

Małgorzata MATECKA

Właściwości narracyjne wczesnej prozy Wieriesajewa

Les particularités narratives de l'oeuvre en prose de Wieriesajew

Повествование в раннем творчестве Вересаева

Dotychczasowa literatura krytyczna i naukowa o Wincentym Wieriesajewie jest dość uboga. Poza niewielką liczbą opracowań, które sprostały wymaganiom naukowym (prace Browmana, Silenki, Kuleszowa, Prokajewej¹), dzisiejszy badacz rozporządza wprawdzie licznymi pracami przyczynkarskimi, recenzjami i wypowiedziami krytyków, ale mają one w większości nikłą wartość poznawczą.

Wieriesajew interesował krytyków swej twórczości przede wszystkim jako kontynuator prozy realistycznej o tendencjach społecznikowskich, znacznie mniej przyciągał ich uwagę jako artysta. Rola, jaką odegrał w literaturze rosyjskiej przełomu XIX i XX wieku, jest nadal problemem otwartym, wymagającym szczegółowych i wnikliwych badań z uwzględnieniem wszystkich ważniejszych zjawisk w rozwoju prozy rosyjskiej tego okresu.

Celem niniejszego artykułu jest zbadanie właściwości narracyjnych przedrewolucyjnego pisarstwa Wincentego Wieriesajewa.

Narracja we wczesnej twórczości autora „Zwierzeń lekarza” nie była zjawiskiem jednolitym. Przede wszystkim nie był jednolity stopień wiedzy narratora o opisywanych zjawiskach.

¹ Zob.: G. Browman: *W. W. Wieriesajew. Żywn' i twórczestwo*, Moskwa 1959; F. I. Kuleszow: *W. W. Wieriesajew, [w:] Lekcyi po istorii russkoj literatury konca XIX — naczala XX wieka*, Minsk 1976, s. 185—229; T. Prokajewa: *Twórczestwo W. W. Wieriesajewa konca XIX — naczala XX wiekow (1881—1907)*, Moskwa 1967, A. F. Silenko: *W. W. Wieriesajew. Kritiko-biograficzeskij очерk*, Tuła 1956.

W utworach z dominacją narracji auktorialnej² — „Towarzysze” (Towariszczi, 1892), „Epidemia” (Powiertije, 1897), „Dwa zgony” (Dwa konca, 1903), „Opowiadania o wojnie japońskiej” (Rasskazy o japońskiej wojnie, 1906) — obserwujemy dość duży dystans między narratorem a światem przedstawionym, w stosunku do którego zajmuje on pozycję nadrzędną i ujawnia się w różnych partiach tekstów poprzez zwroty do czytelnika, wyjaśnienia, refleksje, uogólnienia.

Ze względu na treść wyróżnić można kilka form komentarza narracyjnego. Należą do nich: wypowiedzi odnoszące się do wydarzeń i losów bohaterów, refleksje o charakterze subiektywno-lirycznym oraz dygresje o charakterze publicystyczno-naukowym.

Pierwszy z wymienionych typów uogólnień stanowią wypowiedzi odnoszące się do wydarzeń i losów bohaterów. Nie posiadają one stałego miejsca w zewnętrznej kompozycji utworów. Występują w opowiadaniach, powieściach i szkicach, poprzedzając wydarzenia ze świata przedstawionego, czasem zamykają bieg wydarzeń lub też im towarzyszą.

Niekiedy refleksje tego rodzaju wiążą się ze znajomością przeżyć psychicznych bohatera i służą uzupełnieniu oraz pogłębieniu jego charakterystyki. Świadczy o tym następujący fragment opowiadania „Na estradzie” (Na estradzie, 1900):

Osokin rozmawiał czując skoncentrowane na sobie ze wszystkich stron uważne spojrzenia. Spojrzenia te zupełnie paraliżowały wszystkie jego naturalne ruchy i gesty; ciało stawało się sprężyste, jak w automacie. Osokin obserwował i ze wstrętem przysłuchiwał się temu szczęśliwemu, uradowanemu uśmiechowi, który drgał gdzieś w głębi piersi.³

W wypowiedziach tego typu narrator, mimo iż ukazuje swą wyższość nad światem przedstawionym i pewien dystans wobec niego nie skupia jednak na sobie całej uwagi, która w głównej mierze skoncentrowana zostaje na przeżyciach bohatera. Spotykamy się tutaj z częściowym ograniczeniem pozycji narratora auktorialnego. Ten rodzaj ograniczeń tak jest charakteryzowany przez teoretyków literatury:

Przybliżenie komentarza do psychiki bohatera jest bardzo istotną sprawą z tego względu, że tradycyjnie komentarz narratora był polem uwidaczniania się narratora auktorialnego. Tam pojawiały się jego sądy o świecie przedstawionym, oceny i interpretacje, pozwalające narratorowi ukazać także swoją osobowość. Tutaj komentarz

² Terminu „narracja auktorialna” używam za M. Głowińskim. Zob. M. Głowiński: *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław—Warszawa—Kraków, 1969.

³ W. W. Wieriesajew: *Sobranije soczinenij w piati tomach*, Moskwa 1961, s. 138. Przekład własny — M.M. Dalsze cytaty z dzieł W. Wieriesajewa (o ile nie podano inaczej) przytaczam w tłumaczeniu własnym według tego wydania. W nawiasach podane są numery stron i tomów.

traci ten przywilej. Narrator dopowiada pewne sprawy, ale mimo to sam pozostaje w cieniu.⁴

Ciekawym zjawiskiem w narracji utworów Wieriesajewa jest obecność uogólnień wyrażanych za pomocą mowy niezależnej oraz pozornie zależnej.

Oto dwa charakterystyczne przykłady z utworów „Epidemia” i „Na estradzie”.

On z gorącym zainteresowaniem przysłuchiwał się opowiadaniom Nataszy, obserwował ją i myślał: „Ona odnalazła swą drogę i wierzy w życie [t. I, s. 160].

Kolejny przykład pochodzi z opowiadania „Na estradzie”.

Wtem Osokina ogarnęło dziwne uczucie. [...] Ze zdziwieniem przyglądał się tym ludziom i widział w nich odzwierciedlenie chłodu duchowego i nieprzeniknionego zachwyty nad samym sobą. Cóż przyciąga tych ludzi do niego i kim jest on sam — ten przeciętny, zadufany w sobie człowiek, szczącący się pięknem i wspaniałością przypisanego do papieru uczucia? [t. I, s. 240].

Ten typ zdań uogólniających również częściowo ogranicza funkcję podmiotu wypowiadającego, znajdują się one bowiem na pograniczu sądów narratora i bohatera.

Najczęściej jednak omawiana forma komentarza zawężała się do akcentowania postawy społeczno-ideowej prezentowanych postaci. Było to związane z przewagą narracji obiektywnej oraz z rozbudowaniem dialogów.

Warto w tym kontekście przytoczyć jeszcze jeden przykład z opowiadania „Epidemia”:

Do dyskutujących przyłączył się również Kisielow. Spór ciągnął się długo — był gorący, ale nużący i bezowocny gdyż dyskutujący posiadali różne punkty widzenia. Według Siergiejewa Andrejewicza i Kisielowa poglądy ich przeciwników były pełne nieprzejednanych sprzeczności, byli więc przekonani, iż tamci nie chcą dostrzec tych sprzeczności tylko z powodu własnego uporu: Dajew i Natasza okazali się wrogami kapitalizmu i wyrażali zadowolenie z powodu widocznego schyłku tej epoki [t. I, s. 169].

Odmienny sposób ingerencji narratora w odzwierciedloną rzeczywistość stanowią refleksje subiektywno-liryczne i filozoficzne. Występują one w różnych powiązaniach tematycznych i przybierają niejednolity kształt językowo-stylistyczny. Zdarzają się apostrofy luźno związane z przedstawioną rzeczywistością, jak to ma miejsce chociażby w opowiadaniu „Przejazdem” (Projezdom, 1903):

Z pokoju dziecinnego dochodził płacz dziecka. Żaby w stawie kwakały głośno, nieustannie i jakże wesoło. W sennej ciszy dźwięki te przeobrażały się w coś potężnego i bliskiego [t. II, s. 333].

⁴ Zob.: A. Martuszevska: *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876—1895)*, Wrocław—Warszawa—Gdańsk, 1977, s. 32.

Czasami refleksje tego rodzaju bywają również bezpośrednim wynurzeniem lirycznym, które wynika z obrazowego opisu krajobrazu. Oto przykład z opowiadania „Pajęczyna” (Pautina, 1902):

Wąskimi kanałami posuwały się czarne gondole [...]. Było fantastycznie i dziwne; w każdym z tych wysokich, pogrążonych w mroku domów wydawało się istnieć jakieś dziwne, niezbadane piękno. [...] Wydawało się, że życie w tym kraju powinno być jakieś szczególne, nie takie jak na Miasnickiej czy Ostozence — wszystko tutaj jest takie piękne, niezwykle i jednocześnie szlachetne. wytworną muzyką dźwięczy ta miła włócka mowa [t. 2, s. 170].

Ten rodzaj narracji nie znajduje jednak szerokiego zastosowania w twórczości Wincentego Wieriesajewa. Często łączy się z uogólnieniami o charakterze filozoficznym.

W dojrzałych utworach programowych, zwłaszcza w opowiadaniu „Na estradzie” oraz w eseju „Żywe życie” (Żywaja zisz, 1910), refleksje natury filozoficznej ulegają znacznemu rozszerzeniu i wzbogaceniu. Dotyczy to zwłaszcza „Żywego życia”, w którym bogaty komentarz przybiera miejscami formę wykładu naukowego.

Na przykład:

Instynkt przenika całą naszą egzystencję, chroni nas przed śmiercią i zmusza do walki o życie; jednocześnie jednak miłozby chroniąc tajemnicy swej potęgi. A my tak słabo jesteśmy z nim związani i zupełnie nie czujemy smaku otaczającego nas życia. Przy pomocy rozumu zadajemy życiu pytania i formułujemy na nie wątpliwe, pełne sprzeczności odpowiedzi. I jeżeli wyrzekamy się życia gardząc, osądzając i przeklinając je, to wówczas przekonani jesteśmy, że życie nie jest w stanie rozwiązać naszych wątpliwości. A przecież przyczyną podobnych reakcji jest zupełny brak naszego kontaktu z instynktem życia [t. 3, s. 361].

Trzeci z wymienionych typów — komentarz publicystyczno-naukowy narratora zawiera najczęściej wykład z nauk przyrodniczych, a szczególnie z zakresu medycyny. Pojawia się on nie tylko w utworach z dominacją narratora auktorialnego, ale również w tzw. gatunkach pogranicznych, na przykład cyklach szkiców z przewagą narracji pierwszoosobowej, co zgodnie z poglądem Michała Głowińskiego — zbliża w pewnym sensie podmiot opowiadający do wszechwiedzącego narratora⁶.

U Wieriesajewa wyraźnie daje się to zauważyć w „Zwierzeniach lekarza”, gdzie dygresje podmiotu opowiadającego są bogato rozbudowane, niekiedy rozbijają nawet artystyczną strukturę utworu. Najczęściej łączą się one ze szczegółowym opisem zjawisk opartym na obserwacji:

Jakie sposoby daje nam nauka, by przeniknąć w żywy organizm i poznać schorzenia? Coś niecoś oczywiście daje. Mam na przykład przed sobą chorego: gorączkuje, skarży się na łamanie w stawach, śledziona i wątroba są bardzo powiększone. Pobieram kroplę krwi i oglądam pod mikroskopem. Wśród krwinek

⁶ M. Głowiński: *Gry powieściowe*, Warszawa 1973, s. 69.

szybko przewijają się cienkie, spiralne żyłtka. Są to krętki tyfusa powrotnego [...]. Gdyby nauka dawała mi tak pewne środki do rozpoznania wszystkich chorób i wszystkich właściwości każdego organizmu, czułbym mocny grunt pod nogami. Ale w przytłaczającej większości wypadków tak nie jest ⁶.

W tego rodzaju uogólnieniach kompozycyjny punkt ciężkości często przenosi się na warstwę dygresyjną. Dla narratora bowiem bardziej istotny staje się własny świat przekonań niż zdarzenia, o których opowiada. Oto jeszcze jeden bardzo znamieny przykład dygresji publicystycznej z tego samego utworu:

[...] czyż właściciele domów z pustymi mieszkaniem nie są winni, że istnieją ludzie bezdomni, a piekarze, że ludzie są głodni? Tak prosto i krótkowzrocznie rozwiązywać zagadnienia społeczne wolno tylko dzieciom. Nie wolno dopuścić, żeby ludzie umierali z głodu i zamierzali na ulicach. Całe społeczeństwo winno organizować dla nich pomoc, a nie zwać troskę na poszczególnych kamieniczników, tylko dlatego, że mają zajęte mieszkania i na piekarzy dlatego, że handlują chlebem. Nie wolno, aby nędzarz umierał bez pomocy lekarskiej, nie wolno również dopuścić, aby w nocy ludzie nie mogli znaleźć lekarza. Powinno o to zadbać społeczeństwo, organizując nocne dyżury dla lekarzy i utrzymując specjalnych lekarzy dla ubogich.⁷

W przedrewolucyjnej twórczości Wieriesajewa zaobserwować można również inną odmianę narratora auktorialnego. Jest to narrator trzecioosobowy o neutralnej wszechwiedzy — jak określiłby to Norman Friedman.⁸

Obecność tego rodzaju formy narracyjnej wiązała się z wprowadzeniem przez Wieriesajewa do swej prozy prezentacji scenicznej — świadczącej o częściowym odejściu pisarza od tradycyjnej poetyki dziewiętnastowiecznego realizmu. Świadectwem tego są następujące utwory: „Epidemia”, „Dwa zgony”, „Lizar” (Lizar), „W suchej mgle” (W suchom tumanie). Najpełniej i najwyraźniej forma ta uwidoczniła się jednak w powieści „Na zakręcie” (Na powrocie) oraz w cyklu opowiadań o wojnie japońskiej, w których szerokie zastosowanie znajduje dialog i często przeważa sceniczność akcji nad relacją. Opowiadanie w tych utworach zostaje skrócone, komentarz interpretacyjno-oceniający zredukowany, a narrator zajmuje wobec przedstawionych wydarzeń i czytelnika poważnie postawę sprawozdawcy-informatora.

W „Opowiadaniach o wojnie japońskiej” funkcja narratora nie tylko zostaje ograniczona, lecz także uproszczona, oszczędna, a nawet zbliżona do języka publicystycznego, reportażowego.

⁶ W. Wieriesajew: *Zwierzenia lekarza*, przekład J. Brzękowskiego, Warszawa 1957, s. 78.

⁷ *Ibid.*, s. 244—245.

⁸ Zob.: N. Friedman: *Punkt widzenia w powieści*, „Przegląd Humanistyczny” 1971, s. 46.

Warto w tym kontekście przytoczyć fragment z opowiadania „W od-dali”:

Okopy były puste. Zupełnie puste, ani jednego japończyka w nich nie było — ani żywego, ani martwego. Wokoło widniały kałuże krwi, błyszczały się rozsypane naboje [...].

Znowu rozległo się „hura” i żołnierze ruszyli do boju [t. 2, s. 371].

Oczyszczona z komentarzy i oceniających określeń, zwięzła, lapidarna narracja umożliwiła wierne odтворzenie zdarzeń wojennych nadając im piętno autentyzmu.

Zmiany w strukturze narracji, jakie obserwujemy w wymienionych utworach, powstałych na początku XX w. wyrażają się nie tylko w narastaniu przewagi trzecioosobowego narratora obdarzonego neutralną wszechwiedzą. Zmniejszenie się ilościowego zasięgu i funkcji relacji o zdarzeniach i stanach na rzecz prezentacji scenicznej przyniosło większe zbliżenie świata przedstawionego, a w nim więcej szczegółów z życia codziennego. Istotną cechą tych przemian było szerokie zastosowanie i wzrost funkcji dialogów. Pojedyncze przypadki rezygnacji z wszechwiedzy narratora, ograniczające jego pole widzenia i wyzyskanie wypowiedzi bohaterów, pojawiły się już jednak w twórczości Wieriesajewa znacznie wcześniej, na przykład w powieściach: „Na bezdrożu” (Biez dorogi), „Dwa zgony” i w wielu opowiadaniach. Nie wprowadzały one jednak istotnych zmian do struktury ich fabuły. Wypowiedziom bohaterów, zarówno w mowie zależnej, pozornie zależnej, jak i niezależnej, towarzyszył przeważnie komentarz odautorski. I chociaż nie był on zbyt mocno rozbudowany, stanowił jednak — jak określiłby to Michał Głowiński „formę panowania nad nimi, formę odbierania im samodzielności”⁹.

Natomiast w powieści „Na zakręcie” oraz w „Opowiadaniach o wojnie japońskiej” wzrost roli dialogów doprowadził do częściowego usamodzielnienia się fabuły, a narrator obdarzony neutralną wszechwiedzą przedstawia bohaterów, ich rozmowy i pogawędki bez żadnych przejawów ingerencji, nie burząc tym samym iluzji rzeczywistości. Swoje czynności ogranicza często tylko i wyłącznie do sygnalizowania wypowiedzi i gestów poszczególnych rozmówców (zapytał się, westchnął, odwrócił się) itp. Na przykład:

Batalionowy zapytał:

— No cóż?

— Cóż! Zacząłem im wyjaśniać o Oceanie Spokojnym i sam się pogubiłem...

— Po co pozwalacie im dyskutować? — zdziwił się Rieczow.

— A nie można? — spytał Kataranow.

⁹ Głowiński: *Gry...*, s. 46.

— Jak to, jeżeli każdy żołnierz będzie dyskutować o celu tej wojny!...

— Głównie im nie poucinasz! — westchnął Kataranow i odwrócił się od Rieczowa. [Na *otдыхie*, t. 2, s. 389—390].

Ograniczenie roli narratora sprawia, iż często nie tylko narzuca się punkt widzenia postaci, lecz pogłębiona zostaje również charakterystyka bohatera, który poprzez wypowiedź prezentuje własną postawę ideową.

Tendencja do zmniejszania przez Wieriesajewa komentarza wartościującego przez wprowadzenie prezentacji scenicznej oraz nadawanie narratorowi roli obserwatora świata przedstawionego, sprzyjała realizacji propagowanej przez poetykę naturalizmu zasady obiektywizmu, świadcząc jednocześnie o odchodzeniu pisarza od zasad dziewiętnastowiecznego realizmu.

Przechodzenie Wieriesajewa od narracji auktorialnej do personalnej, czyli od „telling” do „showing” — jak określają to teoretycy literatury¹⁰ — było znamienym zjawiskiem niemal w całej literaturze europejskiej końca ubiegłego stulecia. Proces ten tak charakteryzuje M. Głowiński:

[...] przejście od narracji auktorialnej do narracji personalnej, jeśli się rzecz rozpatruje nie jako właściwości poszczególnych utworów, ale w skali całego gatunku, przypada na określony moment w dziejach powieści. Na ten moment mianowicie, w którym Flaubert, bracia Goncourt i Zola wprowadzali istotne korekty do klasycznych sposobów opowiadania, tych przede wszystkim, którym formę skończoną i obowiązującą nadał Balzack. Przejście od auktorialności do personalności w skali nie indywidualnego przedsięwzięcia, choć i indywidualne dokonania odegrały niezmiernie ważną rolę (Dostojewski), ale właśnie gatunku, dokonało się za sprawą naturalizmu.¹¹

Wieriesajew, jak to wynika z omówionych wyżej utworów, zdołał wyzyskać wypracowaną i szeroko stosowaną przez Emila Zolę narrację skrótową, pozornie obiektywną, lecz jednocześnie wyraźnie zaangażowaną¹², ponieważ odzwierciedlone wydarzenia, pozbawione komentarza, same narzucały określoną interpretację ukazanej w tej prozie rzeczywistości.

Taką postawę narratora określa Maria Jasińska w sposób następujący:

W zakresie ustosunkowania się narratora do przedstawionego świata wyróżnić można trzy zasadnicze tendencje: sprawozdawczo-informacyjną, interpretacyjno-oceniającą oraz dygresyjną. W pierwszym wypadku energia narratora skupia się przede wszystkim na przedstawieniu przedmiotu — plastycznym, sugestywnym, ścisłym

¹⁰ Głowiński: *Powieść młodopolska...*, s. 86.

¹¹ *Ibid.*, s. 85.

¹² O strategii narracji E. Zoli patrz w pracy: D. Knysz-Rudzka: *Od naturalizmu Zoli do prozy zespołu „Przedmieście”*, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1972, s. 22.

czy intrygującym. Świat ma działać na czytelnika w zasadzie „sam przez się”, „mówić sam za siebie”, bez dodatkowych „kropek nad i” ze strony narratora. [...] Ta sprawozdawczo — informacyjna postawa narratora wykazuje stosunkowo największy stopień fascynacji przedmiotem opowiadania, jak gdyby przyznania mu obiektywnej, bezstosunkowej, niejako „egzystencjalnej” wartości.¹³

„Proces obiektywizacji narracji”¹⁴ był charakterystycznym i bardzo znamienym zjawiskiem w literaturze europejskiej końca XIX i początku XX wieku. Wystarczy wspomnieć takich znakomitych mistrzów pióra jak Gustave Flaubert, Emile Zola, czy wreszcie Guy de Maupassant — w którego twórczości najwyraźniej zauważyć można tendencję do ukrywania się narratora za kulisami wydarzeń, a często nawet i rezygnację z jego pełnej wiedzy o faktach¹⁵.

W literaturze rosyjskiej omawianego okresu zasady obiektywizmu bronił przede wszystkim Anton Czechow, który nazwał się sam „Pisarzem obiektywnym” i sądził, że „subiektywizm jest rzeczą fatalną — właśnie dlatego, że tak zdradziecko ujawnia rękę biednego pisarza”. Szczególnie niechętnie odnosił się Czechow do żądań wprowadzenia do utworu komentarza moralistycznego, wyraźnego autorskiego osądu świata przedstawionego twierdząc, że: „Artysta nie powinien być sędzią swoich postaci i ich rozmów, lecz jedynie bezstronnym świadkiem”¹⁶.

Podobną postawę narratora zaobserwować można właśnie w wielu przedrewolucyjnych utworach Wincentego Wieriesajewa, co świadczy o wyraźnym włączeniu się pisarza do procesu przemian ówczesnej prozy europejskiej.

W wielu opowiadaniach, powieściach i szkicach — „Na bezdrożu”, „Lizar”, „Ku życiu”, szkice „Na wojnie japońskiej” (Na japońskiej wojnie) — Wieriesajew stosuje narrację pierwszoosobową, która również ograniczała kompetencje narratora, nie pozwalając na bezpośrednie wypowiadanie sądów oraz ujawnianie własnych poglądów.

W tych utworach narrator jest zarazem głównym bohaterem, wiążącym podstawowe zdarzenia i spełniającym tym samym przede wszystkim funkcje kompozycyjne. Ale jednocześnie mamy tu do czynienia z ograniczeniem możliwości i roli narratora, gdyż — jak podkreślają teoretycy literatury — tego rodzaju forma narracji pokazuje świat głównie poprzez doznania określonej jednostki¹⁷.

¹³ M. Jasińska: *Narrator w powieści [w:] „Zagadnienia Rodzajów Literackich”*, 1962, t. 1, z. 1, s. 111.

¹⁴ Sformułowania tego używam za M. Żmigrodzką. Zob. M. Żmigrodzka: *Problem narratora w teorii powieści XIX i XX wieku*, „Pamiętnik Literacki”, 1963, z. 2, s. 417—447.

¹⁵ *Ibid.*, s. 423.

¹⁶ *Ibid.*, s. 424.

¹⁷ Głowiński: *Powieść młodopolska...*, s. 194.

W niektórych opowiadaniach Wieriesajewa z narracją pierwszoosobową — np. „W suchej mgle”, „O pewnym domu” (Ob odnom domie) — zaznacza się skłonność pisarza do wysuwania na plan pierwszy nie sposobu widzenia świata przez bohatera—narratora, lecz losów przedstawionych postaci. W funkcji narratora bohater prezentuje się przeważnie na początku utworu i w końcowej jego sekwencji. W pozostałych partiach tekstu jedynie pojawiające się nie tak często „ja” przypomina czytelnikowi, że ma on do czynienia z narracją pierwszoosobową.

Tak dzieje się na przykład w opowiadaniu „W suchej mgle”, gdzie pierwszoosobowy narrator pełni tylko i wyłącznie rolę kompozycyjną rozpoczynając i kończąc utwór. Pozostała część opowiadania usamodzielnia się, powiększając w ten sposób dystans pomiędzy podmiotem wypowiadającym a światem przedstawionym.

Właściwa prozie tradycyjnej skłonność do eksponowania wszechwiedzy narratora przejawia się również w sposobie przytaczania jego wypowiedzi, co zauważył M. Głowiński¹⁸. Jak wiadomo bowiem, zbyt rozbudowane cytaty w powieści w pierwszej osobie zbliżają siłą rzeczy podmiot opowiadający do wszechwiedzącego narratora i tym samym wprowadzają istotne zmiany w strategii narracji.

Tego rodzaju prawidłowość ograniczania narracji można dostrzec u Wieriesajewa w powieściach „Na bezdrożu”, „Ku życiu” oraz w wielu opowiadaniach, w których nagromadzona została duża ilość monologów i dialogów w mowie zależnej, pozornie zależnej lub niezależnej.

Jednak najwięcej analogii z tradycyjną narracją dziewiętnastowiecznego realizmu zaobserwować można w spożytkowaniu dialogów, często dość mocno rozbudowanych. Było to zjawisko charakterystyczne dla prozy z narracją pierwszoosobową w literaturze europejskiej końca ubiegłego stulecia, między innymi w stylizowanej na dziennik intymny powieści młodopolskiej, co podkreślał Michał Głowiński:

Regułą się stawało, że dialog występował wtedy, gdy zapis rozwijał się w scenę, a więc niejako bezpośrednio przedstawiał daną sytuację. W dialogu narrator był zazwyczaj jednym z interlokutorów, nie oddziaływał jednak na przekaz słów swojego partnera, przeciwnie, starał się sugerować — jak narrator w powieści w trzeciej osobie — że przytacza je w wersji oryginalnej. W stosunku do dialogu podobnie jak w zasadzie chronologicznego przedstawienia zdarzeń w obrębie zapisu ujawniło się najdobitniej ciążenie powieści w trzeciej osobie nad młodopolskimi powieściami — dziennikami¹⁹.

Ta prawidłowość w konstruowaniu dialogów w ówczesnej prozie europejskiej wystąpiła również w powieści Wieriesajewa „Na bezdrożu”. Oto

¹⁸ Głowiński: *Gry...*, s. 69.

¹⁹ Głowiński: *Powieść młodopolska...*, s. 216.

zaczepnięty z niej przykład dialogu z bardzo oszczędnym komentarzem narratora:

Płynęliśmy przez jakiś czas w milczeniu.

— Wolność sumienia — rzekł nagle Pietia.

— Do czegoś to powiedział? — zapytała Sonia z uśmiechem.

— Do czegoś to powiedział? — odparł jakby zamyślony. — A przecież jest w tym sens.

— Jaki?

— Ho, ho! Jaki! Wolność sumienia... Ile to wojen prowadzono o nią w średnich wiekach.²⁰

W omawianej powieści występują wprawdzie przytoczenia dialogowe z dominacją języka narratora w mowie zależnej lub pozornie zależnej, jednak zdecydowaną większość stanowią dialogi w mowie niezależnej, czego dowodem jest cytowany wyżej przykład.

Nasylenie utworu przytoczeniami tego rodzaju wskazuje właśnie na podobieństwo tej powieści do tradycyjnej prozy dziewiętnastowiecznego realizmu. Warto w tym miejscu zacytować jeszcze jedną opinię M. Głowińskiego dotyczącą roli dialogu w europejskiej powieści w pierwszej osobie na przełomie XIX i XX w.:

[...] rola przytoczeń — zwłaszcza dialogowych — wzrastała równomiernie z rozwojem poetyki naturalistycznej. W kształtowaniu cytatów wyraża się paradoksalna sytuacja narracji w pierwszej osobie na przełomie wieków. [...] Dialogi, bo o nie głównie chodzi, będące czynnikiem tzw. obiektywizmu w powieści w trzeciej osobie, tu stawały się wyrazem „powieściowości”, były konsekwencją ustępstw na rzecz obowiązującej konwencji.²¹

W świetle tych rozważań stwierdzić można, że powieść „Na bezdrożu”, podobnie jak wiele innych europejskich powieści — dzienników z końca XIX w., podporządkowana została w znacznym stopniu konwencji artystycznej tradycyjnej prozy dziewiętnastowiecznej.

Charakterystyczne dla epoki modernizmu zacieranie granic między narracją w pierwszej i w trzeciej osobie (będące konsekwencją szerokiego wyzyskania w pierwszoosobowej narracji wypowiedzi bohaterów, a zwłaszcza przytoczeń dialogowych) dostrzec można również w powieści „Ku życiu”, powstałej w 1908 roku — w okresie wykryształizowania się poglądów estetycznych Wieriesajewa.

Powieść „Ku życiu”, w odróżnieniu od poprzednio omówionego utworu pt. „Na bezdrożu”, posiada jednocześnie formę dziennika oraz wspomnień głównego bohatera Czerdyncewa i przepojona jest głęboko subiektywnym widzeniem świata. W licznych refleksjach głównego bohatera

²⁰ W. Wieriesajew: *Na bezdrożu*, przekład W. Perzyńskiego, Lwów 1903, s. 21.

²¹ Głowiński: *Powieść mołdopolska...*, s. 215.

zawarte są jego wyznania na temat sensu życia, przyrody oraz roli artysty w społeczeństwie. Wyznania te często przybierają formę obszernych monologów. Na przykład:

Całkiem się zagubiłem, jak igła w gęstej trawie. Gdzież jestem, co się ze mną stało? Czuję, że dusza moja gdzieś odeszła. Oderwała się od mej świadomości i pograżyła w ciemnej głębi nieznanych mi sił. Teraz niewidzialnymi czułkami otacza mój bezsilny mózg — zupełnie niezdolny do życia. I ciało stało się dla mnie obcym, jakby nie moim.

Gdzież się znajduję? Czy jestem wolny, samodzielny? [...] Dlaczego wszystkie myśli są skrępowane i pozbawione życia, dlaczego słowa są takie suche i ograniczone? Dopiero gdy rozum mój otoczą te dziwne, niewidzialne czułki, myśli nabierają sensu. I czym bardziej otoczą mą świadomość, tym sensowniejsze są moje słowa. [...]

Teraz czuję, że tam w głębi mej duszy znajduje się potężny władca mego rozumu [t. 4, s. 62].

Wypowiedziami tego rodzaju kierują przeważnie nie respektujące zasad logiki intuicyjne myśli i odczucia bohatera, zbliżone często do „strumienia świadomości”, by posłużyć się terminem używanym we współczesnej teorii literatury²².

Zastosowanie przez Wieriesajewa tej formy monologu wewnętrznego, będącej jak wiadomo doniosłym odkryciem prozy dwudziestowiecznej, jest dowodem przewyciężenia przez pisarza zasad dziewiętnastowiecznej narracji powieściowej oraz znacznego zbliżenia się twórcy do poetyki modernistycznej.

Ważną formę narracyjną w całej przedrewolucyjnej twórczości autora „Zwierzeń lekarza” stanowi opis.

Dążenie do przedmiotowości i do ograniczenia inżynierencji opowiadacza w bieg zdarzeń świata przedstawionego sprawiło nasilenie się w wielu szkicach, opowiadaniach i powieściach statycznych elementów opisywanych.

W warstwach opisowych rzuca się w oczy skrupulatna wierność prezentowanych zjawisk i sytuacji tak znamienne dla teorii i praktyki naturalistów oraz tak bliska ich metodzie włączenia do dzieła tzw. dokumentów w ich surowym kształcie. Często cierpi na tym zarówno sztuka obrazowania jak i kompozycja utworu. Szczególnie wyraźnie daje się to zauważyć w pierwszych opowiadaniach i powieściach Wieriesajewa, np. „Poryw” (Poryw, 1888), „Na bezdrożu” (1896), w których obszerne partie o charakterze sprawozdawczo-opisowym znacznie osłabiają dynamikę kompozycyjną i nie pełnią funkcji podrzędnych w stosunku do akcji.

Dopiero na początku XX w., kiedy poszukiwania pisarza zaczęły wy-

²² M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1972, s. 344.

rażniej przybierać charakter estetyczny, rzeczywistość społeczna kraju, w którym żył pisarz, stała się dla niego atrakcyjnym tematem twórczości literackiej.

Świadczą o tym szkice „Na wojnie japońskiej”, w których Wieriesajew jako naoczny świadek opisuje pełne tragizmu chwile, dając prawdziwy obraz warunków, w jakich odbywały się krwawe walki.

Sposób przedstawiania wyprawy wojsk rosyjskich do Mandżurii miejscami bardzo przypomina praktykę naturalistów francuskich, którzy w pogoni za prawdą, pojętą jako fotograficzna wierność, posuwali się do protokołowania rzeczywistości, do kopiowania materiału, który zawierały ich notatki i dzienniki. Wieriesajew czyni to samo. W szkicach „Na wojnie japońskiej” często zanika zretuszowana, charakterystyczna dla realizmu opowieść autorska na rzecz suchej, obiektywnej kroniki wypadków. W ten sposób nie tyle epicko przedstawiony, ile zreferowany został przemarsz wojsk rosyjskich przez tereny południowo-wschodniej Azji. Rejestr postaci żołnierzy i oficerów, którzy wzięli udział w wyprawie wojennej, zestawienie nazw geograficznych znaczących szlak owego pochodu przypominają miejscami opisy E. Zoli, składające się z wylizania przedmiotów i ich dokładnej aż do przesady charakterystyki.

W krytyce literackiej zauważono, że teoria E. Zoli:

[...] zalecała włączać w obręb utworu literackiego osławione „dokumenty” jako gwarancję autentyczności i prawdziwości życiowej. Nie dbając [...] o architekturę dzieła rozbijano ją nadmiarem epizodów i tasiemcowych opisów, wplataną w ramy powieści szczegóły czerpane z przeżyć własnych autora, z opowiadań osób znanych, z lektury gazet i książek [...]. Kult drobiazgów, szczegółów, swoista pedanteria literacka, balast erudycyjny, do absurdu doprowadzona przesada w gruntowności, żądza wypowiedzenia „całej prawdy, toute la verité” nawet tam, gdzie stawała się ona banalna i nudna, wszystko to nadawało zapewne dziełom naturalistów niejaką wartość, czyniło je dokumentem obojętno-cywilizacyjnym, swoistym lamusem wiadomości [...]. W pedantycznym gromadzeniu szczegółów, w inwentaryzowaniu realiów zatracił się najczęściej obraz całości, ginęła perspektywa, wypaczał sens i hierarchia spraw, rzeczy i zjawisk.²³

Wieriesajew niewątpliwie szczęśliwie uniknął podobnej skrajności i przesady naturalistów, w których twórczości mania opisowości zamieniła się w swojego rodzaju „sztukę dla sztuki”, niemniej jednak wprowadził do swych szkiców o wojnie japońsko-rosyjskiej wiele elementów ich poetyki.

Świadczą o tym następujące przykłady:

Od potoku taborów odrywały się niektóre wozy i kierowały się ku wioskom chińskim. Widać było żołnierzy stojących na gumnach i ładujących na wozy snopy gadanu i czumiży. [...]

²³ K n y s z - R u d z k a: *Od naturalizmu Zoli...*, s. 54.

A na stacjach były ogromne składy paszy i żywności. Rzędami leżały ogromne paki słomy czumizowej i ryżowej, ważące po 30 tysięcy pudów, błyszcząły obręcze beczek, do wierzchu napełnionych jęczmieniem, gadanem i czumizą.²⁴

Wzdłuż prostej drogi wiodącej od dworca ku miastu, ciągnął się szereg zabudowań o koszarowym wyglądzie. Pod nami leżało obszerne pole. W zdeptanych brózdach leżały uschłe badyle geolanu. Pod rozłożystymi gałęziami wierzbiny, dookoła studni, czerniała zaorana kopytami ziemia [s. 46].

Z cytowanych fragmentów wynika, że dążenie Wieriesajewa do wiernego odtworzenia rzeczywistości uwidacznia się nie tylko w skrupulatnym i ścisłym referowaniu przebiegu wyprawy wojennej, ale także w wiernym, fotograficznie dokładnym odtworzeniu wyglądom rzeczy, schematycznych opisach otwartego terenu, czy zamkniętej przestrzeni stanowiącej teatr akcji.

Obecność tego rodzaju elementów opisowych nadaje obszernym partiom szkiców charakter statyczny, osłabiając tym samym dynamikę kompozycyjną.

Chcąc nadać przedstawionej rzeczywistości charakter autentyzmu, Wieriesajew dość często zastępuje syntetyczne widzenie świata inwentaryzacyjnym rejestrem wprowadzając dużą ilość różnorodnych drobiazgów i szczegółów. Opis zatracą wówczas nie tylko realistyczną, ale i artystyczną funkcję, staje się rzeczowy i oschły. Świadczą o tym następujące fragmenty, pozbawione w zupełności walorów malarsko-plastycznych:

[...] pomiędzy wezwanymi z zapasu lekarzami byli różni specjaliści: psychiatrzy, higieniści, lekarze chorób dziecięcych [...]. Byli lekarze, którzy od dawna rzucili praktykę [s. 14].

Setki za setkami wiorst... Miejscowość płaska, równa, jak stół, małe zagajniki, krzaki. Ziemi ornej prawie nie ma, nie ma łąk. Większość łąk nie skoszona [s. 30].

Idea wiernego ilustrowania rzeczywistości, dążenie do przedstawienia bezwzględnej prawdy za pomocą przedmiotowej prezentacji oraz dokładnego fotograficznego opisu potwierdza związek pisarza z poetyką naturalistyczną. Wieriesajew nie posunął się wprawdzie tak daleko, by tworzyć opisy kompletnie zamknięte, posiadające charakter monografii tematu szczegółowego, jak to ma miejsce w powieściach E. Zoli. Jednak niektóre fragmenty jego prozy tracą w sposób oczywisty swe walory estetyczne wskutek przerostu materiału informacyjnego, co szczególnie wyraziście zaciążyło na strukturze artystycznej szkiców „Na wojnie ja-pońskiej”.

Pasja autentyzmu i dokumentu skłaniała również pisarza do wplatania w tok narracji obszernych fragmentów z podręczników naukowych,

²⁴ W. Wieriesajew: *Na wojnie*, przekład B. Trembińskiej (b.r.), s. 29. Dalsze cytaty z tego utworu podaję według tego wydania. W nawiasach podane są numery stron.

gazet i czasopism. Niekiedy stosuje on skróty i streszczenia własnymi słowami rozwlekłą relację, jak to ma miejsce chociażby w „Zwierzeniach lekarza”:

Mniej więcej w tym czasie „Angielski Tygodnik Dentystyczny” zakomunikował, że po wdychaniu dziesięciu kropli pentalu zmarła trzydziestoletnia kobieta cierpiąca na ból zęba. Doktor Brejer o mało nie uśmiercił zdrowej dziewczynki, u której po wdychaniu pentalu znikły puls i oddech.²⁵

Przeważnie jednak podobne fragmenty wplatane są do dzieła w ich surowym stanie.

Szczególnie dużą ilość tego rodzaju dokumentów zawierają „Zwierzenia lekarza” oraz analizowane wyżej szkice „Na wojnie japońskiej”. Warto w tym kontekście przytoczyć przykład ze „Zwierzeń lekarza” stanowiący fragment artykułu z czasopisma „Nowoje wriemia”:

Felietonista gazety „Nowoje wriemia” Żitiel bardzo oburzył się na profesora Pawłowa za te doświadczenia.

„Komu i po co potrzebne jest przecinanie nerwów błędnych? — pytał. — Czy zdarzały się w życiu wypadki, które nasuwałyby naukowcom takie pomysły? Mamy przed sobą jeden z najsmutniejszych rezultatów maestrii wiwiskcyjnej w bardzo złym i nienaukowym gatunku... Jest to, że tak powiem, nauka dla nauki...”²⁶

Obecność tego rodzaju fragmentów rozbija stylistyczną jednolitość twórczości Wieriesajewa oraz nie daje odbiorcy ogólnych wyobrażeń i przeżyć, lecz informuje i poucza o pewnych zjawiskach w sposób właściwy prozie nieliterackiej.

Obiektywna rzeczowość dominująca w omawianych utworach Wieriesajewa, wyjątkowa wrażliwość na wierność zilustrowanych wydarzeń sprawiają, że posiadają one pewne cechy prozy reportażowej i publicystycznej, która rozpowszechni się później w literaturze rosyjskiej i europejskiej pierwszej połowy XX wieku.

Z przedstawionych w tym artykule właściwości narracyjnych przedrewolucyjnego pisarstwa Wincentego Wieriesajewa wynika, że istotną cechą prozy autora „Zwierzeń lekarza” jest znaczne rozluźnienie rygorów panujących w zakresie strategii narracji w literaturze tradycyjnego dziewiętnastowiecznego realizmu (Turgieniew, Gonczarow, Lew Tołstoj i in.).

Wieriesajew znacznie ograniczył wiedzę narratora i możliwość jego bezpośrednich interwencji, sprowadzając je do wiedzy i możliwości postaci swych powieści i opowiadań.

W dojrzałych utworach (np. „Opowiadania o wojnie japońskiej”) pisarz miejscami niemal całkowicie eliminuje narratora w jego trady-

²⁵ Wieriesajew: *Zwierzenia lekarza...*, s. 148.

²⁶ *Ibid.*, s. 151.

cyjnym kształcie, każąc mu przemawiać w sposób mniej lub bardziej pośredni przez usta bohaterów. W rezultacie proza ta przybiera charakter polifoniczny, by posłużyć się terminem używanym przez M. Bachtina.²⁷

Twórczość Wieriesajewa znamionuje również łączenie tych elementów, których tradycyjny realizm ze sobą nie wiązał, a więc wplatanie do fabuły elementów reportażowych, publicystycznych, a także epizodów o charakterze jawnie lirycznym, subiektywnym. Pisarz powiększył więc gamę środków powieściowej ekspresji, ale — czyniąc to — nie zawsze był w stanie nad nimi zapanować i zharmonizować je w jakiś koherentny system, co niewątpliwie niekorzystnie wpłynęło na walory artystyczne niektórych jego utworów (np. „Na bezdrożu”, „Zwierzenia lekarza”).

Proza Wieriesajewa — jak wynika z przeprowadzonej analizy zastosowanej przez pisarza strategii narracji — oscyluje zatem pomiędzy tzw. dokumentem a lirycznym wyznaniem i jest swoistą syntezą poetyki realistycznej, naturalistycznej i modernistycznej.

RÉSUMÉ

La narration des premières oeuvres de Wincenty Wieriesajew n'a pas été un phénomène homogène. Dans les oeuvres où domine la narration avec des interventions directes de l'auteur (telles *Towarzysze*, *Powietrze*, *Dwa końce*), on observe une assez grande distance entre le narrateur et le monde représenté, par rapport auquel le narrateur occupe une position supérieure.

Dans ses oeuvres plus tardives (p.ex. *Opowiadania o wojnie japońskiej*), l'écrivain a considérablement diminué le savoir du narrateur et la possibilité de ses interventions directes, les réduisant au savoir et aux possibilités des personnages de ses romans et contes.

L'oeuvre de Wieriesajew se veut originale dans la mesure où l'on y voit s'entremêler des éléments que le réalisme traditionnel ne mélangeait pas: ainsi, dans l'histoire apparaissent des éléments de reportage, des éléments journalistiques, de même que des épisodes de caractère lyrique, subjectif (*Zwierzenia lekarza*, *Ku życiu*).

Les oeuvres en prose de Wieriesajew oscillent donc, comme le démontre l'analyse de la stratégie narrative utilisée par l'écrivain, entre ce que l'on pourrait appeler document et la déclaration lyrique; elles constituent par conséquent une sorte de synthèse de la poétique réaliste, naturaliste et moderniste.

РЕЗЮМЕ

Повествование в раннем творчестве В. В. Вересаева не было однородным явлением.

В первых произведениях („Товарищи”, „Повертие”, „Два конца”) временная и пространственная точка зрения рассказчика большая.

²⁷ M. Bachtin: *Problemy poetyki; Dostojewskiego*, przekład N. Modzelewskiej, Warszawa 1970.

Для зрелой прозы Вересаева („Рассказы о японской войне”) характерно уменьшение перспективы повествователя.

Для творчества писателя показательны также те элементы, которые отсутствуют в прозе традиционного реализма (публицистические и лирические отступления „Записки врача”, „К жизни”).

Ранняя проза В. В. Вересаева, как доказывает статья, является особым синтезом поэтики, реализма, натурализма и модернизма.