

Anna Paszkiewicz

Koncepcja ideologiczna "Braci" Iwana Bunina

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 8, 50-69

1985

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.

Koncepcja ideologiczna „Braci” Iwana Bunina

Anna Paszkiewicz

Teoretycznego wyjaśnienia i umotywowania wzajemnej relacji immanentnej zawartości ideowej utworu literackiego z pozatekstową postawą światopoglądową pisarza dostarczył Michaił Bachtin¹. Opierając się na Bachtinowskim pojęciu ideologii² i jego rozumieniu myślenia artystycznego³, należy przyjąć, że analiza strukturalna przekazu artystycznego winna być poszerzona o wymiar „organizującej świadomości” podmiotu twórczego⁴, którego należy traktować jako nadawcę komunikatu skier-

¹ Omówienie koncepcji Bachtinowskich w interesującym nas aspekcie daje w swym artykule H. Brzoza: *Kod artystyczny a immanentny światopogląd tekstu literackiego (Na przykładzie „Gramatyki miłości” i „Braci” I. Bunina)*. „Litteraria” 1979, nr 11, s. 63—68.

² Bachtin wyjątkowo szeroko ujmuje pojęcie ideologii. Rozszerza je on bowiem na różne dziedziny działalności ludzkiej i twierdzi, iż każda z tych odrębnych sfer działalności ideologicznej człowieka kształtuje swoje znaki i symbole, niestosowalne w innej dziedzinie. Znak taki, powołany do życia przez specjalną funkcję ideologiczną, nie daje się z reguły od niej oddzielić, wszelako niezależnie od tego opiera się on także na plastycznej materii słowa, które stanowi dlań nieodłączny „akompaniament”. (Por. В. Иванов: *Значение идеи М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики*, В: *Труды по знаковым системам*. Т. 6. Тарту 1973, s. 8—9).

³ Por. np. M. Bachtin: *Problem treści materiału i formy w artystycznej twórczości językowej*. W: *Problemy literatury i estetyki*. Warszawa 1982, s. 5—81.

⁴ Dla Bachtina jest on czymś więcej niż kategorią strukturalną tekstu literackiego, obejmującą sferę tzw. świata przedstawionego. Stwierdza on: „Indywidualność autora jako twórcy jest to indywidualność szczególnego rodzaju; to aktywna indywidualność widzenia i modelowania [...] Autor nie może ukształtować się dla nas jako osoba, ponieważ my tkwimy w nim, my wczuwamy się w jego aktywne widzenie; i dopiero po zakończeniu artystycznej percepcji, tzn. wtedy, gdy autor przestaje kierować naszym widzeniem, obiektywizujemy naszą przeżytą pod jego kierownictwem aktywność (nasza aktywność jest jego aktywnością) w określoną osobę, w indywidualny obraz autora [...] ten obiektywizowany autor przestaje być zasadą widzenia, a staje się jego przedmiotem. Odróżnia się jednak od autora — bohatera biografii” (M. M. Бахтин: *Эстетика словестного творчества*. Москва 1979, s. 180).

rowanego do odbiorcy — czytelnika⁵. Tak szeroko rozumiana struktura dzieła literackiego nie zatracą swej spójności. Uzasadnia natomiast zabiegi badacza, dążącego — przez ujawnienie ideologii konkretnego utworu — do zrekonstruowania typu świadomości autora, wykraczającego poza zawarte w pojedynczym tekście poglądy, opinie i oceny.

Naturalne jest, że światopoglądowo przekształcone ujęcia człowieka i świata w relacjach wewnątrztekstowych powinny otrzymać najwłaściwszy sposób swego urzeczywistnienia, gwarantujący pełną wymowę ideową. Jednak ujawnienie stosunków wewnątrztekstowych nie wyczerpuje jeszcze problemu deszyfracji przesłania ideologicznego zawartego w przekazie artystycznym, który fingując sytuację komunikacyjną, jest symboliczną informacją o pewnym stanie rzeczy.

Wyjawszy znaki funkcjonujące tylko wewnątrz tekstów literackich, wiele innych, wraz ze znakami języka naturalnego, funkcjonuje także poza literaturą i to samo sprawia, że tekst jest jednocześnie światem zamkniętym, wytwarzającym własne znaczenia, oraz światem otwartym, określonym przez stosunek do innych tekstów w szerokim znaczeniu tego słowa, tj. do wszystkich innych całości znakovych.⁶

Tak więc utwór odznacza się złożoną strukturą znaków; zawiera w sobie pierwiastki ogólnokulturowe, które autor dzięki swemu doświadczeniu społecznemu wyzyskuje w funkcji oddzielnych wyznaczników własnej ideologicznej teorii rzeczywistości i wiąże je ze znaczeniami i wartościami wytworzonymi przez siebie w jedną spójną strukturę semantyczną. Ten całościowy układ przekazu znaczeń ogarnia dwa podstawowe plany odniesień, to znaczy plan wyrażenia i plan treści. Obydwa te plany są wewnętrznie rozwarstwione, z tym że wyodrębniające się w nich jednostki z tych samych, a i różnych poziomów — zarówno w planie wyrażenia, jak i planie treści — pozostają z sobą we wzajemnych relacjach, tworząc horyzontalną i wertykalną organizację dzieła⁷.

Zawartość ideową, wraz ze światem przedstawionym i literacką sytuacją komunikacyjną, zalicza się do zasadniczych sektorów planu treści.

Przesłanie ideologiczne utworu mieści się jednak nie tylko w zawartości i konstrukcji rzeczywistości przedstawionej, ale i sposobie jej prezentacji, w którym odczytać można pewne nastawienia epistemologiczne⁸;

⁵ Szczegółowym omówieniem uwarunkowań i procesów odbioru dzieł literackich zajmują się autorzy prac zamieszczonych w książce *Problemy odbioru i odbiorcy*. Red. T. Bujnicki i J. Sławiński. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1977. Seria: Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej. T. 47.

⁶ M. Mayenowa: *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wyd. 2 uzupełnione i poprawione. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1979, s. 158.

⁷ Zob. hasło *Struktura dzieła literackiego*. W: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1976, s. 419.

⁸ H. Markiewicz: *Ideologia a dzieło literackie*. W: tenże: *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe*. Warszawa 1976, s. 260.

ogarnia zatem również plan wyrażenia. Rekonstrukcja tak zwanej wymowy ideologicznej utworu literackiego nie jest jednakże zadaniem łatwym, albowiem w orientacji strukturalno-semiotycznej największą trudności sprawia w teoretycznej refleksji nad budową utworu literackiego przejście od planu wyrażenia do planu treści. Skupiano bowiem uwagę głównie na analizie stosunków między elementami na tych samych lub różnych poziomach, lecz prawie wyłącznie w ramach poszczególnych planów. Płaszczyzna znaczeniowa, w której następuje przejście między nimi, jest — do tej pory — najmniej zbadaną sferą dzieła. W ostatnim jednak okresie pojawiają się próby przełamania istniejącej tendencji. Uwidacznia się to szczególnie w zainteresowaniu badaczy konkretnym problemem personologii literackiej:

W mikrostrukturze dzieła fikcjonalnego dominującym składnikiem jest postać⁹

i jest ona

rzeczywistym operatorem składni narracyjnej: artykułując role (fabularne), łącząc sekwencje, nadaje ona formę opowiadaniu¹⁰.

Wydaje się, że przyjęty kierunek zainteresowań daje badaczom uprawiającym strukturalną analizę tekstów możliwość wypełnienia „luk” we właściwym tej metodzie sposobie rozeznania literatury¹¹. Pozwala również kontynuować linię wytyczoną przez literaturoznawstwo powojenne (głównie radzieckie), zafascynowane światopoglądowo-funkcjonalną treścią literatury¹², wzbogacając je o nowe wartości pod względem metodologicznym. Właśnie bowiem postać literacka jest najczęściej tym najbardziej „predysponowanym” komponentem struktury przekazu artystycznego, w którym przesłanie ideowe, wyrażające autorski pogląd na świat, zyskuje swe najpełniejsze ucieleśnienie.

Tak przynajmniej ma się rzecz w przypadku twórczości Iwana Bunina. Jej cechą charakterystyczną były poszukiwania odpowiedzi na pytania dotyczące istoty życia ludzkiego i jego roli we wszechświecie. Problematykę tę twórca ujmował w aspekcie moralno-etycznym i filozoficznym, pragnąc w sposób syntetyczny przedstawić wieczne i nie-

⁹ F. Ferrara: *Theory and Model for the Struktural of Fiction*. „New Literary History” 1974, № 2, s. 248.

¹⁰ M. Mathieu: *Les Acteurs du récit*. „Poétique” 1974, № 89, s. 367.

¹¹ Dotychczas skupiano uwagę przede wszystkim na schematach fabularnych wyabstrahowanych z tkanki narracyjnej. Postaciami literackimi zajmowano się tylko pośrednio, starając się ustalić repertuar funkcji, które one w owych układach pełnią. (Por. H. Markiewicz: *Postać literacka i jej badanie*. „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 2, s. 152).

¹² Por. G. Porębina: *Kierunki metodologiczne we współczesnym literaturoznawstwie radzieckim*. W: *Radziecka metodologia badań filologicznych po roku 1945*. T. 1: *Literaturoznawstwo*. Red. G. Porębina. Katowice 1978, s. 9—22.

zmiennie jego zdaniem prawa życia i świata. Światopoglądowe koncepcje Bunina inspirowały filozofie Wschodu. Oparty na nich indywidualny system twierdzeń, ocen i postulatów pisarz realizuje zwłaszcza w prozatorskich tekstach literackich.

Droga do filozofii Bunina prowadzi wyłącznie przez filologię Buninową¹³,

dlatego też charakterystyka ideologiczna konkretnego tekstu pisarza powinna ujawnić istotę jego systemu światopoglądowo-estetycznego.

Przykładem dzieła pozwalającego na formułowanie tego typu sensów są *Bracia*. W centrum tego utworu stoi człowiek, a konkretniej — dwoje ludzi, którzy stają się tu postaciami literackimi¹⁴. Postaci te, będąc nosicielami przedstawionej w opowiadaniu historii, podlegają jej i jednocześnie ją kształtują. Prezentują się oni zatem jako osobowości. Pod tym pojęciem rozumiemy bohatera, wokół którego losów wznosi się cała architektonika utworu. Nie jest on tylko sumą przeciętnego lub szczególnego losu ludzkiego, czyjśgoż życia. Jest modelem, który zawiera w sobie jednostkowe cechy charakteru, konstytucjonalne i społeczne determinanty jednostki¹⁵.

W takim ujęciu prezentują się bohaterowie wspomnianego utworu — cejloński riksarz i angielski kolonizator. Odgrywają oni istotną rolę w tworzeniu wartości ideowych *Braci*. Ujawnienie stworzonej tu przez Bunina koncepcji osobowości pozwoli, jak mniemamy, na pewne uogólnienia ideologiczne. I to właśnie stanie się naczelnym zadaniem naszych rozważań. Podejmując się tego typu analizy, mamy na uwadze poczynione wcześniej uściślenia teoretyczne. Dlatego też nie ograniczymy penetracji do trzech zasadniczych sektorów w planie treści, to znaczy świata przedstawionego (jego oznaczającym elementem jest właśnie bohater), zawartości ideowej (oceny wyrażonej w odpowiednim ukształtowaniu tego elementu) i literackiej sytuacji komunikacyjnej (sposobu przekazania ogółu autorskich poglądów, opinii i ocen potencjalnemu odbiorcy). Zajmiemy się także planem wyrażenia. W organizacji materiału językowego interesować nas będą całościowe formy wypowiedzi, a właściwie strategia narracji.

¹³ W. Chodasiewicz: *Iwan Bunin*. Cyt. według L. B. Grzeniewski: *Iwan Bunin*. Warszawa 1982, s. 68.

¹⁴ Wśród teoretyków literatury nie ma zgodności co do zakresu terminu „bohater” i „postać literacka”. Obydwa bliskoznaczne określenia będziemy w naszej pracy stosowali wymiennie. Trzeba się jednak zastrzec, że obiekt, o którym mowa, rozumiemy tak, jak H. Markiewicz definiuje „postać literacką”, tzn. jako „[...] indywidualny antropomimetyczny układ cech jakościowych i relacyjnych, nazywanych bezpośrednio lub wskazywanych pośrednio — inferowanych bądź sugerowanych przez inne cechy, czynności i stany zewnętrzne, treści psychiczne, stosunki z innymi przedmiotami przedstawionymi (Zob. H. Markiewicz: *Postać literacka...*, s. 153—154).

¹⁵ Por. M. Sükösd: *Wariacje na temat powieści*. Przeł. A. Sieroszewski. Warszawa 1975, s. 195.

Nadmieniliśmy wcześniej, że Buninowskie koncepcje są głęboko „osadzone” w filozofiach Wschodu. Także w *Braciach* próbie rozstrzygnięcia „wiecznych problemów” życia ludzkiego towarzyszy kontekst filozoficzno-religijny. Kryterium wartościującym, które autor wprowadza do opowiadania, jest buddyzm. Oprócz praw natury mistycznej — w świecie przedstawionym występują również uwikłania o wydźwięku społecznym. Przybierają one formę ostrego konfliktu socjalnego pomiędzy głównymi bohaterami — riksarzem i Anglikiem. Negatywną ocenę systemu kolonialnego panującego na Cejlonie — scenerii, w której rozgrywa się akcja, odnajdujemy w wypowiedzi narratora już na wstępie *Braci*:

I na cóż to [...] tym leśnym ludziom, bezpośrednim spadkobiercom ziemi prarodziców, jak dotąd jeszcze lud nazywa Cejlon — na cóż im miasta, centy, rupie?¹⁶

Krytyczny stosunek autorski do określonych warunków społeczno-socjalnych wyrażony jest zatem bezpośrednio i otwarcie jeszcze przed prezentacją postaci uosabiających przeciwległe bieguny w tym systemie — ciemniźcyela i ciemniżonego. Podobnie też dogmaty wiary przedstawione są *explicite*, dzięki czemu zyskują dużą wyrazistość w obrazie świata.

Wyróżnikiem formalnym, na którym opieramy taki sąd, jest strona językowa utworu. Specyfika jej polega bowiem na wprowadzeniu do struktury monologu narratorskiego, będącego w *Braciach* wyrazem świadomości autorskiej, innorodnych struktur. Należą do nich konstrukcje wyzyskujące chwyt metatekstu i pseudocytatu¹⁷ (głównie w pierwszej części utworu, który dzieli się na dwie, zróżnicowane podawczo). Konstrukcje owe wyraźnie wyodrębniają się pod względem stylistycznym i wpływają na niejednorodność narracji. Wnoszą one również nowy temat, co powoduje głębokie rozbicie spójności dzieła na poziomie jego prymarnych znaczeń.

Pełnią natomiast ogromną rolę w organizacji semantycznej tekstu na różnych jego poziomach. Sprawiają, że musi on być integrowany na kilku jego płaszczyznach, aktywizując w ten sposób jego bogactwo semantyczne.¹⁸

Znaczenia wtórne zależą od uchwycenia stosunku między tymi różnymi strukturami podawczymi i odczytania znaczeń, jakie niosą z sobą.

Wprawdzie te, tak odmienne od *oratio* narratora wyrażenia cudzo-słowne i informacje metatekstowe również realizują autorską intencję komunikacyjną, lecz cudzoślowność jest także instrukcją, że trzeba odszukać kod, do którego dane wyrażenia należą. W tym przypadku nie

¹⁶ I. Bunin: *Bracia*. W: *Czara życia i inne opowiadania*. Tłum. E. Dmowska. Warszawa 1957, s. 218—219. W dalszej części pracy cytujemy według tego wydania. Oznaczenia stron umieszczamy bezpośrednio w tekście.

¹⁷ Por. H. Brzoza: *Kod artystyczny...*, s. 76.

¹⁸ M. Mayenowa: *Poetyka...*, s. 310.

ma żadnej wątpliwości, iż pisarz odwołuje się do *Sutta-nipaty*. Świadczy o tym fragment tego kanonu buddyjskiego, wykorzystany w charakterze motto poprzedzającego utwór. W samym tekście natomiast quasi-cytaty zawierają słowną konkretyzację buddyjskich prawd objawionych i mowy Najwyższego.

Uprawnione wydaje się więc nasze wcześniejsze stwierdzenie, że systemem religijno-filozoficznym, do którego należy odnosić rzeczywistość prezentowaną w *Braciach*, jest właśnie buddyzm. W jego świetle winni być rozpatrywani zwłaszcza bohaterowie, albowiem zawarte w pseudocytatach zasady wiary i normy moralne pozwalają na rekonstrukcję przeświecającego przez nie obrazu filozoficznej koncepcji osobowości. Takie podejście badawcze do postaci „podpowiada” zresztą sam tekst:

„Dlaczegoż to — zapytałby Wywyższony — dlaczego, mnichowie, zapragnął ów człowiek pomnażać swoje ziemskie strapienia?” „Dlatego — odrzekliby mnichowie — dlatego, o Wywyższony, zapragnął ów stary człowiek pomnożyć swoje ziemskie strapienia, że krokami jego kierowała miłość ziemską, ta, która od wieków powołuje wszystkie istoty do istnienia.” Miał ów starzec żonę, syna i dużo drobnych dzieci [...] nie dla siebie pragnął szczęścia, pragnął go dla rodziny [...]

(s. 219—220)

A oto inny przykład:

„Nie zapominaj — rzecze Wywyższony — nie zapominaj, młodzieńcze, który pragniesz zapalić życie od życia, jako zapala się ogień od ognia, że wszystkie cierpienia tego świata, gdzie każdy jest albo zabójcą, albo ofiarą, wszystkie zgryzoty i żale tego świata pochodzą od miłości.” Ale już bez reszty — jak skorpion do swego gniazda — weszła miłość w serce młodzieńca.

(s. 223—224)

Chociażby te wybrane fragmenty przekonują, że z kanonami zawartymi w pseudocytatach bezpośrednio konfrontowani są określeni bohaterowie, tzn. stary i młody riksarz. Możliwe do wywnioskowania zamierzenie autorskie polega tu na wyborze takich postaci, których struktura osobowości krystalizowała się w kręgu kultury wschodniej. Na domiar podkreśla się, że są oni typowymi jej reprezentantami. Jednym z wyznaczników typowości jest ich bezimiennosc. Możemy zatem sądzić, iż powinni oni w pełni utożsamiać się z wartościami propagowanymi przez buddyzm, jednakże narrator wskazuje na te momenty w postępowaniu bohaterów, które są sprzeniewierzeniem się zasadom. Dotyczy to szczególnie młodego riksarza — postaci pierwszoplanowej w tej części utworu. Sylwetka jego rysuje się na zasadzie ciągłych odchyień od postulowanego wzorca.

Wyjaśnienie niespójności bohatera względem buddyjskiej koncepcji życia odnajdujemy w banalnej z pozoru historii o „sprzedanej narzeczonej”:

To prawie naturalistyczne studium jednego (i zarazem ostatniego) dnia z biografii młodego cejlońskiego rikszarza prezentuje prócz przejmującego dramatu socjalnego, także szczególnego rodzaju tragedię miłosną [...]¹⁹

Materiał tematyczno-treściowy interesuje nas jednak nie tyle ze względu na realistyczną rekonstrukcję poruszanych w nim problemów. Znaczący podtekst tej historii upatrujemy, trzymając się przyjętego kierunku interpretacyjnego nastawionego na symboliczne dekodowanie rzeczywistości przekazu artystycznego, w zawartych w niej sugestiach natury filozoficznej. Rola organizacji fabularno-dramatycznej i bohatera polega w takim ujęciu na metaforycznym obrazowaniu koncepcji światopoglądowych pisarza. A są one, jak wiemy, inspirowane filozofiami wschodniej sfery kulturowej. W tych kategoriach odczytywany świat przedstawiony i jego konstytutywny element — postać, jawią się nam jako uprzedmiotowienie woli. Wola, będąca monistyczną zasadą wciąż stającego się bytu, występuje w dwóch aspektach: statycznego absolutu i skonstrastowanego z nim aspektu działającego w czasie, aktualizacją w formie przyczynowości, iluzyjną kreację maji (*māyā*). Drugi ze sposobów pojmowania woli utożsamia się na Wschodzie z energią materii i siłą życiową. Człowieka filozofie te traktują jako najpełniejsze uprzedmiotowienie woli i najwyższy stopień upostaciowania w przyrodzie. Tkwiąc w obrębie materii zdeterminowanej prawem konieczności i przyczynowości oraz egzystencji partych wolą do życia, jest on najpełniejszy żądz. Nie może też czynić tego, co chce, ale czyni to, co jest konieczne, ponieważ wszystko jest zdeterminowane z zewnątrz przez motywy, z wewnątrz przez charakter, będący dziełem przyrody (a więc struktury również zdeterminowanej prawem przyczynowości i konieczności). Istotą takiego życia stanowi cierpienie, bo ból to kosmiczna konieczność. W szczególności dla człowieka, dla którego źródłem cierpienia są jego pragnienia. Głównie — pragnienie indywidualnego bytu. Unicestwienie woli indywidualnego bytu przez wytracanie wszelkich pożądań jest środkiem wiodącym do likwidacji cierpienia²⁰.

Taki sposób pojmowania świata i występujących w nim relacji wyjątkowo trafnie odzwierciedla tkanka anegdotyczna *Braci*. Relacjonujący ją narrator odautorski wykazuje dużą znajomość wspomnianych koncepcji światopoglądowych. Tę swoją autorytatywność ujawnia już w przedakcji, kiedy zapoznaje nas z głównym uczestnikiem historii —

¹⁹ H. Brzoza: *Kod artystyczny...*, s. 76.

²⁰ Nasuwa się również porównanie z koncepcją woli w *Świat jako wola i wyobrażenie* Schopenhauera, którego też inspirowały systemy staroindyjskie: Wedanta, Sankhja, buddyzm (na ich teksty w przekładach i opracowaniach powołuje się on). Zob. J. T u c z y Ń s k i: *Schopenhauer a Młoda Polska*. Gdańsk 1969.

Odpowiednie paralele zarysowują się zatem między koncepcjami Bunina i systemem Schopenhauera. Całościowa analiza podobieństw i różnic wykracza jednak poza kontekst tych rozważań.

młodym riksarzem. Jednym ze stosowanych przez narratora sposobów prezentacji bohatera jest opis jego wyglądu zewnętrznego:

Jak wszyscy dzicy — nogi miał niepomiarne cienkie. Ale nawet Sziwa pozazdrościłby mu piękności torsu o barwie ciemnego cynamonu. Granatowym połyskiem lśniły w blasku ognia jego czarne, jakby końskie włosy — długie, ściągnięte i zebrane na czubku głowy; błyszcząły oczy spod długich rzęs, a blask ich przypominał blask rozżarzonego koksu.

(s. 224)

Ten skrótowy wizerunek (niewiele zresztą uzupełniony w dalszej części utworu) nie nosi znamion indywidualizacji i stanowi kolejny dowód typowości opisywanej postaci. Tendencję do uogólnień wyrażają również słowa „jak wszyscy dzicy”, jednakże ładunek semantyczny, jaki niesie z sobą to stwierdzenie, wydaje się znaczący nie tyle w odniesieniu do portretu zewnętrznego bohatera. Informacje o jego wyglądzie mają charakter indeksalny. Określenie to nabiera określonej treści, gdy weźmiemy pod uwagę osobowość bohatera. Zgodnie z omówionymi założeniami filozoficznymi winniśmy traktować ją jako manifestację woli. I właśnie tym stwierdzeniem, jak sądzimy, narrator sugeruje, iż w strukturze osobowości riksarza niewielką rolę odgrywają elementy intelektualne, a przynajmniej niski jest stopień ich aktualizacji. Osobowość jego stanowi głównie manifestację woli ślepej.

Formą jej przejawiania się jest w przypadku riksarza miłość, będąca dziełem instynktu i zupełnie oddzielona od poznania. O szczególnej intensywności przeżywania przez bohatera tego uczucia narrator przekonuje nas w następnych partiach tekstu:

Każdy, każdy z nich miał w duszy to, co zmusza człowieka do istnienia i pragnienia słodkiej ułudy życia. A dla rykszy (sic!), który urodził się na ziemi pierwszych ludzi — czyż ułuda ta nie była w dwójnasób słodka?

(s. 233—234)

Miłość, jako czynnik, który decyduje o kształcie osobowości bohatera, jest w Buninowskim ujęciu zjawiskiem złożonym. Świadczy o tym narratorski sposób jego naświetlania jeszcze w przedakcji. Otóż, ukazane jest ono w podwójnej perspektywie. Dowodzą tego przytaczane wcześniej fragmenty, w których z „cytowanymi” przez siebie mądrościami wschodnimi narrator konfrontuje uczucie starego i młodego riksarza. W obydwu przypadkach miłość jest powodem cierpień postaci. Jednak w pierwszym z „wariantów” miłości cierpienia starego Cejłończyka, znajdującego się pod presją instynktu, wynikają z zadania podtrzymania gatunku, w drugim zaś — bohaterem powodują względy indywidualne. Nie znaczy to, że i on nie odczuwa woli gatunku.

Wkrótce sam zaczął wozić, sam zarabiać, myśleć o własnej rodzinie, własnej miłości, której żądza jest równoznaczna z żądzą posiadania synów,

tak jak żądza posiadania synów jest równoznaczna z żądzą majątku, a żądza majątku — żądzą dobrobytu.

(s. 224)

Objawiająca się nam przez pryzmat buddyźmu osobowość dzikiego Cejlończyka stanowi zatem sumę biomentalnej energii, ponieważ konstytuują ją egoistyczne żądze (*tanha*) czy zmysłowe motywy (*kāmāsava*). Nie jest to jednak jedyny wymiar w tej strukturze. Stwierdziliśmy wprawdzie wcześniej, podążając torem wskazówek narratorskich, że osobowości tego bohatera nie cechuje świadomość. Pomimo to w przedstawionym uprzednio cytacie, a także fragmencie informującym, iż

Biegał i chciwie gromadził pieniądze — nie można było zrozumieć, w czym się bardziej rozmiłował: w owej bieżaninie czy też w srebrnych krążkach, które zbierał za tę bieżaninę,

narrator daje do zrozumienia, że postępowaniem rikszarza kierują również rozumowe motywy. Założenia filozofii buddyjskiej każą w nich widzieć przebłycki woli świadomej, współdziałającej z wolą ślepą. Można by sądzić, iż właśnie te racjonalne determinanty działań bohatera wpływają na jego włączenie się w ów układ socjalny, który jest przedmiotem opowiadania właściwego.

Mogliśmy się przekonać, że niewielka sekwencja tekstowa stanowiąca przedakcję zawiera duży ładunek semantyczny w odniesieniu do wyższego układu znaczeniowego — postaci rikszarza. Obraz bohatera, a właściwie jego osobowości (budowany przez narratora za pomocą metody pośredniej) otrzymuje tutaj wyraźne kontury. W następnych partiach utworu nie odnajdujemy informacji, które pozwoliłyby znacząco uzupełnić tę wizję lub skorygować ją. Nadal też nie stosuje się w charakterystyce bohatera metody bezpośredniej. Dominującą w jego prezentacji jest wciąż technika behawiorystyczna. Narratorskie postaciowanie wyraża się też definicjami sytuacyjnymi. Nieobecność postaciowania bezpośredniego łączy się również z brakiem bezpośredniej oceny cech osobowości rikszarza. Nie znaczy to jednak, że nie pojawia się wartościowanie jego postępowania. Aksjologia wynika ze „zderzenia” treści sformułowanych w pseudocytatach i wyrażanych w opisach zachowań bohatera.

Poczynione spostrzeżenia obligują nas do uściślenia kompetencji poznawczych narratora. Mówiliśmy wcześniej, iż znamionuje go duża wiedza w dziedzinie duchowego obrazu rzeczywistości przedstawionej i praw nią rządzących. Analizowane w kategoriach osobowościowych dane postaciowania pośredniego w pełni potwierdzają „rozumienie” przez narratora założeń systemu buddyjskiego, którego mądrość jawnie przekazuje w quasi-cytatach. Z drugiej jednak strony samo stosowanie przez niego metody pośredniej w charakterystyce bohatera świadczy o ograniczeniu jego kompetencji. Dodatkowym, ale jakże wymownym przykładem ograniczeń narratora jest także fakt, że nie eksponuje on wną-

trza Cejlończyka. W momentach, gdy „obserwowany” przez niego bohater zewnętrznie manifestuje przeżycia wewnętrzne, np.: „Siedział i zapewne rozmyślał [...]”, narrator stwierdza:

„Ciała nasze, o Panie, różne są, ale serce jest bez wątpienia jedno” — rzekł Ananda do Wywyższonego. Można sobie przeto wyobrazić, co powinien myśleć lub czuć młodzieniec, który wyrósł w rajskich lasach pod Colombo i już zakosztował najmocniejszej trucizny, jaką jest miłość do kobiety [...] Zranił go już Mara, ale wszak Mara również goi rany. Mara wyrwa z rąk człowieka to, co człowiek schwycił, ale wszak Mara zagrzewa również człowieka, aby znów uchwycił to, co zostało mu odjęte, lub coś innego, co podobne jest do rzeczy mu odjętej [...]

(s. 231)

Zauważamy, że w tym momencie odwołuje się on do doświadczeń uczuciowych czytelnika. Sięga też do filozofii, jako czynnika pomocniczego, a nawet zastępczego w wyjaśnianiu procesów psychicznych. Stosuje przy tym podwójną perspektywę: pseudocytat zawiera treści niepodważalne, a wypowiedź narratora prezentuje tę wiedzę w percepcji autorskiej.

„Asekurowanie się” filozofią nie ukrywa narratorskiej niewiedzy w sferze doznań psychicznych. Unikanie penetracji tej dziedziny jest zresztą w utworze chwytem, jak gdyby, zamierzonym i uświadamianym wielokrotnie przez samego narratora. Inferuje bowiem podstawowy atrybut osobowości rikszarza, to znaczy oderwanie jego postępowania od aktów świadomości. Od strony formalnej wiąże się z tym i potwierdza to sposób kształtowania narracji. W tej części *Braci*, w której rikszarz jest postacią pierwszoplanową, nie tylko brak opisów psychologicznych *sensu stricto*, ale również nie występują przytoczenia wypowiedzi bohaterów, mogących ujawnić ich sposób myślenia i postawę wobec świata.

Nie zapuszczając się w świat przeżyć wewnętrznych młodego Cejlończyka i rejestrując jedynie zewnętrzne ich objawy, narrator autorski nie tylko łamie zasadę wszechwiedzącego opowiadacza. Dzięki wprowadzeniu takiej techniki również obiektywizuje swą relację o świecie przedstawionym. Tendencja ta szczególnie wyraziście uwidacznia się w scenie samobójstwa rikszarza — punkcie kulminacyjnym opowiadania:

Zresztą, któż może wiedzieć, jak on to właściwie zrobił? Pewnymi czy drżącymi rękami? Szybko, zdecydowanie czy może inaczej? A potem — czy długo trwało wahanie? Jak długo patrzył na ciemny szumiący ocean [...] a może wyszczerzył zęby jak pies [...] na bogaty hotel, świecący z dala swoim podjazdem? [...] Zapewne z nagle otworzył pudełko i śmiało położył lewą rękę na lodowate, jak martwe, ciało, na sprężyny unoszące się w pudełku: wąż ukąsił go w samą dłoń.

(s. 243).

Dzieląc się swymi wątpliwościami, narrator jakby orientuje się w pewnej chwili, iż zbyt daleko posunął się w pozorowaniu bezstronności i rze-

czowości. Przyjęta przez niego i konsekwentnie realizowana dotychczas pozycja bezstronnego obserwatora „każe” mu powrócić do roli naocznego świadka. Mówi więc:

Jedno jest niewątpliwe, że ryksza (sic!) poczuwszy ten ognisty wstrząs skręcił się na ławce, a pudełko odskoczyło daleko od niego.

(s. 243)

Perspektywa oglądu wypadków z pozycji naocznego świadka pociąga za sobą zmniejszenie dystansu czasoprzestrzennego narratora wobec przedstawionego zdarzenia i postaci, a tym samym przybliża je również odbiorcy.

Szczegółowy opis zgonu ujmuje on jako akt fizjologiczny. Nie wulgaryzuje jednak zjawiska, albowiem umierania nie traktuje wyłącznie jako procesu biologicznego; tę ostatnią scenę z życia bohatera widzi w aspekcie buddyźmu:

Zamiera się tak nie raz, lecz kilka razy, a każde z tych zamierań [...] porywa częściami życie ludzkie, ludzkie zdolności: myśl, pamięć, wzrok, słuch, uczucie bólu, smutku, radości, nienawiści — i to ostatnie, ogarniające wszystko, to, co zowie się miłością, żądzą zawarcia w swym sercu całego widzialnego i niewidzialnego świata i oddania go z kolei komuś innemu.

(s. 243—244)

Tak więc narrator w *Braciach*, pomimo zabiegów obiektywizujących jego relację o bohaterze i świecie tu przedstawionym, do końca preferuje swój punkt widzenia tej rzeczywistości, wnosząc tym samym pierwiastek subiektywnej oceny.

Łączenie przeciwstawnych tendencji w sposobie narracji nie jest jedynym przykładem syntezy przeciwieństw w jej strukturze. Dotyczy to również statusu narratora. Ulega on zmianie, jak pamiętamy, w chwili rozpoczęcia akcji i wynika z sygnalizowanego ograniczenia jego wszechwiedzy oraz umieszczenia sytuacji narracyjnej w ramach mikroświata. Nie pozbawia to jednak narratora nadrzędnego stanowiska, zwłaszcza wobec prezentowanej postaci, ponieważ nie utożsamia się on z horyzontem rikszarza. Istniejący między nimi duży dystans, intelektualny pozwala narratorowi nadal arbitralnie ustosunkowywać się do bohatera, a co więcej — właśnie brak świadomości uznaje narrator za główną przyczynę jego cierpień:

„Nie zabijać tego, co żywe; nie kraść; nie kłaść ciała; nie kłamać; nie upijać się” — zapowiedział Wywyższony. Tak, ale co mógł wiedzieć o Nim ryksza (sic!)? W sercu dźwięczało mu niewyraźnie to, co niewyraźnie wchłonęły niezliczone serca jego przodków [...] Nie rozumiał przeto nic, podchwytował tylko radosne okrzyki, gdy wymawiano imię Wywyższonego.

(s. 229)

I w tym wypadku narratorski pogląd zgodny jest z założeniami systemu staroindyjskiego, w którym szczególną rolę przypisuje się pozna-

niu. Przez poznanie, prowadzące do zaprzeczenia woli do życia i do jej spoczynku, może człowiek osiągnąć wyzwolenie z bólu i cierpienia.

Pozostaje więc jeszcze do rozpatrzenia kwestia przyczyn samobójczej śmierci rikszarza i udziału świadomości w podjęciu tej decyzji. U rikszarza, którego struktura osobowości stanowiła składową instynktów, w nieznacznym stopniu aktywizowała się dotąd wola świadoma. Wypadkową oddziaływających nań instynktów była zaś wola do życia. Dopiero nieoczekiwane zdarzenie, silny bodziec zewnętrzny powoduje, iż

[...] sam kierował swoją nagle wyzwoloną wolą.

(s. 240)

Wyrazem tego stało się zrealizowane pragnienie śmierci. Życie przestało mieć dla niego sens, gdy ostatecznie stracił nadzieję osiągnięcia przedmiotu swej miłości. Nie znaczy to, iż poznał i zrozumiał. Sposób zachowania rikszarza pozwala sądzić, że nadal pozostaje on pod presją instynktu — potężnej woli gatunku. Ona to zwycięża geniusz chroniący indywiduum, gdy egoistyczny cel nie może zostać zrealizowany.

Takiej śmierci bohatera nie towarzyszy w dziele pejoratywna waloryzacja. Zawarte tu sugestie dotyczą jedynie nakazu wytrzebiecia indywidualnych pragnień i pochodzą z buddyjskiej etyki, która inspirowała Buninowskie koncepcje. Podobnie w buddyzmie podkreśla się funkcję woli w strukturze doświadczenia psychicznego. W momencie szczególnego nasilenia przeżyć emocjonalnych narrator jedyny raz „przenika” do wnętrza postaci:

„Zbudź się, zbudź! — krzyczały w nim tysiące bezdźwięcznych głosów jego smutnych przodków, po stokroć zetlałych w tej rajskiej ziemi — Otrząśnij z siebie ponęty Mary, sen tego krótkiego życia! Maszli zasnąć zatruty jadem, przebity strzałą? Po stokroć cierpi ten, kto posiada rzecz po stokroć drogą; wszystkie zgryzoty, wszystkie skargi pochodzą z miłości, z przywiązania serca — a więc zabij to! Niedługo będzie ci dane cieszyć się spokojnym wypoczynkiem, albowiem znowu i znowu, w tysiącu nowych wcieleń wydrze ci twój Eden, schronienie pierwszych ludzi, którzy poznali żądzę; ale ten krótkotrwały spoczynek będzie ci jednak dany, tobie, który nazbyt wczesnie wybiegłeś na drogę życia, pełen zapалу pognałeś za szczęściem i zostałeś zraniony najostrzejszą strzałą — żądzą miłości i nowych poczęć dla tego prastarego świata, gdzie od wieków zwycięzca mocną piętą stoi na gardle zwyciężonego.”

(s. 240—241)

Ingerując w psychikę postaci, narrator „dotyka” jedynie warstwy uczuciowej i tłumaczy zachodzące w niej zmiany w świetle akceptowanego przez siebie systemu wartości.

Przytoczony fragment wydaje się interesujący i od strony graficznego opracowania, to znaczy wydzielenia go w tekście za pomocą cudzysłowu. Zabieg ten pozwala w pewnym sensie zachować jednolitość narratorskiego sposobu prezentacji bohatera, stosującego, jak pamięta-

my, behawiorystyczną zasadę opisu. Stąd też wyodrębnienie partii prezentującej przeżycia wewnętrzne. Niezwykle ważną funkcję tej wypowiedzi upatrujemy również w tym, że jest ona bezpośrednim zwrotem do bohatera. Narrator wyraża w niej własny stosunek do postaci ze świata przedstawionego, pomimo iż pozoruje bezosobowościową formę podawczą dyrektywnych stwierdzeń przez wprowadzenie sformułowania „[...] krzyczały w nim tysiące bezdźwięcznych głosów [...]”. Ta wypowiedź-apel zawiera ostateczny wniosek narratora autorskiego, dotyczący niewłaściwej postawy moralno-etycznej rikszarza do momentu samobójczej śmierci. Nie łączy się jednakże z jednoznaczną oceną samego czynu. Brak wyraźnych oznak potępienia samobójczej śmierci przez autora wynika z faktu, iż tłumaczona w kontekście buddyzmu jest ona jeszcze silniejszym urzeczywistnieniem woli do życia. Bohater rezygnuje z całkowitego jej zaprzeczenia na rzecz chwilowego spoczynku. Słuszność naszych spostrzeżeń potwierdza dodatkowo istotny szczegół związany z postacią rikszarza. Jest on elementem w pewnym stopniu indywidualizującym bohatera i wyróżniającym spośród innych, to znaczy oznakowanie go numerem siódmym²¹.

W omawianej wypowiedzi-zwrocie do bohatera, tego przedstawiciela określonego kręgu kulturowego, daje się zauważyć tendencję do uogólnień. Ten sposób przekazywania refleksji pozwala narratorowi nadać zawartym tu treściom charakter ogólnoludzki. Gdy uwzględnimy jeszcze fakt graficznego wydzielenia tego fragmentu za pomocą cudzysłowu (co, jak mniemamy, ma zwrócić na niego uwagę), to możemy chyba powiedzieć, że wypowiedź tę narrator autorski kieruje do czytelnika. Afirmowana przez niego postawa moralna i światopoglądowa winna być zaakceptowana przez potencjalnego odbiorcę. Ta zatem część tekstu ma charakter metajęzykowej informacji; nie tylko wyraża postawę pisarza, ale również podnosi odbiorcę do rangi zasadniczego elementu strukturalnego utworu.

Nietrudno także zauważyć, że zamknięta cudzysłowem partia przekazu zarówno pod względem zawartości merytorycznej, jak i kształtu stylistycznego jawnie koresponduje z fragmentami, które nosiły znamiona cytatu. Następuje, jak gdyby, celowe upodobnienie wypowiedzi narratora do buddyjskich prawd religijno-filozoficznych, wyodrębniających się dotychczas z toku opowiadania narratorskiego. Owo ujednoczenie jest specyficznie literacką wskazówką, że osoba podmiotu prezentującego aprobuje zawarte w cytatach wartości, a wręcz utożsamia się z nimi. W efekcie takiego pociągnięcia zanika „cudze słowo”²², będące

²¹ Por. uwagi na ten temat w artykule A. Paszkiewicz: *Symbolika liczb w twórczości Iwana Bunina lat 1913—1916*. „Slavica Wratislaviensia”. T. 21. Wrocław 1980, s. 43—56.

²² Terminem „cudze słowo” posługujemy się za M. Bachtinem i rozumiemy go tak, jak podaje badacz (Zob. M. Bachtin: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Warszawa 1970).

w zakresie struktury narracji echem odrębnej świadomości. Rzeczywistość słowno-ideologiczna pierwszej części *Braci* zyskuje jednolitość, co pozwala określić ją mianem przekazu homofonicznego.

Przykładem „cudzego słowa”²³ w analizowanej części opowiadania może być drugoplanowa postać Anglika. Wprowadzony przez pisarza w rzeczywistość cejlońską jest on w niej elementem obcym zarówno na płaszczyźnie socjalnej, jak i kulturowej. Bohater ten wpływa na powstanie wielu dodatkowych konfliktów w tym niezwykle spójnym ideologicznie tekście. Wtapiając Anglika w świat utworu, autor porusza dzięki niemu problemy, które stanowiły przedmiot jego rozważań w tym okresie twórczości²⁴. W *Braciach* próbuje on, jak gdyby, sprawdzić bohatera o określonej kondycji socjalnej w specyficznych warunkach. Anglik zatem reprezentuje uprzywilejowaną klasę i jest postacią typową dla tego środowiska. Typowość i w tym przypadku pisarz podkreśla brakiem danych personalnych. Bohater, określanym mianem Anglika lub Europejczyka, nie zostaje też w pierwszej części *Braci* szerzej zaprezentowany czytelnikowi. Narrator ogranicza się jedynie do zewnętrznego oglądu postaci:

[...] pan w białym ubraniu. Szedł środkiem ulicy krokiem pewnym i mocnym, jakim chodzą tylko Europejczycy [...] Europejczyk był niewysoki, ale krzepki. Miał czarne zrosnięte brwi, czarne krótkie wąsy i oliwkowej barwy twarz, na której podzwrotnikowe słońce i choroba wątroby wyryły już swoje brunatne ślady. Na głowie miał szary hełm, a oczy spoglądały jakoś dziwnie spod czarnych jak węgiel brwi i rzęs, przez błyszczące szkła złotych okularów — jakby nic nie widziały [...] Głos miał bezbarwny, twardy i spokojny, ale spojrzenie osobliwe.

(s. 226—227)

Chociaż naszkicowany przez narratora portret Anglika zawiera pewną liczbę szczegółów, to nie indywidualizują one postaci. Cechą wyróżniającą bohatera staje się ubiór, a właściwie jego biały kolor, który koncentruje w sobie symboliczną funkcję. „Mówi” bowiem o odrębności klasowo-kulturowej Europejczyka, kwalifikując go do grupy

[...] tych nielitościwych i zagadkowych białych ludzi [...]

(s. 237)

Biel, po uwzględnieniu kodu kultury²⁵, przekształca się tu w kate-

²³ Teraz jednak określenia „cudze słowo” używamy niejako w przenośni, odnosząc zaproponowaną przez Bachtina kategorię badawczą do warstwy przedmiotów przedstawionych, głównie — postaci literackich.

²⁴ Mamy tu na uwadze głównie utwór *Pan z San Francisco*. Tytułowy bezimienny milioner jest, jak gdyby, prototypem Anglika.

²⁵ „Sprowadzenie rozmaitych informacji o tej czy innej postaci w tekście do jednolitego obrazu paradygmatycznego zawsze jest zależne od pewnego kodu kultury i dla autora tekstu i dla publiczności” — twierdzi J. Lotman. (Ю. Лотман: Структура художественного текста. Москва 1970, s. 314).

gorię „nacechowania śmiercią” i staje się symboliczną manifestacją złożonej osobowości Anglika²⁶.

Określając osobowość białego pasażera jako złożoną, mamy na myśli niejednoznaczność tkwiącą w symbolicznym ekwiwalencie wnętrza bohatera. Biel uważana na Wschodzie za swoisty atrybut śmierci, może więc oznaczać martwość duchową; możemy wtedy mówić o „pustej” konstrukcji osobowościowej Anglika. Jeśli natomiast weźmiemy pod uwagę omówione wcześniej poglądy filozoficzne, tak ściśle zespolone z materiałem pierwszej części opowiadania, to w myśl ich założeń i ten bohater powinien stanowić uprzedmiotowienie woli. Tłumaczony w tym kontekście oznakowy charakter koloru białego w odniesieniu do osobowości Anglika nie tyle wyraża jej rozpad, lecz wskazuje na istotną właściwość tej struktury — pierwiastek śmiertelności. Ugruntowane w kolonizatorze dążenie do niszczenia przejawia się w egoistycznym wdzieraniu się swoją wolą życia w wolę drugiego człowieka, co jest jednoznaczne z jej zaprzeczeniem.

Owa egoistyczna ekspansywność jest jakoby wrodzonym atrybutem osobowości Europejczyka i ma swe przyczyny, dość wyraźnie ukazane w tekście. Problem motywacji rozpatrywany jest w jego wypadku na podstawie dwojakiego rodzaju czynników, to znaczy uwarunkowań społecznych i motywów psychicznych, których wyrazem są działania bohatera. Obydwa typy motywacji ściśle się łączą. Nieludzkie postępowanie Anglika stanowi „konieczny produkt” jego charakteru, ten z kolei określony jest przez pozycję, zajmowaną przez niego w społeczeństwie. Ze ściśle sprzężonymi z sobą motywacjami psychologiczną i społeczną łączy się jeszcze sprawa odrębności kulturowej bohatera²⁷, albowiem zhierarchizowane społeczeństwo, w którym relacje wzajemne wyznaczają „miasta, centy, rupie”, traktowane jest w utworze jako specyficzny wytwór cywilizacji europejskiej. Układ ten przeniesiony w quasi-realną rzeczywistość cejlońską przybiera drastyczną formę stosunków kolonialnych, które doskonale ilustrują śmiertelnościowe właściwości psychiki Europejczyków.

Miejsce zajmowane przez bohatera w społeczeństwie i pochodzenie kulturowe wpływają nie tylko na cechy jego charakteru. Istotnie oddziałują również na postawę światopoglądową. A jest ona odrębna od tej założonej przez faktyczny *locus* wydarzeń, tej, którą preferuje narrator odautorski. Sam bohater uświadamia sobie swą odmienną świadomość moralno-religijną. Mówi on:

Bóg, religia — od dawna przestały już istnieć w Europie. Przy całej naszej praktyczności i zachłanności jesteśmy zimni jak lód, zarówno wobec życia, jak wobec śmierci.

(s. 250)

²⁶ Por. H. Brzozą: *Kod artystyczny...*, s. 79—80.

²⁷ Por. R. Linton: *Kulturowe podstawy osobowości*. Przeł. A. Jasińska-Kania. Warszawa 1974, s. 106.

Ujmując siebie w sposób uogólniony, stwierdza również, iż

[...] rozum nasz jest słaby jak rozum kreta, powiem nawet — jeszcze słabszy, bo u kreta, zwierzęcia, dzikusa, zachował się chociaż instynkt, a u nas, Europejczyków, instynkt uległ wynaturzeniu lub jest na drodze do wynaturzenia!

(s. 248)

W pełni zdaje sobie więc sprawę z odmienności swej psychiki od psychiki Cejlończyka. Istniejącą między nimi antynomię określa jako: cywilizacja ↔ natura, martwota duchowa ↔ życie wewnętrzne.

Pomimo wyjątkowo samokrytycznej oceny własnej osobowości Anglik wyróżnia się intelektem (jeszcze jedną cechą dystynktywną w stosunku do riksarza). Właśnie ta istotna, chociaż bezpośrednio nie nazwana właściwość powoduje, że zna on swe wnętrze i potrafi ustosunkować się do niego. Gdy w drugiej części *Braci*, łącząc funkcję bohatera z funkcją narratora, szczegółowo opowiada o swych bestialskich czynach, rozpoznaje swój charakter. Wie jednak, że nie miał możliwości wyboru, ponieważ konieczność takiego działania została zdeterminowana jego osobowością. Pozostaje mu jedynie świadomość odpowiedzialności za wybór dokonany, ale poznany dopiero w aposteriorycznej konfrontacji tego, co zrobił, z intelektem. Intelektualne poznanie pozwala Anglikowi osiągnąć pewien stopień wolności. Jest to jednak wolność w poczuciu odpowiedzialności za czyny, a nie wolność transcendentálna. On sam stwierdza:

Budda zrozumiał, co znaczy *O s o b o w o ść* w tym świecie zdarzeń, wszechświecie, którego nie pojmujemy — i przeraził się świętym przerażeniem. My zaś wywyższamy naszą *O s o b o w o ść* nad niebiosą, chcemy ześrodkować w niej cały świat, cokolwiek by gadano o niedalekim wszechświatowym braterstwie i równości — to jedynie na oceanie [...] albo w Indiach, na Cejlonie [...] czuje się, jak taje, jak się roztopia [...] człowiek [...] w tej straszliwej Wszechjedności — tylko tam możemy w słabym stopniu pojąć, co znaczy nasza *O s o b o w o ść*.

(s. 252)

Przytoczony fragment przekonuje, że bohaterowi znane są założenia systemu buddyjskiego. Jego wiedza w tej dziedzinie nie ma zresztą jedynie percepcyjnego charakteru. Stwierdzając, iż

[...] tylko dzięki Wschodowi [...] zawdzięczam, że cośkolwiek jeszcze czuję i myślę,

(s. 251)

przyznaje się on do przeobrażenia swej mentalności pod wpływem filozofii buddyjskiej. W ten sposób obudzona w nim samopoznająca się wola nie przekracza jednak norm własnego egoizmu postaci, którego ramy trwale wyznaczone są przez pozycję społeczną. Dlatego też w poznaniu dostępne są mu tylko zjawiska woli, a nie ich istota. Jest to równoznaczne z potwierdzeniem jego woli do życia, a nie świadomą jej mortyfikacją.

Natomiast istotą jego egzystencji od tej pory staje się cierpienie, bo ile bólu zadał innym, tyle sam musi odebrać. O tej ontologicznej zasadzie cierpienia wie bohater dręczony wyrzutami sumienia i przerażony próbuje pospiesznie opuścić Cejlon. Z podtekstu legendy buddyjskiej, opowiedzianej przez Anglika w zakończeniu utworu, wynika, iż on sam pojmuje daremność swego wysiłku.

Uniwersalna prawda o tragizmie bytu zrównuje wszystkich ludzi bez względu na ich sytuację społeczną. W jej obliczu wszyscy są „braćmi”, jak to podkreśla symbolika tytułu.²⁸

Pomimo obudzonej świadomości nie następuje zmiana postawy światopoglądowej Anglika. W obrębie rzeczywistości słowno-ideologicznej do końca funkcjonuje on jako cudza świadomość. Ta decentralizująca rola Europejczyka znajduje swe odzwierciedlenie w acentrycznej kompozycji dzieła, to znaczy w podziale całości tekstu na dwie części. I o ile w pierwszej partii riksarz jest postacią pierwszoplanową, to drugą część autor „rezerwuje” wyłącznie dla Anglika. Interesującą sprawą wydają się również implikacje zawarte w zróżnicowanym sposobie kształtowania formy podawczej obu części. W odróżnieniu od pierwszej, w której, jak pamiętamy, narrator nie udziela głosu bohaterom, w części drugiej zostaje przytoczona wypowiedź Anglika. Jego „cudze słowo” przybiera postać obszernego monologu, w którym obserwujemy zjawisko przekształcania się przedmiotu w podmiot. Wyjaśnienia przyjętej strategii narracji upatrujemy w uzależnieniu jej od konstrukcji osobowości bohatera. Osobowość Anglika cechuje pewien stopień świadomości filozoficznej, przy czym w kształtowaniu jej znacząca rola przypada sferze doznań psychicznych. Monolog jest w tym przypadku najlepszą formą przedstawienia myśli i przeżyć bohatera. To, iż jest on przytoczony przez narratora w kształcie mowy niezależnej, ma na celu, jak mniemamy, uwypuklenie odrębności jego postawy i postawy bohatera.

Możemy więc stwierdzić, że w *Braciach* występuje absolutna współzależność poziomów strukturalnych, choć to nie ujmuje samodzielności każdemu z nich w konstytuowaniu sensów semantyczno-ideowych. Mogliśmy się również przekonać, iż każdy z tych poziomów niesie w sobie przekaz filozoficzny, co jest szczególnym sposobem uprawiania filozofii przez samego twórcę i stanowi wyraz jego postawy światopoglądowo-ideologicznej. Pomimo wyraźnego „zdeklarowania” przez pisarza tej postawy, o czym świadczy ujawnione w toku analizy stanowisko narratora autorskiego, wnioski, do jakich doszedł, nie mają jednoznacznego charakteru. Na możliwość różnorodnego widzenia oddzielnych zagadnień w ramach poszczególnych aspektów Buninowskiego systemu myśli wpły-

²⁸ Z. Barański: *Iwan Bunin, W: Historia literatury rosyjskiej*. T. 2. Red. M. Jakóbiec. Warszawa 1976, s. 557.

wa specyfika kontekstu filozoficznego. Odkrywa on bowiem sens życia człowieka w dodatkowym „wyższym” wymiarze.

Biorąc na przykład pod uwagę aspekt socjalny, to gdy zmienia się na „wyższą” perspektywa spojrzenia na problem nierówności społecznej i wyzysku człowieka przez człowieka, układ ten okazuje się w najwyższym stopniu prawidłowy. Tłumaczony jest bowiem ekspansją indywidualu ukonstytuowaną przez wolę do życia, a więc zdeterminowaną prawem konieczności i przyczynowości. W samym człowieku ugruntowane jest dążenie do niszczenia wszystkich i wszystkiego, co jego żądy stoi na przeszkodzie. A więc świat oglądany od strony samych zjawisk — a taki właśnie sposób jego ukazania występuje w pierwszej części opowiadania — prezentuje się jako widowisko niesprawiedliwości. I jak to obserwujemy na przykładzie przedstawionego modelu aktancjalnego, nie ma w owym świecie proporcji lub zależności w tym sensie, że ciemniejszy jest równocześnie szczęśliwszy, a wyzyskiwany nieszczęśliwszy.

Prawidłowość takiego układu ma swe uzasadnienie w samej przyrodzie, która jest sceną dramatycznej walki. Idee uprzedmiotowione przez wolę, dążąc do zjawiskowej ekspansji, zdeterminowane prawem przyczynowej konieczności, mogą się tylko uzewnętrzniać przez pokonanie oporu idei niższej. Taki sposób rozumienia relacji występujących w świecie ilustruje dobór i zachowanie się bohaterów w *Braciach*. Już w chwili ich zetknięcia się Anglikowi

[...] siódmy numer, ryksza (sic!) o czarnych jak smoła włosach, wydał [...] się silniejszy od innych i wybór padł na siódmy numer.

(s. 226)

Następnie zaś opis przejażdżki po mieście przybiera postać konfliktu obrazującego wzajemną walkę idei. Cejlończyk, uosabiający ideę niższą

[...] chciał już gryźć tego człowieka, który go tak poganiał; ale nie mógł zaprzestać, musiał biec, gdyż Anglik nie zmieniając smutnego oblicza coraz częściej trącał rykszę (sic!) końcem swojej laski. Wreszcie święte oburzenie rykszy przeszło w inne uczucie — w wyteżoną pokorę, w odrętwienie nieustannego biegu.

(s. 237)

Tak naświetlona relacja wzajemna między bohaterami częściowo zmienia obraz osobowości rykszarza. W jego dobrowolnym włączeniu się w ów układ nie należy upatrywać teraz rozumowych motywów, polegających na chęci wzbogacenia się; postępowanie jego jawi się jako instynktowne dążenie ku samounicestwieniu. Fakt ten jeszcze raz potwierdza nasze przypuszczenie, że podstawowym wyznacznikiem w strukturze jego osobowości jest wola ślepa. Natomiast tym, co pozwala zwyciężyć Anglikowi (być ideą wyższą), jest intelekt. Intelekt jednak to w tym konkretnym przypadku równocześnie przyczyna cierpienia, tak zresztą jak instynkt w przypadku rykszarza.

W osobowościach obydwu bohaterów *Braci* istnieją determinanty, które sprawiają, że są oni nosicielami bólu. Owo zdeterminowanie osobowości postaci uniemożliwia im osiągnięcie stopnia pełnego poznania, utożsamianego w buddyzmie z zaprzeczeniem woli do życia, a tym samym wyzwolenia się z bólu i cierpienia. Należy bowiem zaznaczyć, że w utworze tym zmienia się Buninowskie spojrzenie na zjawisko śmierci. Dla pisarza patrzącego teraz na umieranie przez pryzmat buddyzmu akt ten nie jest już ostatecznym zakończeniem egzystencji ziemskiej człowieka (i w tym znaczeniu możemy mówić o nadaniu „wiecznemu” problemowi waloru pozytywności); odkrywa on również sens życia ludzkiego w „wyższym” wymiarze — uczestnictwa indywiduum w kosmicznym wszechbycie przyrody.

Widzimy zatem, że immanentne sensory ideowe *Braci*, ustanawiane przez układy znaczeniowe z różnych poziomów utworu, pozwalają zrekonstruować istniejący poza tekstem autorski system światopoglądowy. W próbie jego dookreślenia napotykamy jednakże trudności, ponieważ

[...] poszczególny utwór literacki z reguły jest tylko fragmentem ideologicznym

i

[...] fragmentaryczność ta w zasadzie sprzyja niedookreśleniu ideologicznemu dzieła.²⁹

Samo opowiadanie też nie daje jednoznacznych rozwiązań poruszanych w nim problemów. Na podstawie implikacji zawartych w tym przekazie literackim możemy stwierdzić jedynie, że w światopoglądzie pisarza

[...] eksponowane przez symbolistów rosyjskich prawo harmonii kosmicznej nie pretenduje [...] do rangi wartości absolutnej, podobnie jak indywidualna „historia” jednostkowego bohatera nie może stanowić magicznego „środka świata”, idealnego, bo stabilnego, punktu widzenia. Wprost przeciwnie: pojedyncze konkretne wydarzenie i indywidualna osobowość w nim uczestnicząca stanowi li tylko luźny fragment wpisujący się dowolnie, lecz nieuniknienie w nieskończoną panoramę czasoprzestrzeni cyklicznego bytu wszechświata.³⁰

Komplikacje w ostatecznym wnioskowaniu na temat Buninowskiej postawy światopoglądowej wynikają także z faktu, że postawa ta w momencie pracy nad omówionym dziełem (a jest to rok 1914) nie była w pełni skrytalizowana. Interesujące aspekty rzutowania autorskiej tezy myślowej na materiał jego utworów i zawartą w nich koncepcję osobowości przyniosłaby analiza strukturalna kolejnych opowiadań z tego okresu twórczości. Te zagadnienia jednak nie wchodzą już w zakres postawionego w niniejszej pracy zadania.

²⁹ H. Markiewicz: *Ideologia a dzieło literackie...*, s. 264—265.

³⁰ H. Brzoza: *Kod artystyczny...*, s. 69.

Анна Пашкевич

ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ БРАТЬЕВ ИВАНА БУНИНА

Резюме

В настоящей статье рассматривается произведение Ивана Бунина — *Братья*. Анализ его структуры охватывает как план содержания (в нашей трактовке это литературный герой), так и план выражения (в данном случае имеются в виду законченные формы высказывания, а точнее — стратегия повествования).

Опираясь на обнаруженные отношения между элементами структуры, в частности, на бунинскую концепцию личности, автор производит дешифровку идейного содержания произведения. Выводы, к которым приходит автор статьи — неоднозначны. Анализ показал, что внутренний идейный смысл *Братьев* выражает бунинское мировоззрение в стадии его формирования.

Anna Paszkiewicz

THE IDEOLOGICAL CONCEPT OF THE BROTHERS BY IVAN BUNIN

Summary

The present paper concerns the single work of Ivan Bunin *The Brothers*. The analysis of its structure covers both the plane of its contents (its significant element is, in the author's opinion, the literary character), and the plane of exposition (in this connection the author is concerned with the complex form of expression, i. e., the strategy of narration).

Basing on the exposed intertextual relations, in particular, on the reconstructed conception of personality, the author decodes the ideological appeal contained in this novel. The conclusion of the author are not univocal, still the study proves that the ideological purport of *The Brothers* expresses Bunin's philosophy of life at the respective stage of its crystallization.