właściwe wąsko pojętej charakterystyce wewnętrznej Aloszy Arsieniewa jest tym, co wyróżnia tę postać od innych tzw. bohaterów głów-

¹⁰ Zob. H. Markiewicz: *Postać literacka...*, s. 151—152.

nych wcześniejszych rosyjskich powieści autobiograficznych (np. od Nikołajki Irtieniewa z trylogii Lwa Tołstoja)¹¹.

Przeciwny pogląd sformułował po raz pierwszy W. N. Afanasjew. Później jego opinia znalazła swój wyraz w pracach Siergieja Antonowa, Jurija Andriejewa, Leonida Dołgopułowa i Lidii Polak. Za punkt wyjścia obierają oni twierdzenie, że w zasadzie od początku do końca narracja w badanej powieści toczy się w imieniu dorosłego człowieka, kontemplującego z perspektywy przeżytych dziesięcioleci swoje niemowlęctwo, dzieciństwo, pachołectwo i młodość. W interpretacji tych badaczy przyjęta w powieści perfektywna i kryptoautobiograficzna perspektywa narracyjna, odzwierciedlająca wyłącznie jakoby emigracyjne poglądy starzejącego się pisarza, odcinającego się wówczas od swych młodzięcych ideałów związanych z tołstoizmem i narodnictwem, determinuje bezwarunkowo i negatywnie społeczno-psychologiczną wiarygodność i prawdziwość szeregu charakterystyk. Określa ona zwłaszcza wyposażenie światopoglądowe młodziutkiego Arsieniewa oraz mieszczanina Rostowcewa, a także rysopisy rewolucjonistów (narodników)¹².

Zdecydowana jednakże większość badaczy (T. Frołową, A. Goriełow, A. Kazarkin, N. Kluczewski, L. Krutikowa, G. Kurlandska) zajmuje w sporze o funkcję poznawczą postaci w powieści Bunina kompromisowe stanowisko. Ich zdaniem rola osobowego narratora powierzona została w utworze wprawdzie dorosłemu Arsieniewowi, który występuje tam jako doświadczony artysta, ale jego opowiadanie uwzględnia również punkt widzenia Arsieniewa jako uczestnika zdarzeń, tzn. dziecka, chłopaka i młodzieńca. Stała, dokonująca się w obrębie nawet jednej frazy alternacja tych dwóch różnych punktów widzenia — z zachowaniem do końca powieści wyraźnego dystansu między nimi — ma zapewnić właśnie prawdopodobieństwo przedstawionego tam świata i gwarantować społeczno-psychologiczną wiarygodność charakterystyk¹³.

Znamienne, że niezależnie od zajętego w kwestii funkcji poznawczej postaci stanowiska większość z wymienionych badaczy pomija powieściowy, fikcyjny charakter *Życia Arsieniewa* (zasygnalizowany przez pi-

¹¹ Zob. A. A. Волков: *Гроза...*, s. 65—66, 278.

¹² Zob. В. Н. Афанасьев: *И. А. Бунин...*, s. 338; Ю. А. Андреев: *Революция...*, s. 39; Л. К. Долгополов: *На рубеже...*, s. 320; Л. Н. Поляк: *Алексей Толстой — художник. Проза*. Москва 1964, s. 203.

¹³ Zob. Т. А. Фролова: *Концепция...*, s. 76—79; А. Горелов: *Три судьбы...*, s. 537; А. П. Казаркин: *Художественная...*; Л. В. Крутикова: *„Жизнь Арсеньева...*, s. 30; Г. Б. Курляндская: *Авторская...*, s. 40. Jeszcze inaczej analizowaną kwestię oświetla S. Antonow, który zauważa wprawdzie dokonującą się w powieści częstą wymianę wspomnianych dwu punktów widzenia, tym niemniej twierdzi, że „percepcja dziecka i młodzieńca ubiegłego wieku” obciążona jest tam niejednokrotnie „odczuciami aż nazbyt współczesnymi” człowieka dorosłego. S. Antonow: *W pierwszej...*, s. 79—80.

sarza w komentarzach do tego utworu oraz w nim samym) i identyfikuje postać narratora z osobą Iwana Bunina.

Ukazany spór jest pouczający z teoretycznobańdawczych wzgłędów i z tego głównie powodu został przedstawiony. Otóż ukazuje on pośrednio, że modelowanie postaci zależy przede wszystkim od nie docenionego we wcześniejszych rozbiórach rozpatrywanej powieści skomplikowanego czynnika literackiego i właśnie ten składnik trzeba możliwie najpełniej uwzględnić w podjętych badaniach.

Złożoność i rozległość problematyki związanej bezpośrednio z analizą całego „personelu” *Życia Arsieniewa* wyklucza to, by można było omówić ją w całości i wyczerpać w ramach jednego szkicu. Z konieczności więc dokonano określonego wyboru i ześrodkowano prezentowane rozważania wokół problemów rysopisu postaci jako jednego z ważniejszych i pomijanych dotychczas składników jej charakterystyki w badanym utworze, a jednocześnie jednego z naczelných elementów semantyczno-gatunkowej struktury tego utworu.

I

Współczesne propozycje badania postaci wynikają z mających bogatą tradycję studiów nad narracją powieściową, podjętych ze świadomością, że sposób rozwijania wypowiedzi jest głównym czynnikiem, który najsilniej przyczynia się do kształtowania pozostałych kategorii utworu. Do założeń podkreślających związek między strategią opowiadania a koncepcją i techniką kreowania człowieka w literaturze nawiązuje także H. Markiewicz we wspomnianym szkicu zakreślającym pole zainteresowań personologii literackiej. Zgodnie z zawartymi tam postulatami,

[...] dogodny wstęp do opisu postaci stanowi określenie kompetencji poznawczych narratora¹⁴.

Składnąd wiadomo, że te ostatnie zależą z kolei przede wszystkim od przyjętej przez opowiadającego strategii narracyjnej oraz od pozycji, jaką zajmuje on wobec świata wyłaniającego się z jego opowieści¹⁵. Z konieczności więc rozważania o regułach rysopisu w analizowanej powieści należy poprzedzić analizą ukazanych elementów jako ogólných czynników charakterystyki postaci.

¹⁴ H. Markiewicz: *Postać literacka...*, s. 155.

¹⁵ Zob. F. Stenzel: *Typowe formy powieści*. W: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*. Wybrał, oprac. i przeł. R. Handke. Kraków 1980, s. 252 i n., a także *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1976, hasła: „narracja” i „narrator”.

Wbrew temu, co stwierdzają najpoważniejsi buninolodzy (np. Afanasjew, Andriejew, Antonow, Wołkow), obrane w *Życiu Arsieniewa* rozwiązanie narracyjne nie wywodzi się z tendencji do dosłownie pojętego autentyzmu czy dokumentaryzmu. Jego przesłanką są wyłącznie dążności autentystyczne, zmanifestowane przez Bunina niejednokrotnie. Przejawiają się one nie tylko w rozpatrywanej powieści, ale również we wcześniejszych i późniejszych względem niej opowiadaniach pisarza, jak np. *Pierwsza miłość* (1890), *W sierpniu* (1901), *Suchodoty* (1911), *Ostatnia wiosna* (1916), *Ida* (1925), *Przygoda z walizką* (1931), *Muza* (1938), *Nathalie* (1941) czy *Poniedziałek wielkopostny* (1944). We wszystkich wyliczonych wypadkach narracja jest bowiem jedynie stylizowana autobiograficznie, ale wyłącznie w *Życiu Arsieniewa* autentystyczna funkcja narratora wiąże się także z nacechowaniem jego wypowiedzi w jawnie wyrażany „wspomnieniowy” sposób. Wiele fraz — jak słusznie zauważa Sergiusz Antonow — konstruowanych jest tam ze słowem „pamiętam” (lub pochodnymi odeń w rodzaju „przypominam sobie”)¹⁶.

Trudno zgodzić się także z innymi dość powszechnymi stwierdzeniami, w których podkreśla się, że narracja *Życia Arsieniewa* toczy się z takiego punktu widzenia, jaki prowadzi ku temu, iż podmiot

[...] patrzy na siebie — chłopca — jak gdyby z boku, jak na obcą istotę¹⁷.

Na całej niemal przestrzeni książki — niezależnie od aktualizującego się co pewien czas w niej chwytu „przypomnienia” — wypowiedź rozwija się bowiem z bardzo bliskiej perspektywy, którą dałoby się określić jako dystans całkowitej identyfikacji „ja” opowiadającego z „ja” przeżywającym. Jeżeli w niektórych partiach powieści wspominający staje w opozycji wobec tego, co przeżywa, to tego rodzaju miejsca zdarzają się sporadycznie (przeważnie na początku i końcu utworu) i opozycja ta ma głównie czasoprzestrzenny charakter. Z tego rodzaju dystansowaniem się narratora względem „ja” przeżywającego spotykamy się tam właściwie czterokrotnie. Występuje ono w pierwszym i ostatnim rozdziale, gdzie Arsieniew aluzyjnie określa swój „obecny” niemłody już wiek i przez co zaostrza dystans między czasem opowiadania a czasem opowiadany:

Bardzo żałuję, że powiedziano mi, kiedy się urodziłem. Gdyby mi o tym nie powiedziano, nie miałbym teraz nawet pojęcia o swym wieku [...], a tym samym byłbym uwolniony od myśli, iż winienem rzekomo za jakie dziesięć czy dwadzieścia lat umrzeć.¹⁸

¹⁶ Zob. S. Antonow: *W pierwszej...*, s. 93—94.

¹⁷ *Ibid.*, s. 94.

¹⁸ I. Bunin: *Życie Arsieniewa*. Przeł. I. Bajkowska i M. Mongirdowa. Warszawa 1965, s. 7.

Analogiczny efekt daje się zauważyć także w komentarzu Arsieniewa, który uwydatnia włożony przezeń wysiłek, by wcześniejsze fazy swego życia odczuwać „jako swoje własne”, oraz w którym rozpoznaje on tamtego dawnego siebie jako „urojonego młodszego brata”¹⁹. Jednocześnie czasowy i przestrzenny aspekt dystansu między „ja” opowiadającym i „ja” przeżywającym został natomiast podkreślony we wspomnieniu, jakie ukazuje zmarłą matkę i zawiera swoiście antypacyjną bezpośrednią charakterystykę tej postaci:

W dalekiej ziemi ojczystej, samotna, zapomniana na wieki przez cały świat, niech spoczywa w spokoju i niech będzie błogosławione jej bezcenne imię. Czyżby ta, której czaszka o pustych oczodołach, której zszarzałe kości spoczywają teraz gdzieś tam, w cmentarnym lasku zagubionego rosyjskiego miasteczka na dnie dziś już bezimiennej mogiły, czyżby to ona niegdyś kołysała mnie na rękach?²⁰

Natomiast z taktyką dużego horyzontu narracji w sensie ideologicznym spotykamy się w utworze wyłącznie jeden raz — wówczas, gdy Arsieniew wspomina swą próbę pisania „powieści o samym sobie”, zajmując przy tej okazji alternatywną pozycję wobec tej, jaką zazwyczaj realizuje:

Urodziłem się tam to, wtedy to [...]. Ależ, mój Boże, jakże to brzmi sucho, nędźnie i nieprawdziwie! Przecież czuję całkiem nie to. Chociaż to wstyd i jakoś trudno to powiedzieć, ale przecież tak jest: urodziłem się we wszechświecie, w nieskończoności czasu i przestrzeni, gdzie jakoby kiedyś powstał jakiś system słoneczny, potem coś zwanego słońcem, a potem — ziemia [...].²¹

Ukazane wypadki sygnalizowanej w utworze zwiększonej „odległości” czasoprzestrzennej między „ja” opowiadającym i „ja” przeżywającym podkreślają więc właściwie realizowaną tam zazwyczaj (i przez to trudną do uchwycenia) „bliskość” obydwu biegunów jednej i tej samej postaci (Arsieniewa). Iż „bliskość” ta jest rzeczywiście regułą badanej narracji, świadczy najlepiej to, że powieść nie wykorzystuje zupełnie owych incydentalnych oznak tego typu dystansu do przekształcenia go w dystans moralizatorski, pozwalający podmiotowi wypowiedzi krytycznie ustosunkować się do wcześniejszych faz swego życia i udzielać pouczeń czytelnikowi, lub w dystans poznawczy, umożliwiający mu z kolei szukanie nowych motywów swego tamtego dawnego postępowania i reinterpretację swych tamtych dawnych odczuć, przeżyć i myśli. W rezultacie „ja” przeżywające nie ulega u Bunina ideologicznej perspektywizacji, jak również nie podlega tam kwestii jego identyczności z „ja” opowiadającym.

¹⁹ Ibid., s.

²⁰ Ibid., s. 18.

²¹ Ibid., s. 21.

Obierając za podstawę relację między obydwoma biegunami jednej i tej samej postaci jako najważniejszą zasadę konstrukcyjną quasi-autobiografii, da się określić miejsce *Życia Arsieniewa* w systemie tradycji literackiej rodzimej i obcej. Otóż jak większość rosyjskich powieści stylizowanych autobiograficznie stanowi ona szczególny przypadek operowania bezwzględnie wiarygodnym narratorem (problem wiarygodności wiedzy mówiącego pojawia się u Bunina jedynie na samym początku)²². Tym też właśnie różni się od analogicznie nacechowanych zachodnioeuropejskich (w tym amerykańskich) utworów powieściowych, ufundowanych przeważnie na regule ironicznie podważanej, problematycznej lub wręcz negowanej wiarygodności „ja” opowiadającego (np. *Tristram Shondy* A. Sterne’a, *Moby Dick* H. Melvilla, *W poszukiwaniu straconego czasu* M. Prousta, *Stiller* i *Montauk* M. Frischa).

Utwór Bunina jak każda prawie quasi-autobiografia jest w pewnym sensie powieścią auktorialną; bo jest nią w tym znaczeniu, że nie ma tam właściwie problemu niewiedzy. Zwłaszcza w stosunku do samego siebie, opowiadający dysponuje bowiem wszechwiedzą. Jednakże w odróżnieniu od klasycznego trzeciosobowego narratora auktorialnego dba on o to, by była ona starannie empirycznie umotywowana. Takie uzasadnienie ma w szczególności nieograniczona wiedza Arsieniewa o samym sobie. Na przykład, żeby opisać siebie, odwołuje się on najczęściej do motywu odbicia (w lustrze, w tafli wody w stawie itp.). Ale o umotywowaniu arsieniewowskiej wszechwiedzy zaświadcza przede wszystkim to, że o swym życiu opowiada w chronologicznym następstwie czasowym. Zrezygnowanie przezeń z ukazania własnej biografii z perspektywy np. skutku końcowego sygnalizuje także omawianą wcześniej „bliskość” „ja” opowiadającego i „ja” przeżywającego.

Jednocześnie utwór Bunina jak każda quasi-autobiografia jest powieścią personalną w tym sensie, że pokazuje on świat przedstawiony tak, jak on się jawi w świadomości konkretnego narratora, który sytuuje się wewnątrz tego świata, by stanowić jego centrum. W przypadku Arsieniewa jest to świadomość człowieka żyjącego w różnych zawieszaniach, spośród których za najważniejsze należy uznać te, jakie wynikają z przeciwstawienia natury i kultury. Wzdłuż tych dwóch biegunów rozpięta jest także jego biografia²³. Jako osadzony pierwotnie w naturze, z którą koreluje jego sensualistyczna a zarazem kontemplacyjna osobowość, Arsieniew podejmuje kolejno szereg prób ukulturowienia samego

²² Jak można przypuszczać, właśnie ze względu na to, że pierwszoosobowemu narratorowi udziela Bunin pełnego wotum zaufania, utożsamia się go w dotychczasowych pracach z realnym autorem, zwłaszcza w zakresie sposobu odczuwania świata.

²³ Inaczej odczytuje życie Buninowskiego bohatera — jako zderzenia wieczności i doczesności — J. Фарыно: *Введение в литературоведение*. Cz. 1. Katowice 1978, s. 136.

siebie (np. wstępuje do gimnazjum, pracuje w redakcji, a następnie w jednym z ziemstw małoruskich, bywa na balach i w tzw. „dobrym towarzystwie”, nie przypadkiem obdarza „prawdziwą” miłością wyłącznie córkę lekarza, tzn. Likę). Każdy taki ekskurs w stronę kultury kończy się jednak porażką. Przypomnijmy, że bohater porzuca naukę w gimnazjum, rezygnuje z roli redaktora i urzędnika, zdradza swą ukochaną z przelotnie poznanymi dziewczynami wiejskimi. Co więcej, wszystkie takie wypadki razem wzięte przynoszą mu także niepowodzenie, o czym świadczy ukazana w zakończeniu powieści ucieczka Arsieniewa do bliskiego mu świata natury, na wieś, do rodzinnego Baturina. Poprzez takie sfinalizowanie biografii zostaje podkreślony zamknięty charakter antyakcyjnej konstrukcji fabularnej Buninowskiego utworu.

Obrane w analizowanej powieści rozwiązania narracyjne (tzn. pamiętnikarskie, operujące stabilnym „bliskim” punktem widzenia uosobionym w człowieku, który dzieli świat na naturę i kulturę, łączące w sobie elementy opowiadania auktorialnego i personalnego) narzuca opowiadającemu określoną koncepcję postaci i technikę postaciowania. W zakresie badanego składnika charakterystyki wymaga odeń spełnienia szeregu postulatów. Jeden z nich dotyczy bogatego wyposażenia zewnętrznego postaci. Zgodnie z innym — wyposażenie to ma stanowić wyraz kompromisu między gotowymi, utrwalonymi przez tradycję literacką schematami powierzchowności a powierzchownością zapamiętaną, zaobserwowaną w zewnętrznej rzeczywistości. Inny jeszcze zakłada korelację między ontologicznym podejściem do świata, jakie reprezentuje „ja” opowiadające, a stanowiskiem epistemologicznym i zasadą wartościowania, przyjętymi przezeń względem samego siebie i otaczających ludzi. Wreszcie stwarza ono także konieczność, by opowiadający różnicował rysopis własny i cudzy pod względem zarówno techniki, jak i funkcji. Należałoby się więc zastanowić, czy i w jakim stopniu Buninowski narrator osobowy realizuje ukazane powyżej możliwości i ograniczenia, jakie wynikają z założonej w utworze perspektywy narracyjnej.

II

Zgodnie z zastosowaną przez Bunina pamiętnikarsko-wspomnieniową konwencją — Arsieniew jest przede wszystkim „okiem” i skupieniem problematyki związanej z dziejami duszy w zawieszonych, Toteż akcenty wyglądowne dotyczące bohatera są znacznie uboższe w porównaniu z tymi, jakie odnoszą się do ludzi wylaniających się z jego relacji. W ich przypadku wyposażenie zewnętrzne jest sprawą centralną i pełni funkcję określenia postaci. Natomiast w stosunku do Arsieniewa rysopis jest czymś pomocniczym i pojawia się głównie po to, by owo „oko” i ową

problematykę jakoś uosobić. Funkcjonalna dyferencjacja akcentów wyglądownych wynika tam także z tego, że w odróżnieniu od pozostałego „personelu” powieści Arsieniew nie jest postacią charakterystyczną. Bo jest to postać ze świata kulturowego, twór analizy antropologicznej. Odwołując się do pewnych analogii literackich wyjaśniających bliżej analizowane różnicowanie statusu postaci centralnej i ześrodkowanych wokół niej osób, można powiedzieć, że między Arsieniewem i jego otoczeniem personalnym istnieje różnica taka, jak np. między postacią Konrada a postacią Senatora w Mickiewiczowskich *Dziadach*.

W przeciwieństwie do postaci dalszego planu rysopis Buninowskiego bohatera dany jest głównie za pomocą metody właściwej pierwszosobowym wynurzeniom, tzn. techniki odbicia, czy ściślej w formie opisu jako deskrypcji autowrażeń dotyczących własnego odzwierciedlenia. Na przykład:

Pamiętam: pewnego razu wbiegłem do pokoju matki, nagle zobaczyłem siebie w niewielkim lustrze (które w orzechowej owalnej ramie stało naprzeciw drzwi) — i przystanąłem zaskoczony: z lustra patrzył na mnie ze zdziwieniem, a nawet jakby z lękiem, dość wysoki, smukły chłopczyk w brązowej koszulce i czarnych lustrzynowych spodenkach, w zniszczonych, lecz zgrabnych kozłowych butkach.²⁴

Do wyjątków należy zaś ujęcie powierzchowności protagonisty jak gdyby „od zewnątrz”, oczami innych, przeważnie postaci kobiecych — matki ukochanej (Liki), przekazywane często za pomocą przytoczenia (funkcjonującego tam na zasadzie konwencji absolutnej pamięci), naruszającego, podobnie jak omawiany sposób prezentacji, pierwszoosobową perspektywę narracyjną:

— Ty znowu stałeś się inny — powiedziała kiedyś.
— Już z ciebie prawdziwy mężczyzna. Zacząłeś niewiedomo czemu zapuszczać hiszpańską bródkę.²⁵

Na podstawie nawet tych dwóch przykładów, wyjętych celowo z odległych od siebie partii analizowanej powieści, można stwierdzić, że rysopis Arsieniewa pojawia się niejednokrotnie, w pewnego rodzaju rzutach. Poszczególne porcje autocharakterystyki zawierają nie wszystkie komponenty ciała i ubrania Buninowskiego bohatera, lecz głównie te, które wiążą się ściśle z jego biografią jako ustawiczną peregrynacją między przestrzenią natury i przestrzenią kultury oraz współtworzą portret człowieka sytuującego się na przemian bądź w jednym świecie, bądź w drugim. Wszelka nacechowana w ten sposób prezentacja wyglądu zewnętrznego Arsieniewa pojawia się bowiem w związku z podjętą przezeń w danej

²⁴ I. Bunin: *Życie...*, s. 36—37.

²⁵ *Ibid.*, s. 417.

fazie życia kolejną próbą ukulturowienia samego siebie oraz jego ponowną naturalizacją, zamykającą te nieudane przedsięwzięcia. Rysopis zatem służy w tym wypadku podkreśleniu zasadniczej idei arseniewowskiej egzystencji, a tym samym wiąże się ze sferą naczelných sensów analizowanej powieści.

Pierwszy z takich rzutów autocharakterystyki ukazuje bohatera w momencie przekroczenia przezeń granicy dzieciństwa, jako siedmioletniego chłopca osadzonego w świecie natury (powtarzające się motywy „opalenizny”, ładnie wyłożonych na słońcu włosów itp.). Start w stronę kultury utrwalony zostaje w opisach, ujmujących Arseniewa w roli gimnazjalisty — na progu szkolnej edukacji:

W sierpniu owego roku nosiłem już granatową czapkę ze srebrnym znacznikiem na otoku. Po prostu nie było już Aloszy, a zjawił się Aleksy Arseniew, uczeń pierwszej klasy takiego gimnazjum²⁶

oraz gdy przymierza się on do uosobienia zakochanego w sobie, ale odpowiadającego na wezwania wszystkich nimf dandysowatego sztubaka „w ostrogach”:

Po balu przez długi czas byłem upojony wspomnieniami o nim i o samym sobie, o tym eleganckim ładnym, zgrabnym gimnaziście w szarym mundurku i białych rękawiczkach.²⁷

Ale kolejny wizerunek bohatera, jaki następuje po epizodach ukazujących porzucenie przezeń nauki w gimnazjum, jest obrazem tego, który powrócił na łono natury i przekształcił się w „przeciętnego wiejskiego młodzieńca”²⁸.

Ten układ powtórzony zostanie w powieści z dużą dokładnością jeszcze jeden raz, z tą różnicą, że druga seria rzutów analizowanej autocharakterystyki zewnętrznej wzbogaca się czymś, co nazywa się zazwyczaj szlacheckim portretem reprezentacyjnym, w którym — w sposób stosownie konwencjonalny — wyrazi się zadowolenie bohatera jako posiadacza:

W Orle wystroiłem się jak fircyk — cienkie, eleganckie buty, cienka czarna kurtka, jedwabna czerwona koszula, czarna z czerwonym otokiem czapka szlachecka. Kupiłem też kosztowne siodło kawaleryjskie, które tak zachwyciło mnie swą skrzypiącą, pachnącą skórą, że jącąc z nim nocą do domu nie mogłem zasnąć z radości [...].²⁹

²⁶ Ibid., s. 58.

²⁷ Ibid., s. 106. To uosobienie Arseniewa podtrzymuje także następny opis: Zob *ibid.*, s. 110.

²⁸ Ibid., s. 198.

²⁹ Ibid., s. 281.

Dwa pierwsze ujęcia z serii składających się na drugi rozdział tej małowanej autobiografii wędrowca są zapisem pełnej naturalnego i bezpośredniego wdzięku powierzchowności młodzieńca przybyłego dopiero co ze wsi do miasta, który uświadamia sobie swą zewnętrzną odmienność względem fizjonomii otaczających go tam ludzi:

Już wczoraj w redakcji odczułem ze zmieszaniem swą cygańską opaleniznę, szczupłość twarzy ogorzanej od wiatru, zaniedbaną czuprynę.³⁰

Trzy następne charakteryzują Arsieniewa już jako tego, który przynajmniej zewnętrznie stara się wpisać w kulturę, w rzeczy samej całkiem mu obcą. W jednym z nich — ukształtowanym zgodnie z konwencją, że strój złączony z sylwetką i fryzurą, od razu i w sposób magiczny stwarza osobowość — pojawia się on w roli wyniosłego i wyalienowanego młodzieńca, świadomego swego niedookreślenia:

Tu — w cudzym fraku, gładko uczesany, smukły, jakby jeszcze bardziej wychudły, stawałem się lekki, wszystkim obcy, samotny, dziwnie dumny młody człowiek, pełniący jakąś nieokreśloną funkcję w redakcji [...].³¹

Wreszcie ostatnie ujęcie — idealnie wyrażające owo zawieszenie duszy bohatera — utrwała jego wygląd w momencie, kiedy po ostatecznym rozstaniu z ukochaną (Liką) znowu powraca on pod dach rodzicielski na wieś. Znamienne, że dane jest ono przez pisarza niejako „od zewnątrz” (oczami jednego z współtowarzyszy podróży Arsieniewa), jakby w celu podkreślenia, że właściwa bohaterowi duchowa niestabilność swoiście się już spetryfikowała i zobiektywizowała:

Chłopak obrzuca mnie podejrzliwym spojrzeniem [...]: wciąż tylko czemuś siedzi, milczy ten ni to panicz, ni to kto go tam wie, kto.³²

Założone w analizowanej powieści i mające bogatą tradycję tak w literaturze rosyjskiej (np. A. Puszkina, L. Tołstoj), jak i europejskiej (H. Fielding, Ch. Dickens) ontologiczne podejście do świata znajduje wyraz także w zaświadczonej tam stanowisku epistemologicznym. Sposób, w jaki Buninowski narrator osobowy postrzega samego siebie, zależy bowiem od tego, czy kreuje się on na człowieka natury, czy na człowieka kultury. Najwyraźniej zależność ta przejawia się w kolorystyce rozpatrywanego autoportretu. Znamienne, że przeżywane przez Arsieniewa duchowe napięcie wyraża się właśnie poprzez dynamiczne zróżnicowanie akcentów barwnych konkretyzujących jego wyposażenie zewnętrzne. Wią-

³⁰ Ibid., s. 269. Z opisem operującym podobnymi motywami spotykamy się także nieco wcześniej: zob. *ibid.*, s. 240.

³¹ Ibid., s. 318.

³² Ibid., s. 425—426.

że się to częściowo z deklarowaną przezeń (jako osadzonego w naturze od dzieciństwa) wzmoczoną wrażliwością „na światło i powietrze, na najmniejsze nawet pomiędzy nimi różnice”³³. Jednakże przypisana narratoremu analizowanej powieści skłonność do gromadzenia przymiotników odpowiadających barwom i współtworzących wyobrażenie świata nie jest zjawiskiem odosobnionym w twórczości Bunina. Należałoby więc dopatrywać się w nim także przejawu ogólnej tendencji dominującej w literaturze rosyjskiej i europejskiej pierwszych dziesięcioleci XX wieku, która polegała właśnie na powszechnym stosowaniu tego rodzaju określeń (np. w poezji i prozie symbolistów, futurystów, ekspresjonistów) zarówno w celu uzyskania efektów wizualnych, jak i w funkcji modelującej, co ma z kolei związek z analogicznymi poszukiwaniami zamaniestrowanymi w ówczesnym malarstwie, w tym również w malarstwie portretowym, a wyrażającymi się w popularnej wówczas idei „metafizyki koloru”³⁴.

W rysopisie Arsieniewa dominuje sześć podstawowych kolorów. Dwa z nich — złocistość (włosy, cera) i błękit (oczy) — określają bliżej jego ciało, nadając mu znamię stereotypowej słowiańskości, a zarazem naturalności. Cztery pozostałe — czern, granat, czerwień i biel — charakteryzują zaś jego ubranie, a więc to, co przybrane, społeczne, kulturowe.

Właśnie układ akcentów kolorystycznych konkretyzujących analizowane wyposażenie zewnętrzne zależy w poszczególnych fazach powieściowej narracji od tego, czy Arsieniew sytuje się w roli człowieka natury, czy też widzi siebie jako człowieka związanego z kulturą. W pierwszym wypadku barwy budujące sylwetkę bohatera dobierane są zazwyczaj zgodnie z konwencją impresjonistyczną, tzn. w stosunku tonalnym i w ściśle określonym porządku, wskazującym przeważnie na konkretny punkt oświetlenia. W opisie przedstawiającym Arsieniewa właśnie w pierwszym uosobieniu owo stopniowanie polega na postępującym ku górze rozjaśnianiu czerni (lub ujmując rzecz odwrotnie: przechodzeniu ku coraz ciemniejszym plamom u dołu), a więc w sposób sugerujący, iż punkt świetlny znajduje się ponad głową opisywanego:

[...] z lustra patrzył na mnie [...] chłopczyk w brązowej koszulce i czarnych lustrzynowych spodenkach [...]. Opalenizna chłopca, ujrzanego w lustrze, była biała, taka, jak zwykle bywa, kiedy zanika, płowieje [...]. W chłopcu podobała mi się jego smukłość, ładnie wyłożone w słońcu włosy [...].³⁵

W drugim natomiast wypadku sylwetka Arsieniewa kształtowana jest bądź przez jedną ekspresywną barwę (np. granat lub czern), bądź przez

³³ Ibid., s. 237.

³⁴ Zob. J. Guze: *Twarze z portretów*. Warszawa 1974, s. 109; K. Estreicher: *Historia sztuki w zarysie*. Warszawa—Kraków 1979, s. 530—531.

³⁵ I. Bunin: *Życie...*, s. 36—37.

ostre chromatyczne zestawienie dwu tego rodzaju barw (czern i czerwień), tzn. według zasady bliskiej regule fowizmu:

W Orle wystroiliem się jak fircyk — cienkie, eleganckie buty, cienka czarna kurtka, jedwabna czerwona koszula, czarna z czerwonym otokiem czapka szlachecka.³⁶

Do najczęściej prezentowanych elementów kształtowanego w ten sposób wyglądu postaci centralnej, będącego jednym z najważniejszych czynników naczelnego sensu rozpatrywanego utworu, należy sylwetka, która pojawia się tam pięciokrotnie. Pełni ona, podobnie jak większość komponentów tego rysopisu, funkcję charakteryzacyjną. Znacząco, stosownie do gatunkowo-strukturalnych właściwości *Życia Arsieniewa* jako powieści opartej na wzorcu biografii i wyróżniającej się chronologicznym i w miarę ciągłym układem zdarzeń o dużej rozpiętości czasowej (obejmującej dwudziestoletni okres) staje się ona przeważnie wskaźnikiem wieku bohatera:

[...] zobaczyłem nagle [...] swój, już dość wysoki wzrost, swą smukłość [...], słowem, zobaczyłem niespodzianie, że nie jestem już dzieckiem [...].³⁷

Twarz i oczy, prezentowane czterokrotnie, są w tym samym stopniu ważnym składnikiem badanego wyposażenia zewnętrznego. Ich zadania wiążą się także ściśle z gatunkowo-strukturalną specyfiką utworu Bunina. Z jednej strony, są one, jak sylwetka, instrumentem do wyrażenia poszczególnych faz w przebiegu dorastania Arsieniewa:

Podczas zimy niewątpliwie coś się ze mną stało — przede wszystkim w sensie mego rozwoju fizycznego [...] oczy błękitniały jaskrawiej i intensywniej, twarz nabrała bardziej zdecydowanych rysów i jakby pokryła się lekką złotą opalenizną.³⁸

Z drugiej strony, twarz i oczy są „społecznym zwierciadłem”, czyli tym, co pozwala postaci głównej i powiązanej z nią różnymi relacjami drugoplanowym postaciom rozeznać się w ich aktualnym nastawieniu uczuciowym do siebie. Jako takie stają się one jednym z ważniejszych czynników podkreślających dynamikę skoncentrowanych wokół Arsieniewa powieściowych układów interpersonalnych, zwłaszcza związków rodzinnych i miłosnych, uprzywilejowanych szczególnie w utworach o tego rodzaju strukturze i pełniących tam funkcję modelu wszelkich więzi międzyludzkich³⁹. Na przykład:

³⁶ Ibid., s. 281.

³⁷ Ibid., s. 37.

³⁸ Ibid., s. 133—134.

³⁹ Zob. A. Kępiński: *Twarz i ręka*. „Teksty” 1972, nr 2, s. 10.

- Ty znowu stałeś się jakiś inny — powiedziała kiedyś.
- Już z ciebie prawdziwy mężczyzna. Zacząłeś nie wiadomo czemu zapuszczać hiszpańską bródkę.
- Nie podoba ci się?
- Nie, dlaczego? Tylko że wszystko tak przemija.⁴⁰

Jednakże znaczenie tych ważniejszych składników obrazu ciała postaci centralnej nie ogranicza się wyłącznie do zadań charakteryzacyjnych. Bo w rzeczy samej są one środkiem do uosobienia określonej problematyki, ześrodkowanej w sytuacji „rozdwojenia w sobie” między naturą a kulturą i jako takie modelują naczelny sens powieści. Wprawdzie tego rodzaju funkcja przysługuje analizowanemu rysopisowi głównie jako całości, tym niemniej niektóre z jego komponentów realizują to zadanie względnie samodzielnie. Spośród wszystkich elementów współtworzących ciało bohatera właśnie twarz ma największy udział w kreowaniu głównego znaczenia utworu. Kształtowana jest ona bowiem według dwóch przeciwstawnych stereotypów urody: pozostającej w kręgu oddziaływania natury (motywy „zdrowia”, „świeżości”, „cygańskiej” lub „wiejskiej opalenizny”, „rozwichrzzonej czupryny” itp.) bądź stanowiącej przejaw określonej konwencji kulturowej („szczupła”, „błada”, „podkrażone oczy”, „gładko uczesane pachnące włosy” lub „włosy ostrzyżone na jeża, naperfumowane i wyszczotkowane”). Ta jej diametralna różność wskazuje właśnie na swoiste dla Arsieniewa rozdwojenie między obydwoma sferami rzeczywistości, na właściwe mu oscylowanie między pozycją i rolą młodzieńca wiejskiego, żyjącego naturalnym rytuałem i obrzędkiem zapadłego zaścianka, a pozycją i rolą młodego człowieka, podejmującego sporadyczne wypadki w stronę kultury.

Rzeczy należące do bohatera-narratora, podobnie jak przypisane mu elementy wyglądu, tworzą bardzo ubogą, ale znamionną kolekcję. Reszta Arsieniewa składa się z dwóch przeciwstawnych szeregów. Jeden z nich to: „stara dubeltówka”, „szlacheckie siodło”, „wychudła kabardynka”, „para gończych”. Określają go one jako człowieka wtopionego w naturę. Nie jest to oczywiście *natura naturata*, do jakiej odsyłają niektóre motywy rozpatrywanego wcześniej wyposażenia zewnętrznego (np. „rozwichrzona czupryna” czy „cygańska opalenizna”), ale naturalne — bo związane z lasami, polami i łąkami, z rytuałem polowań i samotnych wędrówek — podłoże ziemiańsko-rustykalnej kultury i cywilizacji. O „naturalności” protagonisty zaświadcza także dodatkowa, uboczna w tym szeregu i nieco zaskakująca w przypadku jego jako mieszkańca Rosji środkowej progenitura — „wytarte siodło kozackie”, jak również to, że rzeczy (meble) wypełniające wnętrza jego domu rodzinnego ukazywane są jako swoiste punkty widokowe, z których kontemplanuje on przyrodę. Natomiast drugi szereg — nieprzypadkowo znacznie skromniej-

⁴⁰ I. Bunin: *Życie...*, s. 417.

szy pod względem liczebności — tworzą: „czeczotkowa szkatułka” jako aluzyjna oznaka „dobrego smaku” oraz „ciemnooliwkowa gładka skamieniała ze starości deszczulka w prymitywnej srebrnej okładzinie, której wypukłości oznaczają trzy postaci aniołów siedzących przy stole Abrahama”⁴¹ — atrybut chrześcijańskiej prawosławnej pobożności. W sumie sygnalizują one powiązanie protagonisty z kulturą, ale wyłącznie taką, która opiera się na związkach z najbardziej archaicznymi warstwami kultury narodowej⁴².

Rysopis jako czynnik uosobienia określonej wizji świata w utworze operującym chronologicznym, układem zdarzeń o dużej rozpiętości czasowej nie może być z reguły jednorazowy na potrzeby całego tekstu takiego utworu. Toteż analizowane akcenty wyglądowne kształtowane są w sposób dynamiczny. Najważniejszym czynnikiem dynamizacji jest w danym wypadku oczywiście ścisły związek między rozciągającą się na szereg faz rozwoju osobowego (od dzieciństwa do początków wieku męskiego) peregrynacją narratora-bohatera w stronę kultury a jego wyposażeniem zmysłowym. W rezultacie modelowania i eksponowania tego rodzaju powiązań rysopis postaci centralnej pełni u Bunina swoistą funkcję kompozycyjną, dodatkowo scalając i zarazem wyodrębniając złożone przeważnie z kilku lub kilkunastu rozdziałów większe całości tekstu nazywane tam „księgami”, i ukazując poszczególne etapy tej zakończonej niepowodzeniem wędrówki. Znamienne, że podobne znaczenie portret zewnętrzny bohatera jako jednostki uwikłanej w analogiczną sytuację egzystencjalną zyskuje także w innych powieściach opartych na strukturze biografii, gdzie staje się również dodatkowym sygnałem początku lub końca większej jednostki narracyjnej, np. „ogniwa” (*Łańcuch Kościeja* M. Priszwina) lub „części” (*Henryk Zielony* G. Kellera, tetralogia B. Zajcewa *Путешествие Глеба*).

III

W *Życiu Arseniewa* jako powieści, w której narracja jest prowadzona w pierwszej osobie, postaci drugo- i trzecioplanowe docierają do odbiorcy wyłącznie za cudzym pośrednictwem, tzn. przez pryzmat świadomości narratora-bohatera. Ogranicza to w dużym stopniu autonomię świata postaci, który zwłaszcza w zlirowanych partiach utworu zyskuje wymowę konstrukcji podmiotu mówiącego. Ów swoisty dla *Życia Arsie-*

⁴¹ Ibid., s. 352.

⁴² Rozdarcie narratora-bohatera między naturą a kulturą potwierdza się także w świetle analizy tła przestrzennego, jakie przedstawione jest w powieści równoległe z postacią centralną. Zagadnienie to omawiam w szkicu: *Z zagadnień poetyki przestrzeni w powieści o strukturze autobiografii (na materiale rosyjskim)*. „Przegląd Humanistyczny” 1979, nr 1.

niewa sposób istnienia jego dalszoplanowego „personelu” jako bytu, którego „esencja jest w cudzym spojrzeniu” (J. J. Rousseau), stanowi jeden z czynników wyróżniających utwór Bunina od innych rosyjskich powieści operujących strukturą biografii, jakie powstały w latach dwudziestych i początku lat trzydziestych. Albowiem większość z nich (np. *Детство Никиты* A. Tolstoja, *Łańcuch Kościeja* M. Priszwina, *Путешествие Глеба В. Zajcewa*) utrzymana jest w trzecioosobowej narracji personalnej, przyzwalającej na większy stopień upodmiotowienia postaci dalszego planu.

Z założoną w *Życiu Arsieniewa* ontologią świata postaci wiąże się ściśle przyjęta przez narratora-bohatera i niejednokrotnie przezeń wysławiana egocentryczna reguła wartościowania tego świata, oparta na kryterium „bliskości — odległości”. Alosza Arsieniew dzieli bowiem swe otoczenie personalne na świat żeński — wciągający, przytulny, ciepły, miękki i sympatyczny, który kojarzy zazwyczaj z biologią, oraz świat męski — wzbudzający przeważnie odrazę i wrogość, poczucie osamotnienia i zagrożenia, utożsamiany najczęściej z kulturą i hierarchią społeczną:

Niemal wszyscy podjeżdżający mężczyźni byli w mundurach [...] i wszyscy byli wyzywająco przejęci swymi stanowiskami i mundurami [...]. Ci podjeżdżający balownicy [...] natychmiast stawali się przedmiotem mojej błyskawicznie zaostrzającej się, nieprzyjemnej spostrzegawczości.

Kobiety natomiast niemal wszystkie były miłe, pożądane. W westybulu tak czarująco wyzwalaly się z futer i kapturów [...], takie były czarujące, tak tłumnie mnożyły się w zwierciadłach⁴³.

Ta ogólna egocentryczna zasada wartościowania otaczających go osób podlega modyfikacji w każdym z owych światów. W świecie kobiet opiera się na regule „erotycznie bliski — erotycznie obojętny” wobec mówiącego. Arsieniew — w przeciwieństwie do większości postaci centralnych dwudziestowiecznej europejskiej powieści operującej strukturą biografii (np. Proust, Musil, Witkacy, Gombrowicz), ale zgodnie z dominującą w tym względzie tendencją rosyjskiej wersji rozpatrywanej odmiany powieściowej — nie wykazuje gustów oprawionych w filozofię platońską. W rezultacie użycia wspomnianej skali wartościowania rysopis postaci kobiecych ześrodkowanych wokoło niego odznacza się bądź seksualnością, bądź uduchowieniem, z tym że dominuje tam pierwszy sposób waloryzowania niewieściej powierzchowności, zadokumentowanej w pisarstwie Bunina niejednokrotnie — zarówno we wcześniejszych utworach (np. *Miłość Miti*), jak i późniejszych (choćby w cyklu *Ciemne aleje*). Wymowę seksualną ma portret zewnętrzny kobiet pozostających z narratorem-bohaterem w układach interpersonalnych, które nazywa się potocznie słowem „miłość” (*amor*). Osoby te są zatem dla Arsieniewa obiektem bądź

⁴³ I. Bunin: *Zycie...*, s. 317—318.

jego młodzieńczego flirtu (np. Nala), bądź „miłości zmysłowej” — rzeczywistej (Tońka, Lika, dziewczyna z Mikołajowa) lub potencjalnej (Awilowa, Czerkasowa, „żona młodszego tołstojowca”). Znamienne, że żadna z tych postaci nie urasta tam do roli kobiety-przewodniczki, kobiety-muzy, Beatrycze. Znaczenie uduchowienia przysługuje zatem w powieści wyłącznie portretom matki i siostry jako obdarzonych „miłością wyższego rodzaju”, uczuciem, jakie określa się — w ślad za św. Augustynem — mianem *caritas*⁴⁴.

Tak więc sposób waloryzowania powierzchowności postaci kobiecych przez narratora-bohatera staje się ostatecznie, podobnie jak w przypadku jego rysopisu, instrumentem wyrażenia innego jeszcze zasadniczego dlań problemu egzystencjalnego i jednocześnie środkiem modelującym jeden z naczelných sensów powieści, który ześrodkowuje się tym razem w idei zawieszenia jego biografii między *amor* i *caritas*, między płaskością i wzniosłością.

Rysopis nacechowany seksualnie współtworzony jest przede wszystkim przez taki czynnik interpretująco-typologiczny, jak ciało. Cieleśny wizerunek postaci erotycznie bliskich projektują motywy, które zgodnie z transczasowymi i transkulturowymi wyobrażeniami oraz stosownie do wskazówek kodu analizowanych opisów oznaczają kobiecy „sex appeal”. W spojrzeniu Arsieniewa owo znaczenie wykazują nie tylko te części anatomiczne, jakie tradycyjnie mają właściwość pobudzania erotycznej wyobraźni mężczyzny (tzn. piersi, biodra, łydki, kolana, „zadek”, usta)⁴⁵. Przysługuje ono także takim, które uznaje się zwykle za neutralne pod tym względem, jak np. kobieca fryzura, mająca tam wyraźny wymiar erotyczny, dominujący nad właściwymi jej również sensami określającymi postać (Likę) w kontekście pozycji i roli społecznej.

[...] tylko uczesanie wysokie jak u wytwornej, pięknej damy i właśnie w tym jest coś szczególnie pociągającego, jakaś niby gotowość [...] do zdrady, a nawet jakby do tajemnego grzechu⁴⁶.

Właściwe Aloszy Arsieniewowi dychotomiczne podejście do świata stanowi także w przypadku postaci kobiecych uznanych przezeń za erotycznie bliskie o dodatkowym sposobie wartościowania ich somatyczności. Nieprzypadkowo w przypisywanym im wizerunku cielesnym przejawiają się dwie przeciwstawne tendencje anatomiczne. Antytetyczne dąż-

⁴⁴ Zob. B. Suchodolski: *Narodziny nowożytnej filozofii człowieka*. Warszawa 1968, s. 35.

⁴⁵ Igor S. Kon: *Historyczno-etnograficzne aspekty seksuologii*. Przeł. A. Zadrożyńska. W: *Seksuologia kulturowa* Red. K. Imieliński. Warszawa 1980, zwł. s. 137 i n.

⁴⁶ I. Bunin: *Życie...*, s. 319.

ności uzewnętrzniają się również w dodatkowych — zapachowych oraz kolorystycznych — walorach ich skóry i włosów, dopełniających ów obraz. Dychotomicznie różnicują się również środki artystyczne, za których pomocą komunikowane są cechy somatyczne. Otóż jedne postacie, tzn. ludowe, określane zazwyczaj wyłącznie narodowościowo („Kozaczka”, „chochłuszka”), gatunkowo („piersiasta rudowłosa dziewczucha”) bądź pod względem wykonywanej roli („żona młodszego tołstojowca”), odznaczają się wewnętrznie skontrastowaną budową ciała: „w talii była cienka, w biodrach szeroka”⁴⁷, nadwyrazistością i niedopracowaniem poszczególnych drobiazgów somatycznych („ciężkie piersi”⁴⁸, „pełne kobiece biodra”⁴⁹ lub „rozłożyste biodra”⁵⁰, „przypominała Indiankę z prawidłowych, lecz grubo ciosanych rysów”⁵¹) oraz całkowitą nieobecnością — jak powiedziałby Witold Gombrowicz — wykoncypowanych „przydatków” kobiecości („skórę miała smagłą i krzepką”⁵², „szorstkie, smoliste, proste włosy”⁵³, „włosy pachnące słońcem”⁵⁴). Inne postaci, czyli uosabiające świat cywilizacji i nazywane w odróżnieniu od tamtych imiennie (np. gimnazjalistki Nala i Asia, redaktor Awiłowa, córka lekarza Lika), wyróżniają się natomiast proporcjonalnością, zharmonizowaniem i subtelnością wszystkich szczegółów anatomicznych — Nala: „bardzo kształtnie zbudowana”⁵⁵; Asia: „była ładna, zgrabna, wysoka”⁵⁶; Awiłowa: „była bardzo ładniutka, drobna, młoda kobieta”⁵⁷ — oraz przydaną kobiecością — Lika: „obcisnięta gorsetem kibić”⁵⁸; „zalatywało świeżym zapachem urody i toaletowego mydła”⁵⁹; Awiłowa: „koafiura od fryzjera, twarz nieco przypudrowana, przez co oczy zdają się bardziej błyszczące, ciemniejsze”⁶⁰; „W całym pokoju wyczuwało się ją [...] wszystkie zapachy jej [...] perfum”⁶¹. Kreując cielesność pierwszych postaci, opowiadający operuje dość często animalizującymi przenośniami i porównaniami w rodzaju: „łydki, smukłe niczym u rasowej klaczki”⁶². Gdy stwarza on cielesny wizerunek drugich, używa pieśzcotliwych deminutiwów („rączka”, „ład-

⁴⁷ Ibid., s. 396.

⁴⁸ Ibid., s. 395.

⁴⁹ Ibid., s. 412.

⁵⁰ Ibid., s. 415.

⁵¹ Ibid., s. 199.

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid., s. 413.

⁵⁵ Ibid., s. 111.

⁵⁶ Ibid., s. 180.

⁵⁷ Ibid., s. 263.

⁵⁸ Ibid., s. 319.

⁵⁹ Ibid., s. 380.

⁶⁰ Ibid., s. 342.

⁶¹ Ibid., s. 327.

⁶² Ibid., s. 380.

niutka”, „malutka”) oraz nobilitujących i oficjalizujących zapożyczeń („koafiura”). Owo zróżnicowanie kobiecej somatyczności, polegające na zderzeniu krańcowo przeciwstawnych stereotypów urody, których ekstremalność podkreślona została także przez diametralną odmienność sposobów komunikowania, ma oczywiście związek z arseniewowską ontologią świata kobiet erotycznie bliskich jako domeny natury i cywilizacji.

Wiąże się z nią także epistemologia obnażonego ciała kobiecego jako ważniejszego składnika somatycznego wyposażenia osób erotycznie bliskich. Albowiem cywilizacyjna nagość postrzegana jest przez Arseniewa „od góry” i jawi w postaci dekolców oraz odsłoniętych ramion i rąk, np. Awilowa:

Ma na sobie coś czarno-koronkowego [...] obnażone ramiona, ręce, wydekolowana głęboko, po z lekka wychylające się piersi [...]”⁶³,

nacechowana zaś „naturalnie” widziana jest przezeń „od dołu” i występuje w postaci gołych łydek, kolan i ud:

[...] stały baby i dziewczęta [...] ze spódnicami podkasanymi powyżej kolan — mocnych, czerwonych, a mimo to kobiecych [...], a ja odchodziłem co prędzej, było mi już trudno [...] widzieć ich nagie kolana...⁶⁴

Niezależnie od sposobu ujęcia nie osiąga ona tam jednak pełnej intymności. Arseniewowska epistemologia obnażonego ciała kobiecego zakłada bowiem obecność „kogoś trzeciego”. Spojrzenie postronnego obserwatora założone zostało także w pojawiających się dwukrotnie w powieści sumarycznie przedstawionych zupełnych aktach (wieśniaczek kąpiących się w Dnieprze oraz Liki podczas codziennej toalety), charakteryzujących, podobnie jak dwie zasadnicze tam postaci nagości, ukazane w ten sposób kobiety od strony natury bądź od strony cywilizacji.

„Sposób posługiwania się ciałem” — by posłużyć się kategorią zaproponowaną przez M. Maussa⁶⁵ — to inny ważniejszy czynnik rysopisów o seksualnej wymowie. Podobnie jak wcześniej analizowane przekazy, wszystkie informacje o poruszeniach osób erotycznie bliskich różnicują się w powieści dychotomicznie. Analogiczna jest również zasada tego zróżnicowania. Przebiega ono wzdłuż opozycji ściśle związanej ze współmodelowanym przez nie arseniewowskim wyobrażeniem świata i wyraża się w postaci — ujmując zagadnienie szerzej i przechodząc do zagadnień dotyczących charakterystyki wewnętrznej — przeciwstawienia dwóch

⁶³ Ibid., s. 342.

⁶⁴ Ibid., s. 180.

⁶⁵ Zob. M. Mauss: *Sociologia i antropologia*. Przeł. M. Król, K. Pomian i J. Szacki. Wstęp C. Levi-Strauss. Warszawa 1973, s. 533—574 (cz. 6 w przekł. M. Króla).

różnych etosów kobiety: etosu ukształtowanego w kręgu natury i etosu związanego z oddziaływaniem rygorów cywilizacyjnych.

Osoby ucieleśniające pierwszy z nich wyróżniają się tym, że hałaśliwie chodzą, „przy każdym ruchu wiercą »zadem«” (służąca Kozaczka) lub „skaczą jak kozy” („piersiasta rudowłosa dziewczucha”), przyglądają się mężczyźnie „z upodobaniem” (Tońka, chochłuszka), wykazują inicjatywę w nawiązywaniu z nim intymnego kontaktu, albowiem pierwsze ujmują i ściskają męskie ręce, pierwsze przytulają się do męskich ramion i piersi, pierwsze całują i wspierają swe głowy na męskich kolanach („przyjaciółka Wasylenki”, „żona młodszego tojstojowca”). Tak więc zasadniczym rysem pierwszego etosu tam jest swobodny, a jednocześnie funkcjonalny i specyficznie personalistyczny „styl” bycia. Innymi słowy, obliczone na osobnika płci przeciwnej owo zachowanie regulowane jest nie przez jakieś abstrakcyjne wzory etyczne i etykietalne, eksponujące konieczność osiągnięcia przy tej okazji określonych wartości estetycznych, lecz przez dążenie do uzyskania optymalnej efektywności i podporządkowania tego rodzaju działań subiektywnym (podmiotowym) potrzebom. Sygnałami przeciwstawnego etosu są: miękki i płynny sposób poruszania się, przelotne, ale ciekawe spojrzenie, powściągliwy, a zarazem przymilny uśmiech, mimowolne, lecz pieszczotliwe dotknięcie (Nala, Liza), dyskretne przyzwolenie na uścisk i pocałunek (Awiłowa), lub bardziej intymny kontakt (Lika). Zasada się on zatem na przekonaniu, że postępowanie i operowanie ciałem powinno wyrażać odwieczną ideę kobiecej doskonałej gracji oraz pozornie bezinteresownej, niewinnej kokieterii. :

To, iż naturalne tendencje przejawiają się w sposobie bycia postaci ludowych, cywilizacyjna orientacja zaś uzewnętrznia się w zachowaniu postaci o ziemiańsko-inteligentkim rodowodzie, prowadząc do „usztynienia” ekspresji ich ciała oraz postawy wobec mężczyzny, modeluje określone, tradycyjne zresztą, wyobrażenie roli kobiety w obydwu środowiskach. W myśl tego wyobrażenia, w pierwszym z nich odgrywa ona rolę aktywną, w drugim stanowi natomiast obiekt kultu i adoracji.

Prozopografię postaci erotycznie bliskich współtworzy także ubiór, zróżnicowany tak w planie treści, jak w sposobie wyrażenia, zgodnie z założonym w powieści podejściem do świata. Stanowią go: z jednej strony, „czesuczowe płaszcze”, „futrzone narzutki”, „szare wełniane kostiumiki” i „popielate czapeczki”, „czarno-koronkowe suknie” i „wymyślne kolorowe sukienki”, „popielate pończoszki” i „o ładnym połysku giemzowe pantofelki”, „miękkie pachnące szlafrocзки” itp., z drugiej zaś „chłopskie szare koszule”, „zapaski i spódnice” oraz „buty z podkówkami wżute na bosc nogi”. Niezależnie od tego, czy charakteryzuje on daną postać w aspekcie natury, czy też w aspekcie cywilizacji, ma czytelną wymowę seksualną. Albowiem przekazujące go opisy drobiazgowo komunikują nie tylko to, z czego ów strój się składa i czym wyróżnia się pod

względem dotykowych, kolorystycznych i zapachowych walorów, kreujących semantykę erotogenicnej przytulności, miękkości i ciepła, ale również pedantycznie informują o tym, co pod tym strojem zostało ukryte, np.:

[...] stara ciemna płachta opina pełne kobiece biodra⁶⁶;

[...] pod cieniutką niebieską bluzeczką rysowały się ciężkie piersi [...]⁶⁷;

Z uczuciem udreki [...] patrzyłem [...] na nogę opiętą popielatą pończoszką i wysuwającą się spod spódniczki — nawet ten szary gruby wełniany materiał działał na mnie podniecająco [...].⁶⁸

W odróżnieniu od seksualnie nacechowanych, szczegółowych i konkretnych opisów amantek charakterystycznymi cechami relacji o wyglądzie kobiet erotycznie obojętnych Arsieniewowi są lapidarność, ogólnikowość, silne zlizryzowanie oraz to, że staje się ona początkiem, warunkiem eksponowania tego, co duchowe.

Tak początkowo materia wyposażenia zewnętrznego matki są wyłącznie kości. Znamienne, pojawiające się już w pierwszych partiach powieści i nie przypadkiem uprzystępniane słowami nie opisu, lecz modlitewnie, soliloquistycznie i retorycznie zorientowanego monologu, służą one nie tyle charakteryzowaniu matki, ile wiążą się z dążeniem opowiadającego, by poprzez tę antycypacyjną konstrukcję postaci stworzyć archetypiczne wizje macierzyństwa i odległego dzieciństwa jako raj u dawno utraconego, a w rezultacie dać archetypiczną wizję przemijania:

W dalekiej ziemi ojczystej, samotna, zapomniana na wieki przez cały świat, niech spoczywa w spokoju i niech będzie błogosławione wiecznie jej bezcenne imię. Czyżby ta, której czaszka o pustych oczodołach, której zszarzałe kości spoczywają teraz gdzieś tam, w cmentarnym lasku zagubionego rosyjskiego miasteczka, na dnie dziś już bezimiennej mogiły, czyżby to ona niegdyś kołysała mnie na rękach?⁶⁹

Dalsze i zgodne już z chronologicznym tokiem narracji ujęcia matki, bo ukazujące ją jako osobę żyjącą, by nie powiedzieć wskrzeszoną pamięcią i miłością opowiadającego w myśl dewizy *non omnis moriar* (wypowiedzianej *expressis verbis* we wcześniejszym opowiadaniu Bunina pt. *Róża Jerycha*, pochodzącym z 1924 r.⁷⁰), wzbogacają w nieznacznym tylko stopniu ten pierwszy rzut jej wyposażenia zewnętrznego, przynosząc szczegóły, które określają ją głównie w kontekście roli i pozycji wewnątrz

⁶⁶ I. Bunin: *Życie...*, s. 412.

⁶⁷ Ibid., s. 395.

⁶⁸ Ibid., s. 302.

⁶⁹ Ibid., s. 18.

⁷⁰ Np. „[...] nie ma więc śmierci na świecie, nie ma końca temu, co było niegdyś, czym żyło ono i oddychało! Nie ma rozłąki i utraty, dopóki żyje twoja dusza, twoja Miłość i Pamięć”. I. Bunin: *Róża Jerycha. Opowiadania i szkice*. Wybrała, przeł. i postłowiem opatrzyła M. Leśniewska. Kraków 1976, s. 5—6.

grupy rodzinnej, tzn. jako uosobienie tradycyjnej macierzyńskiej uczuciowości, graniczącej niekiedy z tkliwością i łzawością (np. motyw „chusteczki” pojawiający się w epizodach ukazujących jej rozstania z synami).

Jeszcze uboższe są akcenty wyglądowne siostry, prezentowanej z reguły sumarycznie i głównie poprzez wartościujące określenia w rodzaju:

I jakże była cała urocza — jaka czysta i młodzieńcza, niewinna i świeża w swej nowiutkiej sukience po raz pierwszy włożonej właśnie z mego powodu.⁷¹

Podobnie jak w poprzednio analizowanym wypadku, stają się one pretekstem do eksponowania duchowych właściwości postaci (głównie: niepokalaności) oraz kreowania wyidealizowanej wizji miłości wyższego rodzaju (uczucia braterstwa).

IV

Występujący w rozpatrywanej powieści mężczyźni, jak kobiety, są rozmaicie oddaleni od jej narratora i bohatera. W wypadku postaci męskich dystans, jaki przejawia Arseniew wobec świata ludzkiego, wyraża się w rozróżnieniu tego, co „kulturowo bliskie i kulturowo odległe”. „Kulturowo bliskie” w odczuciu „ja” mówiącego oznacza wszystko to, co znajome, w sposób swobodny i indywidualny uporządkowane. To zaś, co odznacza się nowością, co nosi ślady samoograniczenia i spetryfikowania lub — przeciwnie — dąży do uschematyzowanej nieokreśloności, co wzbudza poczucie samotności, wrogości i odrazy, uświadamiane jest przezeń jako „kulturowo odległe”. Ukazana antyteza jest jedną z najważniejszych podstaw wewnętrznej klasyfikacji przedstawionych w utworze mężczyzn, dzieląc ich na swoich i obcych.

Jakkolwiek granica między obydwoma grupami jest tam w zasadzie stała i nie do przekroczenia, zdarzają się wypadki, kiedy Arseniew zmienia w toku swej opowieści usytuowanie danej postaci, „przybliża” ją do siebie bądź „oddala”. Dzieje się to np. wówczas, gdy postać opuszcza swe pierwotne miejsce w sferze kultury i hierarchii społecznej.

W bracie, który przywitał mnie z radosnym zdziwieniem, stwierdziłem też coś nowego — tu, w Charkowie, był jakiś inny niż w Baturinie — pomimo całej szczerości naszego powitania, jakby mniej bliski. I jakie dziwne było jego charkowskie życie! Niech sobie istotnie, jak mawiał ojciec, będzie owym „wiecznym studentem”, ale bądź co bądź był przecie Arseniewem! A gdzie go znalazłem? W jakiejś wąskiej uliczce wiodącej w górę, w kamienistym,

⁷¹ I. Bunin: *Życie...*, s. 279.

brudnym podwórzu wypełnionym gęstym zapachem węgla i żydowskich kuchni, w ciasnym mieszkaniu jakiegoś krawca Blumkina [...]. Byłem zaskoczony [...]. Znowu poczułem samotność [...] — poczułem jakąś gorycz i rozczarowanie.⁷²

Ukazana opozycja jest nie tylko naczelną zasadą, według której Arsieniew sytuuje i grupuje mężczyzn, ale także tym, co wyznacza przyjętą przezeń wobec nich perspektywę epistemologiczną. Wprawdzie ontologia świata męskiego — jako całości uosabiającej z reguły sferę kultury i zhierarchizowany układ społeczny — wpływa do pewnego stopnia na ujednoczenie sposobu postrzegania mężczyzn, którzy widziani są tam przeważnie „od góry”, tym niemniej przynależność do tej lub innej grupy dodatkowo determinuje metodę ich ujęcia.

Otóż swoi są wyraziście zróżnicowani. W ich budowie ciała trudno odnaleźć jakiś wspólny typ anatomiczny. Albowiem jedni z nich odznaczają się wielkością i siłą („Ojciec, rosły, krzepki [...]”⁷³), drudzy zaś są niscy i tędzy („Brat [...] był niewysoki, zaczynał już tyć i właściwie nie był do ojca podobny [...]”⁷⁴), inni jeszcze — jak młody Pisariew ożeniony z kuzynką Arsieniewa — duzi i smukli. Są oni rozmaici także w wyrazie twarzy i gestach. Ojciec często się uśmiecha, chodzi — zwłaszcza na początku powieści — sprężysto i lekko, gdy słyszy o czymś przykrym, macha zazwyczaj lekceważąco i samoobronnie ręką. Natomiast stary Pisariew jest poważny i skupiony, podczas rozmowy „władczo” krzyżuje ręce na piersi. Każda z postaci usytuowanych w powieści w ten sposób jest też inaczej ubrana. Zawarte na początku utworu przekazy dotyczące stroju ojca pozwalają go identyfikować jako tego, który w codziennym życiu zawieszony jest między rustykalno-ziemiańską staroświecczością i kosmopolityzująco-urbanistyczną współczesnością:

[...] ojciec świeżo ogolony, ubrany z miejska, w szlacheckiej czapce z czerwonym otokiem, spod której czernieją mokre jeszcze włosy, po staroświecku zaczesane pasemkami [...].⁷⁵

Z kolei młody Pisariew ubiera się jako zdecydowany prowincjusz i tradycjonalista, zwolennik narodowego separatyzmu:

[...] widzę go [...] czarnobrodego, w jedwabnej pasowej koszuli, wyrzuconej na wierzch, w lekkich czarnych szarawarach i w czerwonych, wyszywanych srebrem butach.⁷⁶

⁷² Ibid., s. 248.

⁷³ Ibid., s. 64.

⁷⁴ Ibid., s. 380.

⁷⁵ Ibid., s. 33.

⁷⁶ Ibid., s. 148.

Jednakże wyposażenie zmysłowe różni w tym wypadku jednego mężczyznę od drugiego nie tylko pod względem społecznym. Poprzez nie wypowiada się tam też to, co wybitnie własne i niepowtarzalne. Ów sposób postrzegania cudzej powierzchowności polega — z jednej strony — na tym, że portret zewnętrzny swoich zmienia się w zależności od kontekstu fabularnego czy ściślej — charakteru sytuacji, w jakiej prezentowana jest dana postać. Tak ojciec Aloszy w epizodach ukazujących go nieoficjalnie — np. w domowym kręgu rodzinnym lub na polowaniu z synem — wygląda inaczej, tj. „nosi się” swobodniej („rozwiana czupryna”, często „nie ogolony”, „kolorowa batystowa koszula z rozpiętym kołnierzykiem”, „biała czapka”, „kożuszek”) niż w „scenach” odnoszących się do społeczno-publicznej sfery ludzkiej egzystencji — między innymi w Hotelu Szlacheckim, w drodze na niedzielne nabożeństwo do rozdiestwienskiej cerkwi („świeżo ogolony”, „starannie, po staroświecku uczesany”, „szlachecka czapka”, „miejskie ubranie”, „szopowe futro”). Drugim i znacznie ważniejszym aspektem analizowanego sposobu postrzegania swoich jest to, że w zobowiązującej nawet sytuacji ich rysopis — zwłaszcza ubiór, wyraz twarzy, gesty — nie osiąga pełnej reprezentacyjności lub inaczej: nosi znamiona tego, co prywatne i niepowtarzalne. Ów własny i indywidualny pierwiastek w wypadku ojca Aloszy — by pozostać przy tej postaci — polega właśnie na wyrażającej się w jego przeciwstawnie nacechowanej powierzchowności (np. „zuchowato staroświeckie wąsy” i brak brody, „szlachecka czapka” i „miejskie ubranie”) tendencji do łączenia rzeczy skrajnych: początkowo — tradycji i współczesności, izolacjonizmu i uniwersalizmu, w końcowych zaś partiach powieści — minionej młodości i obecnej starości, dawnej świetności i teraźniejszego upadku.

W odróżnieniu od swoich wyposażenie zmysłowe mężczyzn, którym w *Życiu Arsieniewa* przysługuje „obcość”, widziane jest jako wyraz konwencji społecznej przelamującej się w nikłym jedynie stopniu poprzez to, co prywatne i unikalne. Albowiem upodabniają się oni w sylwetce, wyrazie twarzy, w gestach i stroju do tzw. typu przeciętnego (rasowego, etnograficznego, behawioralnego) czy inaczej — typu reprezentacyjnego dla danej pozycji socjalnej i funkcji zawodowej, mężczyzn uwikłanych niekiedy dodatkowo w jakąś specyficzną rolę społeczną. W rezultacie takiego spojrzenia obcy tworzą społeczność zdeindywidualizowaną, sztywną, urzędowo-oficjalną, tj. taką, gdzie każdy utożsamia się z tym, co przybrane i zewnętrzne, zorientowaną ponadto na inne — niż występujące w poprzednio analizowanym wypadku — wzory estetyczne. Tak postacie uosabiające tzw. elitę gubernialnego miasta mają „czarne małe baczki”, są „wysocy”, ale przeważnie „zwaliści”, a co ważniejsze — umundurowani w niezobowiązujących nawet sytuacjach.

Niemal wszyscy mężczyźni podjeżdżający [na bal — Z.M.] byli w mundurach — wiele mundurów było kiedyś w Rcsji — i wszyscy byli wyzywająco przejęci swymi stanowiskami i mundurami.⁷⁷

Z kolei osoby, którym przypada tam reprezentować „ludzi interesu”, są „rośli”, ale „kościści”, także prywatnie operują „dokładnymi nawykowymi ruchami ręki” i mają „kupieckie niezyczliwe spojrzenie” (np. Rostowcew, Baławin). Wtedy gdy któryś z nich podaje się za zwolennika narodowego i stanowego separatyzmu, za jedyną ostoję pradawnej, niczym nie skażonej rosyjskości, rodzimych antycywilizacyjnych i purytańskich obyczajów, ma „czarną brodę” i nosi „lekki szary kaftan, który wraz z wyszywaną koszulą i zgrabnymi butami z cielejącej skóry” podkreśla „jego typowo rosyjską urodę”⁷⁸. Ci zaś, którzy występują — jak współpracownicy brata Aloszy z wydziału statystyki charkowskiego ziemstwa — w roli rewolucjonistów, są nerwowi i gwałtowni w gestach, „chudzi” i „przygarbieni”, mają „surową”, „wychudłą” i „przejrzyste żółtą twarz”, „ostre nosy”, „głębokie, smutne” bądź „krótkowzroczne oczy”, „spieczone wąskie wargi”. Należy podkreślić, że ta ascetycznie i defektystycznie nacechowana prozopografia „czystej” i skrajnej rewolucyjności nie jest — wbrew rozpowszechnionym w tym względzie opiniom (np. J. Andriejew, T. Frołowa) — przejawem indywidualnych poglądów Bunina jako emigranta, oznaką dokonanego przezeń na obczyźnie przewartościowania swych młodzieńczych ideałów i sympatii narodnickich. W wyposażeniu zmysłowym narodników zaktualizowany został bowiem jeden z bardziej rozpowszechnionych literackich stereotypów rewolucjonisty, eksploatowany także w wielu innych rosyjskich utworach powieściowych i nowelistycznych stwarzających — jak *Życie Arsieniewa* — obraz świata i działań ludzkich odnoszący się do rzeczywistości społecznej przedrewolucyjnej Rosji, w tym również „w najwybitniejszej — zdaniem Wasilija Chabina — powieści przedpaździernikowej doby”⁷⁹, tzn. w *Matce* Maksyma Gorkiego, gdzie przywołano go w portretach zewnętrznych wielu socjalistów⁸⁰. Także ów stereotyp określa do pew-

⁷⁷ Ibid., s. 317.

⁷⁸ Ibid., s. 83.

⁷⁹ В. Хабин: *Рождение русского советского романа*. Warszawa 1980, s. 52.

⁸⁰ Np. „А chociaż każdy z nich miał inne oblicze, dla niej wszystkie twarze zlewały się w jedną, chudą i spokojną, stanowczą jasną twarz o głębokim spojrzeniu ciemnych oczu, łagodnym i mrocznym jak spojrzenie Chrystusa idącego do Emaus.”

„[...] Fiedia Mazin. Bardzo wychudzony przypominał nerwowością swoich ruchów skowronka w klatce.”

„Mikołaj [...] stał przed nią zgarbiony krótkowidz [...]”

„W kobiecie tej [Zofia — przyp. Z.M.] był jakiś niepokój, zbytnia gwałtowność i brak opanowania.” M. Gorki: *Matka*. Przeł. M. Górska. Posłowie J. Szymak-Reiferowa. Warszawa 1978, s. 114, 122, 181, 187.

nego stopnia rysopisy „personelu” rosyjskiej prozy narracyjnej powstałej w tym samym dziesięcioleciu, co analizowany utwór Bunina, ale napisanej przez krajowych autorów i prezentującej rzeczywistość powiązaną ze znacznie późniejszą sytuacją dziejową (rewolucja i wojna domowa) niż ta, do jakiej odsyła świat przedstawiony *Życia Arsieniewa*. Tam przejawia się on nie tylko w postaciach „żelaznych” bądź „kamienych dowódców armii” Aleksandra Małyszki i „skórzanych kurtek” Borysa Pilniaka, ale również wiejskich bolszewików, np. Piegicha i Riedkina z powieści *Пеperной* (*Mierzwa*) Lidii Sejfuliny⁸¹.

Wreszcie obcy ustawieni w niedookreślonej pozycji bądź niedopełnionej roli lub funkcji społecznej wyróżniają się natomiast szeroko pojętą amorficznością. Jawią się oni jako zawieszani nie tylko między tym, co rodzime i obce, ale również między tym, co zooidalne i człekopodobne, jako postacie ledwo naznaczone płcią, swoiste nowoczesne wcielenia androgyne. Bogomołow:

[...] ni to jakieś nadprzyrodzonej wielkości, straszliwie wyrosnięte i bajecznie utuczone niemowlę, ni to olbrzym, świecący od tłuszczu, tryskający krwią jorkszyr⁸²;

[...] malarz: czarna aksamitna bluza, włosy długie jak u Hindusa, profil kozła, kozia bródka i kobieca występność w wyrazie półprzymkniętych oczu i delikatnych jaskrawoczerwonych ust, na które aż przykro było patrzeć, kobiece biodra...⁸³

Ich rysopisy nacechowane są ponadto pretensjonalnością i sztucznością. W swym wyglądzie i „sposobie poruszania się ciałem” postacie te podają się bowiem za innych — tu: młodszych i bardziej atrakcyjnych — niż są w rzeczywistości („[...] stary jegomość z pomarszczoną twarzą i podstrzyżonymi wąsami wymalowanymi na brązowo, w brązowej peruce [...], podniósł się szybko, ze sprężystością zadziwiającą w jego wieku [...]”⁸⁴).

Przynależność do pierwszej lub drugiej grupy jest tym czynnikiem, który warunkuje także zróżnicowanie techniki wprowadzenia postaci do utworu. Mężczyźni odczuwani przez Arsieniewa jako „swoi” pojawiają się w powieści pojedynczo i sukcesywnie, co wiąże się oczywiście z ontologią reprezentowanego przez nich świata jako rozproszonego i zindywidualizowanego. Wszyscy inni jako uosabiający świat, którego sposobem istnienia jest koncentracja, skupienie i zbiorowość, wprowadzeni są do utworu grupowo, niekiedy *en masse*. Gromadzeni są oni zatem w jakimś jednym, swoistym dla nich miejscu, do którego trafia oczywiście

⁸¹ Zob. S. Poręba: *Twórczość Lidii Sejfuliny lat dwudziestych*. Wrocław 1974, s. 93.

⁸² I. Bunin: *Życie..*, s. 322.

⁸³ *Ibid.*, s. 324.

⁸⁴ *Ibid.*, s. 362—363.

obserwujący ich narrator-bohater (oraz czytelnik). W ten sposób odbywa się np. pierwsza prezentacja współpracowników wydziału statystyki charkowskiego ziemstwa, tworzących wspólnie z Gieorgijem tamtejsze koło narodników. Otóż zbierają się oni na obiedzie „w jachodajni pana Lisowskiego”, mieszczącej się nieprzypadkowo w suterenie, gdzie wcześniej znalazł się Alosza z bratem:

Kiedyśmy zasiedli przy dużym osobnym stole, zaczęli podchodzić do nas zupełnie dla mnie dziwni i cudacznici ludzie [...]. Wkrótce zaczęło mi się po prostu mąć w głowie od tego zupełnie dla mnie nowego i tak niepospolitego towarzystwa [...].⁸⁵

Różnie w obydwu wypadkach kształtuje się też technika narratorskiego opisu. Niezależnie od stopnia epizodyczności postaci wygląd swoich jest niedookreślony. Tak mimo rozbudowanego wątku ojca nie ma w utworze informacji dotyczących np. koloru włosów i oczu czy też kształtu twarzy protoplasty Arsieniewów, a dane te stanowią przecież jedną z ważniejszych kwestii ludzkiego rysopisu w ogóle. Natomiast portret zewnętrzny osób sytuowanych tam jako obce — zarówno drugoplanowych, jak i tworzących tzw. tło — jest z reguły pełniejszy, bliski niekiedy wszechstronności. Doskonałym tego przykładem jest przekaz o powierzchowności metrapaży — postaci rzeczywiście epizodycznej, bo występującej w jednej wyłącznie „scenie” (prezentującej redakcyjnych współpracowników Aloszy Arsieniewa), który zawiera znacznie więcej ponad to, co komunikuje zazwyczaj „urzędowy” rysopis (np.: z „wargami sinymi jak u nieboszczyka”⁸⁶).

Występujące zarówno w wypadku mężczyzn, jak i kobiet zróżnicowanie dystrybucji wyposażenia zmysłowego w zależności od usytuowania osoby charakteryzuje relacje znaczeniowe między podmiotem mówiącym i przewidywanym czytelnikiem jako ważniejszymi elementami kontekstu postaci w każdym utworze. Oznacza ono, że powieść Bunina kształtuje taki typ odbiorcy, który nie tylko wykazywałby wrażliwość sensualistyczną wobec otaczającego świata, ale także potrafiłby tą wrażliwością w określony sposób kierować, czyli ograniczać ją wobec tego, co swoje i erotycznie obojętne, aktywizować zaś w odniesieniu do tego, co obce i erotycznie bliskie.

Odmienne w każdym z ukazanych wypadków powstaje także narratorska ocena męskiej powierzchowności. Wartościowanie wyglądu mężczyzn, którym przypisano w utworze „swojskość” i którzy widziani są tam zdecydowanie pozytywnie, mieści się wewnątrz tego wyglądu jako odznaczającego się jednoznacznie dodatnimi cechami, uprzystępnianymi za pomocą rozpatrywanych uprzednio interpretująco-uogólniających okre-

⁸⁵ Ibid., s. 239—240.

⁸⁶ Ibid., s. 330.

śleń. Ocena prezencji obcych, postrzeganych przez Arsieniewa krytycznie, kształtuje się dwójako. Po pierwsze, tkwi ona, jak w wypadku swoich, już w samym portrecie jako zawierającym przeważnie ujemne cechy, przekazywane nie tylko przez wspomniane wcześniej określenia, ale także porównania i metonimie degradujące przedstawioną w ten sposób postać. Po drugie, jest ona efektem użycia przez mówiącego bezpośrednio wartościujących wyrażen (w rodzaju „aż przykro było patrzeć”⁸⁷), które pozostają na zewnątrz niejako „portretowanego”.

Przeżywane przez Buninowskiego narratora i bohatera antytezy, wyznaczające podział i kształtujące charakterystykę zewnętrzną otaczających go kobiet i mężczyzn (*amor* i *caritas*, swojskość i obcość), mają — podobnie jak przeciwieństwo wyrażające naczelną tendencję jego biografii (natura i kultura) — odcień czasowy, chronologiczny oraz przestrzenny, dzieląc jego drogę życiową na dwie części. W istocie wszystko to, co wiąże się w powieści z „miłością wyższego rodzaju” (wzniosłością) oraz „swojskością”, cechuje jego dzieciństwo i wczesne lata chłopięce w rodzinnym Baturinie. Jeżeli w tej fazie jego biografii związanej z ową przestrzenią pojawia się jakaś kobieta, to tylko w postaci dziewczyny — podrostrka, nie muśniętej nawet przecuciem płci:

[...] z uczuciem jedyne go zbawienia i ucieczki znajdowałem w tłumie towarzyszkę spokojnie i skromnie stojącej Annchen, ciepło i niewinnie opromienioną [...].⁸⁸

Jeżeli wtedy i tam zjawia się jakiś „obcy”, o ciele innym — parafrazując przywołane w powieści słowa apostoła Pawła⁸⁹ — niż ludzkie („niczym diabeł”⁹⁰), to tylko jako ten, który wychyla się nie tylko poza swą pozycję i rolę społeczną, ale również poza samego siebie. Natomiast to, co łączy się z miłością zmysłową, płaskością i co uosabia „obcość”, przypada na jego lata młodzieńcze i koncentruje się w mieście.

Taka wizja losu nie jest bynajmniej specyfiką Bunina. Obsesja życia rozdartego między podobne sprzeczności to podstawowa tendencja wielu rosyjskich i europejskich utworów narracyjnych o strukturze biografii, np. Priszwina, Zajcewa, Schulza, by pozostać przy tekstach powstałych mniej więcej w tym samym czasie, co *Zycie Arsieniewa*.

⁸⁷ Ibid., s. 324.

⁸⁸ Ibid., s. 150.

⁸⁹ Ibid., s. 313.

⁹⁰ Ibid., s. 38.

Збигнев Мацеевски

**ПОЭТИКА ПОРТРЕТА ПЕРСОНАЖЕЙ
В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОМ РОМАНЕ ИВАНА БУНИНА „ЖИЗНЬ АРСЕНЬЕВА”**

Резюме

В статье сделана попытка раскрыть поэтику портрета персонажей *Жизни Арсеньева* И. Бунина. Нами учтены современные теоретико-методологические положения литературной персонологии, согласно которым тип повествования сильнее других факторов детерминирует остальные морфологические категории литературного произведения, в том числе — категорию персонажа. В качестве отправного момента принят разбор повествовательной структуры романа. Это позволило выявить два важнейших ее элемента. Во-первых, повествование в *Жизни Арсеньева* ведется от первого лица. Этим отличается анализируемое произведение от других, написанных почти в то же время, так советских, как эмигрантских романов, базирующих на биографическом принципе (романы М. Пришвина *Кашеева цепь* и *Путешествие Глеба Б. Зайцева*). Во-вторых, *Жизнь Арсеньева* основана на идейном тождестве „я” переживающего и „я” рассказчика и безусловной достоверности последнего, несмотря на определенную временно-пространственную дистанцию между ними. Достоверность рассказчика сближает *Жизнь Арсеньева* с большинством русских и советских романов, опирающихся на биографическую структуру и отличает ее от традиции западного романа данной разновидности.

Вышеуказанные особенности повествовательной структуры определяют метод и функции описания внешности действующих лиц. Портрет центрального героя раскрыт путем тщательно мотивированной автохарактеристики (прием отражения), в то время как портреты второстепенных персонажей возникают как эффект непосредственных наблюдений рассказчика. В первом случае внешность носит динамический характер и служит не столько характеристикой „я” переживающего, сколько олицетворению его как рассказчика и воплощению сосредоточенной в нем экзистенциальной проблематики, а также выполняет определенную композиционную функцию. Во втором случае внешность, как правило, статична; ее изображение выступает в качестве преобладающего начала общей характеристики. В обоих случаях портрет является важнейшим фактором, моделирующим биографию Арсеньева как человека странствующего по различным сферам действительности: природы и культуры, плотской любви и чистоплотных душевных устремлений, „своего” и „чужого”.

Zbigniew Maciejewski

**THE POETICS OF THE DESCRIPTION OF THE CHARACTER APPEARING
IN THE AUTOBIOGRAPHICAL NOVEL OF IVAN BUNIN
„THE LIFE OF ARSIENIEV”**

Summary

The paper attempts to show the poetics of the image of the character appearing in *The life of Arseniev* by I. Bunin. It adopts the modern rules of the theoretical-methodological literary personology; in accordance with those rules the way how

the novel narration develops, forms the remaining morphological categories of the work, the category of a character including. The analysis of the narrative structure of the novel under discussion was adopted as a starting point. While analysing the novel the author established two major elements of its structure. Firstly, *The life of Arsieniev* is narrated in the first person. This is the difference between this work and other works written in approximately the same time, both in Soviet Union and in exile, based on the structure of biography and narrated in the third person (novels by M. Prishvin *Kashcheieva cep*, and by B. Zaicev *Putieshestvije Gleba*). Secondly, *The life of Arsieniev* is based on the ideological identification of „I” living and experiencing, and „I” narrating, and on the absolute credibility of the latter, no matter how the distant in time and space are these two persons. This credibility of the personal narrator brings *The life of Arsieniev* closer to the majority of Soviet and Russian novels based on the structure of biography, and differs it from the tradition of this kind of novel found in the Western literature.

The described features of the narrative structure determine the method and function of the image of a character. The image of the central character is construed with the aid of autocharacterization carefully motivated (the trick of reflection), while the images of secondary characters ensue from the observation of the narrator. In the first case the description of the appearance of a character is dynamical, it is applied not so much to characterize „I” experiencing but to identify him as a narrator, and to incorporate the existential problems concentrated in him; it performs also the compositional-segmentational function. In the latter case the appearance of a character is, as a rule, static, his description is a predominant element of the general characterization. In both cases the image is a major factor modelling the biography of Arsieniev as a man suspended, peregrinating among different spheres of reality — nature and culture, *amor* and *caritas*, „mine” and „stranger’s”.