

Jerzy Wróblewski

Struktura przestrzeni w "Tamaniu" Michała Lermontowa

Studia Rossica Posnaniensia 7, 23-31

1975

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.

JERZY WRÓBLEWSKI

Szczecin

STRUKTURA PRZESTRZENI W *TAMANIU* MICHAŁA LERMONTOWA

Celem niniejszego artykułu jest rozpatrzenie układów przestrzennych noweli M. Lermontowa *Tamań*. Precyzując tytuł, należy dodać, że niniejsza praca nie przynosi wszechstronnego zbadania zagadnienia, stanowi ona próbę analizy przestrzeni utworu jedynie w odniesieniu do punktu widzenia podmiotu wypowiedzi.

Tamań jest jedną z nowel, składających się na powieść *Bohater naszych czasów*. Zgodnie z charakterystyczną cechą prozy rosyjskiej pierwszej połowy XIX wieku nowele te zespolone są postacią głównego bohatera, Pieczorina, który nieustannie wędruje w czasie i przestrzeni. Przestrzeń jest u Lermontowa zawsze określona, akcja każdej z nowel odbywa się w innej i, co jest charakterystyczne, wyraźnie zlokalizowanej miejscowości. Natomiast zupełnie ignoruje Lermontow określenie czasu¹, owe tak charakterystyczne dla pisarzy rosyjskich okresu romantyzmu daty, bezpośrednio określające czas trwania akcji. Tak np. akcja nowel A. Pogorelskiego rozpoczyna się: w maju 17** (*Fatalne skutki nieopanowanej wyobraźni*), „Lat piętnaście przed spaleniem Moskwy” (*Handlarka makowcami*); M. Polewoja — „Zdaje się w 1817 roku” (*Opowiadania żołnierza rosyjskiego*); A. Marlińskiego — „W tym czasie, kiedy hordy Napoleona tryumfowały w Moskwie” (*Porucznik Biełozor*), w 1811 (*Marynarz Nikitin*); A. Puszkina — w 1811 (*Zamieć*), 1816 (*Poczmistrz*).

W żadnej natomiast noweli Lermontowa nie został ściśle określony czas historyczny. Stąd też niektórzy badacze² powieści próbują określić chronologię podróży Pieczorina. S. Durylin uważa, w oparciu o kolejność zdarzeń zachodzących w powieści, że w *Bohaterze naszych czasów* powinna być zachowana następująca kolejność nowel:

1. Wysłany z Petersburga Pieczorin zatrzymuje się po drodze do armii w Tamaniu, gdzie zachodzi zdarzenie z przemytnikami (*Tamań*).

¹ Czas narratora, czas akcji i czas czytelnika w danym wypadku pomijamy.

² Por. Б. Эйхенбаум, *О прозе*, Ленинград 1969, s. 263 - 264; С. Дурьлин, „Герой нашего времени” М. Ю. Лермонтова, Москва 1940, s. 24 - 25.

2. Po jakichś działaniach wojennych, w których uczestniczył Pieczorin, pozwolono mu na odpoczynek w Piatigorsku i Kisłowodsku, gdzie dochodzi do historii z Mery i pojedynku z Grusznickim (*Księżniczka Mery*).

3. Wysłany za ten pojedynek do dalekiej twierdzy, pod dowództwem Maksyma Maksymowicza, Pieczorin przeżywa romans z Belą (*Bela*)³ itd. Wydaje się jednak, że poszukiwania te nie mają istotnych wartości, Pieczorina bowiem poznajemy jako człowieka o ukształtowanej osobowości, która na całej przestrzeni powieści nie ulega zmianie. Podróże Pieczorina są niezbędne jedynie dla stopniowego obniżania jego psychiki.

Stąd bardziej istotną dla Lermontowa w chronotopie⁴ powieści była droga, a nie czas, droga bowiem pozwala Lermontowowi na skrzyżowanie losów Pieczorina i różnorodnych postaci: autora, dobrodusznego kapitana Maksyma Maksymowicza, góralskiej dziewczyny Beli, księżniczki Mery, pseudoromantyka Grusznickiego i wreszcie przemytników z *Tamania*. Są to osoby z różnych środowisk narodowościowych, społecznych, kulturowych. Do spotkań mogło dojść jedynie dzięki owym podróżom Pieczorina po „wielkich drogach” Rosji.

W *Tamanii* zasadnicza oś przestrzenna⁵ prowadzi bohatera przez Tamań do Golendżyku. Jednakże następuje tu zahamowanie⁶.

Niestety! Komendant nic stanowczego nie mógł mi powiedzieć. Stojące w przystani statki były to statki strażnicze albo handlowe, a te nie rozpoczęły jeszcze nawet załadunku⁷.

W ten sposób zasadnicza „oś przestrzenna” bohatera została przerwana. Jednakże ta faktyczna przestrzeń z wymienionymi nazwami geograficznymi odgrywa marginalną rolę, jest ona wprowadzona do noweli jedynie dla umotywowania zetknięcia się Pieczorina z egzotycznym środowiskiem przemytników. Śledzenie reakcji Pieczorina odbywa się już w epickiej quasi-przestrzeni, która jest związana przede wszystkim z ekspresją ludzkiego odczuwania. Dla przestrzeni takiej dane lokalizacji faktycznej nie są konieczne. Musi być dany jedynie autor przeżyć, postać przez której medium przestrzeń powieściowa zostanie przetransponowana na linii nadawca-odbiorca. Taką postacią w *Ta-*

³ С. Дурыйлин, op. cit., s. 24 - 25.

⁴ Termin „chronotop” (czasoprzestrzeń) proponuje wprowadzić do literaturoznawstwa M. Bachtin — zob. М. Бахтин, *Время и пространство в романе*, „Вопросы литературы” 1974, nr 3, s. 133.

⁵ Termin Meyera — zob. H. Meyer, *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 266.

⁶ Termin D. Lichaczewa — zob. Д. Лихачев, *Поэтика древнерусской литературы*, Ленинград 1971, s. 385.

⁷ M. Lermontow, *Bohater naszych czasów*. Przełożył W. Rogowicz. Wstępem i objaśnieniami opatrzył W. Jakubowski, Wrocław - Warszawa - Kraków 1966, s. 73 (Biblioteka Narodowa, seria II, nr 153). Pozostałe cytaty przytoczono z tego wydania, zaznaczając w nawiasach odpowiednie stronicę.

maniu jest narrator i jednocześnie podmiot przeżyć, nowela bowiem utrzymana jest w konwencji zapisków intymnych.

Sposób narracji w utworze, którego narrator jest jednocześnie podmiotem przeżyć, narzuca pewne rygory. Jeśli świat przedstawiony jest czymś światem, wówczas pisarz nie może korzystać z przywilejów narratora wszechwiedzącego i musi ograniczać pole widzenia⁸ do perspektywy podmiotu przeżyć. Lermontow skrupulatnie przestrzega tej zasady. Przestrzeń jak i cały świat przedstawiony stale pozostają w obrębie wizji narratora.

Pelnia oświetlała trzciny dach i białe ściany mojej kwatery [...] (68)

lub

Tymczasem księżyc zaczął się okrywać chmurami i na morzu podniosła się mgła; poprzez nią ledwie widocznie błyszczała latarnia na rufie bliskiego statku; przy brzegu połyskiwała piana nad rafami grożącymi mu w każdej chwili zatopieniem [...] (71).

Każdy z opisów posiada określony punkt odniesienia, narrator przekazuje to, co w danym momencie mógł zaobserwować. Często motywacja ta jest konsekwentnie realistyczna. Pisarz rejestruje tylko te szczegóły, które mógł spostrzec protagonista w określonej sytuacji. Tak Pieczorin, śledzący zbliżającą się łódkę zauważa:

Wysiadł z niej człowiek średniego wzrostu, w tatarskiej baranej czapie [...] (72).

Te skąpe szczegóły umotywowane są z jednej strony stosunkowo odległym usytuowaniem obserwatora, z drugiej — porą nocy. Jest to niezaprzeczalne osiągnięcie Lermontowa. Żaden z rosyjskich pisarzy okresu romantyzmu nie uświadomił sobie konieczności „ograniczania pola widzenia” do perspektywy protagonisty, nawet wówczas, jeśli sygnalizował, że punkt widzenia należy do niego. Dla zilustrowania tego poglądu posłużymy się twórczością tak odmiennych warsztatowo pisarzy, jak A. Marliński i A. Puszkina.

Oto umierający bohater noweli *Roman i Olga* Marlińskiego, odzyskuje przytomność po nocnej walce z rozbójnikami:

Wokół gasnącego ogniska spali nie rozebrani rozbójnicy, na ich okutych miedzią pasach błyszczały długie noże. Kusze, kołczany, kiścienie wisały wokół na gałęziach; trzy osiodłane konie jadły proso razem z koniem Romana. Przy torbach, wypełnionych łupami, drzemał dozorowy z gwizdkiem w rękach; ataman z przewiazaną głową leżał na wilczej skórze i czytał jakiś list: oto jaki obraz dostrzegł zdumiony Roman, kiedy oprzytomniał⁹.

⁸ O „ograniczaniu pola widzenia” zob. G. Blin, *Stendhal*, Warszawa 1972, s. 121-180.

⁹ *Полное собрание сочинений А. Марлинского*, Санкт-Петербург 1838, cz. 7, s. 269 (tłumaczenie własne; w tym cytacie oraz w pozostałych podkreślenia moje — J. W.).

Bohater noweli *Poczmistrz* Puszkina, Wyrin, po długich poszukiwaniach odnajduje dom, w którym mieszka jego córka, porwana przez przejeźdnego oficera:

Podszedł ku otwartym drzwiom. W pięknie urządzonej sypialni siedział zamyślony Miński. Dunia, ubrana z całym przepychem mody, siedziała na poręczy jego fotela jak amazonka w angielskim siodle. Patrzyła czule na Mińskiego, nawijając jego czarne kędziory na swe skrzzące się palce¹⁰.

Zarówno u A. Marlińskiego, jak i u A. Puszkina, podkreślone szczegóły nie mogły być spostrzeżone przez protagonistów. U Marlińskiego bohater wzięty do niewoli w nocy, nie może wiedzieć który z rozbójników jest atamanem, również psychologicznie nie jest uzasadnione, aby umierający bohater zwracał uwagę na torby wypełnione łupami. Podobnie u Puszkina, wydaje się mało prawdopodobne aby Wyrin, zrozpaczony utratą córki, po jej odnalezieniu, mógł dostrzegać takie szczegóły, jak „skrzzące się palce”, lub czynić tak zaskakujące porównania („siedziała ... jak amazonka w angielskim siodle”). Nad materiałem w obu wypadkach panuje wszechwiedza narratora autorskiego. Egocentryzm romantyczny obu pisarzy nie pozwala na całkowite przeniesienie punktu widzenia w świat innej osobowości. Podobnie Lermontow, u którego według J. Łotmana: „Świat autorskiego «ja» to świat jedyny. Nie ma on żadnego odniesienia ani do świata rzeczywistego, ani do świata jakiegokolwiek innej osobowości”¹¹, nie pozwala na postrzeganie świata przez innego człowieka. Stąd całkowite zespolenie się autora z narratorem. I chyba ma rację B. Eichenbaum¹² twierdząc, że narratorem *Tamania* jest nie Pieczorin, lecz sam Lermontow¹³. To zespolenie się autora z narratorem pozwala Lermontowowi patrzeć na świat oczami protagonisty-narratora. Stąd każdy opis przestrzenny ma określony punkt obserwacyjny, punkt ten jest w noweli zawsze usytuowany na poziomie narratora, znajdującego się w nieruchomej pozycji.

Oto wykaz pozycji, z których narrator *Tamania* percypuje przestrzeń przedstawioną:

1. Narrator zatrzymuje się przed chatą, w której ma zamieszkać — opis chaty i jej otoczenia.
2. Wchodzi do chaty — opis wnętrza.

¹⁰ A. Puszkina, *Opowieści*. Przekład S. Pollak, T. Stępniewski, St. Strumph-Wojtkiewicz. Wstępem i przypisami opatrzył R. Łużny, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1973, s. 61 - 62 (Biblioteka Narodowa, seria II, nr 175).

¹¹ J. Łotman, *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących*, tłum. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1, s. 285.

¹² Zob. B. Эйхенбаум, op. cit., s. 262.

¹³ Podobne poglądy wyraża A. Zapadow, który przekonywająco uzasadnił tezę, że w *Tamaniu* Lermontow opisał epizod ze swojej podróży na Kaukaz w 1837 r. Zob. A. Западов, *В глубине строки*, Москва 1962, s. 145.

3. Narrator nie może zasnąć — opis światła księżycy.
4. Narrator wychodzi z chaty — opis morza z sylwetkami zakotwiczonych okrętów.
5. Narrator schowany za skałą obserwuje brzeg morza — pojawienie się dziewczyny.
6. Ta sama pozycja narratora — opis morza z łódką walczącą wśród fal.
7. Na drugi dzień narrator siada przy murze — opis morza.
8. W nocy narrator z dziewczyną wychodzi na brzeg morza — opis nieba i morza.
9. Narrator przycajony w trawie nad urwiskiem obserwuje brzeg morza — opis przybliżania z dali łódki.
10. Ta sama pozycja narratora — opis morza z oddalającą się łódką.

Jednakże te opisy przestrzeni, postrzeganej z nieruchomej pozycji narratora, nie są statyczne i nie przerywają toku narracji, narrator bowiem unika tu mimetycznego traktowania świata przedstawionego. Dobór i prezentacja szczegółów są uzależnione od stanu wewnętrznego narratora i od potrzeb kompozycyjnych. Będąc narratorem autorskim, a więc znając założoną treść noweli, narrator ewokuje tylko te szczegóły, które są mu niezbędne dla dalszego toku narracji.

Penia oświetlała trzciny dach i białe ściany mojej kwatery; na podwórzu, ogrodzonym murkiem z polnego kamienia, stała wykrzywiona druga lepianka, mniejsza i starsza od pierwszej. Brzeg opadał stromo ku morzu, niemal tuż przy jej ścianach i w dole z nieustannym szumem pluskały granatowe fale. Księżyc cicho patrzył na niespokojny, lecz posłuszny mu żywioł i mogłem przy tym świetle rozróżnić daleko od brzegu dwa okręty [...] (68).

Narrator zwraca tu uwagę na chatę, ma w niej bowiem zamieszkać, urwisko wymienione jest też niebezpiecznie, w dalszym ciągu narracji niejednokrotnie będzie jeszcze wspomniane, a okręty na horyzoncie przypominają, że narrator jest w „drodze”, że pobyt w Tamanii jest przypadkowy i uciążliwy. Inny przykład:

Księżyc jeszcze nie wzeszedł i tylko dwie gwiazdki, niby dwie ratownicze latarnie morskie, błyszczały na granatowym stropie. Ciężkie fale miarowo i równo toczyły się jedna za drugą, ledwie podnosząc samotną łódkę, przycumowaną do brzegu (79).

Narrator zwraca uwagę tylko na jeden szczegół, na łódkę, za chwilę bowiem wsiądzie do tej łódki, aby odpłynąć w niebezpieczną przejażdżkę z przemytniczką. W innym znów przypadku przestrzeń posłuży narratorowi do zdynamizowania narracji, do przesunięcia jej na inną płaszczyznę. Oto bohater nie może zasnąć:

Księżyc świecił przez okno i jego promień igrał po udeptanej z gliny podłodze. Nagle na jasnej smudze przecinającej podłogę mignął cień (70).

Przestrzeń ma tu doniosłą funkcję kompozycyjną, służy narratorowi pozbawionemu wszechwiedzy, do powiązania wątków fabularnych i do zdynamizowania narracji. Kontemplacja przestrzeni bywa gwałtownie przerywana przez bodźce zewnętrzne pozwalające narratorowi na zmianę narracji lub nastroju:

Zawinąłem się w burkę i siadłem przy murze na kamieniu, spoglądając w dal: przede mną roztaczało się wzburzone nocnym sztormem morze i jego jednostajny szum, podobny do gwaru zasypiającego miasta, przypomniał mi dawne lata, przeniósł moje myśli na północ do naszej zimnej stolicy. Kołysany wspomnieniami, zapadłem w półsen [...] Tak minęło około godziny, a może i więcej [...] Raptem usłyszałem coś podobnego do pieśni [...] (74)

lub

[...] podnieśli mały żagiel i pomknęli. Długo majaczył w księżycowej poświacie biały żagiel między ciemnymi falami; ślepiec wciąż siedział na brzegu i usłyszałem coś jakby szloch (81 - 82).

Warto zwrócić uwagę na jedną właściwość ewokowanej przestrzeni, mianowicie Lermontow obok wprowadzania szczegółu, często wykorzystuje również jego nieobecność. Jeśli obecność przedmiotu służy do budowania fabuły (np. obecność okrętów podkreśla, że narrator jest w „drodze”, obecność na brzegu morza łódki służy temu, aby doszło do próby utopienia narratora), to nieobecność przedmiotu pozwala narratorowi przenieść narrację ze świata zdarzeń w świat własnej osobowości. Tak brak ikon w chacie, ów „zły znak!”, według stwierdzeń narratora, pobudza jego wyobraźnię i nie daje mu spać. Brak oczu u chłopca pobudza narratora do snucia rozważań heterogenicznych:

Przyznam się, że mam silne uprzedzenie do wszystkich ślepych, pokreconych, głuchych, niemych, beznogich, bezrękich, garbatych itd. Zauważyłem że jest jakiś dziwny związek między powierzchownością człowieka a jego duszą: jak gdyby wraz z utratą członków dusza ubożała (69).

Uproszczone byłoby twierdzenie, że przestrzeń w *Tamaniu* pełni jedynie funkcję kompozycyjną. Zasadnicza jej funkcja polega na tworzeniu wokół protagonisty określonych układów orientacyjnych. Jak już zauważono wyżej, Lermontow w tworzeniu obrazów przestrzennych nie dbał o szczegóły, przedstawiał tylko te, które były ważne czy dla protagonisty, czy dla dalszego rozwoju akcji. W ogólnym układzie orientacyjnym noweli autor nie odbiega od tej zasady. Czytelnik jest zapoznany jedynie z głównymi, najbardziej charakterystycznymi punktami orientacyjnymi. Są to: chata, morze z tkwiącymi na nim okrętami i urwisko, dzielące te dwa miejsca dziania się akcji.

Przestrzeń noweli nie jest jednak zawężona do tych dwóch punktów odniesienia, nad całością bowiem panuje niebo, opis którego narrator dostosowuje do zmian pogody lub pory dnia:

Księżyc świecił [...] (70);

[...] księżyc zaczął się okrywać chmurami [...] (71);

[...] błękit nieba usianego poszarpanymi obłoczkami [...] (72);

Księżyc jeszcze nie wszedł i tylko dwie gwiazdki, niby dwie ratownicze latarnie morskie, błyszczały na granatowym stropie (79).

Skąpe szczegóły są umiejętnie rozmieszczone w stosunku do narratora, tworząc swoistą głębię obrazu. Lermontow niewątpliwie wykorzystał przy tym bogate doświadczenia malarskie, perspektywa bowiem tworzona jest według praw malarskich. W cytowanym wyżej opisie chaty i jej otoczenia wyraźnie zaznacza się wieloplanowa budowa obrazu w głąb. Na pierwszym planie usytuowana jest chata, dalej — urwisko, za urwiskiem „w dole z nieustannym szumem pluskały fale”, dalej, w świetle księżyca czernieją zarysy okrętów i wreszcie, ostatnim planem jest „linia widnokregu”. Często autor określa perspektywę w bardzo prosty sposób, bez uciekania się do środków artystycznych, służą temu proste określenia informacyjne, w rodzaju: „w dole”, „daleko”, „odległy brzeg”, „na prawo”.

W tej zdolności Lermontowa do uchwycenia przestrzeni, dali, perspektywy uwidacznia się zdobycz romantyzmu, który przekroczył ciasną, zamkniętą przestrzeń, charakterystyczną dla literatury okresu klasycyzmu¹⁴, i ograniczoną tematycznie przestrzeń prozy sentymentalnej.

W ścisłym związku z przestrzenią znajduje się w *Tamanii* ruch, kolor i dźwięk, które to zjawiska jak i cały świat przedstawiony — są pozbawione cech mimetycznych, są uzależnione jedynie od subiektywnego wrażenia narratora. Nawet przy opisie tak statycznego obiektu, jak chata, narrator posługuje się ruchem. Chata u niego „jest wykrzywiona”, promień księżyca „igrał po udeptanej [...] podłodze” (70); księżyc „zaczął się okrywać chmurami” (71), „cicho patrzy” (68), „toczy się po niebie” (80); fale „z nieustannym szumem pluskały” (68), „miarowo i równo toczyły się jedna za drugą” (79); łódka „jak kaczka dawała nurka, a potem, szybko machnąwszy wiosłami niby skrzydłami, wyskakiwała z otchłani” (72) itd.

Stosunkowo słabo uczulony jest narrator na dźwięki. Często podkreśla ciszę i spokój, księżyc u niego „cicho patrzy” (68), narrator „po cichutku wyszedł z chaty” (70), przemytnicy rozmawiają „tak cicho, że ja nic nie mogłem dosłyszeć” (81), nawet szloch porzuconego chłopca jest nie tyle szlochem, lecz „coś jakby szloch” (82).

Jeden dźwięk jednak wszechwładnie panuje i nie zanika na całej rozciągłości narracji — jest to szum¹⁵ morza, który pełni doniosłą funkcję przestrzeniotwórczą, gdyż odgłos morza dobiega zawsze z dali, tworząc pewną głębię akustyczną:

¹⁴ Zob. M. Jastrun, *Walka o słowo*, Warszawa 1973, s. 58.

¹⁵ Рог. Е. Соллертинский, *Пейзаж в прозе Лермонтова*. В: *Творчество М. Ю. Лермонтова*, Москва 1964, s. 262.

[...] w dole z nieustannym szumem pluskały [...] fale [...] (68).

[...] przede mną roztaczało się [...] morze i jego jednostajny szum, podobny do gwaru zasypiającego miasta, przypomniał mi dawne lata [...] (74).

W odróżnieniu od innych utworów prozatorskich Lermontowa, w *Tamanii* kolor¹⁶ odgrywa znacznie skromniejszą rolę. Jednak w niektórych przypadkach jest umiejętnie wykorzystywany dla tworzenia swoistej głębi obrazu, efektu trójwymiarowości.

Księżyc cicho patrzył [...] i mogłem przy tym świetle rozróżnić daleko od brzegu dwa okręty, których czarny osprzęt [...] rysował się na bladej linii widnokręgu (68).

Akcja noweli toczy się z reguły w nocy, stąd monochromatyzm przedstawienia. Jedynie przy dziennym pejzażu Lermontow obficie korzysta z barwnej palety:

Jakiś czas zachwycąłem się z okna błękitem nieba [...] odległym brzegiem Krymu, który ciągnie się liliową smugą i kończy urwiskiem z bielejącą na jego szczycie latarnią morską, a potem poszedłem do twierdzy Fanagorii (72 - 73).

Pejzaż i kolor w utworach M. Lermontowa są dość szczegółowo opracowane przez badaczy tego pisarza, zwłaszcza rola pejzażu w technice postaciowania, powiązanie pejzaży epickich z obrazami namalowanymi przez pisarza¹⁷ itd. Celem niniejszej pracy było rozpatrzenie przestrzeni jedynie w odniesieniu do podmiotu wypowiedzi. Na podstawie przeprowadzonych rozważań można wysnuć pewne wnioski.

Lermontow w *Tamanii*, jak i w innych nowelach, wprowadza przestrzeń faktyczną, będącą tu „osią przestrzenną”, po której przemieszcza się narrator, lecz przestrzeń ta nie stanowi elementu strukturalnego, nie jest bowiem zdefiniowana przez sens noweli. Zasadniczą rolę odgrywa w noweli quasi-przestrzeń, która jest całkowicie pozbawiona samoistności ontologicznej. Jest ona nieoddzielna od „punktu widzenia” narratora. Lermontow skrupulatnie przestrzega w noweli zasady punktu widzenia, przestrzeń, jak i cały świat przedstawiony, są dane czytelnikowi poprzez medium narratora, autor nie próbuje nawiązywać kontaktu z czytelnikiem poza plecami narratora, nie ma przypadku spoglądania na świat z „boskiej” pozycji narratora wszechwiedzącego. Ta przyjęta przez M. Lermontowa i konsekwentnie przestrzegana zasada jest wielkim osiągnięciem pisarza. Swoją pełną wyraz znalazła ona w literaturze XX w., stając się jedną z najbardziej charakterystycznych cech powieści współczesnej.

¹⁶ O kolorze w *Tamanii* por. E. Соллертинский, op. cit., s. 258-259.

¹⁷ Zob. Литературное наследство, t. 45 - 46, Москва 1948.

ЕЖИ ВРУБЛЕВСКИ

СТРУКТУРА ПРОСТРАНСТВА В ТАМАНИ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Резюме

В новелле *Тамань*, как и во всем романе *Герой нашего времени*, М. Ю. Лермонтов в отличие от других русских писателей первой половины XIX века не дает четко определенного исторического времени, зато вводит фактическое географическое пространство, по которому перемещается герой. Фактическое пространство необходимо автору для завязки интриги, дальнейшее действие происходит в квазипространстве, в передаче которого посредничает повествователь, являющийся одновременно субъектом переживаний. При этом Лермонтов строго соблюдает принцип „точки зрения”. Несмотря на то, что пространство передается в новелле всегда с точки зрения повествователя, находящегося в неподвижном положении, оно не является статичным и не прерывает повествования благодаря тому, что повествователь передает только те детали пространства, которые он мог наблюдать и которые необходимы в дальнейшем ходе повествования.

В передаче эпического пространства Лермонтов использует перспективу, цвет и звук, описание которых подчинено субъективному восприятию повествователя.

SPACE STRUCTURE IN TAMAN BY LERMONTOV

by

JERZY WRÓBLEWSKI

Summary

In *Taman*, as in the whole novel *The Hero of Our Time*, the time of the action is historically indefinite. Lermontov, unlike other Russian writers, introduces factual geographical space where the main hero acts. The writer needs it for the plot; the subsequent action takes place in unreal space, given by the narrator, who also takes part in the action emotionally. At the same time Lermontov keeps strictly to the principle of “the point of view”. The space in the novel is not static despite the fact that it is always given from the point of view of the narrator who is motionless. The story-teller does not break his narration because he gives only those details of the space which he can observe and which he needs for the story.

For epic space Lermontov uses perspective colour and sound, the description of which is subjected to the emotional perception of the narrator.