

Anna Paszkiewicz

"Sny Czanga" Iwana Bunina

Studia Rossica Posnaniensia 13, 79-90

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANNA PASZKIEWICZ
Wrocław

SNY CZANGA IWANA BUNINA

O ukształtowaniu struktury narracyjnej *Snów Czanga* świadczą pierwsze słowa noweli: „Czy nie wszystko jedno, o kim mówić? — Wszystko, co żyje na ziemi, zasługuje na to”¹. Powyższe zdania podkreślają obecność „ośrodka świadomości”², przez który autor przesącza swój utwór. „Ośrodkiem świadomości” jest narrator tu występujący w trzeciej osobie. Ów podmiot opowiadania znajduje się, jak gdyby, poza opisywaną rzeczywistością (w odniesieniu do niego będziemy używali określenia „abstrakcyjny”)³. Prezentując elementy świata przedstawionego w noweli, w początkowym fragmencie utworu posługuje się on opowiadaniem unaoczniającym i opowiadaniem informacyjnym. Opowiadanie unaoczniające, związane z przedstawieniem aktualnie rozwijających się zdarzeń fabularnych, kształtuje pierwszą płaszczyznę narracji.

Uogólnioną wiedzę na temat zdarzeń z przeszłości narrator abstrakcyjny przekazuje w formie opowiadania informacyjnego, które jest sygnałem, że w utworze występuje druga płaszczyzna narracji:

W ciągu sześciu lat Czang i kapitan zestarzelili się (...), a los im się krańcowo odmienił. Nie żeglują już po morzach — mieszkają „na brzegu” ...

Unaocznienie zdarzeń z przeszłości przeprowadzono przy pomocy szczególnego chwytu formalnego: wprowadzono nowego narratora, będącego jednocześnie bohaterem — psa Czanga. Pojawienie się nowego podmiotu opowiadania, w postaci psa Czanga, to wyraźny dowód, że w utworze aktualizuje się druga płaszczyzna narracji.

Przejście z pierwszej płaszczyzny do drugiej sygnalizują słowa: „(...)

¹ Wszystkie cytaty ze *Snów Czanga* pochodzą z wydania: I. Bunin, *Czara życia i inne opowiadania*, tłum. M. Popowska, Warszawa 1957, s. 303 - 325.

² W. C. Booth, *Rodzaje narracji*, „Pamiętnik Literacki” 1971, nr 1, s. 233.

³ Teoria literatury określa ten typ narratora mianem „wszechwiedzącego”. W niniejszym artykule unikamy tego terminu, gdyż, jak przekonamy się w dalszej części analizy, jego wiedza jest ograniczona.

Czang, zapadając w poranną drzemkę, ma sny nużące i nudne. Śni mu się...". Wspomniane zdanie występuje również w funkcji czynnika retardacyjnego w odniesieniu do zdarzeń opisywanych przez narratora abstrakcyjnego. Narrator drugiej płaszczyzny — pies Czang — posiada ograniczoną wiedzę. Podkreśla to narrator abstrakcyjny w zdaniu: „... kapitan (...) O czym myśli w takich chwilach, tego nie wie nawet Czang (...) Czang wie tylko jedno...”.

Wypowiedź narratora-Czanga jest ukształtowana w formie mowy pozornie zależnej:

... Czang (...), ma sny nużące i nudne. Śni mu się: Czang (...) i kapitan (...) stali na mostku (...) Z całej też drogi do Morza Czerwonego w pamięci Czanga pozostały jedynie rżęzenie grodzi, mdłości i zamieranie serca...

Stylistyczny kształt zastosowanej narracji, utrwalając w sobie jednocześnie dwa punkty widzenia: abstrakcyjnego i udratyzowanego narratorów⁴, podkreśla ścisły związek między nimi.

Analogicznie do pierwszej płaszczyzny, gdzie określone zdanie zatrzymywało akcję, w drugiej płaszczyźnie rolę tę spełniają słowa: „Lecz tutaj urywa się sen Czanga”. Powyższe zdanie i występujące w następnych fragmentach noweli zdania: „Śni się Czangowi”, „Ale tu znowu przerywa się sen Czanga” — są oznaką przejścia z pierwszej płaszczyzny do drugiej. Sposobem łągoczącym ten, jak gdyby, mechaniczny podział narracji na dwie przeplatające się płaszczyzny jest powtarzająca się kilkakrotnie fraza: „Oto znów była noc — sen czy rzeczywistość? I znowu następuje ranek — rzeczywistość czy sen?”.

Zasygnalizowane dwie płaszczyzny nie są jedynymi w omawianym utworze. W dalszej części noweli można wyodrębnić jeszcze trzecią, związaną z kolejnym narratorem — kapitanem⁵. Podobnie jak w drugiej płaszczyźnie, narrator występuje tu we właściwej mu funkcji opowiadającego: „I wtedy kapitan (...) powiedział do Czanga: (...) powiedział kapitan, a później dodał ...”. Zdania te również pełnią rolę elementu retardacyjnego, lecz obecnie w stosunku do zdarzeń rozgrywających się w drugiej płaszczyźnie narracji. Formalna różnica między drugą i trzecią płaszczyzną polega na tym, że narrator-kapitan wypowiada się w pierwszej osobie, natomiast narrator-Czang posługuje się formą trzeciej osoby:

⁴ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1972, s. 348.

⁵ I. P. Wantienkow, badając narrację w noweli *Sny Czanga*, wyłania w jej strukturze jedynie dwie płaszczyzny. Wniosek o dwupłaszczyznowości badacz wysuwa po ścisłym przyporządkowaniu dwóch narratorów do dwóch czasowo-przestrzennych planów. (И. П. Вантенков, *Бунин-повествователь (рассказы 1890 - 1916 гг)*, Минск 1974, s. 131). W niniejszej analizie wyodrębnienie trzeciej płaszczyzny narracji przeprowadziliśmy w oparciu o założenie, że wszystko co uprzytamnia obecność narratora, który jest podmiotem opowiadania, sygnalizuje płaszczyznę narracji.

Cóż to się działo ze mną, Czangu, gdy po raz pierwszy uczul, że nie jest już całkowicie moją (...) Na to nie mogłem już ani słowa wykrztusić (...) Chciałem ją zabić (...) i podszedłem pokornie i zacząłem drżącymi rękami odpinać te haftki i zatrzaski...

Nowy podmiot opowiadania, tzn. kapitan, posiada pełną swobodę wypowiedzi dzięki formie przytoczenia jego monologu, realizującej się w kształcie mowy niezależnej.

Ścisły związek między narratorem pierwszej płaszczyzny (abstrakcyjnym) i narratorem płaszczyzny drugiej (Czangiem) ujawnił się za pomocą stylistycznego kształtu zastosowanej narracji (mowy pozornie zależnej). Podobną tendencję możemy zaobserwować także w stosunku do drugiej i trzeciej płaszczyzny. W tym przypadku na fakt zespolenia się perspektyw dwóch udramatyzowanych narratorów — Czanga i kapitana, wskazuje semantyczny aspekt utworu. Abstrakcyjny narrator mówi:

I przydarzyło się Czangowi to, co niejednokrotnie przydarzyło się w owe czasy jego panu (...) I kapitan znowu wziął Czanga na ręce i z policzkiem przytulonym do jego serca — wszak łomotało zupełnie tak, jak serce kapitana!

Kapitan, zwracając się do Czanga zapewnia: „Nie będzie nas, Czangu, kochała ta kobieta!”. Przedstawione przykłady dowodzą, że nastąpiło utożsamienie osobowości psa i jego właściciela. Stopień ich zespolenia jest tak głęboki, że nawet narrator abstrakcyjny na początku noweli zapytuje:

Czy nie wszystko jedno, o kim mówić? (...) Niegdyś poznał Czang świat i kapitana, pana swego, z którym zespoliło się ziemskie istnienie Czanga.

Obserwacja specyfiki związków zachodzących pomiędzy poszczególnymi narratorami nasuwa spostrzeżenie, że jeśli zachodzi ścisła więź między narratorami pierwszej i drugiej płaszczyzny, a następnie drugiej i trzeciej, to pojawia się również związek między narratorem pierwszej i trzeciej płaszczyzny, tzn. między narratorem abstrakcyjnym i kapitanem. Dzięki tej zasadzie narracja w omawianym utworze, pomimo jej podziału na relacje trzech narratorów, przedstawia stylistyczną i znaczeniową jedność, którą jest opis fragmentu biografii kapitana.

Innym elementem łączącym oddzielne i wzajemnie przeplatające się części fabuły są rozważania filozoficzne. Na początku *Snów Czanga* narrator abstrakcyjny od ukazania realiów życia przechodzi do ich filozoficznej interpretacji; właśnie on prezentuje dwie „prawdy”. „Prawdami” w utworze określa się sposób interpretacji zjawisk ziemskiego bytu, sposób pojmowania sensu istnienia. Opozycyjne zestawienie „prawdy” o tym, że: „... życie jest niewypowiedziane piękne” z „prawdą” głoszącą, że: „... życie ma sens tylko dla wariatów” — to sposób realizacji postawionego w noweli problemu; jest to droga do wyjaśnienia trzeciej, nadrzędnej „prawdy”.

Dla kapitana te dwie przeplatające się „prawdy”, aż do momentu ka-

tastroficznego przełomu, stanowiły sedno życia. Pierwszą z nich utożsamia⁴ z miłością do żony i córki. Dramatyczne przeżycia (zdrada ukochanej kobiety) przywiodły go do zwątpienia w pierwszą z „prawd”. Przekonany o kruchości ziemskiego bytu i złudności szczęścia mówi:

Przyjacielu, widziałem cały ziemski glob — życie wszędzie jest takie same! Wszystko to igrastwo i bzdura, to, czym niby to ludzie żyją: nie mają, ani Boga, ani sumienia (...), ani miłości czy przyjaźni, ani uczciwości — nie mają nawet zwykłej litości.

Bohater, poszukując utraconego sensu bytu, zwraca się ku religii. W momencie, kiedy zapewnia, że: „... jest, była i będzie po wieki wieczne jedna tylko prawda, ostatnia, prawda Żyda Hioba, prawda mędrca z niewiadomego plemienia, Eklezjastes” — powołuje się on na Biblię. Uznanie Biblii za objawione źródło wiary jest podstawą doktryny chrześcijańskiej. Pozwala to przypuszczać, iż w chrześcijaństwie szukał kapitan źródeł poznania. Jednak cytowane fragmenty Biblii przepełniło zwątpienie w sposób interpretacji świata proponowany przez tę religię⁶. Fakt ten wskazuje na to, że chrześcijaństwo nie stanowi dla kapitana podstawy zrozumienia losu ludzkiego. Zwątpienie zmusza go do poszukiwania innych dróg prowadzących do „prawdy ostatecznej”.

Kapitan próbował odnaleźć odpowiedź na nurtujące go problemy w religiach Dalekiego Wschodu: taoizmie i buddyzmie. Sprzeciwiając się zasadom propagowanym przez taoizm i buddyzm⁷, odrzuca również i te religie. Przyczyną jego cierpienia była chęć zdobycia serca kobiety, która go już nie kochała. Pragnąc — nie uznaje taoizmu i buddyzmu za źródło poznania. Jeszcze raz sprzeciwił się tym religiom, kiedy: „... strzelił z pistoletu do swej przesłicznej i smutnej żony”. Uświadomiwszy sobie swój błąd, bohater mówi:

Pramacierz-otchłań, która rodzi i pochłania, pochłaniając zaś znów rodzi wszystko co istnieje na świecie, czyli mówiąc inaczej, jest to ta kolej wszelakiego istnienia, której żadne istnienie nie powinno się sprzeciwić. A my przecie sprzeciwiamy się każdej chwili,

⁶ Według biblijnego przekazu, Hiob, obrawszy cierpienie za główny temat swoich rozmyślań, twierdził, że nie zawsze widzimy szczęście i cierpienie rozdzielone między ludzi stosownie do ich zasług lub winy. Mówił on: „Człowiek, urodzony z niewiasty, żyjąc przez czas krótki napełniony bywa wielu nędzami”. (Biblia, *Księga Ioba*, 14, 1 - 6, Kraków 1962, s. 555).

Za podstawę rozważań Eklezjastesu służy stwierdzenie, że wszystko na ziemi jest marnością. Według jego przekonania człowiek nie może dojść do poznania zasad, jakimi Bóg kieruje się w swych rządach: „... marność nad marnościami i wszystko marność. Co więcej ma człowiek ze wszystkiej pracy swej, którą się trzodzi pod słońcem?” (Biblia, *Księga Eklezjastesu*, Wstęp, 1, 1 - 3, Kraków 1962, s. 708).

⁷ Taoizm, jako kierunek filozoficzno-religijny głoszący materialną jedność świata i powszechną prawidłowość zjawisk, propagował poddanie się naturalnemu porządkowi rzeczy. Podstawowym założeniem religii buddyjskiej jest teza, że celem życia ma być wyzwolenie się z cierpienia. Przyczyną cierpienia jest pragnienie (istnienia, radości, miłości) powodujące nowe narodziny (reinkarnacje).

każdej chwili pragniemy trzymać na wodzy nie tylko, że tak powiem duszę ukochanej kobiety, ale nawet całym światem usiłujemy kierować po swojemu! (...) Nazbyt łapczywy jestem na szczęście i nazbyt często opadamą mnie wątpliwości.

Kapitan odrzuca trzy główne systemy religijne i wartości, które niosą one ze sobą. Po katastrofalnym, życiowym przełomie wyrzeka się domu, majątku i rodziny, a tym samym rezygnuje z życia doczesnego⁸.

Tytułowy bohater noweli pies Czang, zespoliwszy swe ziemskie istnienie z życiem kapitana i utożsamiający się ze swym gospodarzem, również bierze udział w poszukiwaniu „prawdy”. Urodzony w Chinach, patrzy na świat przez pryzmat taoizmu i buddyzmu i może myśleć, iż: „Jest jedna tylko prawda na świecie (...) cudowna prawda”. Ale i on przeżywa duchowe rozterki: „I przydarzyło się Czangowi to, co niejednokrotnie przydarzyło się w owe czasy jego panu: nagle zrozumiał, że na świecie istnieje nie jedna, lecz dwie prawdy”. Czang w istocie skłonny jest przyjąć pogląd kapitana, kiedy ten ostatecznie dochodzi do wniosku, że istnieje tylko jedna prawda — zła i nikczemna:

Zgadza się z kapitanem czy nie zgadza? Na to nie da się odpowiedzieć wyraźnie, a skoro się nie da, to już kiepska sprawa.

Jak widzimy, w dalszej części utworu narratorzy udratyzowani (Czang i kapitan) przyjmują na siebie funkcję pośredników w próbach filozoficznego pojmowania rzeczywistości przedstawionej drogą właściwej im percepcji. Narrator abstrakcyjny pozornie nie bierze na siebie odpowiedzialności za sposób, w jaki traktują rzeczywistość ci bohaterowie, a mimo wszystko spełnia w *Snach Czanga* funkcję kontrolującą i interpretującą, a tym samym i przewodnią w stosunku do dwóch pozostałych płaszczyzn narracji. Środkiem, przy pomocy którego narrator abstrakcyjny ujawnia się w drugiej i trzeciej płaszczyźnie są niewątpliwie uogólnienia. Występują one w roli komentarza do prezentowanego świata, np.:

Czang nie wie, nie rozumie (...) ale wszak tylko w czas smutku wszyscy powtarzamy: „Nie wiem, nie rozumiem”, w chwili radości każda żywa istota pewna jest, że wszystko wie, wszystko rozumie.

Tego typu uogólnienia występują w drugiej płaszczyźnie. W trzeciej są one nawet wydzielone inną czcionką⁹:

⁸ Bunin, zafascynowany religijnym znaczeniem nagłego wyrzeczenia się przez człowieka ziemskich dóbr, wyjaśnia to w późniejszym traktacie filozoficznym pt. *Uwolnienie Tolstoja*, gdzie czytamy: „Prastara mądrość hinduska powiada, że człowiek powinien przejść w swym życiu dwie drogi: Drogę Wstąpienia i Drogę Powrotu. Na Drodze Wstąpienia człowiek odczuwa najpierw tylko swą „formę”, swe chwilowe istnienie cielesne (...) żyje pragnieniem „posiadania”, pragnieniem „brania”. Na Drodze zaś Powrotu (...) zanika pragnienie „brania” — coraz bardziej narasta pragnienie oddawania: tak jednoczy się świadomość, życie człowieka z Jedynym Życiem, z Jedynym Ja — zaczyna się jego duchowe istnienie” (И. А. Бунин, *Освобождение Толстого*, Париж 1937, s. 24).

⁹ Polski przekład noweli nie zachowuje tej graficznej cechy oryginału.

Są, bracie, dusze kobiece, które wciąż dręczą się jakimś smutnym pragnieniem miłości i które przez rzeźzone pragnienie nigdy i nikogo nie kochają.

I w innym miejscu:

Kiedy się kogoś kocha, to niczyja moc nie zmusi do uwierzenia, że może nie jest się kochanym przez tego, kogo się kocha.

Powyższe słowa są wypowiedziane przez kapitana i w sposób ogólny charakteryzują jego żonę oraz przyczynę cierpienia, dzięki czemu indywidualne odczucia stają się uniwersalnymi. Mimo iż zdania te są skierowane do Czanga, wyodrębnienie ich w tekście pozwala traktować je jako bezpośredni zwrot do czytelnika. A zatem uniwersalizacja przedstawionych w utworze indywidualnych przeżyć i ten bezpośredni zwrot do czytelnika to środki, dzięki którym zmniejsza się dystans między czytelnikiem i światem przedstawionym w noweli.

Obiektywizacja jest sposobem uwiarygodniającym rzeczywistość przedstawioną. Ta tendencja w *Snach Czanga* realizuje się poprzez wprowadzenie narratorów o ograniczonej wiedzy. Ograniczoność wiedzy Czanga ujawnia się w cytowanym już zdaniu:

O czym myśli w takich chwilach, tego nie wie nawet Czang, (...) Czang wie tylko jedno: kapitan będzie tak leżał nie mniej niż godzinę.

Ograniczenie wiedzy w stosunku do kapitana przejawia się w następującej replice:

... wiesz ty, co to Tao, też przez was, przez Chińczyków wymyślone? Ja, bracie, sam kiepsko się orientuję ...

Niepełna wiedza o przedstawionej rzeczywistości nie pozwala tym narratorom zrozumieć „prawdy ostatecznej”. Ich bezsilność jest od czasu do czasu przerywana „znakami”, aluzyjnie wskazującymi na istnienie jakiegoś świata, w którym „prawda” jest osiągalna. Jednym z takich „znaków” jest scena rozgrywająca się w restauracji, kiedy to dźwięki muzyki pomagają Czangowi w przeniesieniu się do tego świata:

... nagle rozlega się stuk laseczki dyrygenta o pulpit na estradzie restauracji — i zaczynają śpiewać skrzypce, za nimi drugie i trzecie (...) duszę Czanga po chwili zapełnia inna zupełnie tęsknota, inny smutek (...) Całą swą istotą oddaje się muzyce, kornie podąża za nią do jakiegoś innego świata...

Jaki to świat i co określa jego niezwykłą harmonię, tak upragnioną a jednocześnie nieosiągalną dla bohaterów? Tajemnicę odsłania zakończenie noweli, które wskazuje na istnienie jeszcze jednej „prawdy”:

... w owym nie zaczynającym się i nie kończącym świecie musi być tylko jedna prawda — trzecia (...) jaka to prawda — wie ten Pan ostatni, do którego Czang wkrótce już będzie musiał powrócić.

Poznanie i zrozumienie, tzn. trzecia „prawda” jest możliwa tylko w takim szczególnym świecie¹⁰, którego granicę wyznacza śmierć. Taką oto pesymistyczną konkluzją kończy się utwór, nie pozostawiający żadnej nadziei na możliwość przebudowy życia zgodnie z zasadami pierwszej, jasnej „prawdy”. Wszystkie nadzieje skierowane są ku trzeciej, wyższej „prawdzie” mistycznego Pana z dużej litery.

Dla narratora abstrakcyjnego, posiadającego największą orientację w prezentowanej rzeczywistości, trzecia „prawda” pozostaje również niewiadoma. I chociaż ta „prawda” nie należy do świata przedstawionego (jest ona tylko celem, do którego dążą bohaterowie), to wypuklenie bezsilności narratora abstrakcyjnego w dążeniu do osiągnięcia owej „prawdy” pozwala stwierdzić, iż nie charakteryzuje się on absolutną wszechwiedzą.

Oryginalnym czynnikiem, określającym strukturę badanej noweli jest kształtowanie fabuły w dwóch planach czasowo-przestrzennych. Oba plany w większej części utworu pokrywają się z dwiema, wzajemnie przeplatającymi się płaszczyznami narracji.

Wynikają trudności w próbie ścisłego określenia czasu zdarzeń przedstawionych na początku utworu (dnia, roku), lecz można ustalić, w którym roku od momentu spotkania się bohaterów (kapitana i Czanga) rozgrywa się akcja bezpośrednio prezentowana przez narratora abstrakcyjnego:

Niegdyś poznał Czang świat i kapitana, pana swego, z którym zespoliło się ziemskie istnienie Czanga. Od tej chwili minęło całych sześć lat, przesyłało się niby piasek w okrętowej klepsydrze.

Sześćoletni dystans czasowy narratora abstrakcyjnego do opisywanego wydarzenia wyrażony jest w określeniu „niegdyś”. To określenie, a również użyte przez niego zwroty: „mieszkali niegdyś”, „kiedyś tam”, podkreślając perspektywę czasową świadczą o jego ograniczonej wiedzy w stosunku do momentu poznania. Kontynuując opowiadanie informacyjne, narrator abstrakcyjny mówi:

Sześć lat — dużo to czy mało? W ciągu sześciu lat Czang i kapitan zestarli się (...), a los im się krańcowo odmienił.

Występujące w początkowym fragmencie noweli opowiadanie unaoczniające wiąże się z ukazaniem aktualnie „toczących się” zdarzeń — relacji o budzących się zimowego ranka bohaterach:

Na dworze (...) zima (...) W takie dni niewczesnie rozpoczyna się życie w mieście.

¹⁰ B. Kürchner, niemiecki badacz twórczości I. Bunina, wysuwa tezę, że za podstawę koncepcji pisarza posłużył światopogląd „panteistyczno-taoistyczny”. Zgodnie z tym założeniem twierdzi on, że w noweli *Sny Czanga* Bunin formułuje myśli o cennieści życia ludzkiego jako cząstki ogromnego i wiecznie żywego wszechświata. (Zob. И. П. Вантенов. *Бунин-повествователь*, op. cit., s. 134).

Niewcześnie też budzi się Czang i jego kapitan (...) Zbudziwszy się kapitan jednak nie zmienia pozy i nie otwiera oczu (...) Czang, zerknąwszy na kapitana kącikiem oka, znowu przymyka powieki i znowu zapada w drzemkę.

W taki oto sposób, narrator abstrakcyjny od określenia czasu fabuły przechodzi do ukazania pewnych jej fragmentów niejako w teraźniejszości, umieszczając siebie samego i świat przedstawiony w jednolitym układzie czasowym. Wydarzenia zlokalizowane w mieście Odessie i rozpoczynające się zimowego ranka stanowią pierwszy plan czasowo-przestrzenny.

Stopniowa konkretyzacja czasu znajduje swe potwierdzenie w trosce o maksymalną precyzację przestrzeni:

... w mieście Odessie (...) mieszkają (...) w wąskiej i dość ponurej uliczce, na poddaszu pięciopiętrowej kamienicy (...) Czang i kapitan mają duży i zimny pokój z niskim sufitem.

Opis przestrzeni ograniczającej się kolejno do wymiarów miasta, ulicy, domu, izby i włączny sposób traktowania poszczególnych jej elementów, stopniowo koncentruje uwagę czytelnika na miejscu akcji i przybliża do znajdujących się tam bohaterów.

Drugi plan czasowo-przestrzenny, połączony z drugą płaszczyzną narracji, przenosi akcję w przeszłość. Relacja Czanga rozpoczyna się od ukazania bohaterów w momencie ich poznania, które odbyło się jesiennego dnia na chińskiej rzece:

Był to zimny, pełen kurzu dzień na szerokiej chińskiej rzece. W łódce (...) siedział szczeniak (...) — Sprzedaj mi lepiej psa! (...) zawołał do Chińczyka młody kapitan okrętu. (...) Został więc szczeniak kupiony za rubla zaledwie, nazwany Czangiem i tego jeszcze dnia odpłynął ze swym nowym panem do Rosji.

W pierwszym planie fabuła jest kształtowana w taki sposób, że od przedstawienia akcji w kilkuletnich odcinkach czasu następuje przejście do opisu konkretnych sytuacji. W przeciwieństwie do tej tendencji, w drugim planie ukazane zdarzenie, tzn. spotkanie Czanga i kapitana, jest momentem wyjściowym do prezentacji fabuły w coraz większych odcinkach czasu:

W Chinach rozpoczynała się jesień, pogoda była przykra. Czanga zaczęło mdlić, skoro tylko statek znalazł się u ujścia rzeki (...) Czang (...) ani razu w ciągu tych trzech tygodni nie opuścił swego kąta (...) tak go męczyła morska choroba, był tak oszołomiony, że nie widział nic: ani oceanu, ani Singapuru, ani Colombo...

Przedstawiony cytat dowodzi, że przestrzeń precyzowana za pomocą czynników geograficznych jest środkiem pomocniczym w określeniu wpływającego czasu. Realne nazwy geograficzne: Chiny, Singapur, Colombo, formują ściśle związaną z przeżyciami podmiotów opowiadania fizyczną i estetyczną przestrzeń. Jeśli ukształtowaną w ten sposób przestrzeń odniesiemy do sfery sensów wartości, to potwierdza ona charakter ideowej wymowy utworu. Te konkretne

punkty geograficzne organizują również przestrzeń mityczną¹¹, tzn. kręgi kulturowe z wpływami na tych terytoriach doktryn taoizmu i buddyzmu.

Zgodnie z zasadą wykorzystaną w kształtowaniu narracji dwa plany czasowo-przestrzenne, zespolone z dwiema płaszczyznami narracji, również wzajemnie się przeplatają. Cytowane już zwroty: „Śni się Czangowi”, „Ale tu znowu przerywa się sen Czanga” są jednocześnie sposobem rozgraniczającym dwa czasowo-przestrzenne plany. Dlatego też, po słowach: „Lecz tutaj urywa się sen Czanga”, następuje powrót do prezentacji zdarzeń rozgrywających się w pierwszym planie:

... z wolna wstaje ze swego rozklekotanego łóżka kapitan. (...) na komodzie stoi napoczęta butelka wódki. Kapitan pije wprost z butelki i z lekka zdyszany (...) zbliża się do kominka i do stojącej tam rynienki nalewa wódkę dla Czanga. Czang zaczyna łapczywie chleptać. Kapitan zapala papierosa i znowu kładzie się czekając, aż zupełnie się rozwidni.

Zdanie: „...kładzie się czekając, aż zupełnie się rozwidni” i występujące w początkowym fragmencie tekstu zdanie: „Czang wie tylko jedno: kapitan będzie tak leżał nie mniej niż godzinę” – są środkiem określającym czasowe interwały w przedstawieniu akcji umiejscowionej w pierwszym planie.

Narrator-Czang, będący podmiotem przedstawienia w drugim planie czasowo-przestrzennym, w dalszej części noweli stosuje szczególny chwyt: przechodzi do opisu jednego dnia z życia bohaterów w przeszłości. Kolejny fragment jego narracji rozpoczyna się od ukazania zdarzeń rozgrywających się rankiem i zostaje przerwany po upływie kilku godzin. Dzięki temu sposobowi, w dalszej części utworu jego fabuła stanowi prezentację akcji rozgrywającej się w ciągu dwóch dni. Czas upływający w ciągu tych dwóch dni jest przedstawiony paralelnie, pomimo istnienia kilkuletniej między nimi przerwy.

Podmioty przedstawienia stosują schematyczny sposób odzwierciedlenia akcji. Narrator abstrakcyjny przekazujący, jak gdyby, plan dnia, mówi:

Tak też właśnie spędzą dzień dzisiejszy (...) I to oznacza, że będą najpierw siedzieli w śmierdzącej piwiarni (...) potem pójdzie się do kawiarni (...) z kawiarni zaś podążą do restauracji.

Podobne podejście w kształtowaniu czasu obserwujemy również w drugim planie czasowo-przestrzennym:

... w gorące południe na Morzu Czerwonym! Czang siedział z kapitanem w kabinie potem stali sobie na mostku (...) A potem wraz z kapitanem (...) Czang jadł śniadanie w gorącej mesie (...) po śniadaniu zdrzemnął się trochę, po herbacie jadł obiad, po obiedzie siedział na górze przed kabiną nawigacyjną...

¹¹ H. Meyer, *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 3, s. 251 - 273.

Prezentacja akcji czasowo ograniczonej ramą jednej doby — to interpretacyjny sposób odzwierciedlenia zdarzeń rozgrywających się w większych odcinkach czasu. Z ukazanego w utworze sześcioletniego okresu, dwa ostatnie wyglądały tak jak wydarzenia opisane w pierwszym planie. Dowodem na to są słowa: „Tak, toć już przez dwa lata dzień po dniu Czang i kapitan spędzają w ten sam sposób: chodzą po restauracjach”. Przedstawiony w drugim planie dzień jest wskaźnikiem życia bohaterów w początkowych trzech latach od momentu ich poznania. Świadczą o tym następujące słowa:

Lecz oto nagle Czanga ogłusza potworny grzmot. Czang zrywa się w przerażeniu. Co się stało? Czy znowu z winy pijanego kapitana okręt wyrznął o podwodne skały, jak to zdarzyło się trzy lata temu?

W ten oto sposób, za pomocą opisanego dwóch dni następuje, jak gdyby, szczegółowe odzwierciedlenie akcji rozgrywającej się w ciągu pięciu lat. Zdarzenia roku czwartego, przełomowego w życiu bohaterów i wyróżniającego się największą dramatycznością, są w *Snach Czanga* tylko sygnalizowane.

Szczególny sposób konstruowania narracji i kategorii czasowo-przestrzennej stanowi określony element w ideowo-artystycznej koncepcji noweli. Specyfika budowy narracji w rozpatrywanym utworze jest jednym ze środków potwierdzających tę ogólną koncepcję. Wyodrębnione przez nas trzy płaszczyzny narracji i trzech narratorów odpowiadają zasadzie potrójności, według której realizuje się ideowa wymowa noweli — istnienia trzech „prawd”.

Kształtowanie fabuły w dwóch planach czasowo-przestrzennych — to ważny czynnik organizujący strukturę całego utworu. Wzajemnie przeplatające się i semantycznie przeciwstawne plany odpowiadają sposobowi, za pomocą którego rozwiązano postawiony w *Snach Czanga* problem przeciwstawnych punktów widzenia na życie. Akcja prezentowana w ramach tych dwóch planów unaocznia spór dwóch „prawd”.

Dzięki odzwierciedleniu skomplikowanych wydarzeń w ciągu dwóch „typowych” dni, będących, jak gdyby, odpowiednikami dwóch odcinków czasu (dwuletniego i trzyletniego), fabuła utworu została podporządkowana jego idei. Parallele przedstawienie czasu upływającego w ciągu tych dni jest uwarunkowane wymogami zasady kontrastu. W taki oto sposób, z obejmującego sześć lat czasu fabuły, początkowe trzy są przeciwstawione dwóm ostatnim. Sposób odzwierciedlenia akcji rozgrywającej się w roku czwartym jest umotywowany degradacją fabuły. Przełom, następujący po trzech latach od momentu poznania bohaterów potwierdza zasadę potrójności, której obecność ujawnia się głównie w kształtowaniu narracji.

Zaprezentowany materiał pozwala stwierdzić, iż specyfika *Snów Czanga* wyraża się w dialektycznej jedności ideowej wymowy utworu i jego formalnych rozwiązań.

АННА ПАШКЕВИЧ

СНЫ ЧАНГА ИВАНА БУНИНА

Резюме

Строение повествования в новелле *Сны Чанга* Ивана Бунина определяется принципом тройственности. Рассказ о прошлой и настоящей жизни главного героя произведения, т.е. капитана, ведут всезнающий повествователь, пес Чанг и он сам. Они совершают это в трех разных повествовательных плоскостях. Наблюдения над спецификой связей (формальных и семантических) между отдельными повествователями убеждают в тесной связи между ними.

Такая организация повествования подтверждает общий идейно-художественный замысел произведения. Выделенные нами три повествовательные плоскости и три повествователя отвечают тройственности, по принципу которой реализуется идейное выражение новеллы — существование трех „правд”. Контрастное сопоставление двух „правд” является способом, с помощью которого решается поставленная в *Снах Чанга* проблема; это путь к объяснению третьей, высшей „правды”.

Идейный аспект обнаруживает вторую композиционную доминанту новеллы — принцип контраста. Его отражением в сфере формальных решений является построение фабулы в двух, взаимопереплетающихся и семантически противоречивых пространственно-временных планах.

Итак, специфика структуры *Снов Чанга* сказывается в диалектическом единстве идейного выражения и формальных решений.

THE DREAMS OF CHANG BY IVAN BUNIN

by

ANNA PASZKIEWICZ

Summary

The principle of three defines the narrative formation in the short story *The Dreams of Chang* by Ivan Bunin. The account of past and present life of the main protagonist, the so-called captain, is related by an abstract narrator, the dog Chang, and by himself. They achieve this on three different levels of narration. The observation of specific relations (formal and semantic) which exist between the respective narrators is convincing proof that there is a strong bond between them.

Narrative organization of this type confirms the general ideological — artistic conception of the work. The three isolated levels of narration and of the three narrators conform to the principle of three, according to which the ideological meaning of the short story — the existence of three “truths” — is realized. The method, by which the problem

posed in *The Dreams of Chang* is solved, is the juxtaposition of two "truths"; this leads the way to the explanation of the third, primary "truth".

The ideological layer reveals another compositional dominant of the short story — the principle of contrast. In the sphere of formal solutions, the formation of the plot in two intertwining and semantically opposed time-spatial planes conforms to this principle.

Moreover, the specificity of the structure of *The Dreams of Chang* expresses itself in the dialectical unity of the ideological meaning and formal solutions.