

# Eleonora Nowak

---

## Struktura świata przedstawionego w rosyjskiej prozie lirycznej lat osiemdziesiątych XIX wieku

---

Studia Rossica Posnaniensia 12, 35-55

---

1979

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ELEONORA NOWAK  
Poznań

STRUKTURA ŚWIATA  
PRZEDSTAWIONEGO W ROSYJSKIEJ PROZIE LIRYCZNEJ  
LAT OSIEMDZIESIĄTYCH XIX WIEKU

W badaniach nad rosyjską literaturą lat osiemdziesiątych XIX w. coraz częściej sygnalizuje się istnienie odrębnego nurtu prozy, opartego na nowych zasadach poetyki — tzw. prozy lirycznej, przejawiającej się najpełniej w twórczości Czechowa, Garszyna i Korolenki<sup>1</sup>. Zasadniczym wyróżnikiem tego gatunku obok zsubiektywizowanych form narracji jest swoisty sposób konstruowania rzeczywistości przedstawionej. Stąd też w prozie lirycznej brak zazwyczaj zdynamizowanej akcji i intrygi; rozbita i ograniczona do minimum fabuła traci swe wiodące miejsce w strukturze utworu. Łączy się z tym koncentracja wszelkich zdarzeń i faktów wokół wybranego „centrum orientacji”, którym najczęściej jest główny bohater opowiadania. Następuje więc proces upodmiotowienia płaszczyzny świata przedstawionego, przyporządkowanie jej indywidualnej i subiektywistycznej świadomości postaci powieściowej. Wybór owego sposobu postrzegania wyznacza nowy typ orientacji poznawczej, w którym w miejsce szerokiej panoramy świata zbudowanej z jednoznacznych sądów przyporządkowanych zasadom logiki, sądów wypowiadających wspólne racje odbiorcy i pisarza, wprowadzony zostaje wąski, nieuporządkowany plan fabularny prezentujący rzeczywistość lirycznie przeczytą, zrelatywizowaną, pełną niejasności i niedopowiedzeń. Ten chaos w strukturze świata przedstawionego, będący wyrazem zwątpienia w możliwości poznawcze i porządkujące literatury, stanowi zarazem przejaw ogólnej tendencji filozoficznej dominującej w danej epoce, która zanegowała dziewiętnastowieczny scjentyzm głoszący wiarę w prawdy absolutne, niezienne i przywróciła znaczenie

---

<sup>1</sup> Z. Barański, *Drogi rozwojowe prozy rosyjskiej w latach osiemdziesiątych XIX wieku*, „Slavia Orientalis” 1963, nr 2, s. 237 - 251; tenże, *Literatura lat 1882 - 1895. Charakterystyka okresu*. W: *Literatura rosyjska*, pod red. M. Jakóbca, t. II, Warszawa 1974, s. 494 - 512; В. И. Каминский, *К вопросу о гносеологии реализма и некоторых перереалистических методов в русской литературе*, „Русская литература” 1974, nr 1, s. 28 - 45.

konceptjom przyznającym najwyższą wartość indywidualnemu ludzkiemu poznaniu. W miejsce tradycyjnego, uogólnionego obrazu rzeczywistości, opartego na znajomości rządzących nią obiektywnych praw, proza liryczna prezentuje jednostkowe stany i zjawiska, będące bezpośrednim przedmiotem obserwacji i doświadczenia bohatera. Projekcję tych jednorazowych faktów, rozgrywających się aktualnie, w danym momencie, umożliwia najpełniej ujęcie sceniczne. Scena staje się więc podstawową jednostką strukturalną w organizacji płaszczyzny fabularno-kompozycyjnej.

Dla przykładu przeanalizujmy kilka utworów pisarzy tego okresu. Opowiadanie Czechowa *Imieniny* rozpoczyna się monologiem głównej bohaterki Olgi Michajłowny rejestrującym jej stany i nastroje związane z przebiegiem imieninowego obiadu. Po monologu od razu następuje scena w ogrodzie — dialog męża bohaterki z pensjonarką Luboczką Szeller. Następnie notujemy epizod w gabinecie, poprzedzony monologiem Olgi Michajłowny. Po czym ponownie akcja przenosi się do ogrodu, gdzie przedstawiona jest scena rozmowy Piotra Dymitrowicza ze studentem i dziećmi. Tę część opowiadania kończą wspomnienia bohaterki, również ujęte w kształt konkretnych jednostkowych zdarzeń. Z kolei następują trzy sceny-dialogi: pierwsza — rozmowa Olgi Michajłowny ze studentem, druga — z wujkiem, trzecia — z żoną ogrodnika. Pomiędzy nimi umieszczony jest niewielki epizod prezentujący zabawę gości w ogrodzie. Cały następny obszerny fragment opowiadania poświęcony jest piknikowi na wyspie, któremu, podobnie jak i poprzednim, nadano postać udramatyzowanych, scenicznie potraktowanych wydarzeń. Dalej następuje moment odjazdu gości i kolejno długa scena sprzeczki małżeńskiej. Utwór kończy rozbudowana scena tragicznych narodzin dziecka.

Jak wynika z przeprowadzonej analizy, opowiadanie *Imieniny* stanowi reprezentatywny przykład zastosowania metody dramatycznej. Dzięki konsekwentnemu wprowadzeniu narracji personalnej, w której kąt obserwacji umieszczony jest w obrębie świadomości postaci powieściowej — w danym wypadku Olgi Michajłowny — nastąpiło wyeliminowanie sumującej relacji narratora, wszelkich zewnętrznych komentarzy i uogólnień. Struktura opowiadania pozbawiona została skondensowanej budowy konfliktowej, przyjmując kształt linearnego ciągu przedstawionych faktów.

Ten typ konstruowania rzeczywistości przedstawionej dominuje we wszystkich utworach Czechowa lat osiemdziesiątych. Dotyczy to również, jak słusznie zauważył Czudakov, opowiadań w pierwszej osobie, jak chociażby *Nieciekawa historia*, które z uwagi na specyficzną formę narracji nie wymagają scenicznie zorganizowanych epizodów<sup>2</sup>.

Dążenie do rozbicia utworu na odrębne momenty, przyporządkowane zasadzie progresywnej sukcesji, obserwujemy w opowieści Korolenki *Nie-*

---

<sup>2</sup> А. П. Чудаков, *Поэтика Чехова*, Москва 1971, s. 202.

*widomy muzyk*, w której podstawowym kryterium konstrukcji świata staje się indywidualna, podmiotowa skala doznań kalekiego chłopca. W związku z tym Korolenko zastosował nowatorski sposób przedstawień, opierając je niemalże wyłącznie na efektach dźwiękowych i przestrzennych:

Twarz jego nagle zbladła, a wielkie niewidzące oczy znieruchomiały.

Było cicho, tylko woda wciąż o czymś gwarzyła szemrząc i dzwoniąc, chwilami dźwięki te słaby, wydawało się, że lada chwila ucielną zupełnie, ale wnet wznagały się i woda szemrała cicho nie przerwanie. Gęsta czeremcha szeptała ciemnym listowiem, a gdy pieśń koło domu milkła, słowik nad stawem rozpoczynał swoją...

— Umarłbym — powiedział Piotr głucho.

Usta jej drgnęły, jak tego dnia, gdy się poznali i powiedziała z trudem słabym, dziecięcym głosem:

— I ja też ... bez ciebie, sama ... w dalekim świecie...[...]

Słyszał, jak Ewelina poprawia sobie włosy. [...] Kiedy po chwili dziewczyna powiedziała zwykłym tonem: „No już wróćmy do gości” — wsłuchiwał się ze zdziwieniem w dźwięki tego miłego głosu, w którym brzmiały teraz inne, zupełnie nieznanne przedtem nuty<sup>3</sup>.

Oto inny przykład:

Rzeczywiście w ciągu trzech dni dziewczynka nie przychodziła. Lecz na czwarty dzień Piotruś usłyszał w dole nad brzegiem jej kroki. Szła wolno, nadbrzeżny żwir cicho chrzęścił pod jej stopami, półgłosem nuciła polską piosenkę.

— Słuchaj — zawołał, gdy była już blisko. —

To znowu ty?

Dziewczynka nie odpowiedziała. Kamyczki nadal chrzęściły pod jej stopami. W udanej beztrosce jej głosu nującego piosenkę chłopiec wyczuł niezapomnianą jeszcze urazę (s. 143)

Wybrane fragmenty nie są odosobnione; stanowią przykład typowych ujęć scenicznych, które obok nastrojowych partii opisowych zdecydowanie dominują w całej opowieści pisarza.

Zaprezentowane sposoby modelowania płaszczyzny świata przedstawionego występują z nie mniejszą siłą w prozie Garszyna, przyjmując niekiedy postać bardziej radykalnych propozycji. Znamienny przykład stanowi utwór *Spotkanie*, w którym poza niewielkim objętościowo wstępem, przedstawiającym marzenia i rozważania bohatera na temat przyszłego życia, całą przestrzeń tekstu wypełniają sceny — dialogi: rozmowa Wasilija Piotrowicza z Kudriaszowem na bulwarze, w jadalni w trakcie kolacji i podczas oglądania gigantycznego akwarium.

W opowiadaniu tym efekt dramatyczności uzyskuje Garszyn nie tylko poprzez ukazanie teraźniejszości bohaterów, bogactwa szczegółów, lecz przede wszystkim dzięki obfitemu zastosowaniu dialogu, będącego szczególnie wyrazistą metodą techniki przedstawienia scenicznego.

<sup>3</sup> W. Korolenko, *Dzieła wybrane*, Warszawa 1952, s. 157 - 158. Kolejne cytaty podane z tego wydania (autora, utwór oraz stronę przytaczam w nawiasach — E. N.).

Dialog z dużą częstotliwością pojawia się także w innych utworach Garszyna zwłaszcza w opowiadaniach *Zdarzenie*, *Nadzieжда Mikołajewna*, *Ze wspomnień szeregowca Iwanowa*. Liczne partie dialogowe można zaobserwować również w twórczości Czechowa, częściowo też Korolenki. Nic dziwnego, dialog bowiem obok monologu wewnętrznego jest najbardziej rozpowszechnioną formą wypowiedzi w prozie lirycznej, umożliwiającą bezpośrednią manifestację słowa postaci, a przede wszystkim utrwalającą podmiotowy punkt widzenia rzeczywistości. W związku z owymi założeniami i funkcją dialogu nastąpiły zmiany w sposobie konstruowania sceny dialogowej. Dotyczą one zarówno samych przytoczeń, które zyskały na samodzielności poprzez ograniczenie wstawek narracyjnych, jak i całościowej organizacji sytuacji dialogowej, w której wszelkie uzupełnienia i wstępne informacje, pozbawione waloru uogólnienia, przyjmują postać konkretnych, jednorazowych faktów. Sięgnijmy po przykłady:

Iwan Iwanycz siedział przy stole podparwszy głowę rękami; niekiedy wstrząsał nim dreszcz. Zbliżył się kelner i dotknął jego ramienia.

— Panie Nikiticz — nie wolno tak ... publicznie ... szef będzie się gniewał. W naszym zakładzie nie wolno. Proszę się podnieść. Iwan Iwanycz odchylił głowę, spojrział na obsługującego, nie był wcale pijany i kelner zrozumiał to od razu jak tylko zobaczył jego smutną twarz.

— Nic Szymonie to tylko tak, dałbyś mi lepiej małą karafkę czystej.

— Z czym pan rozkaże?

— Z czym? Z kieliszkiem. I żeby było więcej, [...] Masz tu za wszystko i jeszcze

— czterdzieści kopiejek. Za godzinę wyprawisz mnie stąd dorożką do domu. Wiesz

— przecież gdzie mieszkam?

— Wiem... Tylko jakżesz, tak panie?

Nie mógł widocznie pojąć, podobny wypadek zdarzył mu się po raz pierwszy w jego długoletniej praktyce<sup>4</sup>.

W przytoczonych fragmentach wstępna narracja, jak i końcowy komentarz noszą wyraźne piętno unikalności. Sytuacje zarysowane zostały w nich jako przebieg jednostkowych wydarzeń, które z całą swą przypadkowością i niepowtarzalnością szczegółów mogły zaistnieć tylko raz. Warto przy tym zaznaczyć, że ten właśnie sposób przedstawiania stał się obowiązujący, nie tylko w dialogach, ale we wszystkich pozostałych typach ujęć scenicznych.

Jednakże, obok tych ukonkretnionych epizodów, wyraźnie nadających ton całej rosyjskiej prozie lirycznej lat osiemdziesiątych, spotykamy niekiedy nieco odmienne, bardziej skomplikowane ukształtowania, których charakter znowu najpełniej można prześledzić na przykładzie struktur dialogowych:

Z Iwanowem, wasza wielmożność, nie wiadomo co robić — mówił niemal codziennie przy porannym raporcie feldfebel do dowódcy kompanii.

---

<sup>4</sup> W. Garszyn, *Czerwony kwiat*, Warszawa 1958, s. 38. Kolejne cytaty podano z tego wydania (autora, utwór oraz stronę przytaczam w nawiasach — E. N.).

- Z Iwanowem? ... Tak, tak ... A coż on takiego robi? — odpowiadał kapitan siedząc w szlafroku z papierosem w ustach i popijając herbatę ze szklanki osadzonej w niklowanej podstawie.
- Nie, wasza wielmożność, nie robi, to człowiek spokojny, tylko pojęcia do niczego nie ma.
- Spróbuj jakoś — mówił zamysłony dowódcę kompanii puszczając z ust kólecčko dymu.
- Próbowaliśmy, wasza wielmożność, ale nie nie wychodzi.
- No, więc cóż mam z nim robić? Zrozum przecież Bytkow, że nie jestem bogiem. Co? No, durniu jeden, więc co z nim zrobić? ...  
No, możesz odejść.
- Zdrowia życzymy, wasza wielmożność. (Garszyn, *Oficer i ordynans*, s. 169);

Zaczynał dopytywać się o wszystko, co przyciągało jego uwagę i matka, jeszcze częściej wuj Maksym, mówili mu o rozmaitych przedmiotach i stworzeniach wydających te lub inne dźwięki. [...] Starał się używać w miarę możliwości tylko wyobrażeń przestrzennych i dźwiękowych. Wtedy twarzyczka niewidomego uspokajała się.

- A jaki on jest? czy duży? dopytywał się o bociana, który klekotał miarowo i dostojnie.

Przy tych słowach chłopczyk pokazywał rączkami jak duży mógł być bocian. Czynił to zwykle, gdy zadawał pytania tego rodzaju, a wuj Maksym odpowiednio ustawiał mu rączki. Tym razem chłopiec rozsunał je jak najdalej, ale wuj Maksym powiedział:

- Nie, znacznie większy. [...]
- Duży... — powiedział w zamyśleniu chłopczyk. — A zięba — taka — I leciutko rozchylił złożone razem dłonie.
- Tak, zięba jest malutka... Tylko, że duże ptaki nigdy nie śpiewają tak ładnie, jak małe. Zięba stara się, żeby wszystkim było przyjemnie jej słuchać. A bocian — to ptak poważny, stoi [...] na jednej nodze [...] i głośno zrzędzi nie dbając o to, że głos ma ochrypli i że mogą go usłyszeć obcy (Korolenko, *Niewidomy muzyk*, s. 132).

Oba wybrane fragmenty odbiegają od poprzednio analizowanych, pojawiające się w nich konstrukcje słowne takie jak: „niemal codziennie”, „jeszcze częściej”, „zwykle”, a także formy czasownikowe „starał się używać”, „pokazywał”, „ustawiał”, „uspokajała się” sygnalizują istnienie momentów typowych, wielokrotnie powtarzających się. Jednakże samo przedstawienie sytuacji odbywa się w formie żywej, aktualnie dziejącej się scenki. Zarówno dialog feldfebla z dowódcą kompanii, jak i rozmowa wujka z siostrzeńcem, dzięki nasyceniu szczegółami, przyjmują postać konkretnych epizodów. W przytoczonych przykładach nastąpiło więc zderzenie dwóch żywiołów: typowo uogólniającego z jednostkowym, z których w efekcie przeważa ten ostatni. Stąd też mimo istnienia w prozie lirycznej podobnych ukształtowań nie została zachwiana generalna zasada indywidualności i jednorazowości w formowaniu warstwy świata przedstawionego.

Owo zjawisko jednostkowości w kształtowaniu obrazu rzeczywistości przedstawionej związane jest z nowym, odmiennym od stosowanego w po-

wieści klasycznego realizmu systemem kryteriów selekcyjno-porządkujących, gdzie w miejsce tradycyjnej typizacji społeczno-charakterologicznej uzyskiwanej za sprawą apriorycznej selekcji i intensyfikacji cech, wprowadzone zostają „indywidualne zasady hierarchii [...] i porządku uzależnione od pozycji i osobowości figury powieściowej”<sup>5</sup>. Naturalnym tego skutkiem jest odrzucenie gradacji, wyeliminowanie podziału na momenty ważne i nieistotne, a przede wszystkim dążność do ukazania pełni aktualności, obejmującej wyłącznie stany i zjawiska, będące w zasięgu bezpośredniej obserwacji bohatera. Znajduje to swoje odbicie zarówno w samym sposobie konstrukcji i istnienia scen, jak i metodzie ich łączenia.

I tak w scenach obserwujemy nagromadzenie szczegółów, często zbędnych z punktu widzenia rozwoju epizodów, będących jawną demonstracją konkretności i ulotności przedstawień, które zawsze prezentowane są jako przebieg momentów rozgrywających się w teraźniejszości, na oczach czytelnika. Sięgnijmy po przykłady.

Oto fragment z opowiadania Czechowa *Poleńka*, gdzie zasadnicza rozmowa o uczuciach połączona jest z momentem kupowania gorsetu i przeplata się ze szczegółami związanymi z jego fasonem, kształtem i rodzajem:

- Jaki to ma być gorset? — pyta głośno i zaraz dodaje szeptem: — Niech pani wytrze oczy...
- Jaki? ... na czterdzieści osiem centymetrów. Ale proszę pana, Ola chciała, żeby był dubeltowy, z podszewką, z prawdziwymi fiszbinami... Muszę z panem pomóc, Nikolaju Timofiejczu.  
Niech pan przyjdzie dzisiaj.
- Ale o czym będziemy mówili? Nie ma o czym.
- Pan jeden mnie kocha, oprócz pana ... nie mam z kim porozmawiać...
- Więc nie trzeina, nie kość, tylko prawdziwe fiszbiny... O czym będziemy rozmawiali? Nie ma o czym. Przecież dzisiaj też pójdzie pani z nim na spacer?<sup>6</sup>

W przytoczonym fragmencie, stanowiącym typowe ujęcie nie tylko dla prozy Czechowa, lecz także Garszyna, częściowo też Korolenki, wydarzenia utrwalone są na dwóch równoległych, wzajemnie przenikających się planach. Zachwiany zostaje system gradacji, zjawiska zasadnicze rozplywają się w kontekście nieistotnych detali. Tym samym podkreślony zostaje naturalny, niczym nie zakłócony bieg zdarzeń. Następuje tu koncentracja uwagi na samej obserwacji zjawisk i przedmiotów „a nie wiedzy o nich”. Typową dla rosyjskiej prozy lirycznej staje się więc fenomenalistycznie i w sposób zaktualizowany traktowana scena, co obowiązuje, jak słusznie zauważa Michał Głowiński, „w całej bodaj powieści przelomu wieków [...] stanowiąc jedną

<sup>5</sup> S. Eile, *Światopogląd powieści*, Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk 1973, s. 173.

<sup>6</sup> A. Czechow, *Dzieła*, Warszawa 1957, t. V, s. 56. Pozostałe cytaty przytoczone z tego wydania (autora, utwór oraz stronę podaje w nawiasach — E. N.).

z najistotniejszych konsekwencji dokonanego przez naturalistów modelowania gatunku”<sup>7</sup>.

Dzięki takim założeniom scena jako jednostka konstrukcyjna zyskuje na samodzielności, posiada w dużym stopniu charakter autonomiczny. Jest swego rodzaju zamkniętą całością, pozostającą w luźnym związku, a często wręcz niezależną od kontekstu.

W przeciwieństwie więc do tradycyjnej powieści realistycznej, w której każdy epizod wypływał jeden z drugiego, tworząc łańcuch przyczynowo-skutkowy, w prozie lirycznej tok zdarzeń polega na dowolnym następstwie zaprezentowanych faktów.

Zostaje tu zastosowany system określony przez szwedzkiego badacza Nilssona w odniesieniu do twórczości Czechowa jako „bloc technique” — metoda bloków, polegająca na bezpośrednim następowaniu po sobie scen bez łączników w postaci autorskich komentarzy. W konstrukcji tej nie tylko układ wynikania przyczynowo-skutkowego, ale niekiedy nawet chronologiczny związek zostaje wyciszony<sup>8</sup>. Stąd też w budowie świata przedstawionego w utworach Garszyna, Korolenki, a zwłaszcza Czechowa, dominuje element dezorganizacji, brak hierarchii epizodów w zależności od ich miejsca i roli w przebiegu fabularnym. Sceny znaczące swobodnie przeplatają się z błahymi. Spotykamy również szereg scen-epizodów, co odnotowano już w badaniach nad prozą Czechowa, stanowiących swoiste dygresje, najczęściej o charakterze liryczno-filozoficznym, które jedynie pośrednio asocjują z główną historią opowiadania. Część z nich, dotyczy to zwłaszcza twórczości Czechowa i Korolenki, w swej strukturze przypomina poematy prozą Turgeniewa<sup>9</sup>. Mamy tu przede wszystkim na myśli utwory *Step* i *Fujarka* (Czechowa) oraz *Niewidomy muzyk* i *Sokolińczyk* (Korolenki) np.:

Motyw melodii dawno już się zmienił. Nie był to utwór włoski. Piotr dał się unieść własnej fantazji. Były tu nagromadzone wszystkie jego wspomnienia, kiedy przed chwilą w milczeniu i z pochyloną głową wsłuchiwał się we wrażenia z przeżytej przeszłości. Były tu odgłosy przyrody, szum wiatru, szept lasu, plusk rzeki i nie wyraźny rozgwar, cichnący w nieznaną dali. Wszystko to spletało się i dźwięczało na tle tych osobliwych, głębokich, przepęłniających serce odczuć, jakie budzą w duszy tajemnicze głosy przyrody i dla których tak trudno znaleźć właściwe określenie ... Smutek? Ale dlaczego tak przyjemny? Radość? Czemu tak głęboko, tak nieskończenie smutna? (Korolenko, *Niewidomy muzyk*, s. 159 - 160);

Szerokie cienie błędzą po równinie, jak obłoki po niebie, a w niezrozumiałej dali, jak się w nią długo wpatrywać, powstają i piętrzą się mgliste, dziwaczne zjawy ... Robi

<sup>7</sup> M. Głowiński, *Powieść młodopolska*, Wrocław — Warszawa — Kraków 1969, s. 159.

<sup>8</sup> N. A. Nilsson, *Studies in Čechov's narrativ technique. „The Steppe” and „The Bishop”*, Uppsala 1968, s. 63.

<sup>9</sup> С. Е. Шаталов, *Черты поэтики (Чехов и Тургенев)*, W: В творческой лаборатории Чехова, Москва 1974, s. 305.



się trochę straszno. A jeśli spojrzysz na bladezielone, zasypane gwiazdami niebo, na którym nie ma ani chmurki, ani plamki, to zrozumiesz, dlaczego tak nieruchomo stoi ciepłe powietrze, dlaczego przyroda czuwa i lęka się poruszyć i ogarnia ją strach i żal jej stracić choć jedną chwilę życia. O nieobjętej głębi i nieskończoności nieba można sądzić tylko na morzu i nocą w stepie, kiedy świeci księżyc. Straszne ono jest i piękne, i łaskawe, patrzy z rozmarzeniem i pociąga ku sobie, a od jego pieszczot w głowie się mąci (Czechow, *Step*, s. 236)

W przytoczonych fragmentach motywy zasadnicze (gra bohatera na fortepianie i opis stepu nocą) pozbawione zostają swej nadrzędnej funkcji, stając jedynie kanwą dla rozważań narratora. One to dominują w przedstawieniach, będąc jednym z zasadniczych przejawów wszechobecnego w prozie lirycznej żywiołu emocjonalnego; żywiołu, który w efekcie rozsadza konwencjonalne ramy utworów, przyczyniając się do pogłębienia niespoistości kompozycyjnej.

Ów amorfizm w budowie świata przedstawionego najczęściej jednak nie przekracza określonych granic i układ scen wprowadzony zostaje „w pewien nadrzędny porządek”, którym zazwyczaj jest „porządek biografii bohatera prowadzonego”<sup>10</sup>. Siła i jakość tego porządku w różnych utworach kształtuje się odmiennie. W prozie lirycznej spotykamy biegunowo różne konwencje. Na jednym krańcu znajdują się utwory, bliższe tradycji, w których poszczególne sceny i epizody stosunkowo silnie osadzone są w kontekście narracyjnym, jak chociażby *Niedźwiedzie* Garszyna czy *Sokolińczyk* Korolenki, na drugim opowieści o w pełni fragmentarycznej strukturze jak *Noc*, *Czerwony kwiatek* (Garszyna), a zwłaszcza *Step* Czechowa, gdzie rozpęknięcie form kompozycyjnych przejawilo się najsilniej. Fakt ten wielokrotnie odnotowywano w badaniach nad twórczością pisarza<sup>11</sup>. Już współczesna mu krytyka literacka stwierdziła, że „opowieść została spleciona z samodzielnych prawie fragmentów, krótkich epizodów, opisów lirycznych przyrody i raczej stanowi zbiorok odrębnych miniaturowych nowel, połączonych wspólnym tytułem *Step*, aniżeli duży, w pełni zakończony utwór epicki”<sup>12</sup>.

Koncepcja ta, w części tylko słuszna, wymaga pewnych wyjaśnień. Odrzucenie przez Czechowa przedawnionych zasad konstrukcyjnych rzeczywiście spowodowało załamanie norm kompozycyjnych, w tradycyjnym ich znaczeniu, nadało fragmentaryczny charakter rzeczywistości przedstawionej, nie doprowadziło jednak do rozbicia struktury artystycznej utworu, która nadal pozostała jednolitym organizmem. Tym czynnikiem determinującym

<sup>10</sup> M. Głowiński, op. cit., s. 165.

<sup>11</sup> П. Бицилли, *Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа*, „Годишникъ на университета историко-филологически факультетъ”, t. XXXVIII, 7, София 1942, s. 64; W. Bruford, *Anton Chechov*, London 1957, s. 72; N. A. Nilsson, op. cit., s. 53 - 55.

<sup>12</sup> Д. Е. Мережковский, *Старый вопрос по поводу нового таланта*, „Северный вестник” 1888, nr 11, s. 87.

układ, splatającym luźne motywy w określoną całość jest liryzm i nastrojowość. Niezwykle trafnie zjawisko to podkreślił sam Czechow. W liście do Grigorowicza z dnia 12 stycznia 1888 roku pisał: „Przedstawiam równinę, liliową dał, pasterzy, Żydów, popów, nocne burze, zjazdy, koczowiska, ptaki stepowe i temu podobne. Każdy poszczególny rozdział tworzy swoiste opowiadanie i wszystkie rozdziały związane są bliskim pokrewieństwem, jak pięć figur w kadrylu, staram się aby miały wspólny zapach i wspólny ton, co może mnie się uda tym bardziej, że przez wszystkie rozdziały przewija się ta sama postać”<sup>13</sup>.

Metoda wiązania poszczególnych epizodów w określoną całość stanowi dla prozy lirycznej jeden z najistotniejszych i najbardziej skomplikowanych zagadnień kompozycyjnych. Utwór literacki bowiem, jak trafnie zauważa Głowiński, w przeciwieństwie do filmu nie może składać się z „samych zbliżeń”<sup>14</sup>. Należało zatem interwały pomiędzy scenami czymś zappełnić. Było to tym trudniejsze, że odrzucenie auktorialnego narratora uniemożliwiło wprowadzenie w szerszym zakresie uogólniających komentarzy i sumujących relacji, które zapewniały sugestię ciągłości zdarzeń. Stąd też efekt jednolitości przebiegu akcji proza liryczna usiłuje stworzyć przede wszystkim poprzez ukazanie stosunku czasowego, jaki istnieje pomiędzy kolejnymi zbliżeniami.

Dla przykładu przeanalizujmy króciutkie opowiadanie Garszyna *Noc*. W utworze tym jedna z pierwszych scen rozpoczyna się od informacji o czasie:

O siódmej godzinie tego ostatniego wieczoru swego życia wyszedł z mieszkania wynajął sanki [...] i pojechał na drugi koniec miasta (s. 143).

Informacja ta ze względu na przebieg sceny jest całkowicie nieistotna, pomaga jedynie umieścić epizod w kontekście całości. Zasadę tę obserwujemy w dalszych partiach tekstu. Kolejną bowiem scenę otwiera podobna wskazówka:

Po upływie dziesięciu minut wszedł na drugie piętro i zadzwonił... (s. 146).

Także następny epizod rozpoczyna się od słów:

Po trzech minutach szklanka wody [...] była opróżniona, niedokończony list zapiecztowany (s. 148).

Takich konstrukcji można odnaleźć jeszcze wiele. Pozbawione one są elementu znaczeniowego i stanowią próbę zmontowania poszczególnych scen w określoną sekwencję.

Jednakże należy podkreślić, że przydatność tego rodzaju zabiegów jest tylko pozorna. Dokładne bowiem oznaczenie czasu w scenie w zasadzie precyzuje ją samą, ale nie wpływa na epizody sąsiadujące. Forma ta, mająca za

<sup>13</sup> Полное собрание сочинений и писем А. П. Чехова, Письма, Москва 1948, т. XIV, с. 14.

<sup>14</sup> M. Głowiński, op. cit., s. 165.

zadanie ujednolicić całość przebiegu zdarzeń, staje się więc jeszcze jednym elementem zakłócenia porządku i rozbicia czasu powieściowego.

Dążność do wyeliminowania luk pomiędzy poszczególnymi scenami związana jest z maksymalnym zagęszczeniem zdarzeń. Większość utworów w rosyjskiej prozie lirycznej prezentuje niewielki wycinek czasu ograniczony najczęściej do kilku dni lub nawet kilku godzin (np. *Noc Garszyna*). Czas stanowi tu sumę momentów. W nielicznych wypadkach, jak chociażby w *Niewidomym muzyku* Korolenki, utworze o pokaźnej rozciągłości czasowej, zachowanie jednolitości trwania wymaga dodatkowych informacji o zdarzeniach rozgrywających się w przerwie pomiędzy scenami. Stąd też znamienne konstrukcją staje się przemieszanie jednostkowych scen z sumującą relacją. W prozie lirycznej zdołano wyeliminować iteratywność ze scen, nie udało się jednak dokonać tego wobec całości niektórych utworów. Znajdująca się bowiem na pograniczu stylów i epok proza nie potrafiła w pełni konsekwentnie zrealizować swych założeń. Niezależnie od tego wpływ tradycji i wprowadzenie pierwiastka uogólniającego nie zapewniły jednolitej perspektywy czasowej, typowej dla powieści klasycznego realizmu. Ujęcia sceniczne są bowiem zbyt częste i zbyt widoczne, by pojawiająca się od czasu do czasu iteratywność mogła zachować harmonię i równowagę pomiędzy segmentami czasu przedstawianymi w zbliżeniu i oddaleniu. Nawet więc w tych najbliższych dziewiętnastowiecznym metodom utworach odnaleźć można dominującą w prozie lirycznej zasadę skokowej konstrukcji czasu od epizodu do epizodu.

Zasada owa najpełniejsze odbicie znalazła w opowiadaniach stylizowanych na pamiętnik, a zwłaszcza dziennik intymny, gdzie rozbicie ciągłości na zespół momentów, ulotnych chwil jest niejako przewidziane regułami konwencji. Przykładem mogą być utwory Garszyna *Cztery dni*, *Zdarzenie* albo *Tchórz*. Jednym z podstawowych środków wyrażenia owego braku ciągłości w konstrukcji czasowej są gramatyczne formy czasu<sup>15</sup>. Sięgnijmy po przykłady:

Blady człowiek rozmyślał, a zegarek wciąż cykał i cykał powtarzając uprzykrzoną, odwieczną piosenkę czasu. Wiele rzeczy przypominała mu ta pieśń.

— To naprawdę dziwne. Zdarza się, że jakiś szczególny zapach, przedmiot o niezwykłym kształcie albo przenikliwa melodia wywołuje w pamięci jakiś obraz z dawno przeżytych dni. [...]

— Pfu, co za ohyda! ... Ale o czym to ja zacząłem rozmyślać? Acha: czemu zegarek, do którego dźwięku powinienem był chyba dawno już przywyknąć, tak wiele rzeczy mi przypomina? Całe życie: „Pamiętaj, pamiętaj, pamiętaj...” Pamiętam. Nawet zbyt dobrze pamiętam, [...] Od tych wspomnień twarz się wykrzywia, dłoń zaciska się w pięść i wściekłością uderza o stół... Uderzenie zagłuszyło pieśń zegarka i przez chwilę nie słyszę jej wcale, [...] po której znów rozbrzmiewa z uporem beczelnie i uprzykrzone: „Pamiętaj, pamiętaj, pamiętaj...”

<sup>15</sup> Б. Успенсий, *Поэтика композиции*, Москва 1970, s. 94 - 101.

— O tak, pamiętam. [...] Widzę całe życie jak na dłoni. Jest na co popatrzeć!

Wykrzyknął te słowa ochrypłym głosem; spazm ścisnął gardło, Wydało mu się, że widzi całe swoje życie (Garszyn, *Noc*, s. 140 - 141).

Przykłady takie można by mnożyć. Występuje tu charakterystyczne przeplatanie form czasu teraźniejszego i przeszłego, co powoduje, że narracja rozpada się na szereg epizodów, w których czas zostaje jak gdyby zatrzymany. Te poszczególne momenty dzieją się w czasie teraźniejszym, będącym formą utrwalania punktu widzenia podmiotu wypowiadającego. Natomiast czasowniki czasu przeszłego pełnią tylko rolę pomostów łączących kolejne epizody, wyznaczają niejako kontekst, w którym zostaje zrealizowana każda następna scena. Czas nie stanowi więc tutaj jednolitego potoku, lecz sekwencję momentów, pomiędzy którymi następuje silna jego kondensacja.

Powstanie tej odmiennej struktury czasowej jest przede wszystkim wynikiem nowej koncepcji narratora i zastosowania tzw. techniki punktu widzenia. W przypadku wszechwiedzącej narracji jednolitość perspektywy czasowej była sprawą oczywistą, wszystkie bowiem przedstawione zdarzenia, zarówno w zbliżeniu, jak i oddaleniu, należały do tej samej przeszłości dzięki zachowaniu zawsze równomiernego dystansu pomiędzy czasem narracji a czasem świata przedstawionego. Wyeliminowanie auktorialnego narratora, prowadzenie relacji z pozycji wybranej postaci powieściowej przyczyniło się do silnego wyeksponowania jej aktualnej sytuacji w czasie i tym samym załamało jednolity tok narracji.

Dzięki nieustannej aktualizacji, sygnalizowaniu „tu” i „teraz” podmiotu wypowiadającego nastąpiła koncentracja uwagi nie na czasie ogólnym, czasie całościowego przebiegu, lecz na wąskim wycinku — czasie poszczególnego momentu. Prozę liryczną interesował bowiem przede wszystkim „czas ludzkiego doświadczenia”. W związku z tym charakterystyczny dla tradycyjnej prozy czas abstrakcyjny, płynący niejako ponad świadomością bohaterów zastąpiony zostaje konkretnym czasem, wzbogaconym o nowy wymiar psychologiczny, czasem opartym na subiektywnej podstawie doświadczenia jednostki. Zjawisko to można zaobserwować przede wszystkim w pierwszych opowiadaniach Garszyna, zbudowanych niemalże w całości z konstrukcji monologowych, gdzie — jak trafnie odnotowuje Chamot — czas rzeczywisty ograniczony zostaje do kilku dni, natomiast „czas wewnętrzny świadomości to płaszczyzna o wielkiej rozpiętości, wchłaniająca pozostałe kategorie czasowe”<sup>16</sup>. Przykładem może być fragment opowiadania *Zdarzenie* przedstawiający epizod na bulwarze nadbrzeżnym rozpoczynający się od słów:

Wysłałem z domu, sama nie wiedząc, dokąd iść (s. 42)

i kończący się zdaniem:

---

<sup>16</sup> B. Chamot, *Konstrukcja monologowa pierwszych opowiadań Wsiewołoda Garszyna*, „Litteraria” 1974, s. 135.

I nie wiem, ile czasu trwałoby to odrętwienie, gdyby z ulicy ktoś nie krzyknął do mnie” (s. 44).

Czas zawarty między tymi dwoma momentami jest w pełni wymierny i ogranicza się do kilkunastu minut lub co najwyżej kilku godzin. Natomiast czas psychologiczny jest zdecydowanie bardziej rozległy. Podczas spaceru ulicami Petersburga bohaterka przywołuje nie tylko aktualną rzeczywistość:

Dzień był pochmurny, ciemny; pogoda okropna; mokry śnieg oblepiał twarz i ręce” (s. 42)

albo

A oto i bulwar nadbrzeżny. Z jednej strony wielkie gmachy, z drugiej — ciemny nurt Newy” (s. 43).

lecz odwołuje się także do przeszłości:

I nagle wspomniałam swoją ostatnią szczęśliwą wiosnę. Byłam wtedy małą siedmioletnią dziewczynką i mieszkalam z ojcem i matką w stepie. [...] Pamiętam, jak na początku marca popłynęły jarami szumiące potoki odtającej wody, jak poszarzał step, jak niezwykle było to wilgotne podniecające powietrze. [...] Szybko, w ciągu kilku dni, jakby zupełnie gotowe wyskoczyły spod ziemi, wyrosły krzaczki peonii o wspaniałych, jaskrawopurpurowych kwiatach. Rozdzwoniły się skowronki (s. 43).

We fragmencie tym można odnaleźć również projekcję przyszłości:

A jednak dobrze byłoby stanąć na śliskim, mokrym skraju przerębla. Tak bym się sama ześlizgnęła. Tylko zimno... Jedna chwila — i już płynieś pod skorupą lodową w dół rzeki, uderzając rozpaczliwie o lód rękami, nogami, głową, twarzą. Ciekawe, czy dochodzi tam światło dzienne? (s. 44).

W przytoczonej scenie determinującą jednostką jest czas psychologiczny, zmierzający do stworzenia efektu wszechogarniającej terażniejszości, której częściami składowymi są zarówno przeszłość, jak i przyszłość. Bohaterka odtwarza w doznaniu wewnętrznym różne fragmenty swego życia w takim porządku, jaki dyktują jej własne skojarzenia wywołane przez bodźce świata zewnętrznego. Rytm zdarzeń nie jest podporządkowany tu obiektywnym prawom zegarowego porządku, lecz uzależniony jest od toku psychicznych doznań postaci. Wprowadzenie tej odmiennej, podmiotowej zasady sukcesji czasowej, będącej próbą dotarcia do głębi rzeczywistości ludzkiej, stanowi przejaw związku poszukiwań rosyjskiej prozy lirycznej z filozoficznymi tendencjami epoki, zwłaszcza teorią trwania Bergsona.

Cytowany fragment jest jedną z bardziej radykalnych propozycji nowego ukształtowania struktury czasowej, dominującej przede wszystkim w utworach opartych na konstrukcji monologu wewnętrznego. Ślady tych tendencji można odnaleźć jednak w całej rosyjskiej prozie lirycznej, co przejawia się

w nieustannym zmniejszaniu dystansu między czasem narracji, a czasem świata przedstawionego.

Tradycyjną prozę cechuje szeroki horyzont narracyjny, który wyznacza perfektywny dystans, sytuujący narratora ponad rzeczywistością przedstawioną i poza biegiem ukazywanego czasu. W związku z tym proza ta prezentuje obszerną panoramę świata przedstawionego, ukazywaną najczęściej z pozycji hipotetycznego obserwatora unoszącego się jak gdyby na skrzydłach. Zarazem nieograniczony dystans czasowy umożliwia ciągły „ruch w czasie”, swobodne przenoszenie się z jednej płaszczyzny w drugą. Stąd tak charakterystyczne, a pozbawione logicznych uzasadnień powroty do przeszłości w formie reinterpretacji zdarzeń wcześniejszych (retrospekcje), czy też prezentacja przyczyn i skutków wydarzeń, które się jeszcze nie odbyły (antycypacje). Ta konwencja, związana z wszechwiedzą narratora, tworzy w efekcie strukturę zamkniętą, w której rozwiązanie znane jest od początku i wszystko zmierza ku temu celowi.

Proza liryczna odwróciła ten konwencjonalny schemat, wprowadzając nowy porządek. Dystans narratora wobec przedstawionej rzeczywistości został niemalże całkowicie zlikwidowany, a jego horyzont utożsamiony z horyzontem postaci powieściowej. Doprowadziło to w konsekwencji do projekcji wąskiego wycinka świata, zbudowanego w oparciu o mnogość szczegółów. Jednocześnie imperfektywna odległość czasowa, stałość przestrzennego punktu widzenia, związanego obecnie z określoną pozycją wobec bohatera, znajdują swe odbicie w sposobie oglądania rzeczywistości razem z nim, jego oczyma. Opowiadanie sprawia wrażenie jak gdyby rozwijało się równocześnie ze zdarzeniami, jakie przeżywa postać. Stąd wynika niezwykła popularność w prozie lirycznej ujęć narracyjnych w formie dziennika intymnego, zapisek itp. Zlikwidowanie dystansu między narratorem a bohaterem i prezentowanie rzeczywistości przedstawionej w psychologicznych, światopoglądowych i przestrzennych pojęciach bohatera tworzy nie tylko podstawę nowej zasady posługiwania się czasem i przestrzenią, według której kategorie te są wielkościami relatywnymi, podporządkowanymi indywidualnej świadomości postaci powieściowej, lecz wyciska też piętno na ogólnej koncepcji filozoficznej i światopoglądowej dzieła. Nie pretenduje ono już do głoszenia sądów ostatecznych i skończonych, a jest tylko próbą uchwycenia rzeczywistości w momencie stawania się, w formie nie zakończony proces.

Dla przykładu przeanalizujmy kilka fragmentów:

Ranek był pochmurny i zimny, kropił deszcz; drzewa ementarne rysowały się we mgle; spoza wilgotnych murów i bramy ementarza widniały wierzełki pomników. Obeszliśmy go pozostawiając z prawej strony. Wydało mi się, że ementarz w zdumieniu spogląda na nas przez mgłę. „Po co tysiące was mają iść tysiące wiorst, aby umrzeć na cudzych polach, kiedy można umrzeć i tu, umrzeć spokojnie i spocząć pod moimi drewnianymi krzyżami i płytami z kamienia? Pozostańcie!” (Garszyn, *Ze wspomnień szeregowca Iwanowa*, s. 187);

Istotnie mgła całkowicie się rozproszyła, powietrze stało się bardziej przejrzyste i cokolwiek łagodniejsze. Na północy, spoza łańcucha wzgórz pokrytych ciemną gęstwiną lasów, zaledwie migocąc wylaniały się jakieś białawe obłoki, szybko sunące po niebie. Zdawało się, że ktoś wzdychał łagodnie pośród głębokiej, mroźnej nocy, i kłęby pary wydobywające się z potężnej piersi mknęły bezszelestnie z krańca na kraniec nieba, poczym gasły w głębi błękitu. To świeciła zorza północna. [...] I cały ten pogrążony w milczeniu, skuty chłodem widok owiewał duszę jakimś łagodnym smętkiem. W powietrzu zdawała się drgać tęskna jakaś nuta: „daleko, daleko” (Korolenko, *Sokolińczyk*, s. 63 - 64);

Jak duszno i jak ponuro! Bryka pędzi, a Jegoruszka widzi wciąż to samo — niebo, równinę, wzgórze. [...] Dla rozmaitości błysnie czasem w burzanie biała czaszka lub kamień; na chwilę ukaże się szara kamienna figura przedhistorycznej rzeźby, albo wyschła wierzba z niebieską kraską na najwyższej gałązce, przez drogę przebiegnie susel — i znów migają przed oczami burzany, wzgórze, gawrony... (Czechow, *Step*, s. 198).

W przytoczonych cytatach cechą dystynktywną modelu przestrzeni artystycznej stanowi podmiot wypowiadający. Jego odczuciom i spostrzeżeniom przyporządkowane zostają wszystkie elementy „języka przestrzennego”. Stąd też uzyskujemy układy przestrzenne rozdrobnione, ograniczone możliwościami percepcyjnymi obserwującego bohatera. Wynikają z tego określone konsekwencje — relacje przestrzenne tracąc swą statyczność zyskują charakter dynamiczny. Ważne jest bowiem to, co ujawnia się w momencie postrzegania przez bohatera. W prozie lirycznej najczęściej zastosowany zostaje ruchomy punkt widzenia, „kamera narracyjna posuwa się równomiernie z postacią”<sup>17</sup>.

Jednocześnie nasycenie tekstu szczegółami o charakterze lokalizującym nosi w sobie pewien określony sens intencjonalny. Nie stanowią one próby zwykłego odtworzenia poszczególnych cech rzeczywistego krajobrazu, lecz stają się wyrazicielem stanów duchowych, tęsknot bohaterów, tworząc niejako załączki symbolicznego ukształtowania przestrzeni, a przede wszystkim lirycznego nastroju utworu.

Zjawisko to w znacznym stopniu zostaje spotęgowane poprzez wprowadzenie w wielu wypadkach dźwięku jako elementu przestrzeniotwórczego. Oto jeden z bardziej charakterystycznych przykładów:

Gdzieś w oddali śpiewała kobieta; ale gdzie i w której stronie, trudno było określić. Cicha pieśń, przeciągła i smętna, podobna do płaczu i ledwie dosłyszalna, dolatywała to z prawa to z lewa, to z góry, to spod ziemi, jak gdyby nad stepem unosił się niewidzialny duch i śpiewał (Czechow, *Step*, s. 127).

Śpiew kobiety, który dobiega ze wszystkich kierunków stanowi dźwiękowy komponent pejzażu, wyraźnie tworzący głębię akustyczną, gdzie „mieszają i stapiają się ze sobą wysokość i głębokość, bliskość i dal”<sup>18</sup>. Jest to więc

<sup>17</sup> M. Głowiński, op. cit., s. 179.

<sup>18</sup> H. Meyer, *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 267.

przestrzeń, którą w jeszcze większym stopniu cechuje nieokreśloność, oderwanie od konkretnego modelu przestrzeni naturalnej i pełne uzależnienie od wrażeń postrzegającego podmiotu.

W związku ze znamioną dla prozy lirycznej endencją do upodmiotowiania, prezentacja związków czasoprzestrzennych<sup>19</sup> często odbywa się za pomocą swoistych konstrukcji słownych o wyraźnym charakterze okazjonalnym jak: „nagle”, „teraz”, „tymczasem”, „podczas”, „nade mną”, „obok”, „powyżej” itp.

Sięgnijmy po przykłady:

— A tymczasem przed oczyma jadących rozścielała się szeroka, nieskończona równia; (Czechow, *Step*, s. 112);

Podczas gdy Jegoruszka patrzył na twarze śpiących, nieoczekiwanie rozległ się cichy śpiew (*Step*, s. 127);

Z tyłu, za nami Wyspa Sokoła górami do nieba się wznosi... (Korolenko, *Sokolińczyk* s. 60);

Nade mną — skrawek granatowego nieba, na którym płonie wielka gwiazda (Garżyn, *Cztery dni*, s. 15).

W przytoczonych fragmentach stwierdzamy brak odwołania do czasu i przestrzeni istniejącej poza rzeczywistością literacką, obserwujemy natomiast posługiwanie się sygnałami czasoprzestrzeni zrelatywizowanej, uzależnionej od stanów i punktu obserwacji postaci powieściowych. Konstrukcje te, będące jedną z form ujawniania punktu widzenia bohatera, stanowią zarazem element zbliżający go do płaszczyzny czasu narracji.

To zbliżenie pomiędzy płaszczyzną przebiegu zdarzeń i planem dyskursu narracyjnego znajduje odbicie nie tylko w nowej koncepcji czasu, która najczęściej składa się z dwóch wzajemnie przenikających się nurtów — intymnego trwania jednostki, ujawniającego się w sekwencyjnym toku narracji i chronologicznej kolejności wydarzeń, zaznaczonej przy pomocy sygnałów datujących, lecz rzutuje na całościową konstrukcję utworu. Przedstawione fakty uporządkowane zostają wzdłuż jednej tylko linii — biografii bohatera głównego, w której wiodące miejsce zajmują fragmenty uobecnione, pokazane bezpośrednio w sposób sceniczny, z pozycji dostępnej jego obserwacji. Stąd też brak elementu systematyzującego, spojrzenia syntetycznego, przedmiot biografii jest bowiem zarazem w znacznym stopniu także jej podmiotem.

Rzutuje to w efekcie na samą konstrukcję postaci. W powieści klasycznego realizmu bohater ukazywany był jako w pełni rozwinięta, o stałych właściwościach osobowość, która stanowiła uogólnienie norm i postaw obowiązujących w danym środowisku społecznym. W prozie lirycznej, w której zaktualizowana scena dominuje nad ciągłością trwania — owa koncepcja całości-

<sup>19</sup> Termin M. Bachtina wzięty z pracy: M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 4, s. 273 - 311.



wego ujęcia postaci została załamana. W konkretnym bowiem epizodzie bohater może zaprezentować się tylko w określonym aspekcie, uzależnionym od warunków i okoliczności towarzyszących danej scenie. W związku z tym obserwujemy swego rodzaju dezintegrację bohatera, zatomizowanie jego osobowości, w której czynnikiem konstrukcyjnym często bywa element sprzeczności i niespodzianki.

Postacie stają się nosicielami wielu możliwości postępowania, a ich dalsze losy często trudne są do przewidzenia. Owo rozbitcie jedności bohatera, jego często pozbawiona logiki linia postępowania jest przejawem nowych zasad psychologizmu związanego z propozycjami sztuki impresjonistycznej. W miejsce układu przyczynowego wprowadzony zostaje system różnorodnych, często przypadkowych wrażeń. Dzięki temu następuje w mniejszym czy większym stopniu uwolnienie przeżyć wewnętrznych postaci powieściowych od bezpośredniego związku z działaniem. Na pierwszy plan wysunięte zostają nastroje chwili, momentu, które są niezależne od ogólnej koncepcji i dotychczasowego postępowania bohatera. Problem ten sygnalizowano w badaniach nad twórczością Czechowa<sup>20</sup>. Najpełniej zagadnienie to opracował Czudakow, który stwierdził, że postacie autora *Stepu* zbudowane są z drobnych fragmentów, poszczególnych detali. „Lecz detale te — jak słusznie pisał — są tylko aluzjami. Nie dają obrazu życia wewnętrznego postaci, nie są podporządkowane dokładnej, psychologicznej motywacji ewolucji jej charakteru”<sup>21</sup>. „Czechow — kontynuował krytyk — nie przekracza pewnej granicy, za którą być może i znajduje się to najważniejsze, co wyjaśni nam wszystko (...) W czechowowskiej koncepcji człowieka ta ostatnia, głębinowa warstwa świadomości (lub podświadomości) jest »czarną skrzynką«. Całkowicie znane są tylko elementy wejścia i wyjścia. Natomiast sens procesów zachodzących w skrzynce może być określony jedynie przy pomocy analizy rezultatów wyjścia i wyjaśniony w sposób przybliżony, prawdopodobny”<sup>22</sup>.

Podobne metody kształtowania postaci, co prawda w nieco mniejszym zakresie, występują w prozie Garszyna i Korolenki. Znamionnym przejawem owej nieokreśloności bohaterów, stanowiących zlepek często przypadkowych, fragmentarycznie zarysowanych cech, są konstrukcje słowne typu: „zdaje się”, „prawdopodobnie”, „raczej”, itp. Oto przykłady:

Nie, nie o to chodzi! Zdaje mi się, że ten człowiek, jeżeli pozwolę mu wziąć nad sobą górę, zadręczy mnie samymi wspomnieniami... Nie wytrzymam tego. Nie, niech już raczej zostanę tym, czym jestem... Przecież i tak nie na długo... (Garszyn, *Zdarzenie*, s. 42);  
Zaszywał się w odosobnione kąty i przesiadywał tam nieruchomo całymi godzinami

<sup>20</sup> П. Перцов, *Изъяны творчества*, „Русское богатство” 1893, nr 1, s. 59 - 60; Е. Добин, *Искусство детали*, Ленинград 1975, с. 168 - 171; П. Бицилли, op. cit., s. 81 - 82.

<sup>21</sup> А. П. Чудаков, op. cit., s. 233.

<sup>22</sup> Ibid., s. 238.

ze skamieniałą twarzą, jak gdyby przysłuchując się czemuś. Gdy w pokoju było cicho i gama różnorodnych dźwięków nie pochłaniała jego uwagi, dziecko zdawało się myśleć o czymś z wyrazem zdumienia i niedowierzania... (Korolenko, *Niewidomy muzyk*, s. 129).

W cytowanych fragmentach widoczny jest brak ukonkretnienia, selektywności cech i zjawisk. Postacie bohaterów przedstawione są jako zjawiska otwarte, aktualnie tworzące się, z całą swą przypadkowością i niejasnością. Uwarunkowane jest to nie tylko subiektywistycznymi tendencjami prozy lirycznej, lecz przede wszystkim konwencją językową, jaka obowiązywała w utworach. O bohaterze mówi się bowiem z jego perspektywy i jego językiem. Stanowi on element konstrukcyjny każdej sceny, ale zarazem jest źródłem jej poznania, a więc jak trafnie pisze Głowiński, poznaje siebie w czasie jej trwania<sup>23</sup>. W związku z tym niemożliwe są wszelkie sformułowania o charakterze syntetyzującym, kreujące postać wielowymiarową. W prozie lirycznej obserwujemy załazki procesu, który w całej pełni dojdzie do głosu w literaturze XX wieku, polegające, jak to określił Sükösd, na „kurczeniu się osobowości”<sup>24</sup>. Nie wielowarstwowo zarysowany, monolityczny charakter, lecz pełna sprzeczności wewnętrznych niepokojów i poszukiwań osobowość, której nie można zamknąć w jednoznacznej formie, staje się wiodącym modelem bohatera. Tendencja ta najwyraźniej występuje w prozie Czechowa i początkowych utworach Garszyna, w których szereg ciągnących się, przerywanych i znów podejmowanych rozważań i refleksji ujętych w kształt monologów czy dziennika intymnego tworzy szczególnie dogodne warunki do prezentacji rozszepionej, pozbawionej jednolitości postaci literackiej.

Odmienność metod stosowanych przez prozę liryczną w kształtowaniu postaci literackiej można również prześledzić na innym planie. Weźmy chociażby najprostszy przykład — opis zewnętrzny bohatera. W tradycyjnej powieści realistycznej opis ten był absolutnie nieodzowny i z reguły szeroko rozbudowany. W prozie lirycznej natomiast brak jest opisów wyglądu bohaterów pierwszoplanowych, ponieważ znajdowałyby się one w sprzeczności z perspektywistycznymi założeniami narracji, a zarazem byłyby nosicielem określonej, z góry danej wiedzy o nich. Stąd też gdy autor koniecznie chce nakreślić wygląd głównej postaci, zmuszony jest odwołać się do swoistych chwytów, jak chociażby motywu lusterka wykorzystanego przez Garszyna w opowiadaniu *Zdarzenie*;

Omali się nie rozplakałam ujrawszy w lustrze kobietę zupełnie niepodobną do tej Eugenii, która tak »wspaniale« wykonuje wyuzdane tańce w najrozmaitszych spelunkach. Nie była to beczelna, uszminkowana kokota o uśmiechniętej twarzy, z zawadiacko nastrożonym sztucznym kokiem i uczernionymi rzęsami. Ta błada twarz zahukanej i zbiedzzonej kobiety, te duże czarne, podkrążone oczy o tęsknym spojrzeniu — to coś

<sup>23</sup> M. Głowiński, op. cit., s. 164.

<sup>24</sup> M. Sükösd, *Wariacje na temat powieści*, Warszawa 1975, s. 200 - 205.

zupełnie nowego, to wcale nie jestem ja. A może teraz właśnie jestem prawdziwa, jestem sobą? (Garszyn, *Zdarzenie*, s. 46).

Innym ze środków umożliwiających zaprezentowanie portretu głównych bohaterów jest często stosowana przez Garszyna zasada przenoszenia „centrum orientacji” narracyjnej z jednej postaci na drugą. Przykładem może być to samo opowiadanie *Zdarzenie*, w którym narracja prowadzona jest z dwóch różnych punktów widzenia Nadziejdy Mikołajewny i Iwana Nikiticza. W utworze tym otrzymujemy opisy zarówno jednego, jak drugiego bohatera:

Oto idzie uróżowana, z poczerwionymi brwiami, w aksamitnej szubce i strojnej fokowej czapeczce — idzie wprost na mnie; przechodzę na drugą stronę by nie dostrzegła mojego natręctwa (Garszyn, *Zdarzenie*, s. 36);

Oto on siedzi przede mną i śpi, z głową w tył odrzuconą. Usta otwarte, twarz bleda — jak u zmarłego. Ubranie brudne: zapewne tarzał się gdzieś w błocie ... Jak on ciężko oddycha... Chwilami nawet rzezi... No, dobrze, ale to minie i znowu będzie skromnym przyzwoitym człowiekiem (s. 40).

We wszystkich tych przypadkach pisarz zastosował typową dla prozy lirycznej metodę syntetyczną, budując obrazy z drobnych detali, przypadkowych wrażeń przyporządkowanych prawu niezborności. Opisy te osadzone w konkretnej scenie pozbawione są stałych znaczeń i stanowią jedynie zjawiska o charakterze momentalnych, przemijających refleksji, których źródło tworzą subiektywistyczne spostrzeżenia jednostki.

Uderzające są tutaj analogie z poszukiwaniami i tendencjami w malarstwie impresjonistycznym. W prozie Czechowa, Garszyna, Korolenki konstrukcja bohatera opiera się na typowej dla impresjonistów zasadzie utrwalania bezpośrednich wrażeń zmysłowych. Podobny jest również sposób jej realizacji. Impresjoniści malowali nową techniką, kładąc obok siebie czyste kolory, nie zmieszane uprzednio na palecie, pozostawiając proces ich syntezy oku widza. To samo można zaobserwować w prozie lirycznej, w której postacie literackie nakreślone są oszczędnymi, ale silnymi pociągnięciami pędzla w formie poszczególnych ujęć w chwili oglądania. Tworzą one samodzielne, elementarne części, które czytelnik w trakcie czytania łączy dopiero w określoną całość. Typowy przykład stanowi fragment opowiadania Czechowa *Pocałunek*.

W wyobraźni jego przesuwają się ramiona i ręce liliowej panienci, skronie i szczerze oczy blondynki w czerni, kobiece stroje, kibicie, brosze... Usiłował skupić uwagę na tych szczegółach, lecz one drgały, migwały, rozplywały się (t. VI, s. 129).

Fragmentaryczność i momentalność jako wiodące zasady kompozycyjne wywarły również piętno na pozostałych elementach struktury dzieła, przyczyniając się do jej rozpadu. Proza liryczna rozsadziła dotychczasowe ramy tekstu, zakłócając jego porządek. Mamy tu na myśli kształtowanie momentu końcowego i początkowego utworu. W tradycyjnej powieści realistycznej, gdzie panuje całkowity determinizm, poszczególne elementy kompozycyjne

posiadały konkretne i nienaruszalne miejsce w systemie całości. Wszystkie razem tworzyły harmonijny układ, będący nosicielem z góry sprecyzowanych znaczeń, synonimem uporządkowania świata przedstawionego, jego zawartości i skończoności. Przejawem tej tendencji było właśnie dążenie do wyrazistego zarysowania początku i zakończenia, zamknięcia utworu w określonych ramach. Powieść najczęściej zaczynała się więc od informacji o charakterze ogólnym, od przekazania zjawisk stałych. Stąd tak duża popularność opisu jako punktu inicjalnego.

W prozie lirycznej występuje przeciwstawna tendencja. Moment początkowy jest świadomie i celowo zacierany, dzięki czemu podkreślony zostaje nie całościowy, a fragmentaryczny charakter utworu. Sięgnijmy po przykłady:

Nie rozumiem jak to się stało, że ja, która przez dwa lata o niczym prawie nie myślałam, zaczęłam myśleć (Garszyn, *Zdarzenie*, s. 29);

Wojna stanowczo nie daje mi spokoju (Garszyn, *Tchórz*, s. 51);

W imieniu jego cesarskiej mości, Imperatora Piotra Pierwszego zarządzam rewizję tego domu wariatów! (Garszyn, *Czerwony kwiat*, s. 24);

Trzecia w nocy. W moich oknach przegląda się cichutko kwietniowa noc, pieszczotliwie mrugając gwiazdami. Nie śpię. Tak mi dobrze (Czechow, *Miłość*, t. V, s. 408);

... Współmieszkaniec mój wyjechał. Wypadło mi nocować samemu w jurcie (Korolenko, *Sokolniczyk*, s. 46).

W przytoczonych fragmentach brak jest wstępnej rozbudowanej informacji, opowiadania rozpoczynają się od bezpośredniego przedstawienia scenicznego, lub jak w przypadku utworów Garszyna od monologu wewnętrznego bohaterów. Wyraża się w tym zarówno chęć stworzenia iluzji, że świat przedstawiony stanowi „dalszy ciąg czegoś, co istniało przedtem”<sup>25</sup>, jak i impresjonistyczna skłonność do rozbicia rzeczywistości na wyodrębnione momenty.

Nie mniej interesująco przedstawia się problem finału. W klasycznej powieści realistycznej, stanowiącej strukturę zamkniętą tematycznie i formalnie, ukazane zagadnienia były zgłębiane do końca i wzbogacane odpowiednim wnioskiem poznawczym. W niektórych nawet przypadkach pisarze dążąc do zaokrąglenia przekazu tworzyli elipsy fabularne w formie epilogu, gdzie w zwięzłej postaci charakteryzowali dalsze losy bohaterów, w ogóle nie pozostawiając czytelnikowi pola do domysłów.

Odwrotne zjawisko obserwujemy w prozie lirycznej, która nie rozwiązuje problemu, a raczej go tylko stawia. Pisarze unikają jednoznacznych konkluzji, zasady „pointyzmu”, która jeśli już występuje, to jest rozbita, rozprowadzona po tekście lub znajduje się poza jego granicami. Zjawisko to szczególnie znamienne jest dla prozy Czechowa. Wielokrotnie w pracach poświęconych autorowi *Stepu* sygnalizowano fragmentaryczność, brak zakończenia jego utworów. Czudakow słusznie traktuje „otwarte finały” opowiadań Czechowa jako jeden

<sup>25</sup> M. Głowiński, op. cit., s. 184.

ze środków stworzenia „efektu przypadkowości”, będącego wiodącym elementem poetyki pisarza<sup>26</sup>. Oto kilka przykładów:

Weszła pokojówka i myśląc, że usnęłam zawołała na mnie ... (*Opowiadania pani N.* t. VI, s. 180);

— Ach jaka jestem szczęśliwa! — szeptała przymykając oczy. — Jaka jestem szczęśliwa! (*Księżna pani*, t. VII, s. 22);

Zadusiwszy je, szybko kładzie się na podłodze, śmieje się z radości, że może spać już po chwili śpi mocno, jak zabita... (*Spać się chce*, t. VI, s. 192).

Wybrane próbki finałów są wyraźnym przykładem tzw. „słabego” zakończenia, w którym całość urywa się na jakiejś przypadkowej scenie, niedokończonym monologu. Zlikwidowanie punktu finalnego przyczynia się do pogłębienia fragmentaryczności utworu (co już odnotowano w krytyce literackiej), a zarazem — co jest istotniejsze — nadaje relatywny charakter koncepcji rzeczywistości powieściowej, która przybiera postać wieloznaczej, dynamicznej, nie dającej się bez reszty określić struktury. W prozie Czechowa następuje więc przeniesienie akcentów z powierzchni zjawisk na związki w obrębie „drugiego dna”.

Ta poetyka sugestii i niedopowiedzeń wyznacza całkowicie nową rolę czytelnikowi, będącemu obecnie aktywnym ośrodkiem bezpośrednio uczestniczącym w procesie powstawania dzieła, konstruującym sensy ogólne z poszczególnych detali i momentów.

Jednakże obok tych radykalnych propozycji, antycypujących niejako poszukiwania prozy współczesnej, odnajdujemy przykłady utworów ciężących ku tradycji, w których punkt końcowy zostaje uwypuklony niekiedy nawet w formie autorskiej konkluzji jak np. w *Sokolińczyku* czy *Niewidomym muzyku* Korolenki. Tendencja ta potwierdza wielokrotnie sygnalizowane zjawisko braku jednorodności na obszarze rosyjskiej prozy lirycznej lat osiemdziesiątych, braku wypracowania jednoznacznego wzorca gatunkowego. Proza liryczna, znajdująca się na pograniczu epok, z trudem zdobywa bowiem własną estetykę i stanowi twór pełen sprzeczności i niekonsekwencji.

ЭЛЕОНОРА НОВАК

#### СТРУКТУРА ИЗОБРАЖЕННОГО МИРА В РУССКОЙ ЛИРИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ ВОСЬМИДЕСЯТЫХ ГОДОВ XIX ВЕКА

#### Резюме

Настоящая работа анализирует структуру изображенного мира в русской лирической прозе восьмидесятых годов XIX века. Автор статьи концентрирует свое внимание на изменениях, происходящих в конструкции мира изображенной действительности по сравнению

<sup>26</sup> А. П. Чудаков, *op. cit.*, s. 227.

с формами выступающими в классической модели реалистического романа. Эти изменения проявляются в области организации художественного текста. Итак место традиционного, характерного для романа девятнадцатого столетия, композиционного метода, состоящего из цепи обобщенных упорядоченных событий, вытекающих одно из другого, занимает ряд неотобранных эпизодов, указанных в естественном немотивированном виде. Это сценическое построение изображенного мира, расчленение текста на отдельные моменты приводит к созданию новых форм временной структуры, а также новых методов формирования персонажа, подчиненных теперь принципу субъективизации и индивидуализма. Благодаря этому в русской лирической прозе на место широкой панорамы мира вводится узкий сюжетный план, указывающий действительность лирически представленную, полную неясности и недоговоренности.

THE STRUCTURE OF THE WORLD PRESENTED IN THE RUSSIAN LYRICAL  
PROSE OF THE 80'S OF THE NINETEENTH CENTURY

by

ELEONORA NOWAK

Summary

The present work is the analysis of the world presented in the Russian lyrical prose of the 80's of the nineteenth century. The author of the article concentrated her attention on the changes taking place in the construction of reality presented in comparison with the forms which were in force in the classical model of the realistic novel. These transformations first of all resolve themselves to the substitution of the traditional nineteenth century convention of composition constituting the pragmatic series of events flowing one from another, the loose connection of the contents of events, a row of episodes. This scenic organization of the presented world, the break of the work into separate moments marked the new type of time orientation, as well as new methods of formation of heroes now subordinated to the principles of subjectivization and individualism. Hence in the lyrical prose in place of the wide panorama of the world there is introduced a narrow, unordered plan of fiction presenting the lyrically experience reality, full of vagueness and insinuations.