

Lucyna Kapała

Układy fabularne w opowiadaniach i opowieściach Nikołaja Leskowa

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 7, 92-110

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.

Układy fabularne w opowiadaniach i opowieściach Nikołaja Leskowa*

Lucyna Kapata

Zagadnienia związane z konstruowaniem fabuły w utworach Nikołaja Leskowa, a więc problemy doboru zdarzeń, ich hierarchizacji oraz wiązania w zorganizowane artystycznie układy, są stosunkowo słabo opracowane. Autorzy studiów poświęconych twórczości autora *Wędrowca urzeczonego*¹ powtarzają opinie sformułowane jeszcze przez krytyków współczesnych Leskowowi (np. przez A. Skabiczewskiego czy N. K. Michajłowskiego), a ściślej mówiąc — zarzuty, które ukształtowane zostały w rezultacie zestawiania prozy Leskowa z dziełami koryfeusza literatury rosyjskiej drugiej połowy XIX wieku — Turgieniewa, Lwa Tołstoja, Dostojewskiego. Na ich tle utwory Leskowa rysują się jako amorficzne, luźne łańcuchy anegdot. Te „ekscentryczne” — jak je nazywano — opowieści nie stanowią jakoby odskoczni dla refleksji, nie są nośnikami problemowości, a więc — jak powiedzielibyśmy, używając nowszej terminologii — pozbawione są aspektu „mitologicznego”, właściwości modelowania ogólnych sytuacji egzystencjalnych.

Całkowite przewartościowanie opinii o randze artystycznej pisarstwa Leskowa, jakie dokonano się w latach dwudziestych za sprawą formalistów, nie spowodowało zmiany spojrzenia na zagadnienie kształtowania układów fabularnych, teren eksploracji badawczej bowiem zawężony był wówczas do słowa, intonacji, mechanizmów tworzenia iluzji żywej mowy, głosu w literaturze. Były to problemy wielkiej wagi i ich penetracja pozwoliła odkryć wiele nowych aspektów niezwykłej sztuki pisarskiej autora *Bojowniczk*i, dotyczyły jednakże w zasadzie tylko warstwy je-

* Artykuł niniejszy, związany tematycznie z poprzednim, szóstym tomem „Rusycystycznych Studiów Literaturoznawczych”, poświęconym problemom fabuły, nie znalazł się w numerze o właściwym profilu. Jednak ze względu na wartość przedmiotu badań i oryginalność dociekań Autorki, uznaliśmy za możliwe i celowe zamieszczenie go w niniejszym tomie.

Redaktor tomu

¹ Por. np. prace L. Grossmana, B. M. Drugowa, W. Gebel, W. J. Troickiego.

zykowo-stylistycznej tej prozy. Leskow uznany został mistrzem skazu, głębokim znawcą języka, jego talent zaś przyrównywano do talentu artysty rzemieślnika układającego wspaniałe „mozaiki słowne”.

Borys Ejchenbaum, autor znakomitych studiów o Leskowie, pisał o nim:

[...] pracuje nad detalami składni i leksyki; wpatruje się w odcienie każdego słowa; posiada niezwykły literacki słuch i wzrok. Jest nie tyle artystą-malarzem, ile układaczem mozaiki, zbierającym i układającym słowa tak, iż powstaje iluzja żywej mowy, iluzja głosu, a nawet iluzja twarzy.²

Ejchenbaum podzielił utwory Leskova na dwie grupy, określając pierwszą mianem skazów, drugą — kronik³. „Atomem” — jak to określił — każdej z nich jest anegdota (w skazie — najczęściej językowa). Dominantę czy też zasadę organizującą materiał w skazie stanowi orientacja na żywą mowę (wedle terminologii Tz. Todorova⁴ byłby to poziom wypowiedzi), w kronice natomiast — swobodne nanizywanie na oś czasową anegdotycznych zdarzeń i przygód (poziom historii). Obie grupy — zdaniem badacza — nie mają fabuły, brak im wyraźnych założeń morfologicznych, są afabularne.

Jeżeli zastosowalibyśmy do utworów Leskova tradycyjną Arystotelesowską definicję fabuły czy też takie jej ujęcie, jakie zaproponowali ortodoksyjni formalści (np. B. Tomaszewski), istotnie, pewna część tych tekstów kwalifikowałaby się do kategorii afabularnych: brak im ośrodka kompozycyjnego, brak zależności przyczynowo-skutkowych między zdarzeniami, niejasne są założenia regulujące wprowadzanie na oś syntagmatyczną poszczególnych elementów fabularnych i wiązania ich w całościowe układy.

W naszych rozważaniach posłużymy się innymi, szerszymi ujęciami fabuły, które pozwolą na przeprowadzenie tezy, iż w utworach Leskova materiał zdarzeniowy podporządkowany jest zawsze określonym zasadom organizacji artystycznej. W rekonstrukcji i opisie tych zasad wykorzystamy elementy koncepcji badaczy współcześnie zajmujących się problematyką układów fabularnych: Jurija Łotmana, Rolanda Barthesa, Tz. Todorova, Kazimierza Bartoszyńskiego⁵. Fabułę pojmujemy jako „figurę semantyczną”, znakowo-znaczeniową całość istniejącą wewnątrz dzieła i możliwą do wyodrębnienia wśród innych jego elementów

² Б. Эйхенбаум: *Чрезмерный писатель*. В: *О прозе*. Ленинград 1969, s. 333.

³ *Ibid.*, s. 339.

⁴ Tz. Todorov: *Kategorie opowiadania literackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 295.

⁵ Ю. Лотман: *Структура художественного текста*. Москва 1970, s. 280—304; R. Barthes: *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4; Tz. Todorov: *Kategorie opowiadania...*; K. Bartoszyński: *O badaniach układów fabularnych*. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1.

(takich jak narrator czy postać)⁶. Poprzez konkretną, indywidualną historię (aspekt fabularny) modeluje ona uniwersum (aspekt mitologiczny)⁷. Będąc elementem sensownego tworu słownego, jakim jest dzieło literackie, stanowi konstrukcję racjonalnie zorganizowaną, opartą na logicznych założeniach (mowa tu, oczywiście, o swoistej logice dzieła literackiego⁸).

Przeprowadzona przez Ejchenbauma klasyfikacja gatunkowa utworów Leskova ma charakter bardzo ogólny, zasygnalizowana została zresztą na marginesie innych, nie genologicznych rozważań. Obydwa terminy w późniejszych opracowaniach funkcjonują ze znamioną niekonsekwencją (szczególną ekspansywnością odznacza się zwłaszcza „skaz”).

Zagadnienie form gatunkowych jest w twórczości Leskova skomplikowane i — jak dotąd — brak zadowalających ustaleń badawczych w tym zakresie. Procesy destrukuralizacji i wzajemnej infiltracji w obrębie tzw. krótkich form epickich są zawsze intensywniejsze niż np. w powieści. Dzieła twórcy *Mańkuta* zaś stanowią szczególnie wyrazisty tego przykład.

Problematyka genologiczna nie mieści się w granicach artykułu, ograniczamy ją zatem do elementów koniecznych dla analizy układów fabularnych. Proponujemy — w celach wyłącznie heurystycznych — podział utworów Leskova na dwie grupy, w których konstrukcja fabuły zasadza się na odmiennych podstawach. Pierwsza z nich to opowiadania (np. *Zjadliwy; Bezwstydnik; Wyborowe ziarno; Interesujący mężczyźni; Wdzięk administracyjny*), druga — kroniki (*Wędrowiec urzeczony; Smiech i nieszczęście; Lata dziecięce; Antyki piecherskie; Drobiazgi z życia archierejów; Pogwarki o północnej godzinie; Zajęczy rezerwat*).

Orientacja na mowę żywą, która stanowi, według Ejchenbauma, cechę dystynktywną skazu, nie może być, naszym zdaniem, uznana za podstawę odróżnienia tej formy od kronik; jest bowiem właściwa zarówno opowiadaniom, jak i kronikom. Omówimy najpierw ogólnie interesujący nas aspekt w utworach grupy pierwszej.

Do elementów stałych, inwariantnych opowiadania jako gatunku należą:

- 1) silnie wyeksponowany narrator (wiąże się to z podmiotowością i subiektywizacją przekazu),
- 2) luźny, ze skłonnością do dygresyjności tok zdarzeniowy,
- 3) czasowa oś fabularna (oparcie akcji na następstwie zdarzeń, nie na konflikcie),

⁶ Por. K. Bartoszyński: *O badaniach...*, s. 96.

⁷ Ю. Лотман: *Структура...*, s. 258.

⁸ Por. S. Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 1. Warszawa 1954, s. 119.

4) ciążenie ku silnie zaakcentowanemu końcowi⁹.

Są to, oczywiście, cechy modelowe, właściwe gatunkowi pojmowanemu jako norma idealna, konstrukt abstrakcyjny; konkretne realizacje artystyczne są zawsze wypadkową elementów inwariantnych i elementów zmiennych¹⁰. W tradycji literackiej oraz w świadomości społecznej utrwalony jest pewien wzorzec fabuły opowiadania: jest to konstrukcja chronologiczna (w planie zdarzeń, nie narracji), teleologicznie uporządkowana, zamknięta. Wzorzec ów odgrywa rolę bardzo ważną. Kazimierz Bartoszyński określa go mianem „matrycy fabularnej”¹¹. Schemat fabularny konkretnego utworu rzutowany jest w odbiorze na matrycę, która gwarantuje jego rozpoznawalność. Bartoszyński sięga, dążąc do jasności wywodu, do analogii z tekstem zorganizowanym wersyfikacyjnie, który

[...] jeśli nie jest włączony w ramy danego skądinąd systemu wersyfikacyjnego, jest układem wierszowanym tylko w sposób potencjalny. [...] Odizolowanie schematu fabularnego od odpowiedniej matrycy — pisze badacz — czyniłoby go w zasadzie układem ściśle addytywnym, danym w odbiorze jako zbiór elementów nieprzewidywalnych i nie budzących zainteresowania.¹²

Matryca zawiera repertuar części fabularnych oraz ustala konstanty kolejnościowe w ich układzie. Schemat fabularny danego utworu odczytywany jest niejako w ramach matrycy i

[...] staje się dzięki temu schematem antycypującym, wskazującym kolejno, choć niejednoznacznie, lecz alternatywnie, na swoje dalsze fazy, dane wirtualnie odbiorcy jako elementy matrycy. Dzięki temu schemat ten nie prezentuje się jako szereg informacji oczywistych (redundantnych) lub zupełnie nie przygotowanych i, luźnych, lecz w zasadzie każda jego faza stanowi spełnienie lub niespełnienie pewnych oczekiwań (mających często charakter życzeń) i sama z kolei staje się źródłem pytań i niespodzianek fabularnych.¹³

Fabuła jest zatem generowana na podstawie możliwości założonych matrycą.

Utwory Leskowa zaliczone przez nas do grupy pierwszej ewokują taki właśnie wzorzec — matrycę zamkniętej fabuły opowiadania. Oczywiście, schematy fabularne konkretnych opowiadań podlegają różnorodnym zabiegom transformacyjnym, pewne elementy z materiału dyspozycyjnego objętego matrycą są w nich realizowane, inne nie, schemat fabularny jest bowiem do pewnego stopnia elastyczny.

⁹ Por. T. Cieślukowska: *Przemiany krótkich form epickich*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”. T. 4, z. 1 (6), s. 119—229; B. Pięczka: *Teoria i typologia opowiadania (1945—1963)*. Wrocław 1975, s. 10—11.

¹⁰ Por. M. Głowiński: *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*. Wrocław 1969, s. 31.

¹¹ K. Bartoszyński: *O badaniach...*, s. 93—119.

¹² *Ibid.*, s. 106.

¹³ *Ibid.*, s. 105—106.

Rozpatrzmy obecnie pewne osobliwości w zakresie konstruowania fabuły, które zaobserwować można w trzech odmianach opowiadań: opowiadaniach świątecznych, anegdotycznych oraz skazowych. Omówimy kolejno poszczególne odmiany.

Opowiadania świąteczne — takie jak *Podróż z nihilistą* (Путешествие с нигилистом); *Duch pani Genlis* (Дух госпожи Жанлис); *Naszyjnik z pereł* (Жемчужное ожерелье); *Zwierz* (Зверь); *Maleńka pomyłka* (Маленькая ошибка); *Stary geniusz* (Старый гений); *Cerowacz* (Штопальщик) — zaopatrzone są w odpowiednie podtytuły (*Opowiadania świąteczne*) lub też publikowane były w cyklach „świątecznych”. W jednym z nich, *Naszyjniku z pereł*, sformułowana została poetyka tego typu utworu:

Это такой род литературы, в котором писатель чувствует себя невольником слишком тесной и правильно ограниченной формы. От святочного рассказа непременно требуется, чтобы он был приурочен к событиям святочного вечера — от рождества до крещения, чтобы он был сколько-нибудь фантастичен, имел какую-нибудь мораль, хоть вроде опровержения вредного предрассудка, и наконец — чтобы он оканчивался непременно весело. В жизни таких событий бывает немного, и потому автор неволит себя выдумывать и сочинять фабулу, подходящую к программе.¹⁴

(T. 7, s. 433)

Schemat fabularny tych utworów jest trójczłonowy: centrum, ośrodek zajmuje jedno główne wydarzenie, przygotowane przez ekspozycję (*Vorgeschichte* fabuły), osiągające szczyt dynamiczny przy końcu tekstu i zamknięte najczęściej pointą. Centralne wydarzenie może być proste, a więc stanowić jeden epizod (*Duch pani Genlis*; *Podróż z nihilistą*), lub też złożone, składające się z kilku epizodów, tworzących jednakże jedną całość, towarzyszących bowiem głównemu i istniejących ze względu na ów główny (*Zwierz*; *Naszyjnik z pereł*; *Cerowacz*). Schemat ten spełnia rolę antycypującą, sprzyjając tworzeniu określonych oczekiwań, napięć i niespodzianek. Do stałych elementów fabularnych należą w opowiadaniach świątecznych: rama kompozycyjna, składniki „luźne”, dygresje przerywające tok zdarzeń, motywowane przyjętym typem swobodnej narracji gawędowej, oraz szczęśliwe zakończenia. Ten ostatni element zasługuje na szczegółowsze omówienie. Są owe zakończenia w istocie bardzo różne: triumfuje w nich konwencjonalna moralność (*Maleńka pomyłka*) lub spryt i przebiegłość dostarczyciela „cudownego środka” ewokującego bajkowego donatora (*Stary geniusz*). Mogą być oparte na potocznej aksjologii społecznej: dobro triumfuje nad złem (*Stary geniusz*), zło zostaje skompromitowane i wyszydzone (*Podróż z nihilistą*; *Duch pani Genlis*). Część spośród tych zakończeń ma niewątpliwie charakter „cu-

¹⁴ Wszystkie cytaty utworów Leskova pochodzą z wydania: Н. С. Лесков: *Собрание сочинений в одиннадцати томах*. Москва 1956—1958.

downy”, nie motywowany przebiegiem zdarzeń bądź nawet załamujący porządek dotychczasowego przedstawienia. Takie są np. epilogi *Zwierzca* i *Naszyjnika z peret*. W utworach tych mamy do czynienia z zabiegami uwierzytelniającymi i ustanawiającymi kierunek ich orientacji na formy wypowiedzi pozostające poza kręgiem zjawisk literackich, formy komunikacji potocznej, „życiowej”. Odsłonięcie tej orientacji wyznacza kontekst utworu („życie”) oraz konwencję odbioru (mimetyczny styl odbioru). Sztuczne, „cudowne” zakończenia załamują tę orientację, uwyrażniając porządek nie transcendentny wobec dzieła, lecz wewnętrzny, immanentny jego porządek, o regułach odmiennych od tych, które obowiązują w środowisku zewnętrznym. Tz. Todorov mówi o podobnym zjawisku:

Opowiadanie objawia się w nowej perspektywie: nie jest już zwykłym przedstawieniem pewnej akcji, lecz historią konfliktu dwóch porządków — porządku książki i porządku jej kontekstu społecznego.¹⁵

Ten sztuczny „porządek książki” triumfuje w niektórych spośród opowiadań świętecznych. Zachowany zostaje w ten sposób schemat fabularny charakterystyczny dla tej odmiany utworów, a jednocześnie uwiadacznia się pewien dystans twórcy wobec wymogów „formy”.

Najbardziej wyrazistych przykładów opowiadań anegdotycznych dostarcza cykl *Zapiski nieznanego*. Występują one również w kronikach, wykazując w ich obrębie tendencję do usamodzielniania się, autonomizacji, tworząc fabuły lokalne (np. anegdoty Cezarego Berlińskiego w *Antykach pieczerskich*, liczne anegdotyczne historyjki wmontowywane w narrację *Drobiazgów z życia archierejów; Śmiechu i nieszczęścia; Zajęczego rezerwatu*). Centrum tych opowiadań stanowi — podobnie jak w noweli — anegdota, cechuje je zwartość, koncentracja czasu akcji, wyraźne ciążenie ku zakończeniu. W większości z nich występują elementy statyczne, retardacyjne; jest to konsekwencja przyjętych założeń narracyjnych. Sens tych opowiadań, najczęściej humorystycznych, zawiera się i wyczerpuje w anegdocie, koncepcie fabularnym; nie ukazują one — w przeciwieństwie do noweli — momentów istotnych, reprezentatywnych, nie odsłaniają prawd głębszych prócz tej, iż — jak mówi L. Fryde —

[...] wyobraźnia ludzka jest nadzwyczaj ograniczona i co chwila pada ofiarą złośliwych figlów przypadku¹⁶.

Anegdota może jednakże spełniać poważniejsze, satyryczne zadania: widzimy to na przykładzie cyklu *Zapisków...* Podstawę cyklizacji stanowi tu wspólny wszystkim opowiadaniom typ bohatera. Jako całość —

¹⁵ Tz. Todorov: *Kategorie opowiadania...*, s. 324.

¹⁶ L. Fryde: *Problem noweli*. „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 1, s. 116.

utwór daje satyryczny obraz środowiska niższego duchowieństwa prowincjonalnego.

W *Zapiskach...* wykorzystany został kompozycyjny chwyt publikacji rękopisu z przeszłości. Zawarte w nich historyjki mają charakter archaicznych fabuł egzemplarycznych, nastawionych na morał. Morał ów — niekiedy przewrotny — uwypuklony bywa tytułem, który ma często postać przysłowia, apoftegmatu, porzekadła bądź też umieszczony jest w części początkowej lub w zakończeniu utworu. Ujawnienie kodu, ewokacja minionej archaicznej kultury (i archaicznego wzorca gatunkowego) zarysowuje specyficzną sytuację literacką o ważnej funkcji pragmatycznej: odbiór wymaga zastosowania specjalnych reguł lektury („z innej epoki”). To, co narrator przedstawia bez ironii, czytelnik odbiera w planie ironii. Satyryczne intencje wielu anegdot ujawniają się poprzez odczytanie ironiczne.

Zarówno autor „publikujący” rękopis, jak i czytelnik zdystansowani są wobec prezentowanych narracji. Jest to dystans wobec tego, co stanowi przedmiot przedstawienia oraz wobec sposobu przedstawienia, a więc dystans wobec formy. *Zapiski...* odczytane mogą być w planie parodii, parodii pośredniej, jej przedmiotem nie jest bowiem konkretna wypowiedź, lecz określone reguły konstruowania wypowiedzi, konwencje. Jak wiadomo, żywiołowo-mimetyczny styl odbioru właściwy współczesnemu Leskowowi czytelnikowi dziewiętnastowiecznemu zasadał się w dużej mierze na konstrukcji fabuły¹⁷. Składające się na nią przedmioty przedstawienia dobierane winny być w zgodzie z panującymi w społecznej świadomości literackiej przeświadczeniami o tym, co ważne, istotne, wartościowe (odpowiadały one wyobrażeniom o tym, co ważne i istotne w rzeczywistości realnej). Fabuła, która przeświadczeń tych nie respektowała, wartościowana była w aspekcie prawdy literackiej negatywnie: traciła walory mimetyczno-modelujące, symboliczne i traktowana była jako układ przypadkowy, addytywny, incydentalny.

Fabuły opowiadań anegdotycznych mają charakter ostentacyjnie błahy, banalny, peryferyjny. Jest to zresztą cecha właściwa także wielu innym utworom Leskova, w anegdotach tylko szczególnie wyraźna, dlatego omawiamy ją w tym miejscu. Leskow z upodobaniem ukazuje peryferie kultury (anegdoty, plotki), literatury (naiwne, „amatorskie” opowieści prymitywnych gawędziarzy), języka (mowa potoczna, ustna). Wydarzenia będące przedmiotem przedstawień są błahy, kuriozalne, komicznie zdeformowane, pozbawione motywacji bądź motywowane fałszywie przez ujęcie ich w perspektywie nieautorytatywnego opowiadacza. Twórca *Mańkuta* przeciwstawia się zastanym konwencjom i regułom kreowa-

¹⁷ Por. rozprawy M. Głowińskiego: *Powieść i prawda oraz Konstrukcja a recepcja (Wokół „Dziejów grzechu” Żeromskiego)*. W: idem: *Gry powieściowe*. Warszawa 1973, s. 27—29 i 228—229.

nia fikcji literackiej. Jego propozycje mają charakter polemiczny wobec sztucznych, spreparowanych, „zaokrąglonych” — jak to nazywał — fabuł konwencjonalnych. Odsłaniają w ten sposób ograniczoność, umowność konwencji, umowność formy. To dystansowanie się wobec formy czynione w różny sposób i na różnych płaszczyznach dzieła stanowi jedną z najważniejszych kategorii w estetyce Leskowa.

Właściwa opowiadaniu podmiotowość przedstawienia, stanowiąca jego cechą dystynktywną i podstawę odróżnienia tej formy od gatunku noweli, ma szczególnie ważne znaczenie dla konstrukcji fabuły w opowiadaniach skazowych.

Skazy Leskowa (*Mańkut*; *Leon syn lokaja*) traktują o faktach i postaciach historycznych. Niewspółmierność świadomości opowiadacza i przedmiotu narracji powoduje deformację świata przedstawionego: historia uzyskuje wymiar legendarny, baśniowy. Fabuły tych utworów ewokują ludowo-folklorystyczne wzorce fabularne, wykorzystują elementy właściwego im „słownika” fabularnego. Są to — podobne w obu tekstach — działania (funkcje) nielicznej grupy postaci, takie jak: chęć posiadania (car w *Mańkucie*, żądna bogactw żona Leona), nakaz (polecenie wydane majstrom tulskim, Leonowi), „wyprawa” (podróż Mańkuta, „misja” Leona do Hauptfrau), zdobycie środka umożliwiającego realizację zadania (sekret Anglików, tajemnica Hauptfrau), przeszkoda (niemożność przekazania informacji carowi, zdemaskowanie Leona). Sekwencja tych działań kształtuje prymarny szereg znaczeniowy. Istnieje wszakże i drugi szereg znaczeniowy, który konstytuuje się w odbiorze przy uwzględnieniu wewnętrznych „instrukcji interpretacyjnych”. Są one zawarte w samej kompozycji fabuły, w syntagmatyce składających się na nią elementów: są to chwytły kontrastowego zestawiania epizodów, powtórzenia i paralele odsyłające do jednego kompleksu znaczeń, ingerencje w tok opowiadania nadrzędnego narratora, które poprzez ironię wprowadzają korektury do przedstawień.

Dzięki tym zabiegom przekaz uzyskuje pewien naddatek informacji, którego nie zakłada opowiadacz skazowy, bądź narzuca konotacje przeciwstawne sugerowanym przez owego opowiadacza.

Fabuła rozgrywa się tu zatem na dwóch poziomach: poziom pierwszy, dany *explicite*, stanowi swoisty „język przekładu” treści istotnych (zawartych *implicite*) na inny rodzaj znaków. (Stopień zaszyfrowania owych treści istotnych uzmysławia choćby fakt publikacji *Mańkuta* w słowiańskim czasopiśmie „Rus”). Fabuła skazów Leskowa jest zatem złożoną strukturą znaczącą, przy czym „sposób znaczenia” (zasada semantyczna) może być przyrównana, jak się wydaje, do sposobu znaczenia tekstu alegorycznego (w szerokim rozumieniu tego terminu); jest intencjonalnie alegoryczna. Podobnie jak w strukturze zalegoryzowanej — ważniejszy od znaczenia prymarnego, dosłownego jest tu drugi plan znaczeniowy.

W całości zastosować można do konstrukcji fabuł skazowych Leskowa ustalenia J. Abramowskiej dotyczące alegorii: drugi plan znaczeniowy

[...] nie zostaje [...] wtórnice narzucony na gotową całość znaczącą, lecz istnieje w sposób pierwotny i zarazem immanentny. [...] Logika płaszczyzny *signifié* decyduje o układzie i hierarchii elementów płaszczyzny *signifiant*. Można by powiedzieć, że utwór alegoryczny budowany jest „od góry”, nie prawdy cząstkowe składają się na sens całościowy, lecz ów sens, wcześniej założony, wyznacza znaczenia poszczególnych części.¹⁸

Płaszczyzna *signifiant* (świat przedstawiony) nie może więc tu być odbierana w kategoriach mimetycznych.

Elementy skazu — jako gatunku — w opowiadaniach skazowych Leskowa (narrator, fabuła) można byłoby, jak się wydaje, zinterpretować jako swoisty cytat struktury (quasi-cytat). O elementach tych można bowiem powiedzieć, iż funkcjonują w utworze z cudzysłowem: wprowadzone do wypowiedzi, ujawniają równocześnie dystans w stosunku do nich, a więc mają dwa plany znaczeniowe, są — według formuły Bachtina — dwugłosowe. Poetyka skazu jest w utworze przeciwstawiona innej poetyce. Utwór zamyka w sobie dwie różne struktury poetyckie. Uchwycenie ich współistnienia, dostrzeżenie artystycznej złożoności przekazu (równoznaczne z aktualizacją nieprzezroczyistości „formy”) jest warunkiem podstawowym właściwego odbioru.

Z pewnością na ową dwuznaczeniową konstrukcję fabuł rozpatrywanych utworów wpłynął fakt, iż pisane one były w warunkach cenzury. Ukrycie ważkich treści politycznych w ramach „ludowej” klechdy ułatwiło publikację tekstów, co było sprawą niebłahą w chwili ich powstania.

Do grupy utworów obejmującej teksty o wyraźnym schemacie fabularnym i czytelnej matrycy zaliczymy również *Człowieka na warcie*. Nie jest to opowiadanie, lecz zbudowana wedle klasycznych norm stylistyczno-gatunkowych nowela. Utwór stanowi w twórczości Leskowa swoisty wyjątek. Twórca ten preferował bowiem, jak mówiliśmy, obcy noweli, podmiotowy ton wypowiedzi.

W *Człowieku na warcie* odnajdujemy charakterystyczny dla noweli rygor konstrukcyjny, umiejętność wydobywania momentów zasadniczych, rewelacyjnych, ostrość konfliktu. W układzie zdarzeń zastosowany został chwyt kontrastu i gradacji. Fabułę zapoczątkowuje bohaterski czyn żołnierza Postnikowa. Kolejne epizody, ukazujące reakcję na ów czyn zwierzchników bohatera, uszeregowane są w porządku gradacyjnym (od oficera Millera, dowódcy kompanii, poprzez komendanta batalionu podpułkownika Swinina, generała Koszkiną do metropolity moskiewskiego Drozd-

¹⁸ J. Abramowska: *Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej*. W: *Problemy odbioru i odbiorcy*. Red. T. Bujnicki, J. Sławiński. Wrocław 1977, s. 137—138.

wa, reprezentującego najwyższą instancję moralną). Stanowią one kontrast wobec wydarzenia głównego: postawa Postnikowa, uosabiającego etykę czynu, przeciwstawiona została światu rządzonemu przez egoizm i skostniałe, abstrakcyjne normy. Ważnym elementem konstrukcyjnym jest zdanie-refren, powtarzające się w poszczególnych epizodach:

„[...] все очень рады и довольны [...]” (Т. 8, s. 163); „Свиньин остался доволен [...]” (s. 170); „[...] и он [Postnikow — Л. К.] в самом деле был доволен [...]” (s. 170); „[...] очевидно и владыко был доволен [...]” (s. 173); „[...] вероятно, и сам бог был бы доволен [...]” (s. 173).

Refren tworzy jak gdyby „siatkę kompozycyjną” oplatającą poszczególne części fabuły i ujednociającą ją¹⁹.

Omówione w tej części artykułu twory są wyraźnie sfabularyzowane, jakkolwiek — co staraliśmy się wykazać w analizach — Leskow wprowadza pewne oryginalne elementy do wykorzystywanego ogólnego modelu konstytucjonalnego fabuły.

Bardziej skomplikowane jest zagadnienie konstruowania fabuły w *к р о н и к а х*.

Jedną z kronik Leskowa, zatytułowaną *Лата dziecięце (Детские годы)* rozpoczyna następująca enuncjacja:

[...] я, может быть, в значении интереса новизны не расскажу ничего такого нового, чего бы не знал или даже не видал читатель, но я буду рассказывать все это не так, как рассказывается в романах [...]. Я не стану усекать одних и раздувать значение других событий: меня к этому не вынуждает искусственная и неестественная форма романа, требующая закругления фабулы и сосредоточения всего около главного центра. В жизни так не бывает. Жизнь человека идет как развивающаяся со скалки хартия, и я ее так просто и буду развивать лентою в предлагаемых мною записках.

(Т. 5, s. 279)

Sposób konstruowania fabuły odbiega tu więc od obowiązujących w tym względzie wskazań estetycznych. Konwencjonalnemu układowi zdarzeń, uhierarchizowanych, rozwijających się wzdłuż określonej linii, uszeregowanych według zależności przyczynowo-skutkowych, przeciwstawiona zostaje kompozycja swobodna, luźna, pozbawiona jakichkolwiek rygorów organizacyjnych, oparta tylko na osi czasowej. Wydarzenia wiążą się wzajemnie jedynie poprzez odniesienie do bohatera, którego losy wytyczają. Jest to zatem kompozycja orientowana na pozaliteracki typ wypowiedzi; jej kontekst stanowią „życiowe gatunki słowne”. Jednakże formy te podlegają na gruncie literatury przekształceniom.

Proza artystyczna [...] może być [...] zorientowana na postacie monologu ustnego i pisanego, znane z praktyki społecznego kontaktu językowego albo z sytuacji ży-

¹⁹ Por. L. Fryde: *Problem...*, s. 110.

ciowych, ale zawsze poddaje je deformacji, uzależnionej od różnych tendencji artystycznych, rodzajów literackich i szkół.²⁰

Owa deformacja polega w kronikach na nałożeniu na materiał fabularny literackich schematów quasi-biografii i podróży, a więc wzorców archaicznych, ewokujących romans pikarejski, powieść osiemnastowieczną, współcześnie funkcjonujących tylko w niskich rejonach literatury. Quasi-biografia, prezentowana z perspektywy subiektywnej, pozbawiona jest spojrzenia zdystansowanego, uogólniającego, problematyzującego ukazywane serie przygód i przypadków, włączającego je w totalność życia. We współczesnej Leskowowi sytuacji historycznoliterackiej, kiedy w prozie narracyjnej ustabilizowała się zarówno kategoria narratora wszechwiedzącego, jak i wzorzec fabularnej spójności (układ zdarzeń powiązanych przyczynowo, ciągły, zamknięty), kronika musiała się wydawać „źle zrobiona”, niezorganizowana artystycznie. Zasady jej kompozycji były niejasne, schemat fabularny pozbawiony wyrazistości, nieczytelna bowiem była jego matryca. Układ odniesienia, ową społecznie funkcjonującą matrycę, stanowiła fabuła powieści realistycznej. Gatunek ten osiągnął w drugiej połowie XIX wieku najwyższy stopień krystalizacji i jego wyróżniki — w tym przede wszystkim fabuła — traktowane były jako istniejące intersubiektywnie normy. Zanegowanie ich kwestionowało niemal literacką przynależność utworu.

Kroniki Leskowa ani nie inkorporują form pozostających poza kręgiem zjawisk literackich (nieliteracki monolog wypowiedziany), ani nie powtarzają archaicznego literackiego wzorca quasi-biografii, lecz łączą oba te porządki kształtowania wypowiedzi. Powstaje w ten sposób nowa jakość literacka, nowa zasada konstrukcyjna, polegająca na współlistnieniu i wzajemnej niejako kontroli dwóch heterogenicznych względem siebie konwencji. Zasada ta pozwala — twórcy i czytelnikowi — wyjść poza literackie szablony. Ujawnia właściwy Leskowowi dystans wobec formy.

Obydwie funkcjonujące w utworze konwencje można byłoby, jak się wydaje, rozpatrywać w kategorii tzw. „form prostych”. Kategorię tę wprowadził André Jolles²¹. Są to formy, które nie osiągnęły stadium krystalizacji literackiej, stanowią jednak potencjalnie zapowiedź wysoko ukształtowanych wypowiedzi literackich. Istnieją nie tylko w przeszłości (baśń, legenda, anegdota), lecz także współcześnie (np. notatka prasowa), zarówno w postaci pisanej, jak ustnej. Forma prosta może się stać punktem wyjścia utworu literackiego. Dla twórczości Leskowa charakterystyczne jest zjawisko odmienne: „obniżanie” form literackich, osadzanie

²⁰ В. Виноградов: *О художественной прозе*. Москва—Ленинград 1930, s. 37.

²¹ A. Jolles: *Formy proste*. Baśń. Przeł. R. Handke. „Przegląd Humanistyczny” 1965, z. 5

ich na poziomie przedliterackim czy też w obrębie gatunków archaicznych lub „niskich”, ludowych, jarmarcznych. Narracja staje się w utworach Leskova wypowiedzianym monologiem, nowela — anegdotą, opowieść — pikarejską pseudobiografią. Spostrzeżenie to dotyczy nie tylko sposobów kształtowania wypowiedzi, ale także szczególnego doboru tematyki: są to w przypadku twórcy *Mańkuta* bądź tematy peryferyjne, błahe, ekscentryczne, co tak często zarzucała mu krytyka współczesna, bądź też treści doniosłe, dotyczące ważnych idei i poglądów, ale do tego stopnia ukonkretnione, sprozaizowane, ucodziennione, komiczne, karykaturalne, iż w odbiorze tracą jak gdyby wymiar abstrakcyjny. Ułatwia to komunikację z odbiorcą, zmniejszając wysiłek intelektualny czytelnika, a równocześnie — stanowi doskonały środek kompromitacji, satyrycznej dyskredytacji w ten sposób ukazywanych treści.

Przeprowadzimy też szczegółową analizę konstrukcji fabuły w kronice na przykładzie *Śmiechu i nieszczęścia*. Jest to jedna z najobszerniejszych kronik Leskova. Demonstruje ona interesujące nas właściwości w sposób najbardziej wyrazisty, dlatego stanowi dogodny materiał egzemplifikacyjny.

Pierwszy widoczny tu czynnik konstrukcyjny to zarysowanie konturów kompozycyjnych; w utworze wyraźne są sygnały początku i końca²². W rozdziale pierwszym opowiadacz inicjujący narrację prezentuje miejsce i czas, w którym zebrane towarzystwo, złożone z czterech osób, po wstępnym dialogu wysłuchuje opowieści Oresta Markowicza Watażkowa. Sytuacja wyjściowa ma charakter skonwencjonalizowany, podkreślony jeszcze formułą, będącą zapowiedzią gawędy Watażkowa (jest to wołacz w pozycji inicjalnej):

Орест Маркович! Мы вас слушаем.

— Милостивые государи! Я повинуюсь и начинаю.

(T. 3, s. 384)

Jest to typowy sygnał początku, amplifikowany znakiem typograficznym: przytoczone zdanie kończy rozdział pierwszy i właściwa opowieść Watażkowa zaczyna się w rozdziale drugim. Rozdział pierwszy stanowi więc inny poziom konstrukcji językowej niż to, co następuje w rozdziale następnym.

Opowieść Watażkowa ma charakter autobiograficzny, narrator rozpoczyna ją od epizodów dzieciństwa i doprowadza do momentu, w którym znalazł się wśród swoich słuchaczy. Zostaje ona drastycznie przzerwana włączeniem się narratora inicjalnego:

На этом, почтенный читатель, можно бы, кажется, и кончить, но надобно еще одно последнее сказанье, чтоб летопись окончилась моя.

(T. 3, s. 559)

²² Por. M. R. Mayenowa: *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław 1974, s. 267—289.

Ten „głos” narratora, którego poznaliśmy w rozdziale pierwszym, jest wyraźnie przeciwstawiony „głosowi” Watażkowa: zwraca się do czytelnika, nie do słuchaczy, powoduje zakłócenie dotychczasowego porządku wypowiedzi. Narracja oddziela się w tym momencie od swego przedmiotu, staje się narracją o narracji, metatekstem. Do tego poziomu należą także „ekwiwalenty tekstu” — graficzny system rozbicia utworu na rozdziały.

Pojawienie się innego narratora, który w rozdziałach 87—91 podejmuje opowieść o losach Watażkowa, nie jest zwykłym zastąpieniem, substytucją, lecz wyborem nowego widzenia²³. Rozdziały te są drugą częścią ramy, w którą zamknięta została opowieść Watażkowa; wraz z rozdziałem pierwszym stanowią jej kontekst.

Narrator inicjalny przedstawia losy Watażkowa (swego wuja) od momentu, w którym jego opowieść została przerwana, do jego śmierci. Przeżywa wraz z Watażkowem wiele perypetii, których epilogiem jest wiadomość o śmierci wuja. Rozdział ostatni (92) stanowi właściwy sygnał końca utworu. Zastosowana tu została jedna z najprostszych formuł końcowych — przysłowie²⁴. Zakończenie to, jak i formuła początkowa, jest przeciwstawione, z punktu widzenia swojej struktury, właściwej opowieści; jest wypowiedzią metatekstową. Istnienie ramy powoduje, że utwór nabiera charakteru rzeczy skończonej, odczuwany jest jako „zorganizowany układ zamknięty”²⁵. Zarysowanie ram kompozycyjnych tekstu jest zabiegiem czysto mechanicznym, nie musi świadczyć o istnieniu wewnętrznego uporządkowania artystycznego utworu. Czy w *Śmiechu...* mamy z tym uporządkowaniem do czynienia, wykaże analiza opowieści Watażkowa, a więc tego, co zawarte jest w obrębie ramy.

Historia Watażkowa jest opowiadana słuchaczom, a nastawienie odbiorcze określa rozdział pierwszy, który ujawnia kod. Taka wypowiedź winna uwzględniać pewien zespół reguł warunkujących jej realizację. Dla stworzenia iluzji żywego opowiadania wystarczy wykorzystanie pewnych cech charakterystycznych dla tego typu wypowiedzi jako znaków kodu. Takimi znakami są — poza wyraziście nakreśloną sytuacją wyjściową — bezpośrednie zwroty do słuchaczy (jest ich 9), np.: „Должно вам сказать [...]”; „[...] что вы на меня так удивленно смотрите [...]”; „[...] не кажется ли вам [...]”.

Ukształtowanie stylistyczne opowieści Watażkowa ma charakter literacki, zdania nie przypominają eliptycznego języka mówionego, są rozbudowane, podrzędnie złożone. Jest to opowieść podana w wypracowa-

²³ Por. uwagi na ten temat Tz. Todorowa: *Kategorie opowiadania...*, s. 332.

²⁴ Brzmi ono: „[...] пора кончить и самую повесть с пожеланием всем ее читавшим — силы, терпения и любви к родине, с полным упованием, что пусть, по пословице велика растет чужая земля своей похвальбой, а наша крепка станет своею хайкою.” (III, 570)

²⁵ Por. L. Fryde: *Problem...*, s. 91—123.

nej formie literackiej, nielicznymi szczegółami konstrukcji nawiązująca do konwencji opowiadania ustnego. Watażkow zachowuje w swym opowiadaniu porządek chronologiczny. Rozpoczyna je przedstawieniem krótkiej, nasyconej sarkazmem autocharakterystyki, następnie przystępuje do opisu swej podróży do Rosji z zagranicy. Nie jest to opowiadanie o podróży, a raczej duży jej epizod, który w trakcie opowiadania ulega rozluźnieniu, stając się ciągiem trzech niezwyklej sytuacji. Każda z nich zbudowana jest jako pewna całość, związana z pozostałymi motywem podróży. Charakterystyczne jest dążenie narratora do unaocznienia, osiąganego poprzez częste użycie mowy pozornie zależnej i dialogów uwzględniających indywidualny typ wypowiedzi postaci. Schemat kompozycyjny tych trzech „historii” jest podobny: miejscem ich akcji jest zajazd, przybycie niezwykle gościa zawiązuje akcję, zachowanie przybysza doprowadza do szczytu dynamicznego, a jego oddalenie się zamyka kompozycję. Podobne są elementy fabuły i sposób ich wiązania. Wszystkie historyjki cechuje spójność wewnętrzna. Następne fazy opowiadania Watażkowa znamionują cechy podobne. Są to znowu samodzielne „historie” związane z pobytem narratora w majątku wuja, w gimnazjum, na uniwersytecie. Z kolei przedstawiona jest seria epizodów połączonych tym samym motywem — wędrówki; są to wizyty Watażkowa w instytucjach kulturalnych stolicy oraz wizyty składane ważnym osobistościom w guberni. Narracja prowadzona jest ekstensywnie, obfituje w digresje luźno związane z prowadzonym wątkiem, pojawiają się też epizody budowane techniką scenicznej prezentacji, wyizolowane, autonomiczne wobec toku opowieści.

Dygresyjność, brak „dyscypliny”, ciągle odsłanianie perspektywy w kierunku osób i zdarzeń, które pozostaną epizodycznymi, luźność zestroju poszczególnych faz opowiadania, sytuowanie obok siebie wydarzeń błahych i doniosłych wywołują wrażenie braku reguł organizacji materiału przedstawieniowego. Ale te właśnie cechy stanowią determinanty gawędy, swobodnej improwizacji utalentowanego opowiadacza. Panuje w niej swoboda skojarzeń, duża amplituda informatywności; brak przejawów selekcji i układu materiału. Stwarza to iluzję autentyczności, zacierając wrażenie sztucznego, bo czysto konstrukcyjnego charakteru świata przedstawionego²⁶.

Opisane zjawiska kompozycyjne wzmacniają nastawienie odbiorcy na kod opowieści ustnej. Należy do nich także chwyt budowania napięcia, atmosfery sensacyjności, sprzyjającej pobudzeniu uwagi słuchaczy. Chwyt ten przybiera w *Śmiechu...* różne postacie, między innymi przez zastoso-

²⁶ Por. artykuły o wyróżnikach gawędy: K. Bartośzyński: *O amorfizmie gawędy. Uwagi na marginesie „Pamiętek Soplicy”*. W: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Z. Szwejkowskiemu*. Wrocław 1966; Z. Szmydtowa: *Poetyka gawędy*. W: *Studia i portrety*. Warszawa 1969.

wanie zasady kontrastu, gry motywem (motyw Kupidyna, snu, motywy baśniowe) czy słowem (сюприз). Podobna jest (wzmacnianie kodu) funkcja licznych aluzji literackich, które służą „unaturalnieniu” przekazu, jego uwierzytelnieniu, tj. przewycięzeniu fikcyjności, a zatem literackiego charakteru utworu. Te znaki kodu zostają jednak w pewnych momentach doprowadzone do krańcowości, stając się w tych warunkach swym zaprzeczeniem. Dotyczy to takich zjawisk, jak np. udzielanie głosu postaci: dialog wyłamuje się wówczas z narracji, autonomizuje się, naruszając tym samym dominantę. W obręb progresji narracyjnej włączone zostają także wypowiedzi pisemne postaci (donosy księcia, popów), przy czym pojawiają się takie znaki graficzne, jak cudzysłów czy kursywa, wydzielające pewne zwroty i słowa. Jest to zjawisko gry konwencją. Występuje ono również w bardziej skomplikowanej postaci. Jedna z opowiadanych przez lekarza gubernialnego historii ewokuje w świadomości odbiorcy znane utwory — *Śmierć Turgieniewa* i *Trzy śmierci Lwa Tołstoja*. Charakterystyczny jest przy tym sposób jej wmontowania w narrację Watażkowa. Sprowadzona została mianowicie do poziomu opowiadań zasłyszanych przypadkowo od różnych postaci. Wyjęta z kontekstu, jest ta historia śmierci chłopca bardzo sproblematyzowaną i ukształtowaną według klasycznych norm nowelą. Usytuowana w łańcuchu błahych, często humorystycznych anegdot „obniża się” i funkcjonuje tak jak one. Pozostaje wrażenie „jeszcze jednej anegdoty”, niespodzianki, jakiej niesie życie. W rezultacie ta nowela-anegdota rozsadza strukturę gawędy i jednocześnie swoiście ją „wzmacnia”.

Wspomniano o grze słowem „niespodzianka” jako o środku stwarzania napięcia w utworze. Słowo to, powtarzane wielokrotnie, przewija się w *Śmiechu...* jak refren, stając się jego „jądrem semantycznym”²⁷, ośrodkiem, wokół którego akumulują się wszystkie elementy, pozornie przypadkowe i nieistotne. Powtórzenie jest obok takich składników kompozycyjnych, jak paralelizm czy retardacja, najważniejszym „sygnałem ważności” danego elementu świata przedstawionego²⁸. Każda niespodzianka jest w *Śmiechu...* jednakowo znacząca; nie ze względu na swoje miejsce w uporządkowanym przebiegu fabularnym, nie ze względu na treść, którą niesie, ale ze względu na to, że w ogóle się wydarzyła. Jednakowo uszeregowane są, jak wspomniano, niespodzianki dramatyczne w skutkach i banalne. Wszystkie bowiem w jednakowej mierze potwierdzają sąd o rzeczywistości, w której decydującą rolę odgrywa przypadek, zbieg okoliczności, alogiczność. „Niespodzianka”, oznaczająca zaskakujące pułapki, paradoksy w biografii Watażkowa i całej plejady bohaterów jego

²⁷ Określenie J. Łotmana: *Структура...*, s. 149.

²⁸ Problematykę sygnałów ważności omawia E. Balcerzan w artykule: *Zagadnienia „ważności” elementów świata przedstawionego*. W: *Styl i kompozycja. Konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i Ustroniu*. Wrocław 1965, s. 296–305.

opowieści, nabiera swoistego sensu wtórnego, symbolicznego, stając się czynnikiem organizującym i podsumowującym znaczenie całej wypowiedzi.

Układ „niespodzianek”, jakich doświadcza Watażkow, ma charakter gradacyjny. Pierwsze są komiczne, zabawne, w następnych zaś stopniowo narasta dramatyzm; intencję rozśmieszenia zastępuje intencja satyrycznej dyskredytacji przedstawianych zdarzeń. Epilog — śmierć Watażkowa — jest „wierzchołkiem” w tym przebiegu. Jest to jednak wierzchołek skonstruowany w sposób dość osobliwy. Jak zaznaczono, ostatni etap „odysei” Watażkowa przedstawia narrator inicjalny. Stara się on pozornie dostosować swój punkt widzenia do perspektywy Watażkowa. Jest to bardzo wyraźne — pojawiają się motywy-repliki, sytuacje-repliki (Kupidyn, sen i inne), których pierwowzór pamiętamy z opowieści Watażkowa. Mają one jednak charakter parodii, która nasila się, zmierzając do groteski, absurdu. Rozdziały 87—92 to właściwie skrót perspektywiczny losów Watażkowa w naświetleniu parodystycznym. Narracja o śmierci Oresta Markowicza przenosi całą historię w dziedzinę abstrakcyjnego żartu, *ad absurdum*²⁹. (Narzuca się analogia z opowiadaniem Czechowa *Śmierć urzędnika*, zakończonym równie absurdalnie.)

Mechanizm powtórzeniowy o charakterze gradacyjnym, który ma zawsze w literaturze nacechowanie irrealne, odczuwane jako sztuczność, „życiowa nieprawda”, i zakończenie, nie mieszczące się w funkcjonującym w utworze porządku motywacyjnym („umarł ze zdziwienia”) odczuwamy jako „literackość”, ujawnienie konstrukcyjności.

Tak więc architektonika *Śmiechu i nieszczęścia* ujawnia grę dwóch tendencji. Pierwsza z nich obnaża mechanizm konstrukcyjny (a wyraża ją, powtórzmy, konwencjonalnie zarysowana rama, system powtórzeń, abstrakcyjne zakończenie oraz obecność metatekstu), druga zaś — zmierza do przewycięzenia „literackości” przekazu (luźna budowa gawędy, pobudzanie zainteresowania słuchaczy, aluzje literackie).

W organizacji świata przedstawionego funkcjonuje zespół elementów konwencjonalnych oraz zespół elementów zakłócających te inercje strukturalne, przy czym ich częstotliwość i waga wykluczają przypadkowość. Mamy zatem do czynienia nie z jedną strukturą, lecz z relacją dwóch

²⁹ Oto cytat: „[...] Оказалось, что с перепугу, что его ловят и преследуют на северном севере, он ударился удирать на чужбину через наш теплый юг, но здесь с ним тоже случилась маленькая неприятность, не совсем удобная в его почтенные годы: на сих днях я получил уведомление, что его какой-то армейский капитан невзначай выпорол на улице, в Одессе, во время недавних сражений греков с жидами, и добродетельный Орест Маркович Ватажков столь удивился этой странной неожиданности, что, возвратясь выпоротый к себе в номер, благополучно скончался естественною смертью [...]” (III, 569)

struktur³⁰. Wrażenie braku organizacji, nieładu artystycznego powstaje dlatego, że istnieją w utworze oznaki organizacji oraz jej przewycięzanie. Wrażenie amorficznego kalejdoskopu przygód daje skomplikowanie struktury wewnętrznej utworu, nie zaś jej braki. Reguły konstrukcji świata przedstawionego w *Smiechu...* — pozostające wobec siebie w konflikcie, nakładające się i wykluczające wzajemnie — okazują się spójne i koherentne na poziomie treści ideowych utworu. Schematy — gatunkowe, kompozycyjne — nałożone na materiał rzeczywistości upraszczają go, „zaokrągłają”, deformują. Nieuporządkowany — pozornie, bo tylko na poziomie fabuły semantycznie najbardziej podstawowym³¹ — strumień niespodzianek, jaki ukazuje utwór, jest najbardziej adekwatnym sposobem odzwierciedlenia pełnej sprzeczności, alogicznej, absurdalnej rzeczywistości pozaliterackiej, rzeczywistości Rosji lat siedemdziesiątych. Mamy zatem do czynienia z konstrukcją świadomą, zamierzoną i niezwykle precyzyjną.

Stopień skomplikowania kodu nadawczego (poetyki) fabuły był w kronice bardzo duży w porównaniu z fabułą powieści realistycznej i przekraczał kompetencje komunikacyjne³² współczesnego odbiorcy. Inny niż w powieści jest tu stosunek fabuły do sfery znaczeń przez tę fabułę implikowanych (tzn. struktur głębokich): hierarchizacji przedstawień, przyporządkowania odpowiednich motywacji i uogólnienia dokonać musi sam odbiorca.

Nowe, oryginalne propozycje Leskowa w zakresie kompozycji fabuły pozostawały w konflikcie z systemem estetycznym realizmu rosyjskiego, ukształtowanym w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XIX wieku. Estetyka owa stawiała wobec literatury postulat odtwarzania, wyjaśniania i wartościowania życia, postulat typizacji. Dzieło literackie w świetle tej teorii winno — jak mówi Łotman — zawierać

[...] więcej prawdy, niż empiryczny wycinek rzeczywistości. Życie, stając się sztuką, jak gdyby podnosiło własną rangę, stawało się prawdziwsze, bardziej nasycone sensem.³³

Leskow ograniczał się do przedstawiania, nie wprowadzał szerszego uogólnienia, pozostawiając je odbiorcy, dążył do stworzenia iluzji autentyzmu, prawdziwości ukazywanych faktów. Paradoksalnie — w okresie największego rozkwitu klasycznej powieści realistycznej twórca ten jakby przeczuwa jej zmierzch, kryzys. Jak gdyby nie dostrzega czy lekce-

³⁰ Do omawianego zagadnienia znakomicie przylegają niektóre analizy zawarte w pracy J. Łotmana: *Роман в стихах Пушкина „Евгений Онегин”*. Тарту 1975. Wykorzystaliśmy wiele cennych uwag tam sformułowanych.

³¹ K. Bartoszyński: *O badaniach...*, s. 100.

³² M. Głowiński: *Odbiór, konotacje, styl*. W: idem: *Styl odbioru*. Kraków 1977, s. 10.

³³ Ю. Лотман: *Роман в стихах...*, s. 93.

waży współczesną mu rzeczywistość literacką, która w ocenach jego twórczości stanowiła układ odniesienia. Nie pozwalało to na zrozumienie i właściwą ocenę jego dokonań. Zbyt duży — w porównaniu z epiką współczesną, był w jego utworach stopień destrukuralizacji takich zasadniczych czynników organizacyjnych wypowiedzi, jak podmiot literacki, fabuła, bohater, norma gatunkowa. Doniosłość poszukiwań i odkryć Leskova ujawniły dopiero epoki późniejsze.

Люцина Капала

КОМПОЗИЦИЯ СЮЖЕТА В РАССКАЗАХ И ПОВЕСТЯХ НИКОЛАЯ ЛЕСКОВА

Резюме

Статья содержит исследование поэтики сюжета, одного из наиболее интересных структурных элементов прозы Н. Лескова. Рассматриваемые произведения разделяются на две группы в зависимости от использованного в данном тексте способа конструкции сюжета. К первой группе принадлежат произведения, сюжет которых построен по образцу-матрице замкнутого, телеологически упорядоченного сюжета рассказа. Сюжетные схемы в жанровых разновидностях рассказов Лескова (святочных, сказовых, анекдотических) подвергаются трансформации, но образец-матрица остается для читателя распознаваемым.

Поэтика сюжета в произведениях принадлежащих к второй группе, хроникам, более сложна. На первый взгляд хроники являются произведениями бессюжетными. Анализ же доказывает, что сюжет хроники представляет собой сложную художественную структуру. Архитектоника хроники обнаруживает игру двух тенденций. Первая раскрывает структурную организацию текста (композиционная рамка, система повторений, абстрактное окончание, метатекст), вторая стремится к преодолению „литературности“, к созданию имитации нехудожественности, неорганизованности (свободное, сказовое повествование, литературные намёки итп.). Как результат их динамического сосуществования основывается новый принцип конструкции художественного мира хроники.

Степень усложнения поэтики сюжета в хронике была значительной по сравнению со сюжетом романа представляющего тогда естественный критерий сопоставления. Принципы организации сюжета хроники оставались для современного читателя неясными, непонятными.

Новые, оригинальные художественные решения Лескова в области композиции сюжета не укладывались в рамках эстетики русского реализма. По-настоящему их оценили лишь следующие эпохи.

Lucyna Kapalea

STRUCTURE OF A PLOT OF SHORT STORIES BY NICOLAI LESKOV

Summary

The paper presents reflections on the poetics of a plot in Nikolai Leskov's writings, being one of the most interesting semantic figures of the prosaic works of the author of *The left-handed*. The works being an analytical material were divided into two groups; in each of them the construction of a plot was based on different foundation. The first group contains short stories, the second one-chronicle. The works included into the firsts group are constructed in accordance with the pattern of a closed matrix, teleologically arranged plot. The patterns of a plot of various stories (festive, anecdotal), undergo different curious transformations, but the pattern-matrix is still recognizable to a reader.

The poetics of a plot of chronicles is much more complex. On the surface the chronicles seem to be plotless. The analysis shows that their plot is a complex artistic construction. The architecture of chronicles displays the interaction of two tendencies. The first one-exposes a constructional material (a compositional frame, system of recurrences, abstract closing, metatext), the second-aims at overcoming the literary character of a message (loose construction, style of a tale, literary allusions). In consequence of their dynamic coexistence a new constructional rule for the world of presented chronicle has been construed.

The degree of complication of the poetics of a plot was in chronicle quite high in comparison with a plot of a realistic novel, being its natural reference point. It got beyond the communicative competence of a contemporary receiver. Leskov's new original proposals for the composition of a plot were in conflict with the aesthetic system of the Russian realism and they were duly appreciated only in the later time.

BUS