**Halina Brzoza**

# Struktura przestrzeni epickiej w powieści Iwana Bunina „Życie Arsieniewa” : modelowanie przestrzeni fizycznej : mimesis

Studia Rossica Posnaniensia 1, 111-129

1970

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

MUZEUM HISTORII POLSKI

*HALINA BRZOZA*
Poznań

# STRUKTURA PRZESTRZENI EPICKIEJ W POWIEŚCI IWANA BUNINA „ŻYCIE ARSIENIEWA"

## (MODELOWANIE PRZESTRZENI FIZYCZNEJ. MIMESIS.)

*Życie Arsieniewa* zdecydowanie różni się od reszty utworów Bunina z okresu emigracji zarówno bogactwem materiału obserwacyjnego i różnorodnością problematyki, jak rozmachem opisu. Traktowana jako bilans dorobku twórczego ostatniego klasyka literatury rosyjskiej opowieść o młodości Arsieniewa, uogólniając zjawiska i zdarzenia sprzed połowy wieku, zamyka cykl literackich autobiografii rosyjskiego ziemiaństwa. Biorąc jednak pod uwagę autobiograficzne tło utworu, jak słusznie zauważa O. Michajłow, należy stwierdzić, iż, „mamy tu do czynienia nie ze wspomnieniami, lecz z utworem literackim, w którym fakty i wydarzenia uległy przeobrażeniu i nabrały nowej wymowy"[1].

*Życie Arsieniewa*, niejednokrotnie określane przez radzieckich literaturoznawców jako „zdecydowanie najlepszy utwór rosyjski wydany na emigracji"[2], nie jest *sensu stricto* ani powieścią, ani nowelą. Stanowi ono, zdaniem Konstantego Paustowskiego, „rzecz nowego, jeszcze nie mającego nazwy rodzaju, a rodzaj to zdumiewający, jedyny, biorący ludzkie serca w męczącą i zarazem świetlistą niewolę"[3]. Przypominający barwną, upoetyzowaną, nastrojową, prawie autobiograficzną opowieść, znakomity utwór Bunina próbowano odczytać rozmaicie: jako osobiste wspomnienia młodego ziemianina[4], deklarację światopoglądową natchnionego mistyka gardzącego zgiełkiem świata[5] lub jako psychoanalityczną relację z przeżyć młodości starzejącego się pisarza-emigranta[6], zbiór dygresji filozoficznych ujętych w formę poematu prozą[7],

[1] O. Michajłow, *I. A. Bunin. Oczerk tworczestwa*, Moskwa 1967, s. 155.

[2] Tamże, s. 138.

[3] Zob. K. Paustowski, *Iwan Bunin*. W: I. A. Bunin, Powiesti, rasskazy, wospominanija, „Moskowskij raboczij" 1961, s. 7 - 8.

[4] Zob. T. Bonami, *Chudożestwiennaja proza Bunina*, Władimir 1962, s. 11 - 46 i A. Baborieko, *I. A. Bunin. Matieriały dla biografii*, Moskwa 1967, s. 5 - 83.

[5] Zob. K. Zajcew, *I. Bunin*, Berlin 1934, s. 127 - 196.

[6] W. Afanasjew, *Roman „Żyzń Arsieniewa"*. W: I. A. Bunin, Oczerk tworczestwa, Moskwa 1966, s. 323 - 350.

[7] Ł. Kotlar, *Żyzń i tworczestwo Bunina posle W. O. riewolucji*, Uczonyje zapiski kabardino-bałkarskogo uniwiersitieta 1966, wyp. 32, s. 194.

czy też jako próbę odsłonięcia korzeni silnej indywidualności pisarskiej[8]. Trudny do określenia gatunek utworu, swobodnie prowadzona narracja, luźna konstrukcja całości, zliryzowany obraz świata starej Rosji ukazanego przez pryzmat osobistych doznań i nastrojów podmiotu wypowiadającego oraz rzadki kunszt pisarski uznanego mistrza słowa poetyckiego sprawiają, iż *Życie Arsieniewa* w percepcji każdego bodaj odbiorcy przybiera inny kształt.

Bliski czasem swych narodzin, tematem i poetyką *Pamiętnikowi życia wewnętrznego* F. Mauriaca, *W poszukiwaniu straconego czasu* M. Prousta i *Portretowi artysty z czasów młodości* J. Joyce'a, pozbawiony zwartości dramaturgicznej i tradycyjnej fabuły, utwór Bunina urzeka plastycznością i pięknem pejzażu rosyjskiego. Dzięki niedostępnej przeciętnemu odczuwaniu, niezwykłej wrażliwości estetycznej, wyjątkowemu wprost wyczuleniu na barwę, światło, dźwięk, zapach, a nawet na temperaturę, wilgotność i odległość, autor *Życia Arsieniewa* potrafił „uchwycić w locie" przemijające wrażenia i przekazać ich syntezę w postaci trójwymiarowych, dotykalnych niemal obrazów. Aleksander Twardowski, mówiąc o właściwej Buninowi sztuce tworzenia niezapomnianych w swym liryzmie obrazów przyrody, zwrócił uwagę na jego umiejętność zainteresowania czytelnika tym, „co wydaje się zwyczajne, lecz czego nie dostrzeglibyśmy w ogóle bez podpowiedzi artysty"[9].

## I

Naturalne ukształtowanie terenu Rosji — niekończące się równiny — wymagają nieco odmiennego potraktowania pejzażu w obrazie epickim, niż znajdujemy to w większości dzieł literatury Zachodu. Bezmiar rosyjskich stepów, pól, czy łąk doczekał się już zresztą uwiecznienia w niezwykle poetyckich opisach przyrody M. Gogola, w wielkich formach epiki tołstojowskiej, czy w zwięzłej noweli Turgieniewa, rzadko jednak w literaturze podchodziło się do tego zadania z tak wyostrzoną wrażliwością zmysłów i upodobaniem (w którym można się dopatrzyć zamierzonej postawy kontemplacyjnej), jak znalazło to miejsce w prozie Iwana Bunina, szczególnie zaś w powieści *Życie Arsieniewa*. Każdy bodaj pejzaż w tym utworze Bunina nasycony jest wszechobecną przestrzenią. Wizja olbrzymich rosyjskich przestworów stepowych i polnych pojawia się w powieści bardzo często i staje się niezwykle wyrazista, sugestywna. Rzecz charakterystyczna: w *Życiu Arsieniewa* ujęcia przestrzenne rzadko wywołują poczucie pustki, próżni, pejzaż Bunina bowiem zapełnia tę pustkę całą lawiną wrażeń i przeżyć. Realia pejzażu urozmaicają w niemałym stopniu jednostajność otwartego obszaru, bez którego — rzecz oczywista — nie do pomyślenia byłby krajobraz rosyjski. Najbardziej jednak

[8] Zob. L. Grzeniewski, *Świat Iwana Bunina, „Życie Arsieniewa"*. W: Weryfikacje, Warszawa 1968, s. 112 - 132.

[9] Zob. A. Twardowski, *O Buninie*, „Nowyj mir" 1965, nr 7, s. 211.

konsekwentna i wyrafinowana plastyka opisu literackiego nie mogłaby w XX wieku stanowić o oryginalności uchwycenia specyfiki pejzażu rosyjskiego: już dziewiętnastowieczny wielki realizm rozporządzał do woli tymi i podobnymi środkami przekazu artystycznego. W pejzażu Bunina zwraca więc uwagę głównie mistrzowskie wykorzystanie wszelkich możliwych do ucieleśnienia w słowie najsubtelniejszych jakości zmysłowych, powiązanych w misterne konstrukcje artystyczne modelowane na wzór kompozycji muzycznej, plastycznej, bądź też — swoistej organizacji wypowiedzi poetyckich.

Malownicza panorama dawnej Rosji roztoczona w *Życiu Arsieniewa* nie przypadkowo staje się dotykalna i pełna życia. Sprawia to przede wszystkim w pełni osiągnięty efekt trójwymiarowości obrazu literackiego, wyrażający się w iluzji stereoskopowości jego warstwy wizualnej i stereofoniczności — dźwiękowej. Ta oryginalna i świeża, nie tylko na gruncie rosyjskim, koncepcja pejzażu oparta na malarskich, fotograficznych lub muzycznych odwzorowaniach przestrzennych, to wywołanie iluzji głębi w obrazie epickim jest zjawiskiem samym przez się zasługującym na odrębne potraktowanie w analizach literackich.

Bezmierne przestwory, nieskończone głębie często zaznaczane bywają w powieści w sposób najprostszy, bez uciekania się do środków artystycznych, tj. za pomocą zwięzłych określeń informujących, w rodzaju: „wznosiło się", „niekończące się przestwory stepowe", „najgłębsza wyżyna", „bezkres pól", „morze zbóż", „bezdenny lazur nieba", „wyżyna niebios", „pustka", „nieprzejrzana równina stepowa" itp. Niewymierny ogrom świata zawiera się wtedy w niedługich, pozbawionych wszelkich efektów formalnych, lecz nadzwyczaj żywo oddziaływających na wyobraźnię odbiorcy opisach typu:

> Niebo zdawało się jeszcze rozleglejsze, wyższe, i w tej wyżynie, w szczęśliwej wiosennej pustce, zaczynało nagle grzmieć jakoś dobrotliwie i majestatycznie...[10]

Dysproporcję między przytłaczającym ogromem przestrzeni a małymi wymiarami przedmiotów w niej osadzonych równoważy niekiedy „powiększenie" pewnych elementów krajobrazu przez odpowiednio zastosowane ujęcia — zbliżenia, chwyt jakby świadomie przetransponowany z fotografiki lub filmu. W bezkresnej dali nieba na przykład uwagę narratora przykuwa wolno zmieniający swój kształt biały obłok:

> Płynie i zaokrąglając się z wolna zmienia kontury w tym wklęsłym lazurowym bezkresie wysoki, wysoki biały obłok... Ach, co za przytłaczające piękno! Gdyby tak usiąść na tym obłoku i płynąć, płynąć na nim w tej zawrotnej wysokości, w przestrzeni podniebnej...[11].

---

[10] I. Bunin, *Życie Arsieniewa. Młodość.* Tłum. I. Bajkowska i M. Mongirdowa, Warszawa 1965, s. 205.

[11] Tamże, s. 10.

Innym razem może to być maleńki żuczek wyłowiony wzrokiem przez samotnego małego Arsieniewa z bezmiaru pełnych zboża pól:

Dookoła, gdziekolwiek rzucić okiem, kłosy żyta i owsa, a wśród nich [...] czasami zahuczy, zabrzęczy posępnie, zaplątany w źdźbłach kłosów rudy żuczek zbożowy. [...] Co to, kim jest ten rudy żuczek, gdzie mieszka, dokąd i po co leciał, o czym myśli i co czuje?[12]

Stosowanie zbliżeń w obrazach przestrzennych ma charakter chwilowy. Wyodrębnienie z tła i ekspresyjne uwypuklenie za pomocą dygresji lirycznej pewnych szczegółów pejzażu jest krótkotrwałe, bo oto po chwili przedmioty odzyskują swe realne rozmiary i znikają powoli w bezkresnej dali stepów lub pól:

Żuczek wzbija się w powietrze [...] i opuszcza mnie na zawsze, gubi się w niebie [...] pozostawiając mi smutek rozłąki...[13]

Stosowanie chwytów fotograficznych i filmowych przy wydobywaniu głębi w powieści daje się zauważyć zwłaszcza w buninowskich pejzażach krymskich. W jednym z nich, na przykład, przestrzeń urozmaiconego górskiego krajobrazu poddana została pewnego rodzaju uproszczeniu, jakby ulegając podziałowi na kilka znacznie odległych od siebie planów, na których dość wyraźnie zaznaczyły się różnice w wyglądzie wypełniających ją elementów:

Biała szosa bez końca, nagie, szare doliny przede mną, nagie, szare bochny bliższych i dalszych szczytów, jeden za drugim odchodzące i wabiące w dal, nękające swym liliowym i popielatym ogromem, swym znojnym i tajemniczym snem...[14]

W przytoczonym opisie doznajemy wrażenia, jakby przestrzeń cofała się w głąb nie w sposób ciągły, ale „skokami". Pomimo pewnych różnic w charakterze poszczególnych planów i dość gwałtowanie zaznaczonych przejść między nimi, zostały one połączone w jednolitą kompozycję, której głębia uwidoczniła się w sposób niezwykle sugestywny. Szczyty górskie, umieszczone zresztą na trzecim planie obrazu (po szosie i szarych dolinach), umykają jeden za drugim w dal, sugerując wieloplanową rozbudowę obrazu w głąb.

Przy konstruowaniu panoramy starej Rosji w *Życiu Arsieniewa* pisarz nie tylko odwołuje się do osiągnięć fotografiki, lecz posługuje się też wyobrażeniowym modelem przestrzennym, konkretyzującym się w odwzorowaniach malarskich. W powieści *Życie Arsieniewa* często zwraca zatem uwagę kompozycja plastyczna obrazów przyrody i malarskie potraktowanie w nich przestrzeni; a więc — celowe wydobycie i podkreślenie głębi, zasugerowanie ogromu, nieskończoności przedstawianego obszaru i — z kolei — zabudowanie go prostymi lub złożonymi układami brył. Trzeci wymiar, głębia, ta świetnie wyło-

[12] Tamże, s. 10.
[13] Tamże, s. 10.
[14] Tamże, s. 251.

wiona przez pisarza „cisza", pozwala tym wyraźniej narastać w utworze „akordom" struktury przestrzennej. W pozornie nieograniczonych wymiarach literackiego obrazu przekazywanego łatwo dają się wyróżnić poszczególne, wyraźnie wyodrębnione, bądź gubiące się jego plany, rozdzielone lub przenikające się wzajemnie płaszczyzny, powierzchnie, kontury. Zdarza się, że wewnętrzna równowaga tej organizacji wielkości przestrzennych i wyglądów bywa zachwiana. Wówczas regularne na ogół rytmy ich rozmieszczeń bywają zakłócone, co prowadzi do rozsadzenia ram konstrukcyjnych obrazu, rozbicia kształtu, splątania linii, „rozsypania barw" (np. przy opisie burzy):

Potem był mrok, ogień, huragan, [...] wszystko i wszędzie miotało się, drżało, zdawało się ginąć...[15]

albo:

Ślepiło oczy miotającymi się przez czarne pola różowymi i białymi błyskawicami [...]. Piekielny mrok nieba rozdzierał się nad nami, zda się do kresu swej głębiny, gdzie migotały jakimiś nadnaturalnymi, przedpotopowymi Himalajami świecące miedzianym blaskiem góry obłoków...[16]

Zwykle jednak w tych nasyconych głębią buninowskich pejzażach nie wyczuwamy zbyt silnego napięcia wewnętrznego, nie dostrzegamy czynnika dezorganizacji, dysonansu. Przeciwnie, obrazy starej Rosji zachwycają umiarem, harmonią, równowagą zachowaną w rozłożeniu poszczególnych elementów przestrzennych, konsekwentnym trzymaniem się zasad perspektywy, czystością kompozycji.

I tak pierwsze wrażenie małego Arsieniewa wyniesione z pobytu w mieście ukształtowało się w postaci obrazu zachowującego zasady symetrii i ilościowe stosunki przestrzenne:

Wisiałem nad przepaścią w wąskiej rozpadlinie pomiędzy ogromnymi domami, jakich nigdy dotychczas nie widziałem, [...] a nade mną rozbrzmiewał huk dzwonów z dzwonnicy Michała Archanioła, wznoszącej się ponad wszystko w takim majestacie, [...] że w przyszłości nie mogła już wstrząsnąć mną piramida Cheopsa[17].

Widok oglądanej wprost z jezdni uliczki sprawia wrażenie skalnej rozpadliny, zawieszonej nad przepaścią, po bokach której symetrycznie rozmieściły się strome ściany domów. Wznosząca się nad wnęką uliczki dzwonnica urasta w wyobraźni małego Arsieniewa do niebywałych rozmiarów, m.in., dzięki wykorzystaniu odpowiednich stosunków odległości, postrzegalnych z perspektywy dziecka.

Układy brył, rozmieszczone na planach z wolna przesuwających się w powieści obrazów, kształtują się w sposób raczej urozmaicony. Czasem dominują

[15] Tamże, s. 24.
[16] Tamże, s. 172 - 173.
[17] Tamże, s. 12 - 13.

w nich proste układy figur geometrycznych, do których upodobniły się ulice, aleje, drogi, lub pojedyncze budowle. Nie jest to bynajmniej uproszczeniem „rysunku literackiego", zubożeniem warstwy wyglądów dzieła. Nowość poetyckich odwzorowań przestrzennych, bliskich najwcześniejszym malarskim koncepcjom kubistów, zmierzająca ku wyeliminowaniu natłoku szczegółów impresjonistycznej różnorodności, wymagała od twórcy takiej koncentracji uwagi, jasności precyzowania i „uspokojenia" wyglądów, jakie zapewnić mogło maksymalne wyciszenie silniejszych akcentów — a więc ujednolicenie struktury obrazu, uporządkowanie barw, redukcja wartościujących określeń słownych. Takie piętno nowatorstwa nosi np. subtelnie nakreślony pejzaż krymski, lub opis majowej ulewy w Baturinie:

Różowym ogniem płonie w oddali wschód, [...] na prawo i lewo ciągnie się nieruchoma ściana naszego pociągu, a o dwa kroki od nas, na nieskończonej i gładkiej niby klepisko powierzchni stepu wznosi się i patrzy na mnie duży kurhan mogilny[18].

[...] Równe, rzadkie krople deszczu długą szklaną przędzą rozmigotały się [...] po nieruchomej i równej powierzchni lustrzano-białej wody [...], pstrząc ją ciemnymi plamkami[19].

Zredukowanie form przestrzennych w przytoczonych przykładach do równej (prostokątnej) ściany pociągu i złagodzonego trójkąta kurhanu, lub do gładkiej równi tafli wody i prostych długich nitek deszczu współgra z jednolitą jasnoróżową tonacją barwną krymskiego świtu, czy spokojniejszym jeszcze szaro-białym kolorytem ulewnego południa w Baturinie.

W takich i im podobnych oszczędnych buninowskich opisach nie sposób nie zwrócić uwagi na przestrzeń, budowaną w kilku na raz kierunkach: w głąb i wszerz, w górę i na boki. Rozmieszczone między pierwszym planem i niewidocznym horyzontem przedmioty — zgeometryzowane bryły, jakby zawieszone w wybiegającym poza ramy obrazu obszarze, zbliżają nieco pejzaż *Życia Arsieniewa* do nowych form w malarstwie zachodnioeuropejskim początku XX wieku (Cezanne, Braque, Picasso), gdzie poszerzony w głąb i na zewnątrz obraz „przezwycięża swą powierzchnię"[20].

Większość opisów w powieści Bunina prezentuje strukturę przestrzenną bardziej skomplikowaną, w której można zaobserwować swoistą organizację wykonstruowanych elementów obrazu. Pejzaż miejski, małomiasteczkowy, leśny lub wiejski jawi się w nich w postaci złożonych układów brył, których czynnikami są figury proste. Są to na ogół układy regularne, oparte na pewnej symetrii, periodyczności czy gradacji, w których rzadziej dopatrzyć się można organizacji pozornie nieuporządkowanej, przypadkowej. Stąd blisko już

[18] Tamże, s. 247.

[19] Tamże, s. 207.

[20] Por. A. Ligocki, *Trzy spotkania ze światem widzialnym*, „Wiedza Powszechna", Warszawa 1967, oraz: M. Porębski, *Kubizm*, Warszawa 1968.

twórcy do głębszej analizy i wyłowienia w pejzażu elementarnych znaków plastycznych, jak punkt, linia czy płaszczyzna. Z tego rodzaju znaków pisarz buduje czasem „układy otwarte", dające możliwość nieskończonej permutacji elementów w obrazie i zasugerowania tym sposobem głębi.

Niekiedy więc w powieści Bunina złożone struktury przestrzenne formują się na zasadzie układu ciągłego, tj. wynikają z powtórzenia się linii, motywu lub gotowej figury prostej[21]. Za przykład posłużyć może wnętrze kościółka katolickiego w Witebsku, w którym ławki i kolumienki, uszeregowane równo, symetrycznie, przypominają układy ciągłe, utworzone z jednolitych prostokątów, punktów świetlnych (świece) i nieruchomych cieni:

W półmroku dojrzałem rzędy ławek, w głębi, na ołtarzu, półkole płomyków. [...] Po obu stronach biegły ku ołtarzowi grube murowane kolumny, gubiące się u góry w ciemnościach...[22]

Podobne efekty periodyczności odnajdziemy w oglądanych z okienka strychowego rzędach kul — drzew, szeregach chat rozstawionych wzdłuż drogi, alejach.

Do rzadkości z kolei należy w powieści pejzaż zbudowany z układów złożonych, których regularność polega na stopniowym narastaniu — gradacji elementów prostych, jak np. widok koszonego pola w czasie żniw, gdy żółte połacie żyta stopniowo maleją, a rozrasta się obszar rżyska (co pozwala poszerzyć obraz również w głąb).

W wyrażaniu perspektywy kompozycji na płaszczyźnie w obrazie malarskim zwykle dużą rolę odgrywają barwy[23]. Fakt, że kolor posiada swoistą dynamikę, że wzajemne oddziaływania barw „kreują stosunki przestrzenne, że je wytyczają na płaszczyźnie obrazu [malarskiego — H.B.] nie tylko był znany wielkim kolorystom, ale też jego konsekwencje zostały przez nich opanowane"[24]. Od dawna znalazło zastosowanie w sztukach plastycznych odkrycie, że „pewne barwy działają agresywnie, a inne uspokajająco, iż jedne przybliżają do oka pokrytą nimi powierzchnię lub przestrzeń (czerwienie), a inne oddalają (błękity), że czerwienie i żółcie posiadają większy stopień widoczności niż gama barw chłodnych"[25]. Z wagi tych właściwości kolorów nie tylko malarze zdają sobie sprawę: doświadczenia estetyki barw przeniknęły również do sztuki słowa, zwłaszcza w okresie romantyzmu i modernizmu.

W pejzażu Bunina daje się zauważyć również wykorzystanie i tego niezawodnego „budulca przestrzeni" dla wydobycia efektu trójwymiarowości obrazu świata przedstawionego. Bunin stworzył w swej powieści całą „ar-

[21] Por. S. Ossowski, *U podstaw estetyki*. W: Dzieła, tom I, Warszawa 1966, s. 33 - 45.
[22] I. Bunin, *Życie Arsieniewa*, op. cit., s. 368.
[23] Por. S. Sheybal, *Kompozycja plastyczna*, Warszawa 1964, s. 98.
[24] Por. M. Rzepińska, *Studia z teorii i historii koloru*, Kraków 1966, s. 20.
[25] Tamże, s. 19.

chitekturę" form budowanych prawie wyłącznie kolorem, realizując kilkakrotnie koncepcję przestrzeni malarskiej, podkreślającej iluzyjną głębię obrazu epickiego:

Ogród zacichał w jakimś najdelikatniejszym błękitnym cieniu: w bezgranicznej wyżynie, gdzieś w [...] wiosennym [...] intensywnym głębokim lazurze, chwilami [...] zakrywał słońce nieskończenie wysoki obłok, powietrze z wolna ciemniało, błękitniało, niebo stawało się jeszcze rozleglejsze, wyższe...[26]

Kilka odcieni niebieskości, uzyskanych bądź przez silniejsze nasycenie kolorem (intensywny głęboki lazur), bądź przez jego zbielenie (błękit), czy sczernienie (ciemnieć) sugeruje wielkie oddalenie nieba od planu kwitnącego sadu. W obrazie tym uwidoczniła się w sposób dość wyraźny próba świadomego „stopienia" ukazywanej głębi z wrażeniem wywołanym przez coraz bardziej nasycony błękit.

W pewnych wypadkach, np. gdy dal jest oświetlona słońcem, a bliski plan pogrąża się w cieniu, przy szczególnie czystym powietrzu, może zaistnieć zjawisko wręcz odwrotne: barwy dalekich partii krajobrazu wydają się cieplejsze, aniżeli bliskich[27]. Zjawisko to uwiecznione zostało niejednokrotnie przez słynnych pejzażystów zachodnioeuropejskich jak Rubens, Poussin, Walckenborch, Watteau oraz przez I. Lewitana w jego znanych obrazach „Wieczorny dzwon", „Nad wiecznym pokojem". Również i Bunin wykorzystał te doświadczenia kolorystyki w niektórych pejzażach *Życia Arsieniewa* dla zasugerowania trzeciego wymiaru w obrazie:

We wschodniej dolinie stoi samotne wzgórze z drewnianym klasztorem na szczycie, a dalej — zielono i pusto, dolina przechodzi w stepowe pagórki. [...] Za rzeką, za jej wesołymi łąkami, wzrok gubi się w słonecznym blasku[28].

W powieści Bunina napotykamy czasem pejzaże, w których trudno dopatrzyć się przestrzegania tradycyjnych zasad perspektywy w ujmowaniu przestrzeni:

Tej zimy szczególnie prześliczny był dwór w Baturinie. Kamienne filary przy bramie, śnieżnobiały dziedziniec z zaspami [...], coś dziwnie przytulnego, zadomowionego w śladach wydeptanych z kuchni dworskiej do domu, od czworaków do drugiej kuchni, do stajni i innych zabudowań gospodarskich otaczających dziedziniec... Cisza i blask, białość spęczniałych od śniegu dachów [...], czerniejący nagimi konarami sad, nasz ulubiony stuletni świerk [...], jaskrawe niebo za stromym, spadzistym dachem domu[29].

Przestrzeń w tym opisie oddają krzyżujące się i nakładające na siebie plany, wyznaczone przez wkomponowane w nie przedmioty. Wycinek świata przedstawionego prezentuje się tu nie w formie nieruchomego jednorazowego

[26] I. Bunin, *Życie Arsieniewa*, op. cit., s. 205.
[27] Por. S. Sheybal, *Kompozycja plastyczna*, op. cit., s. 99.
[28] I. Bunin, *Życie Arsieniewa*, op. cit., s. 377.
[29] Tamże, s. 141.

ujęcia, ale w postaci kilku „oglądów", dokonywanych w ruchu z różnych punktów. Takie „zaatakowanie" w opisie iluzyjnej przestrzeni malarskiej[30], realizowane przez twórców, których dzisiaj się już zwie tradycjonalistami, objawia się głównie w zachwianiu planów i równorzędnym potraktowaniu kilku takich elementów pejzażu, których jednocześnie zobaczyć nie można.

## II

Jednym ze środków pozwalających wydobyć trzeci wymiar w pejzażu nierzadko bywa u Bunina stosowanie akustycznego elementu konstrukcyjnego. Cisza, przetaczający się z wolna grzmot, czy uroczysta muzyka dzwonów, odbierane przez podmiot wypowiadający, sugerując obecność wypełnionej powietrzem przestrzeni potęgują wrażenie głębi w obrazie. Układy dźwiękowe najczęściej uzupełniają plastyczny szkic obrazu, którego trzeci wymiar zapowiedziały już bądź zwięzłe informacje słowne o przestrzeni, bądź układy brył, czy barwy i światło.

I tak jednym ze środków ekspresji, podkreślających trójwymiarowość obrazu, bywa u Bunina cisza. Ten, według Zofii Lissy, „specyficzny rodzaj zjawiska słuchowego także w muzyce bywa przedmiotem artystycznego obrazowania. Gdy w utworze muzycznym po stopniowym wycienieniu brzmień i wygaszeniu toku dźwiękowego następuje „dopowiadanie" pauzą, przepływ pozornie „pustego" czasu, u odbiorcy rodzą się skojarzenia przestrzenne, wyobrażenia rozległości, dali"[31]. Minorowa, melancholijna „inframuzyka" jesieni—nieodłączne akcesorium październikowego pejzażu w *Życiu Arsieniewa* kojarzy się z przejrzystością powietrza i jednostajnością bezmiaru ogołoconych pól. „Płowa agonia październikowa" napawa duszę zagubionego w przestrzeni świata człowieka nostalgią, nie dającym się dostatecznie wytłumaczyć smutkiem: „Było smutno [...] dlatego, że wszędzie i we wszystkim wyczuwało się bezmierną ciszę i pustkę"[32].

Cisza jesienna zwykle nawiązuje do tego, co ponadzmysłowe: do myśli o starości i śmierci, o trwaniu i przemijaniu. Tak więc i w konkretnym przypadku opisu polowania bohater dokonuje niewesołego bilansu dotychczasowego swego życia. Z niezmąconym niczym spokojem i milczeniem nagich październikowych pól harmonizuje koloryt obrazu: „nikły, martwy, chociaż ciepły i jasny blask, w którym po jesiennemu płasko rysowały się rozświetlone okolice"[33].

Innym razem efekt gubiącej się dali pól lub łąk bywa osiągnięty z pomocą elementów słyszalnych, minimalnej materii dźwiękowej, która również po

[30] Por. J. Zając, *Przestrzeń w obrazach.* Estetyka, R. III, 1962, s. 109 - 125.

[31] Zob. Z. Lissa, *Estetyczne funkcje ciszy i pauzy w muzyce,* Estetyka, R. II, Warszawa 1961, s. 77.

[32] I. Bunin, *Życie Arsieniewa,* op. cit., s. 224.

[33] Tamże, s. 225.

swojemu wyraża ciszę, zamieranie, pustkę. Od rozkołysanych „jaskrawożółtych przestworzy pól" donosi się wtedy „usypiający, jak gdyby biegnący dokądś szum", który chwilami narasta, wzmaga się lub cichnie. Zwiewne wibrujące pianissimo — nieuchwytna muzyka ostatnich dni lata utkana tu została z delikatnych szmerów wydawanych przez „bezkresne fale nieprzejrzanego morza zbóż". Powolne przejście tego ledwie słyszalnego szelestu w senne szemranie wiatru, jakieś szczególnie łagodne muzyczne crescendo łączy się z wizualnym wrażeniem drgania „siatki pstrego cienia" i iskrzących się plam słonecznych". Tak więc oto w jednym akcie percepcji pejzażu literackiego, w którym organizacja plastyczna „stopiła się" w harmonijną całość ze strukturą muzyczną, w wyobraźni odbiorcy zostaje wywołany obraz rozległej, wypełnionej ruchomym ciepłem powietrzem przestrzeni.

Uzyskanie efektu głębi w *Życiu Arsieniewa* dokonane zostało parokrotnie dzięki wprowadzeniu motywu bicia dzwonów. Rozchodzące się wokół uroczyste głębokie tony, zwiastujące poranek lub schyłek dnia, mają niejako znaczenie symboliczne, bowiem wprowadzają zadumę nad sprawami wiecznymi, sięgającymi poza granicę bytu ziemskiego [34]. Jednak nie tylko nastrój wprowadzony przez głos dzwonów wywołuje asocjacje przestrzenne. Jak stwierdza F. Winckel, od strony muzycznej „w dźwięku dzwonów jest coś więcej, aniżeli same związki akordowe. Początkowo obserwujemy więc tam narastanie pojedynczych brzmień, potem zjawisko ich interferencji, czyli tworzenie się nowych jakości dźwiękowych, i wreszcie — wybrzmiewanie, będące rozpadem jasnej barwy — aż do najprostszych składników" [35].

Głos dzwonu jako dźwiękowy komponent pejzażu miejskiego nie tylko zapowiada jego przestrzenność, lecz zdecydowanie „poszerza" obraz w głąb i w górę:

> Nade mną na cały świat rozbrzmiewał jakiś zdumiewający muzyczny zgiełk, dźwięki; huk dzwonów z dzwonnicy Michała Archanioła, wznoszącej się ponad wszystkim w takim majestacie [...] [36].

Zanikające drgania płyt przestrzennych (w dzwonach) ułożyły się tu w niebywały polifoniczny „muzyczny zgiełk": ton zasadniczy i towarzyszące mu alikwoty, zrodzone z drgań wielu powierzchni cząstkowych metalu [37], splątały się ze sobą, urastając do huku, spotęgowanego jeszcze dzięki dołączeniu naturalnej wnęki rezonansowej — wąskiej uliczki, jakby zawieszonej nad przepaścią. Innym razem, w Orle, przy włączeniu asocjacji psychologicznych (rozpowszechnionych zresztą w estetyce muzycznej) „głęboki, poważny i dobrotliwy" głos

---

[34] Por. S. Jarociński, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, Kraków 1966, s. 194 - 195.

[35] Zob. F. Winckel, *Osobliwości słyszenia muzycznego*, Warszawa 1965, s. 13.

[36] I. Bunin, *Życie Arsieniewa*, op. cit., s. 12.

[37] Por. H. Husmann, *Wstęp do muzykologii*, Warszawa 1968, s. 82 - 85.

dzwonu zabrzmi subtelniej, liryczniej, jak organizacja polifoniczna bardziej regularna. Jednak i tu będziemy mieć do czynienia z silną ekspansją dźwięku nie tylko daleko na zewnątrz, lecz i „do wewnątrz", w głąb świadomości podmiotu relacjonującego:

W huczącym, dźwięcznym śpiewie dzwonów — który dźwięczał nawet we mnie całym — przekroczyłem jeszcze jeden most [...][38].

„Muzyka" dzwonów cerkiewnych w Orle jawi się więc w świadomości odbiorcy w postaci dźwięków słyszalnych stereofonicznie — z kilku stron równocześnie.

Analogie muzyczne dają się wyraźniej jeszcze zaobserwować w obrazie wnętrza kościoła w Witebsku, gdzie dźwiękowe układy w czasie posłużyły do pełnego uzmysłowienia czytelnikowi obecności pewnej, prawie dotykalnej zamkniętej przestrzeni. Wnętrze kościółka stanowi dla wysoko umieszczonych organów doskonale wykorzystane pudło rezonansowe, dzięki któremu akordy wydobywane ze starego instrumentu zabrzmią donośniej, pełniej:

I zaraz, z ociąganiem się, smętnie rozbrzmiały gdzieś nade mną organy; dźwięki stłumione zaczęły stopniowo potężnieć, rosnąć, huczeć ostro, metalicznie... potem drżały jakoś miękko, zgrzytały, jakby wyrywając się spod czegoś, co je tłumiło, aż nagle, wyzwolone, dźwięcznie rozpłynęły się w niebiańskiej śpiewnej pieśni[39].

Rolę dominującą w tym opisie koncertu organowego odegrały same dźwięki, wyposażone w zmienne walory ekspresyjne i łączące się to w chwilowe, to w bardziej trwałe związki. Dynamika muzyczna, rozwijająca linię melodyczną od lirycznego piano poprzez łagodne crescendo i nagłe subito forte do szczytowego organowego tutti i stopniowego wyzwolenia się pojedynczej linii muzycznej, świadomie upodobnionej przez narratora do wzniosłej końcowej wokalizy, spełnia tu nie tylko doniosłą rolę estetyczną. Zresztą narastający ostro, „metalicznie" głos starych organów, to drżący, to znów „zgrzytliwy", należy do momentów „estetycznie negatywnie wartościowych"[40]. Zmiany tempa muzycznego i intensywności brzmienia tonów instrumentu, przejścia, modulacje, monotonia, to znów dublowanie się dźwięków odzwierciedlają również fizyczny proces pozamuzyczny — ruch w przestrzeni. Jakkolwiek bowiem zjawiska dźwiękowe nie są widoczne ani namacalne, stanowią jednak pewną rzeczywistość fizykalną, sprowadzającą się przede wszystkim do zmian ciśnienia powietrza w danej przestrzeni w określonym czasie[41]. Podobne zjawisko da się zaobserwować też w najbogatszych, najbardziej chyba ciekawych literacko i muzycznie obrazach opartych na elemencie dźwiękowym, jakie stanowią w powieści opisy burz.

---

[38] I. Bunin, *Życie Arsieniewa*, op. cit., s. 262.

[39] Tamże, s. 368.

[40] Por. R. Ingarden, *Dźwiękowe i niedźwiękowe składniki dzieła muzycznego*. W: Studia z estetyki, tom I, s. 264 - 266.

[41] Zob. F. Winckel, *Osobliwości słyszenia muzycznego*, op. cit., s. 67.

Oto dwa przykłady:

Przetoczył się ciężki grzmot, wstrząsając całym niebem i coraz szerzej jarzyły się, straszyły czerwone błyskawice... Po pół godzinie zapanowała nieprzyjemna ćma, w której ze wszystkich stron rwało to gorącym, to chłodnym wichrem [...] i co chwila ogłuszało potwornymi grzmotami i piorunami, z nieprawdopodobnym hukiem i suchym, syczącym trzaskiem wybuchającymi bezpośrednio nad naszymi głowami. A potem wściekle runął najprawdziwszy huragan [...], zwaliła się potworna hucząca ulewa i siekła nas z szaloną zajadłością przy nieustannych piorunach [...][42].

Chmury [...] gdzieś w najgłębszej i dźwięcznej swej wyżynie zaczęły huczeć, grzmieć, toczyć się gromkim łoskotem, by wreszcie wyładować się potężnymi razami coraz mocniejszymi, wspanialszymi, bardziej majestatycznymi[43].

W kolejnych etapach zbliżania się burzy obserwujemy wyraźną gradację efektów fonicznych, naśladującą naturalny jej przebieg. Ważną rolę odgrywa tu dudnienie, które zostaje wytwarzane przy „stapianiu się" w jedno brzmienie dwóch dźwięków nieznacznie różniących się częstotliwością. Różnica ta z kolei jest wynikiem rozproszenia głosu grzmotu w przestworze powietrznym. Dobywające się z głębi przestrzennej, głucho dudniące w powietrzu odgłosy grzmotów — w postaci mas dźwiękowych poruszających się głównie horyzontalnie — dają się słyszeć kolejno z kilku kierunków. Dźwięki wyższe zgodnie z prawami natury wyprzedzają niższe, a dalsze, przynoszone z powrotem przez echo, zmieniają swą barwę tak, że cała taka gmatwanina szumu, huku, trzasków i łoskotów układa się w nastrojową, niepokojącą „symfonię burzy". W tej swobodnej grze brzmień niezliczona ilość tonów czystych o elementarno-akustycznym działaniu ułożyła się w bogatą mikrostrukturę muzyczną, w której dzięki stałemu ruchowi cząstek dźwiękowych trudno uchwytne pojedyncze linie melodyczne zostały obdarzone maksymalną autonomią, a ich zestrój opiera się na swoistym naturalnym politonizmie.

Innym razem rozpętany żywioł burzy wdziera się do pejzażu w postaci gwałtownego dynamicznego fortissimo, wzmocnionego przez nieco wklęsłe otwarte pole — gigantyczne pudło rezonansowe. Potężne przebogate akordy politoniczne, określone jako „ogłuszające potworne grzmoty" i „nieprawdopodobny huk", tworzą mocną politoniczną całość sugerującą wybuch i rozsadzającą od wewnątrz umowną przestrzeń obrazu literackiego. „Suchy syczący trzask" — perkusyjny efekt tego malowanego dźwiękami sugestywnego obrazu galopady ciężkiego grzmotu „wstrząsającego całym niebem" w połączeniu z „apokaliptycznym blaskiem i płomieniem buchającym z nieba" potęguje grozę, by wkrótce rozpłynąć się we mgle tonalnej „najprawdziwszego huraganu".

Burze u Bunina są zatem aluzją do przestrzeni znajdującej się w ciągłym ruchu, wciąż przeobrażającej się i ukrywającej całą nieskończoność różnych

[42] I. Bunin, *Życie Arsieniewa*, op. cit., s. 172 - 173.
[43] Tamże, s. 24.

form bytu. Postać ich zmienna, choć harmonijna zdaje się uosabiać bergsonowską „ruchomą ciągłość rzeczywistości", uzmysławiającą rolę następstw w czasie i zmian położenia w przestrzeni, gdy wszystko staje się problematyczne, poliwalentne. I tak oto autor *Życia Arsieniewa*, odkrywszy trudne do uchwycenia związki między bezpośrednimi doznaniami i mową, z rzadko spotykanym u prozaika wyczuciem i zaangażowaniem emocjonalnym transponuje wszelkie głosy natury na język muzyczny, wyróżniający się podziwu godną poetyckością.

Niezwykle silne poczucie barwy muzycznej, wydobywanej przy pomocy szerokiej skali określeń ekspresywnych, urzeczenie chwilą, przelotnym wrażeniem, szczególne wyczulenie na dźwięk, objawiające się w swoistej hierarchizacji i organizacji narastających i wygasających brzmień spotykanych w codziennym doświadczeniu, odnajdywanie piękna zarówno w elementach prostych, sonorystycznych, jak też w złożonych konstrukcjach harmonicznych — nierzadko opartych na politonizmie (akordy „dysonansowe") zbliża buninowski obraz dźwiękowy przestrzeni do pejzaży muzycznych Maurice'a Ravela i Claude'a Debussy'ego[44].

## III

Trójwymiarowość obrazu świata przedstawionego w *Życiu Arsieniewa* bywa sugerowana także przez gęsto rozsiane w powieści określenia najsubtelniejszych nawet niuansów wrażeń zapachu, smaku czy dotyku. Uchwycenie najmniejszych bodaj różnic w oświetleniu, a nawet zdolność fizycznego odróżnienia gęstości, wilgotności i temperatury powietrza pozwoliły uzupełnić Buninowi zasób środków wydobycia trzeciego wymiaru. Młody narrator — bohater, często celowo utożsamiany z autorem, sam stwierdza w pewnym rozdziale powieści: „Jedną z moich wrodzonych właściwości była zawsze wzmożona wrażliwość na światło i powietrze, na najmniejsze nawet pomiędzy nimi różnice"[45]. I w rzeczy samej wrażliwość tę można porównać jedynie chyba z wyjątkowym wyczuleniem na chłód, wilgoć i biele małego Stefana Dedala — bohatera autobiograficznego *Portretu artysty* James'a Joyce'a[46].

Tak więc np. miękkość zimowego charkowskiego powietrza łączy się (u młodego Arsieniewa) z „inną jakoś, niż w orłowskiej gubernii, łagodnie połyskliwą bielą" śniegu: „Wszystko tu było miększe i jaśniejsze, a ciepłe promieniowanie gdzieś poza chmurami zapowiadało coś bardzo dobrego..."[47] Przejrzystość „miękkiego jasnego" powietrza sugeruje rozległość przestrzeni łatwo wyczuwalną przy dobrej widoczności i szybkim rozchodzeniu się zmiek-

[44] Por. S. Jarociński, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, op. cit., s. 192 - 203.
[45] I. Bunin, *Życie Arsieniewa*, op. cit., s. 237.
[46] Por. J. Joyce, *Portret Artysty z czasów młodości*, Warszawa 1957.
[47] I. Bunin, *Życie Arsieniewa*, op. cit., s. 237.

czonego, bardziej „okrągłego" dźwięku. Z kolei wiosenny poranek, „pełen zapachów nasłonecznionego sadu [...] był już prawie letni dzięki czystemu i miękkiemu powietrzu", zaś latem albo całymi dniami „gorący wietrzyk wiał łagodnym suchym znojem", albo przed burzą „powietrze stawało się ciężkie i mgliste, chmury gęstniały z wolna, rwało to gorącym, to chłodnym wiatrem", by po jej przejściu mogła się zjawić „niewysłowienie rozkoszna wilgotna świeżość, idąca od nasyconych wodą pól".

Częste zmiany temperatury, wilgotności i konsystencji powietrza podkreślane w utworze przypominają o zmienności, złożoności atmosfery na otwartej przestrzeni. W miejscu osłoniętym natomiast, w zamkniętym i ciasnym pomieszczeniu, np. na strychu — przeciwnie: „panuje osobliwy zaduch i ciepło", „mrok i dławiąca senność", spowodowane bezruchem ciężkiego, gęstego powietrza.

Oprócz najczęściej spotykanych fizycznych określeń powietrza i oświetlenia można znaleźć w powieści bardziej obrazowe i ekspresyjne, np. „młode upojne powietrze, niczym oszałamiający eter" (Charków), „wspaniała świeżość i świetlistość" (Krym), czy „rześkie powietrze, które upajająco, po kobiecemu pachnie kwiatami" (Jelc). To podanie swobodnych skojarzeń najdelikatniejszych odcieni doznań zmysłowych ze spotykanymi w życiu codziennym ulotnymi stanami ducha — przeżyciami i nastrojami — nawiązuje do głębokich treści filozoficznych i liryczno-emocjonalnych, którymi często bywa silnie nasycona przestrzeń w pejzażach *Życia Arsieniewa*.

Funkcja trzeciego wymiaru, wydobytego w powieści dzięki zastosowaniu licznych zabiegów literackich, plastycznych, muzycznych i psychologicznych, nie ogranicza się bynajmniej do pełnienia roli wyłącznie estetycznej. Motyw gubiącej się dali, głębi przestrzennej jest prawie zawsze albo w sposób bezpośredni, albo w formie aluzji, podtekstu, obdarzony treścią emocjonalną lub filozoficzną:

> Głębia nieba, bezkres pól mówiły mi o czymś innym, istniejącym niejako poza nimi, niezależnie od nich, wywoływały tęsknotę i marzenie o czymś, czego mi brak, wzruszały niezrozumiałą czułością nie wiadomo do kogo i czego...[48]

albo:

> Pamiętam, jak niewymownie piękny, zwiewny, jasny był w świetle księżyca południowy strop nieba, jak połyskiwały z księżycowej wyżyny niebios rzadkie lazurowe gwiazdy, a bracia mówili, że wszystko to są gwiazdy nieznane nam, być może, szczęśliwe i przepiękne, że prawdopodobnie i my tam kiedyś będziemy...[49]

Przestrzeń w stworzonych przez Bunina literackich obrazach Rosji nierzadko posiada wymowę symboliczną. Zastępując bezpośrednią dygresję liryczno-filozoficzną, ważna sama dla siebie głębia, ujęta w formie artystycznie

[48] Tamże, s. 9.
[49] Tamże, s. 35.

doskonałego obrazu-symbolu, jest wieloznaczna i pozwala się różnie interpretować:

Obłok poprzez brzozy połyskiwał i bielał, zmieniając wciąż swe kontury... Czyż mógł się nie zmieniać? Prześwietlony las falował, drżał, z usypiającym szeptem i szelestem biegł dokądś w dal... Dokąd i po co? Czy można go było powstrzymać?[50]

Za pośrednictwem plastyczno-muzycznych organizacji przestrzennych przekazywane są odbiorcy centralne idee powieści wplecione w nastroje i przeżycia młodego Arsieniewa filozoficzne refleksje autorskie, jako odbicie dawno już ukształtowanej w Rosji i na emigracji — świadomości starzejącego się Bunina. Rozproszone po tekście całego utworu, nasycone przestrzenią pejzaże często kryją w sobie zadumę nad sensem życia ludzkiego, nad odwieczną zagadką istnienia, miłości i śmierci:

Dlaczego od dzieciństwa wabi człowieka dal, przestrzeń, głębia, wyżyny, owo nieznane, niebezpieczne, gdzie można zachłysnąć się życiem, a nawet utracić je dla kogoś lub dla czegoś? Czyż istniałaby taka możliwość, gdyby naszym przeznaczeniem było tylko to, co jest, „co Bóg dał" — tylko ziemia, tylko jedno życie?[51]

Czasem grzmot wędrujący „gdzieś w bezdennej pustej wyżynie" i „długa szklana przędza deszczu" odzwierciedlają stan psychiczny młodego bohatera, zaskoczonego wieścią o nagłym zniknięciu ukochanej. Kiedy indziej pełen ekspresji opis nieskończonego bezmiaru nagich jesiennych pól oddaje nastrój ponurego przygnębienia, w jaki pogrążyła Arsieniewa śmierć ulubionego konia:

O, jakże bezlitosna jasna pustka panowała w świecie, jakie grobowe słoneczne milczenie, jaka przejrzystość powietrza, chłód i blask pustych pól[52].

Zdarza się w powieści, że i atawistyczne instynkty — drzemiące w człowieku wrodzone niechęci i lęki zostają wyrażone „nieskończoną głębią", np. „otchłanią morza", mimo woli odpychającą, złowieszczą:

Skraj ziemi i ćma nieprzejrzana, coraz to zawiewająca pachnącą mgłą i chłodem fal, szmer, który to zacichał, to narastał, wznosił się niczym szum prastarego boru... Otchłań i noc, coś ślepego, niespokojnego, co wrogie i niedorzeczne, istniało jakoś pierwotnie i ciężko[53].

Innym razem głębia — jako symbol żywej natury — staje się kanwą dla młodzieńczego rozpoetyzowanego marzenia:

„Z wyżyny patrzyła na mnie wciąż przez okno jakaś cicha gwiazda... Czego chciała ode mnie? O czym mówiła bez słów, dokąd wołała, o czym przypominała?"[54]

Impresje nieuchwytnych dali często wyrażają młodzieńczą zadumę, żal po czymś, co się nie spełniło i odeszło bezpowrotnie jak dzieciństwo lub nadzieje w stosunku do tego, co jeszcze nastąpi, czego się oczekuje z całym szalo-

[50] Tamże, s. 72.
[51] Tamże, s. 28.
[52] Tamże, s. 221.
[53] Tamże, s. 252.
[54] Tamże, s. 41.

nym optymizmem młodości. Na te najautentyczniejsze młodzieńcze porywy i udręki wyrażone głębią przestrzenną nakłada się jednak nieuzasadniona przecież nostalgia, zbyt „dojrzała" skłonność do uogólnień, wniosków, refleksji. Tak samo też i rozkoszowanie się chwilowym wrażeniem dla niego samego, świadome zapamiętywanie przelotnych olśnień urokami otaczającej natury, idzie tu w parze z sięganiem poza płaszczyznę świata materii, z zafascynowaniem odwieczną tajemnicą życia i śmierci, z poszukiwaniem Boga. Tę dwoistość psychologiczną uwypuklił w powieści dualizm czasowy, ujawniający się w nierównym tempie prowadzonej przez Arsieniewa narracji pełnej nagłych zwrotów, swobodnych skojarzeń strumienia świadomości, wstawek lirycznych i dygresji filozoficznych, czynionych z dystansu nowej rzeczywistości lat trzydziestych. „Polifonii psychologicznej" w *Życiu Arsieniewa* podporządkowała się swoista „polirytmia estetyczna" dzieła. Przy wydobywaniu trzeciego wymiaru w konstrukcji świata przedstawionego, w gmatwaninie linii, figur lub całych układów przestrzennych, danych do jednorazowego oglądu w postaci niezwykle „zmysłowej" misternej struktury plastyczno-dźwiękowej, dają się uchwycić dwa równoległe, przemieszane z sobą rytmy dwu epok: schyłkowa faza ery „szlacheckich gniazd" wcieliła się w czysto wyobrażeniowe, impresjonistyczne stereoskopowe i stereofoniczne obrazy utkane z odprysków najsubtelniejszych niuansów różnych jakości zmysłowych (tonów światła, barw, dźwięków, zapachów), które w pewnym sensie można porównać do pstrej mozaiki proustowskich wizji Paryża[55].

Nową dwudziestowieczną rzeczywistość można z kolei odnaleźć w skomplikowanych układach uproszczonych elementów o charakterze raczej pojęciowym, nasyconych umowną symboliczną treścią. Nowe, kubistyczne niemal konstruowanie trójwymiarowego obrazu z „czystych substratów" przestrzennych, jak skąpe linie, jednolite płaszczyzny barwne, zgeometryzowane figury, daje całość pozornie skromną, lecz zawierającą ukryty sens, wieloznaczną. Tego rodzaju struktury przestrzenne, dość różnorodne, zmienne, układają się w urozmaicony i jednocześnie wewnętrznie uporządkowany obraz rzeczywistości przedstawionej. Można więc zatem chyba zaryzykować twierdzenie, iż problem przestrzeni, trzeciego wymiaru pośrednio przyczynia się do wykrycia momentów, w których uwidoczniona została zasadnicza sprzeczność wewnętrzna koncepcji estetycznej świata przedstawionego w powieści *Życie Arsieniewa*, gdy urzeczony impresjonizmem Bunin — tradycjonalista z własnego wyboru — bezwiednie ulega wpływowi nowych prądów, nowych rytmów, wszechmocnej i wszechobecnej współczesności.

Dotychczasowe rozważania koncentrowały się wokół sposobów osiągnięcia efektu trójwymiarowości epickiego obrazu przyrody na przykładzie powieści Iwana Bunina *Życie Arsieniewa*. W formę epicką, ukształtowaną czasami na

[55] Por. M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, tom V, *Uwięziona*, Warszawa 1965.

wzór struktury plastycznej lub muzycznej, wcieliły się tu obrazy przestrzeni imitującej żywą naturę. Przeprowadzona analiza tekstu powieści umożliwiła zaobserwowanie od strony warsztatowej procesu tworzenia pejzażu prawie stereoskopowego w swej warstwie wizualnej i stereofonicznego — w dźwiękowej. Przestrzeń fizyczna, przedstawiona przez twórcę łączącego talent pisarski z wrażliwością malarza, fotografika, muzyka, a nawet psychologa, odgrywa niewątpliwie w strukturze utworu dużą rolę, służąc przede wszystkim dla możliwie najpełniejszego i najefektowniejszego zaprezentowania w nim panoramy starej, odchodzącej już w zapomnienie Rosji. Pełen poetyckiego uroku obraz przestrzeni fizycznej staje się również bardzo często tłem doskonale eksponującym osobowość młodego Arsieniewa, niekiedy celowo utożsamianego z autorem utworu. Artystycznie doskonały kształt pejzażu naśladującego naturę, mimetycznego, nie jest jednak w *Życiu Arsieniewa* celem ostatecznym. Stworzenie iluzji głębi za pomocą chwytów zapożyczonych z fotografiki, malarstwa i muzyki świadczy o maksymalnym wzbogaceniu przez Bunina opisu literackiego i dokonaniu tą drogą przekazu głębszych treści utworu. Przedstawione w ostatniej części artykułu podteksty liryczne, psychologiczne i filozoficzne zawarte w nasyconych głębią buninowskich opisach przyrody mówią o podwójnej funkcji, jaką spełnia w powieści obraz przestrzeni fizycznej. Dygresje niby-odautorskie, dokonywane w sposób bezpośredni, jawny, stanowią „klucz" do dalszych dociekań nad rolą przestrzeni w *Życiu Arsieniewa*.

Wychodząc od refleksji i marzeń bohatera powieści, inspirowanych przez gubiącą się dal, głębię, stajemy na progu nowego zagadnienia, wiążącego się zresztą ściśle z rolą przestrzeni fizycznej w utworze. Odrębne to zagadnienie stanowić będzie pojęcie i funkcja zawierającej sens umowny przestrzeni wewnętrznej w dziele. Przestrzeń wewnętrzną, w zakres której wejdzie abstrakcyjny raczej „obszar" psychologiczny i filozoficzny w estetyczno-ideowej strukturze utworu, niesposób odgraniczyć od „przestrzeni epickiej", ta zaś niewątpliwie wiąże się ściśle z modelowaniem przestrzeni fizycznej, omówionej dokładnie w niniejszej pracy. Szczegółowe rozważania na temat przestrzeni wewnętrznej w powieści Bunina *Życie Arsieniewa* wykraczają już, niestety, poza ramy naszego artykułu.

ГАЛИНА БЖОЗА

## СТРУКТУРА ЭПИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА В РОМАНЕ И. А. БУНИНА „ЖИЗНЬ АРСЕНЬЕВА"

### Резюме

Роман И. А. Бунина *Жизнь Арсеньева*, лишённый традиционного сюжета и фабулы, отличается поражающей читателя живописностью и „чувственной" красотой пейзажа, выдвигаемого в повествовании на первый план. По времени написания, тематике и поэтике *Жизнь Арсеньева* довольно сходна с *Журналом внутренней жизни* Ф. Моряка, *В поисках утраченного времени* М. Пруста и с *Портретом молодого художника* Дж. Джойса. Благодаря своей повышенной восприимчивости к краске, свету, звуку, запаху, даже к температуре, влаге и рас-

стоянию, а также — чрезвычайной эстетической интуиции, автору романа удалось уловить „на лету" беглые впечатления и передать их сумму в виде объёмных, почти осязаемых картин природы.

Основной целью настоящей работы является изучение именно тех особенностей творческой лаборатории Бунина, которые заставляют читателя воспринимать описания природы в *Жизни Арсеньева* как трёхмерные, объёмные картины. Итак, нам приходится отметить, что общая система качеств в романе напоминает живописную и музыкальную структуру, вызывая в сознании читателя ощущение пространства в форме картин, „подражающих" живой природе. Проведенный нами анализ текста позволяет проследить способ построения „эпического" пейзажа почти стереоскопичного в зрительном плане и стереофонического — в звуковом. „Физическое" пространство в романе, написанном редким мастером слова, одновременно одарённым талантом живописца, художника-фотографа, композитора и даже психолога, играет, несомненно, важную роль в его общей сюжетно-композиционной структуре. Оно тогда выступает как фон, хорошо оттеняющий личность повествователя — молодого Арсеньева, отождествляющегося с самим автором. Достижение эффекта объёмности образа мира, изображённого в романе, имеет и другое значение. Все эти комбинации линий, фигур или целых пространственных конструкций, которые воспринимаются как особенно „чувственные", тонкая красочно-звуковая структура, вскрывают в произведении два параллельных ритма двух разных эпох. Закатное время дворянских гнёзд воплотилось в импрессионистические, стереоскопичные и стереофонические картины, созданные тончайшими нюансами света, красок, звуков и запахов, которые можем сравнить лишь с парижскими ландшафтами в романе Пруста. Признаки новой действительности XX века, в свою очередь, обнаруживаем в сложных конструкциях, состоящих из простейших элементов, в которых скрывается условный символический смысл. Новое, соприкасающееся с кубизмом, построение трёхмерной картины из таких „чистых субстратов" пространства, как: скупая линия, ровные цветные плоскости или геометрические фигуры создаёт пейзаж, содержащий в себе потаённый смысл.

Но художественное совершенство эпического пейзажа, подражающего живой природе, не является окончательной целью автора *Жизни Арсеньева*. Иллюзия объёмности картины, изображающей в романе даль, пространство, которой Бунин добивается, благодаря приёмам, применяемым в художественной фотографии, живописи и музыке, не только обогащает эпическое описание, но ещё служит для передачи авторских идей. Обсуждаемые нами в последней части настоящей работы лирический, психологический и философский подтексты в бунинском пейзаже являются доказательством, что образ „физического" пространства выполняет в *Жизни Арсеньева* двойную функцию. Непосредственно приводимые авторские отступления — это „ключ" для дальнейших рассуждений о роли категории пространства в романе. Итак, исходя из раздумий и мечтаний героя произведения, вызванных уходящими далями, бесконечностью мира, мы касаемся уже нового вопроса психологического и философского пространства, а также — художественного пространства, которых изучение однако выходит за пределы настоящей работы.

## STRUCTURE OF EPIC SPACE IN IVAN BUNIN'S NOVEL "THE LIFE OF ARSENEV"

by

HALINA BRZOZA

## Summary

Ivan Bunin's novel *The Life of Arsenev* is related in time of origin, topic and poetics to F. Mauriac's *Memoires Interieurs*, M. Proust's *A la Recherche du Temps Perdu*, and J. Joyce's *Portrait of the Artist as a Young Man*. It has no dramaturgic

homogeneity or traditional plot, yet it charmes us with its plasticity and sensory beauty of Russian landscape. The author has unusual aesthetic sensitivety unattainable to an average perception, exceptional sensitivety to colour, light, sound, smell and even temperature, to humidity and distance. That is why the author of the novel was able to catch passing impressions "on the fly" and give a synthetic description of their sum in a form approaching that of threedimentional tangible pictures.

The main purpose of the enquiries of this paper are Bunin's means of literary expression through which the reader perceives the epic descriptions of nature in *The Life of Arsenev* as if they were threedimentional. In this epic work views are at times formed along the lines of sculptural or musical structures and create in the recipient's mind pictures of space that imitate live nature. An analysis of the text of the novel makes it possible to follow the workshop process of creating an epic landscape which is nearly stereoscopic on its visual level and stereophonic on the level of sound. The author shows talent and sensitivety of a painter, photographer, musician, and even psychologist and the "physical" space in the novel undoubtedly plays an important role in the structure of the whole. It forms a background which exposes perfectly the personality of the narrator, young Arsenev who is intentionally identified with the author. Two parallel interwoven rhythms of two epochs can be discerned in the exposure of the third dimention of the construction of the world presented by the novel in a mixture of lines, figures or separate space arrangements. The final phase of the epoch of noblemen's homes is embodied in purely notional, impressionist, stereoscopic and stereophonic pictures woven with the most subtle nuances of various sensorial qualities (tones of light, tints of colour, sounds, aromas). In a sense they can be compared to Proust's visions of Paris. The new twentieth century reality can in turn be found in the complicated arrangements of simplified elements of a rather notional character. These are saturated with conventional symbolic content. A new, one might say, cubist construction of a threedimentional picture from "pure substrates" of space, such as meagre lines, uniform plains of colour, geometrical figures, gives an entity which is seemingly modest and simple but contains a hidden sense.

The artistically perfect form of the landscape which imitates nature is not the final objective in *The Life of Arsenev*. By creating an illusionary depth with tricks borrowed from photography, painting and music Bunin greatly enriched literary description and used this way to convey the inner content of the work.

The last part of the paper presents the lyrical, psychological, and philosophical implied meanings comprised in Bunin's landscape saturated with depth. The double function of the description of physical space in the novel is discussed. Allegedly author's own digressions, open and straightforward, provide the key to further investigations into the role of the category of space in *The Life of Arsenev*. If we take as the starting point the heroe's reflections and dreams inspired by the unending distance, we shall find ourselves on the threshold of a new problem of "the psychological and philosophical area and the poetic space" in the novel. This, however, is beyond the scope of this paper.