

Zbigniew MACIEJEWSKI

**Sugestie autobiografizmu w rosyjskiej prozie neorealisticznej**  
**(*Żyżn' Arsieniewa I. Bunina i Putieszestwije Gleba B. Zajcewa*)**

Suggestions d'autobiographie dans la prose néoréaliste russe (*Jizn Arseniewa de I. Bunin et Poutiechestvie Gleba de B. Zaicev*)

Показатели автобиографизма в русской неореалистической прозе  
de I. Bunin et Poutiechestvie Gleba de B. Zaicev

Uchwycenie obecności wątków osobistych w *Życiu Arsieniewa Iwana Bunina* i w *Putieszestwije Gleba Eorysa Zajcewa* stanowi punkt wyjścia do systematycznych obserwacji nad poetyką obu utworów jako reprezentujących powieść autobiograficzną w twórczości neorealistów rosyjskich, przy założeniu oczywiście, iż taki subgatunek — wbrew ostatnio wypowiedzianym stwierdzeniom podważającym jego bytowe podstawy<sup>1</sup> — rzeczywiście istniał i nadal istnieje. Wobec co najmniej dwójakiej możliwości rozumienia terminu oznaczającego przedmiot zamierzonych poszukiwań i precyzującego charakterystykę gatunkową rozpatrywanych wypowiedzi powieściowych wyjaśnić trzeba na wstępie, w jaki sposób jest on tu pojmowany.

To, jak się zdefiniuje owo pojęcie określi płaszczyznę, gdzie upatrywać wolno oznak autobiografizmu oraz zadecyduje o tym, co uznać wypada za taką wskazówkę. Otóż obiektem podjętej penetracji jest autobiografizm przedstawiony, to znaczy — zaświadczany i odkrywany w samym dziele. Przyjęta tutaj propozycja badawcza jest właściwie rekapi-tulacją wcześniej już prezentowanych postaw w metodologii, które w polskiej refleksji teoretycznej i historycznoliterackiej zainicjował Jerzy Ziomek szkicem traktującym o autobiografizmie jako o hipotezie

<sup>1</sup> Zob. J. Skwarek: *Dlaczego autobiografizm? (Autobiograficzne strategie w powieściach J. Kurka oraz J. Kadena-Bandrowskiego)*, [w:] *W kręgu dwudziestowiecznego realizmu*, red. W. Wójcik, Katowice 1983, s. 26.

koniecznej<sup>2</sup>. Są to koncepcje Michała Głowińskiego<sup>3</sup>, Tomasza Burka<sup>4</sup> i Małgorzaty Czermińskiej<sup>5</sup>, by wymienić je w porządku opublikowania. Pomimo zrozumiałych różnic w stopniu uogólnienia i bezpośredniości sformułowań, a co ważniejsze — w rozkładzie akcentów przy doborze treści konstytuujących ów termin, wysunięte przez wspomnianych badaczy jego ujęcie nacechowane jest — generalnie — podobną perspektywą interpretacyjną.

W jej obrębie autobiografizm przestaje być zjawiskiem empirycznym, ujmowanym w kontekście kryteriów zewnętrznych (jak rzeczywiste *curriculum vitae* pisarza) i oznacza „ pewne wzory mówienia o sobie ”<sup>6</sup>, by posłużyć się formułą ze studium Głowińskiego, jako najpełniej i najradykałniej oddającą przywoływany tu i przyjęty sposób myślenia o definiowanej kategorii. Tak jak inne konwencje, wzory owe podlegają aktualizacji w utworze, warunkując określone zorganizowanie jego dwóch podstawowych planów — narracyjnego i kompozycyjno-przedstawieniowego, zwłaszcza takich całości jak sytuacja opowiadawcza (łącznie ze stosunkiem pomiędzy podmiotem mówiącym a wyobrażonym odbiorcą) oraz czas, przestrzeń i temat. Kształtująco-integrujący wpływ autobiografizmu obejmuje także bezpośrednio nie przedstawiające elementy dzieła literackiego, to znaczy różnego rodzaju metawypowiedzi, które zapowiadają dzieło bądź są w nim zawarte.

Swoistą dla omawianej konwencji zdolność podporządkowania sobie wspomnianych ostatnio komponentów — na progu utworu — pokazuje Głowiński i czyni to wówczas, gdy podkreśla leksykalno-frazeologiczną charakterystyczność i na niej opartą funkcję tytułów Leśmianowskich liryków, polegającą na kierowaniu reakcjami odbiorcy, w tym i znawcy, tj. autora uwzględnianego szkicu, który na podstawie nazw tytułowych wstępnie i od razu właściwie lokuje owe liryki w systemie gatunkowym (tj. wśród elegii autobiograficznych)<sup>7</sup>. Samookreślenie autobiografizmu włącznie z wyrażeniem jego świadomości co do własnego skonwencjonalizowania odbywa się za pośrednictwem funkcjonalnie

<sup>2</sup> Zob. J. Ziomek: *Autobiografizm jako hipoteza konieczna* („Treny” Jana Kochanowskiego), [w:] *Biografia — geografia — kultura literacka*, red. J. Ziomek i J. Sławiński, Wrocław 1975.

<sup>3</sup> Zob. M. Głowiński: *Elegie autobiograficzne Leśmiana*, [w:] *Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji*, red. J. Sławiński i J. Święch, Wrocław 1979, zwi. s. 132—133.

<sup>4</sup> Zob. T. Burek: *Autobiografia jako rozpamiętywanie losu. Nie tylko o „Rozdzinnej Europie”*, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 4.

<sup>5</sup> Zob. M. Czermińska: *Postawa autobiograficzna*, [w:] *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski i J. Sławiński, Wrocław 1982, zwi. s. 231—232.

<sup>6</sup> Głowiński: *op. cit.*, s. 132.

<sup>7</sup> *Ibid.*

podobnych składników również w głębi wypowiedzi, co ujawnione zostało z kolei przez Czermińską, traktującą tego rodzaju zabiegi jako jeden z dwóch potencjalnych sposobów realizowania się postawy mówiącego w powstającym dziś pisarstwie osobistym<sup>8</sup>.

Ponieważ problematyka związana z wątkiem autoprezentacji analizowanej normy „mówienia” jest rozwinięta w przywołanych szkicach obu badaczy stosownie do gatunkowo-morfologicznych właściwości rozpatrywanych tam przekazów bądź potrzeb typologicznie zorientowanego wywodu, dodać należy — nawiązując do ustaleń Danuty Danek — iż każda konwencja, a przede wszystkim ta, która jest przedmiotem obecnej refleksji (zwłaszcza w przypadku, gdy manifestuje się w prozie narracyjnej, mającej w swym rodowodzie koneksje retoryczno-epickie) wypowiada się o sobie samej nie tylko w tytule, ale również przez motto, odautorskie słowo wstępne i posłowie, wreszcie w inicjałach lub końcowych fragmentach właściwego tekstu powieściowego. W rezultacie wymienione części stają się miejscem szczególnego zagęszczenia głoszonej tam — przeważnie *explicite* — autobiograficzności<sup>9</sup>.

Ukazany kontekst teoretyczno-metodologiczny kluczowej dla danych rozważań idei dyktuje, by objawów określonej konwencjonalizacji *Życia Arseniewa* i *Putieszestwije Gleba* poszukiwać w równej mierze w rzeczywistości przedstawionej w konkretnych układach narracyjnych obu utworów, jak i upatrywać w tym, co znajduje się poza ową rzeczywistością, ale wspólnie z nią buduje te utwory. Podjęte tu zadanie i jego ujęcie w przypadku dość często ostatnio interpretowanej powieści Bunina<sup>10</sup> oznacza gruntowne przeformułowanie rozpatrywanej wcześniej problematyki jako pochodnej empirycznie rozumianego autobiografizmu. W odniesieniu do oczekującej dopiero na swego interpretatora tetralogii *Putieszestwije Gleba* jest to pierwsza próba zastanowienia się nad tym, czy i w jakim stopniu zorganizowanie Zajcewowskiego cyklu powieściowego, jego poetyka „realizowana” oraz „cytowana” wyznaczone zostały przez autobiografizm<sup>11</sup>.

Przy pewnych zbieżnościach zewnętrznych, ale stanowiących dość bliski kontekst rozpatrywanych utworów jako dzieł literackich, utwory

<sup>8</sup> Zob. Czermińska: *op. cit.*, s. 231—232.

<sup>9</sup> Zob. D. Danek: *O polemice literackiej w powieści*, Warszawa 1972, s. 135—136.

<sup>10</sup> Stan i perspektywy badań nad tym utworem przedstawiam dokładnie w szkicu *Poetyka rysopisu postaci w powieści autobiograficznej Iwana Bunina „Życie Arseniewa”*, „Rusycystyczne studia literackie”, t. 7, Katowice 1983, s. 16—18 (wraz z przypisami 1—8).

<sup>11</sup> Zwłaszcza pisana na emigracji proza powieściowa Zajcewa stawała się przedmiotem zainteresowania badawczego jedynie sporadycznie. Oprócz niedostęp-

te są wzajemnie i obiektywnie polemiczne w zakresie sposobów świadczenia o własnym autobiografizmie. Owe podobieństwa dotyczą przede wszystkim okoliczności pisarstwa Bunina i Zajcewa. Przypomnieć trzeba, że Bunin i Zajcew należą do licznego grona prozaików formujących poprzez swoje pierwsze wystąpienia nowe zjawisko w piśmiennictwie rosyjskim początków XX w., nazywane neorealizmem. Miało ono wyrażać sprzeciw wobec określonych założeń i dokonań zarówno symbolistów, jak i przedstawicieli końcowej, by nie powiedzieć, epigońskiej fazy realizmu klasycznego, a okazało się w istocie syntezą obydwu nurtów, przeprowadzoną w obrębie pomyślnych dążeń do zaadoptowania rewolucji impresjonistycznego malarstwa dla potrzeb literatury<sup>12</sup>.

Analogie obejmują także usytuowanie rozpatrywanych książek w dorobku każdego z autorów. Jak wiadomo, pisane na obczyźnie, we Francji *Życie Arseniewa* i *Putieszestwije Gleba* są propozycjami w pełni ukształtowanych twórców, lub — mówiąc w kategoriach generalizujących — reprezentują ów typ powieści autobiograficznej, której sens polega i na podsumowaniu — z jednej strony — rozwiązań formalno-tematycznych, znanych z wcześniejszych wypowiedzi danego pisarza, z drugiej zaś — ról społecznych, jakie podejmował on w swych wypowiedziach<sup>13</sup>. Jako rekapitulacje, pisane w ciągu kilku lat (*Życie Arseniewa*, 1927—1933) lub kilkunastu (*Putieszestwije Gleba*, 1934—1952), konstytuujące zatem nie tylko dojrzały, ale i późny okres w twórczości ich autorów, zbliżają się one również do osobistego i przynajmniej częściowo zaistniałego w kręgu neorealizmu, choć krajowego *Łańcucha Kościeja* (1928—1954), który zajmuje też podobne miejsce w spuściźnie swego sprawcy, Michała Priszwina. Zaakcentowana powyżej charakterystyczna pozycja tego rodzaju przekazów w pisarskim dziedzictwie neorealistów — potwierdzona przez przysłowiowy wyjątek, jakim jest powstałe w tym samym kręgu i reprezentujące tę samą odmianę gatun-

---

nych dwóch dysertacji amerykańskich, istnieją właściwie tylko całościowe i siłą rzeczy ogólne opracowania jak: G. Struwe: *Russkaja literatura w izgnanii. Opyt istoriczeskogo obzora zarubieżnoj literatury*, Nju-Jork 1956, s. 101—103, 262—266; P. Gribanowski: *Boris Konstantinowicz Zajcew (Obzor tworczestwa)*, [w:] *Russkaja literatura w emigracyi*, red. N. Połtorackij, Pittsburg 1972, uwzględniające w podobny sposób i cykl *Putieszestwije Gleba*.

<sup>12</sup> Zob. J. Starikowa: *Riealizm i simwolzizm*, [w:] *Razwitiije riealizma w russkoj literaturie w trioch tomach*, t. 3, Moskwa 1974, s. 176—177.

<sup>13</sup> W ten sposób *Życie Arseniewa* jest ujmowane w pracach: L. W. Krutikowa: „*Żyżn' Arseniewa*” — *itogowaja kniga I. A. Bunina*, [w:] *Buninskij sbornik. Materialy naucznoj konfieriencyi, poswiaszczonnoj stoletiju so dnia roždienija I. A. Bunina*, Oriol 1974; J. K. Lawdanskij: *Roman I. A. Bunina*, „*Żyżn' Arseniewa*”, Leningrad 1974 (maszynopis).

kową *Dietstwo Nikity*, tkwiące u początków drogi twórczej jego autora, Aleksego Tołstoja — określi w dużej mierze ich zadania, czyli podobne funkcjonowanie występujących w nich wątków osobistych.

Jakkolwiek oba zestawione utwory są wyrazem odejścia od formuły jawnego autobiografizmu<sup>14</sup> — co wzbogaca i uwewnętrznia ukazane powyżej zbieżności między nimi — to owo odejście dokonuje się w każdym z przypadków w sposób wzajemnie przeciwstawny, a przez to obiektywnie polemiczny. Jednakże owa odrębność metod tuszowania w *Życiu Arsieniewa* i *Putieszestwiu Gleba* otwartych powiązań pomiędzy dziełem i twórcą odzwierciedla te tendencje, jakie dotychczas stanowiły o rozwiązaniach narracyjnych w twórczości Bunina i Zajcewa oraz miały określać przyjętą przez nich strategię opowiadania w utworach pisanych równoległe z tymi powieściami bądź po zakończeniu pracy nad nimi.

Zgodnie z tymi dążnościami osobisty charakter pierwszej wypowiedzi powieściowej zasygnalizowany został głównie dzięki zakreowaniu w niej osobowego narratora i to w wersji, jaka przeważa w dwudziestowiecznej powieści z narracją pamiętnikarską i wyraża się w ścisłym zespoleniu nastawionego na wyznanie „ja” mówiącego z „ja” przeżywającym<sup>15</sup>. Zatem przy pomocy techniki narracyjnej używanej zazwyczaj przez Bunina, o czym świadczą jego liczne opowiadania tak wcześniejsze (np. *Pierwsza miłość*, *W sierpniu*, *Suchodoły*, *Ostatnia wiosna*, *Ida*), jak późniejsze (*Muza*, *Nathalie*, *Poniedziałek wielkopostny*), a pozostającej bodajże najgłębiej utrwaloną w literaturze oraz w świadomości pisarza i odbiorcy sugestią poszukiwanej wartości. Wskazują na to poprzednie liczne teksty uznane za powieści autobiograficzne włącznie z bezpośrednio poprzedzającym, tj. symbolistycznym wariantem tej odmiany gatunkowej, czyli *Kociem Letajewem* Andreja Bielego, by pozostać w kręgu prozy rosyjskiej.

<sup>14</sup> Przez jawny autobiografizm jest tu rozumiana imienna tożsamość pomiędzy autorem na karcie tytułowej dzieła a jego narratorem i bohaterem. Zob. Ph. Lejeune: *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. W. Labuda, „Teksty” 1975, nr 5, s. 41. Przy tej okazji warto wspomnieć, że tę formułę autobiografizmu stosowano najczęściej w prozie rosyjskiej i radzieckiej w okresie bezpośrednio poprzedzającym opublikowanie początkowych części lub całości zestawianych powieści, czyli w pierwszych trzech dziesięcioleciach XX wieku. Ku niej sięgali bowiem zarówno pisarze o uznanym już wówczas autorytecie (choćby Maksym Gorki w trylogii *Dzieciństwo*, *Moje uniwersytety*, *Wśród ludzi*), jak i ci, którzy wstępowali dopiero wtedy do literatury (Maryna Cwietajewa, Borys Pasternak, tzw. prozaicy wiejscy i proletariacy: Siemion Podjaczew, Iwan Wolnow, Aleksy Swirski), bez względu na to — jak pokazują wymienione przykłady — czy skłaniali się do mimetyzmu, czy też zdecydowanie go odrzucali, ale nie związani z neorealizmem.

<sup>15</sup> Zob. S. Eile: *Światopogląd powieści*, Wrocław 1973, s. 42.

Wszelako w przywołanym przed chwilą przekazie zastosowanie analogicznie ukierunkowanej narracji w pierwszej osobie współwystępuje z innymi jeszcze przejawami autentystycznych intencji autora. Przede wszystkim ujęcie wspomnianego trybu opowiadania stowarzyszone zostało z antropomorficznie uformowanym tytułem książki, aktualizującym przez ów kształt tradycję nazywania tego rodzaju utworów, co prawda raczej w literaturze zachodnio-europejskiej niż rosyjskiej. Nadto, z racji właściwej mu również deminutywności sugeruje on, iż kontaktować się będziemy z powieścią autobiograficzną, która opiera się na przebiegu życiowym zawężonym do dzieciństwa. U Bielego walor informacyjny wykazuje także obecne tam motto, przedmowa i epilog. Motto, bo ujawnia aluzyjnie, iż pamięć i wspomnienie mają być główną zasadą konstrukcyjną utworu — co jest uważane w jakiejś mierze za generalną cechę pisarstwa autobiograficznego, a przynajmniej jego pewnego typu<sup>16</sup> — a także jako zapowiadające w podobny sposób jedno z możliwych motywów wywoływania własnej biografii z przeszłości oraz jedną z przestrzeni, gdzie spełniać się może opowieść o własnym życiu<sup>17</sup>. Jak przystało na symbolistę, Biely zacytuje słowa, które są zdolne zasugerować, iż w grę wchodzić będą przesłanki mistyczo-kosmologiczne, że narracja zakorzeniona zostanie w krainie ducha i nieświadomości zbiorowej:

Wiesz co myślę — powiedziała szeptem Natasza... — że kiedy wspominasz, bez końca wspominasz, dowspominasz się wreszcie tego, co było, zanim przyszedłeś na świat..."<sup>18</sup>.

Przedmowa ugruntuje ukształtowane przez tytuł i motto oczekiwania czytelnika, bo już na początku zarysowuje współczesną z aktem opowiadania — i symboliczną oczywiście w swej wymowie — sytuację podmiotu mówiącego, a także dzięki temu, że tematyzuje umotywowaną przez owe terażniejsze okoliczności czynność i przedmiot wspominania:

Mam trzydzieści pięć lat: samoświadomość rozdarła mi mózg i pomknęła w dzieciństwo [...] <sup>19</sup>.

Na tym tle metatekstowa funkcja epilogu jest znacznie skromniejsza i jakby zdominowana przez właściwe tej części kompozycyjnej zadania tekstowe, polegające na wyrażeniu intuicji co do własnej przeszłości.

<sup>16</sup> Zob. Głowiński: *op. cit.*, s. 136.

<sup>17</sup> Opartą na różnych elementach strukturalnych łącznie z kategorią przestrzeni i dokonaną na materiale współczesnej prozy polskiej typologię pisarstwa osobistego zawiera wspomniany szkic Czermińskiej.

<sup>18</sup> A. Biely: *Kocio Letajew*, przeł. M. Leśniewska, postłowie J. Szymak-Reiforowa, Warszawa 1976, s. 5.

<sup>19</sup> *Ibid.*

I zawiera się głównie w podsumowaniu sensu całego wyznania. Ale już przyjęta perspektywa owego uogólnienia pokazuje antropologiczne nastawienie autobiografizmu w *Kociu Letajewie* oraz to, że w tym nastawieniu ma on do spełnienia określoną funkcję ideologiczną. Dokonuje się ono bowiem w odniesieniu do religijnego pojmowania świata i człowieka, a dokładniej przez nawiązanie do centralnej tajemnicy chrześcijaństwa, to znaczy Bożego planu przezwyciężenia śmierci, wysłowionego w sposób odkrywający pneumatologiczną wrażliwość narratora, a w konsekwencji jego zakorzenienie w identycznie wyczulonym prawosławiu<sup>20</sup>.

Dodatkowo o suponowanym użyciu wątków osobistych świadczy nieoczekiwane, ale znamienne zastąpienie solipsystycznego „ja”, w imieniu którego była prowadzona dotąd narracja, przez zbiorowe i zarazem dydaktyczno-perswazyjne „my”<sup>21</sup>, pojawiające się w aforystycznej formule, jaka zamyka ostatecznie epilog i stanowi jednocześnie kwintesencję zawartego w nim podsumowania („Umieramy w Chrystusie, aby w Duchu zmartwychwstać”<sup>22</sup>). Służy ono zamanifestowaniu mistyczno-egzystencjalnej solidarności mówiącego z odbiorcą, czy raczej — z wszelkim „nie-ja”, choć przede wszystkim — ma podkreślać, że ujęcie własnego życia w kontekście Bożego zamysłu zwycięstwa nad fizycznym unicestwieniem człowieka jest racją nie tylko indywidualną, ale całego rodzaju ludzkiego, z perspektywy tej wspólnoty zostało też wygłoszone i jako takie musi być przyjęte.

Oczywiście kierunkowość owego oddziaływania wiąże się w danym wypadku ze sformułowanymi postulatami symbolizmu, w obrębie których powieść przecież powstała i zgodnie z którymi jednym z celów twórczości literackiej jest przekazywanie treści religijnych<sup>23</sup>, pozostającym jakby odpowiedzią na ówczesne odrodzenie myśli i pobożności prawosławnej w Rosji<sup>24</sup>. Inna rzecz, że w imię tychże założeń ideologiczne znaczenie eksploatowania wątków osobistych kształtuje się u Bielego

<sup>20</sup> O tego rodzaju wyczuleniu doktryny prawosławnej pisał ostatnio W. Hryniewicz OMI: *Męka Chrystusa w teologii i duchowości prawosławnej*, [w:] *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, red. H. D. Wojtyska CP i J. J. Kopeć CP, Lublin 1981, s. 179.

<sup>21</sup> W aspekcie teoretycznym o skali znaczeniowej zaimka „my” pisze A. Okopień-Sławińska: *Jak formy osobowe grają w teatrze mowy*, [w:] *Tekst i fabuła*, red. Cz. Niedzielski i J. Sławiński, Wrocław 1979, s. 10, 16—17, 29—30.

<sup>22</sup> Biele: *op. cit.*, s. 268.

<sup>23</sup> Zob. D. Mierieżkowski: *O przyczynach upadka i o nowych tęczeniach sowriemiennoj russkoj literatury*, [w:] Z. Barański, J. Litwinow: *Rosyjskie manifesty literackie*, cz. 1, Poznań 1974, s. 11; Biele: *Simwolicizm kak miropoimanije*, [w:] *ibid.*, s. 22.

<sup>24</sup> Zob. M. Krzemień: *Filozofia w cieniu prawosławia. Rosyjscy myśliciele religijni przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1979, s. 11.

z reguły aluzyjnie i w podporządkowaniu wobec zadań *stricte* artystycznych, w tym i tematycznych wymogów analizowanej odmiany powieściowej. W związku z czym odznacza się ono ubocznością, libertynizmem i niekoherencją<sup>25</sup>.

Późniejsze *Życie Arsieniewa* nawet jeżeli rozporządza którymś z dodatkowych środków ujawniających ambicje dzieła co do reprezentowania określonej odmiany gatunkowej, to środki owe skrzętnie ukrywa bądź pomniejsza właściwe im z reguły nacechowanie retoryczne. I w tym dążeniu powieść Bunina współwyznacza i odzwierciedla zarazem zasadniczy kierunek przemian, jakie zachodzą w europejskiej prozie realistycznej począwszy od wystąpień Gustave'a Flauberta i polegają na zacieraniu oznak szeroko rozumianej intencji autorskiej<sup>26</sup>. W tym wypadku tytuł jest bowiem genologicznie dwuznaczny, o czym świadczą podobnie ukształtowane nazwy utworów nie przejawiających chęci bycia autobiograficznymi, choćby w przywoływanej już twórczości Gorkiego (np. *Życie Matwieja Kożemiakina*). I utrwała, co najwyżej, możliwości słowa tytułowego dotyczące informowania o zakresie wykorzystanej konstrukcji biograficznej, wykraczającej tym razem daleko poza dzieciństwo.

Niedookreśloność tytułu co do wyrażenia subgatunkowej świadomości autora i kierowania reakcjami odbiorcy wypełniona zostaje częściowo przez początek pierwszego rozdziału, który zachowuje funkcjonalną tożsamość motta. Wprowadzeniem do owego rozdziału jest słabo zintegrowany z całością empiryczny cytat,

<sup>25</sup> By przekonać się o tym, wystarczy przeanalizować, jak funkcjonuje kulinacyjny i wyczerpujący zarazem wspomnienia z dzieciństwa motyw przecucia własnego ukrzyżowania, którego mają dokonać, nie przypadkiem, kobiety. Jak zauważyła w zakończeniu posłowia do polskiego wydania tej książki Jadwiga Szymak-Reiferowa, odsyła on w swym przedstawieniowym kształcie jednocześnie do centralnej tajemnicy chrześcijaństwa, czyli misterium paschalnego, oraz do greckiego mitu o Orfeuszu. I wydaje się, że w tej znaczącej kontaminacji dwóch różnych kontekstów motyw ów — z jednej strony — wyraża intuicję „ja” przeżywającego co do własnego wyróżnienia, pozostającą jednym z fundamentalnych elementów niemal każdego opowiadania o sobie, z drugiej zaś wyraża najśmielszą i powszechną w literaturze rosyjskiej i zachodnioeuropejskiej końca XIX i początku XX wieku mesjaniczno-martyrologiczną i mizogyniczną koncepcję poety. I dopiero w dalszej kolejności — dzięki swemu usytuowaniu w obrębie wspomnień odnoszących się do najwcześniejszej fazy życia — przypomina on o rosyjskiej w szczególności tradycji Kościoła wschodniego, kojarząc się zwłaszcza z tak podkreślaną na przełomie stuleci kenotyczną interpretacją wcielenia, polegającą — jak ujął I. Klinger — na „utożsamieniu ukrzyżowania już z pierwszym momentem narodzin”, i z opartą na tej idei mistyką naśladowania Chrystusa. Cyt. za Hryniewicz OMI: *op. cit.*, s. 175.

<sup>26</sup> Zob. Eile: *op. cit.*, s. 47—48.



stwarzający i odsłaniający jednocześnie przesłanki dla rozpoczynającego się tak przedsięwzięcia narracyjnego. Zgodnie z nimi, ma ono wynikać i urzeczywistnić zarazem chęć uwiecznienia tego, co przypadkowe i ulotne w swym bycie. Z czym stowarzyszone zostało określone podejście do pisma, zgodnie z którym ma ono depozytariuszowskie właściwości, ujęcie przypominające współczesne semiotyczne koncepcje kultury, to znaczy — rozumianej jako „pamięć społeczeństwa”<sup>27</sup>, by odwołać się do sformułowania Jurija Łotmana i Borysa Uspienskigo, bo najlepiej oddającego sugestie tkwiące w rozpatrywanym przytoczeniu:

Rzeczy i dzieła są li nie napisane, mrok je zasnuwa, mogiła zapomnienia je okrywa, napisane zasię są jako ożywione [...] <sup>28</sup>.

I właśnie owo umotywowanie jako nawiązujące do jednego z najczęstszych uzasadnień podjęcia opowiadania o własnym życiu<sup>29</sup> wzbogaca zawarte w pierwszoosobowej narracji świadectwo autobiograficzności utworu Bunina. Jednakże biorąc pod uwagę motywy zaistnienia *Życia Arsieniewa*, w których tkwi zapowiedź i szeregu ról, jakie stosownie do owych przesłanek odegra narrator, i przestrzeni, w jakiej z tych samych powodów zakotwiczy on swą opowieść — jest to z założenia i w zakresie przynajmniej uwzględnionych kategorii inna propozycja użycia wątków osobistych wobec tej, jaką przedstawia *Kocio Letajew*.

Na tle wspomnianej kampanii o „odejście autora”, choć opacznie tym razem urzeczywistnianej, staje się również zrozumiałe, dlaczego *Putieszestwiye Gleba* jest przypadkiem, w którego obrębie dąży się — i na „progu” dzieła, i do pewnego stopnia w płaszczyźnie narracji — do zatajenia wszelkich związków z biografią twórcy. Zajcew rezygnuje bowiem z jakiegokolwiek wprowadzenia, przez co zaznacza, iż w owej grze pomiędzy literackością i rzeczywistością stara się dać pierwszeństwo rzeczywistości. Zachowuje oczywiście tytuł, ale tytuł odnoszący się do całości cyklu pozwalałby przypuszczać, że mamy raczej do czynienia z prozą podróżniczą, która jest co prawda związana — od XVIII w. — z pamiętnikarstwem, jego wieloma odmianami, w tym z „pamiętnikiem-historią” i „autobiografią sentymentalną”<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> J. Łotman, B. Uspienski: *O semiotycznym mechanizmie kultury*, przeł. J. Faryno, [w:] *Semiotyka kultury*, wybór i oprac. E. Janus i M. R. Mayenowa, przedm. S. Zólkiewski, Warszawa 1975, s. 180.

<sup>28</sup> I. Bunin: *Życie Arsieniewa*, przeł. I. Bajkowska i M. Mongirdowa, Warszawa 1965, s. 7.

<sup>29</sup> Powszechnie motywy podjęcia opowiadania o sobie rejestruje K. Irzykowski: *Pisma. Stoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, red. A. Lam, Kraków 1976, s. 545.

<sup>30</sup> Zob. H. Zaworska: *Sztuka podróżowania*, Kraków 1980, s. 25.

Iż rzeczywiście przez słowo tytułowe sugerowane są tu takie powiązania, wyjaśnia się dopiero w kontekście tytułów poszczególnych tomów tetralogii, zwłaszcza dzięki nazwie tomu drugiego (*Junost'*) jako dokładnie aktualizującemu tradycję tytułowania powieści autobiograficznej i to w literaturze rosyjskiej. Jednakże w odróżnieniu od utworu Bunina nazwa Zajcewowskiego cyklu nie tylko przewrotnie demonstruje jego autobiografizm, ale także za pośrednictwem swych właściwości interpretujących zapowiada, w jaki sposób i z jakiej perspektywy ujęto tam osobiste losy. I ta jego szansa utrwalona została w późniejszych powieściach uznanych za autobiograficzne (np. *Pieried woschodom sołnca* Michała Zoszczenki). W tym względzie walor informacyjny ma przede wszystkim przywołany przez Zajcewa topos podróży, który jako czynnik współokreślający porozumienie autora z czytelnikiem co do wartości gatunkowej rozpatrywanego dzieła ewokuje tam jeden z swych pierwszorzędnych sensów i oznacza wędrówkę jako doświadczenie egzystencjalne<sup>81</sup>.

Na to jaki aspekt owego doświadczenia zaakcentowany został w tytule, wskazują inne elementy.

Po pierwsze, aluzyjne w wyborze imię podróżującego, bo odsyłające do biografii jednego z dwóch synów księcia Włodzimierza, pozostającej (wspólnie z dziejami jego brata Borysa) dość typowym przykładem żywota średniowiecznego świętego jako apostoła i męczennika wiary chrześcijańskiej<sup>82</sup>. Po drugie, tytuły kolejnych woluminów składających się na ów cykl, w szczególności te, co za pośrednictwem swej określonej metaforyczności (*Zaria*) lub przez swój bezpośredni związek z symboliką biblijną (*Driewo żyzni*) przełamują dotychczasową i ciężącą ku mimetyzmowi tradycję nazywania tego rodzaju przekazów w realizmie klasycznym, tak we wczesnej fazie prądu (trylogia Lwa Tołstoja), jak i u jego schyłku (tetralogia Mikołaja Garina-Michajłowskiego). Wreszcie, iż to właśnie w tytule ostatniego tomu przywołany został symbol, który rekapitułuje — zgodnie zresztą z najbardziej optymistycznymi wątkami prawosławnej soteriologii<sup>83</sup> — sens Chrystusowej paschy i na tym sensie ufundowane rozumienie egzystencji ludzkiej jako ukierunkowane od początku i ostatecznie na przemianę i odnowę, wycelowane w życie wieczne.

Wobec wydobytych odniesień ukazane w słowie tytułowym Glebowe podróżowanie jawi się więc istotnie w znaczeniu przenośnym, ale wzbo-

<sup>81</sup> *Ibid.*, s. 29.

<sup>82</sup> Zob. *Kratkije żytija swiatych na wies' god*, Warszawa 1929, s. 158.

<sup>83</sup> Zob. Hryniewicz OMI: *op. cit.*, s. 178.

<sup>84</sup> Zob. Struwe: *op. cit.*, s. 264.

gaconym w treści mistyczno-kosmologiczne, czyli jako wędrówka indywiduum powtarzająca w skrócie dzieje ludzkości pomiędzy stanem przednaturalnym, sytuacją sprzed upadku i wygnania człowieka z raju (*Zaria*), a ponownym i otwierającym perspektywę odzyskania utraconej nieśmiertelności jego aktem zawierzenia Bogu i uznania Bożego panowania (*Driewo żyzni*). Ów potencjalnie tkwiący w nazwach tetralogii wzorzec wędrowania podkreśla manifestujące się począwszy od karty tytułowej antropologiczne nastawienie i ideologiczne oddziaływanie Zajcewowskiego autobiografizmu.

Nie tylko na obrzeżach dzieła, ale także w płaszczyźnie narracji Zajcew przekornie apeluje do świadomości czytelnika o uznanie jego książki za powieść autobiograficzną. Otóż, z jednej strony, pisarz odrzuca opowiadanie w pierwszej osobie — obowiązujące niejako w tego rodzaju wypowiedzi — nie chcąc powielać sprawdzonego już wzoru i zarazem sygnału. Z drugiej zaś, wzbogaca on przyjętą w cyklu relację trzeciosobową<sup>34</sup> liczne ujęcia personalne, które osiąga dzięki przejściu — nawet w obrębie jednego akapitu — od perspektywy nadrzędnego opowiadacza ku przyoblekającemu się zazwyczaj w uwewnętrzną mowę pozornie zależną widzeniu postaci. A zatem w sposób niejednokrotnie praktykowany u tego pisarza (*Strannoje putieszestwije, Anna, Dom w Passi*), więcej — biorąc pod uwagę powszechność i regularność stosowania wspomnianych zmian — decydujący, jak stwierdza Gleb Struwe, o odrębności Zajcewowskiej sztuki opowiadania wśród dziewiętnastowiecznych i współczesnych prozaików rosyjskich<sup>34</sup>.

Jak przy narracji w pierwszej osobie, zwłaszcza gdy dąży się w jej obrębie do zespolenia „ja” opowiadającego z „ja” przeżywającym — co pokazali Bieły i Bunin w uwzględnionych utworach — umieszczenie stanowiska obserwacyjnego na poziomie bohatera prowadzi z reguły do tego, że tekst „nastawia się” nie tylko na przeżywanie, ale i na przedstawienie owego przeżywania. Tak dzieje się też w rozpatrywanym cyklu *Putieszestwije Gleba*, co wskazywałoby oczywiście na jego przynależność do prozy psychologicznej. W zaliczanych do niej utworach, lecz jednocześnie nie uznanych za autobiograficzne, dominująca w nich funkcja ekspresywno-przedstawiająca realizuje się właściwie bez ograniczeń, to znaczy — parafrazując zdanie z *Zapisków z podziemia* — aż do pogwałcenia brutalnie i zuchwale nie tylko intymności duszy, ale i ciała.

Świadczą o tym choćby dzieła Fiodora Dostojewskiego, jak *Idiota* ze słynnym epilogiem oraz *Biesy* z niemniej osławioną spowiedzią Stawrogina, mające za pewnością — oprócz innych — ambicje psychologiczne i nie wykazujące zarazem chęci „bycia” osobistymi. Natomiast ekspre-

<sup>34</sup> Irzykowski: *op. cit.*

sywno-przedstawiające ukierunkowanie tetralogii Zajcewa manifestuje dwie przeciwstawne tendencje: maksymalną szczerość w wyznaniach o życiu duchowym i wstydlivość osiagającą najwyższy stopień przy relacjonowaniu przeżyć erotycznych czy inaczej — traktowanie jako tabu tego, co w świadomości bohatera prowadzącego wiąże się z tą sferą egzystencji ludzkiej. I właśnie ów diametralnie różny charakter dążeń w realizowaniu omawianej funkcji jest w odniesieniu do *Putieszestwie Gleba* — jako cyklu powieściowego w trzeciej osobie, lecz bogatego w ujęcia personalne — najważniejszą wskazówką jego autobiograficznej wartości i wspiera te jego świadectwa, które dają się odkryć przez analizę tytułu.

Graniczny charakter Zajcewowskiej normy intymności w ukazaniu wspomnianych doświadczeń dostrzec można nie tylko na tle uwzględnionych i bynajmniej nie najsłabszych — nawet w literaturze rosyjskiej — propozycji prozy psychologicznej ze skłonnością — jak powiedziałby Karol Irzykowski — do „cielesnego ekshibicjonizmu”<sup>35</sup>, ale i w zestawieniu z powieścią Bunina. W ostatnim wypadku wywoływanie własnej biografii z przeszłości obejmuje przecież i moment inicjacji w życie erotyczne, i pierwsze zbliżenie cielesne z ukochaną, wreszcie czysto seksualne przygody, jakkolwiek i nie przypadkiem relacja o owych zajściach odbywa się w konwencji niedopowiedzeń i sugestii tkwiących w ewokatywnie nacechowanym opisie:

Wagon był stary, wysoki, na trzech parach kół, w czasie biegu, na mrozie, cały gruchotał i wciąż jakby padał, walił się gdzieś, poskrzypywał, jego zamazłe szyby mieniły się niczym diamenty... Byliśmy już gdzieś daleko, była głęboka noc... Wszystko stało się jakoś samo, poza naszą wolą i świadomością... Ona wstała z twarzą płonąca, jakby oślepla, poprawiła włosy i przymknawszy oczy usiadła w kącie, niedostępna...<sup>36</sup>

I pod względem prezentowanej wstydlivości *Życie Arsieniewa* jest bliskie innym napisanym przez Bunina utworom w pierwszej osobie i eksploatującym jednocześnie wątek romansowy (choćby *Nathalie*), a różni się od tych, co przy podobnym wątku oparte zostały na narracji trzecioosobowej, w których erotyczne poczynania postaci stają się rzeczywiście obiektem przedstawienia. Zaświadcza o tym przytoczony poniżej fragment *Tani* jako jeden z wielu analogicznych przykładów:

Całe jej ciało poddawało się mu jakby nieżywe. Najpierw budził ją szeptem: „Słuchaj, nie bój się...”. Nie słyszała czy też udawała, że nie słyszy. Więc delikatnie pocałował ją w gorący policzek — ale nie odpowiedziała na pocałunek, więc pomyślał, że to milcząca zgoda na wszystko, co może nastąpić potem. Rozwarł więc

<sup>35</sup> Bunin: op. cit., s. 300—301.

<sup>36</sup> Bunin: *Tania*, przeł. I. Bajkowska, [w:] id.: *Ciemne aleje*, Warszawa 1980, s. 403.

jej nogi, poczuł ich delikatne, gorące ciepło. Tylko westchnęła przez sen, przeciągnęła się i zarzuciła rękę za głowę... [...]

Kiedy zaczęła szlochać słodko i żałośnie, z uczuciem nie tylko zwierzęcej wdzięczności za to nieoczekiwane szczęście, którym nieświadomie go obdarzyła, ale i uniesienia, zachwytu, zaczął całować jej szyję, piersi, co tak upajająco pachniały czymś wiejskim, dziewczęcym<sup>87</sup>.

Przy takim rozkładzie wydobyte różnice co do stopnia wstydlivego kamuflażu charakteryzującego narrację muszą być „znaczące” i oznaczają co innego w obydwu wypadkach, w każdym z nich wyrażają jednak coś więcej niż indywidualną osobowość twórcy Otóż w obrębie prozy Bunina pokazują, że w konwencji autobiograficznej napisane zostały również i jego niektóre opowiadania. Natomiast w odniesieniu do *Życia Arsieniewa* i *Putieszestwije Gleba* jako powieści powstałych w ramach tego samego prądu literackiego, a — co ważniejsze — sygnalizujących swą przynależność do pisarstwa osobistego i wykorzystujących podobny i podobnie wypełniony przebieg życiowy postaci centralnej, bo obejmujący kolejno następujące po sobie fazy egzystencji (od dzieciństwa po lata dojrzałe) i związane z tymi fazami role społeczne (w tym tkwiące bezpośrednio w erotyce, jak kochanek i mąż) — są oznaką wielkości, w jakiej urzeczywistnia się w obu utworach przypisywany im autobiografizm.

Jednakże rezygnując z szeregu elementów, które sytuują się na obrzeżach utworu i pełnią zazwyczaj funkcję metatekstową, przy jednoczesnym ograniczeniu lub zatajeniu tego rodzaju znaczenia nawet już wykorzystanych — najbardziej podstawowych lub zgoła koniecznych — form wypowiedzania się dzieła o sobie samym, tak Bunin jak Zajcew odwołują się — w różnej mierze i w różny sposób — do tradycji podobnie funkcjonujących wątków autotematycznych wchodzących ściśle do wnętrza narracji. Ich występowanie w głębi obu przekazów jest związane z wydłużonym — w porównaniu z prezentowanym w symbolistycznym *Kociu Letajewie* — przebiegiem losów postaci centralnej. Owa konstrukcja, podkreślająca — o czym już wspomniano — wielość chronologicznie przedstawionych faz i ról życiowych, nie jest oczywiście odkryciem neorealistów, lecz aktualizacją odpowiedniego doświadczenia realizmu i to zarówno klasycznego, jak i z pierwszych dziesięcioleci XX wieku, przypomnieniem wzorca, na jakim oparte zostały znane autobiograficzne cykle powieściowe Lwa Tołstoja, Sergiusza Aksakowa, Garina-Michajłowskiego, a także Gorkiego oraz innych tzw. „pisarzy nowych”, jak Wolnow i Swirski. Ale gdyby pominąć utwory jawnie akcentujące swe powiązania z twórcą, jakie napisano w latach dwudzie-

<sup>88</sup> Zob. Czermińska: *op. cit.*, s. 232.

stych, to właściwie dopiero neorealiści — Bunin, a później Zajcew — zmodyfikowali ów wzorzec konstrukcyjny analizowanej odmiany powieściowej przez taki wybór i takie ukształtowanie planu biografii, by ukazać bohatera i w roli pisarza. To stworzyło właśnie szansę i motywację dla zademonstrowania wątków autotematycznych, nieobecnych dotąd w omawianym subgatunku w literaturze rosyjskiej.

Objawiają się one w obu powieściach zazwyczaj tradycyjnie, niejako klasycznie — w relacji o własnych czynnościach twórczych, wspartej niekiedy quasi-autocytatami z prowadzonych przez siebie „Notatek osobistych”, lub w postaci przypadkowej rozmowy (Bunin) bądź zgoła zaaranżowanej i rozbudowanej ponad wszelką miarę dyskusji (Zajcew) z udziałem — odpowiednio — „ja-przeżywającego” bądź protagonisty, inkrustowanej empirycznymi lub fikcyjnymi przytoczeniami cudzej twórczości i tyczącej celów oraz sposobów pisania oraz etosu pisarza. Owe kwestie są tam rozważane w kontekście literatury rodzimej, zarówno w odniesieniu do zjawisk należących wówczas — w porządku czasu owych dysput — do artystycznej przeszłości (proza związana z ruchem narodnickim oraz odwołująca się do „sztuki czystej” poezja lat osiemdziesiątych z liryką Nadsona w szczególności), jak i całkiem nowych (złączone z nazwiskiem Czechowa propozycje dramastyczno-teatralne, dekadentyzm i symbolizm z wierszami i osobą Biełego na czele).

Oprócz tych przejawów, nawiązujących do tradycji metawypowiedzi, które mówią o regułach innego i przeważnie nie swojego tekstu, autotematyzm manifestuje się w danym wypadku i w konstruowaniu pewnych odcinków utworu tak, iż stają się one przez swe ukształtowanie wypowiedzią powiadamiającą pośrednio o założeniach jego własnej poetyki z realizującą się w nim strukturą subgatunkową włącznie. Ta ciekawsza i w pełni już dwudziestowieczna forma autotematyczności występuje jedynie w *Życiu Arsieniewa*, przy znaczącym jej pominięciu w późniejszym cyklu *Putieszestwije Gleba*, co potwierdza raz jeszcze wysuniętą na wstępie szkicu jego generalną hipotezę o obiektywnej polemiczności pomiędzy tymi utworami w ujawnianiu przez nie swego autobiografizmu.

W tym wypadku nastawienie owo polega na przeciwstawnym, to znaczy — odpowiednio świadomym bądź naiwnym — by posłużyć się typologicznym rozróżnieniem Czermińskiej<sup>38</sup> — eksploatawaniu wątków osobistych. Ta dyferencjacja stwarza z kolei uzasadnienie dla innego i formułowanego już w toku rozważań spostrzeżenia o tym, jak w obu utworach jest rozgrywane przeciwieństwo między iluzją rzeczywistości i kreacyjnością, określające poetykę wszelkiego dzieła. Z współcześnie uformowanym autotematyzmem kontaktujemy się u Bunina wówczas,

<sup>38</sup> Bunin: *Życie Arsieniewa*, s. 345, 349.

kiedy narrator wspomina zamiar napisania powieści o sobie, a przy okazji analizuje i przedstawia zarazem różne metody prowadzenia opowiadania w tego rodzaju książce w poszukiwaniu takiego, który by spełniał regułę maksimum artystycznego oraz związaną tu z nią zasadę względu na nadawcę jako tę, która wyzwała szczerość, autentyczność ekspresji, a następnie zakładał pozostający do pewnego stopnia w konflikcie z tymi zależnościami wzgląd na kontekst, a w konsekwencji i odbiorcę, powodujący troskę o poznawcze zaangażowanie. Oto początek i jeden z dalszych fragmentów rozpatrywanej metadysputy z samym sobą:

No cóż, myślałem, a może by tak napisać po prostu powieść o samym sobie? Ale jaką? Coś w rodzaju *Dzieciństwo, lata chłopięce*? A może jeszcze prościej? „Urodziłem się tam to, wtedy to...” Ależ, mój Boże, jakże to brzmi sucho, nędznie i nieprawdziwie! Przecież czuję całkiem nie to! Chociaż to wstyd i jakoś trudno to powiedzieć, ale przecież tak jest: „Urodziłem się we wszechświecie, w nieskończoności czasu i przestrzeni, gdzie jakoby kiedyś powstał jakiś system słoneczny, potem coś zwanego słońcem, a potem — ziemią”.

Ale cóż to właściwie jest? Czy ostało się we mnie coś oprócz pustych słów? [...]

Potem znowu usiłowałem zastanawiać się nad tym, od czego mam zacząć pisać o swoim życiu. Właśnie od czego? Przecież należałoby chyba powiedzieć najpierw jeśli już nie o wszechświecie, w którym zjawilem się w pewnej określonej chwili, to chociażby o Rosji. Czytelnik powinien się orientować, z jakiego kraju pochodzę, w jakim okresie dziejów przyszedłem na świat. Jednakże, cóż mogę o tym powiedzieć? [...] <sup>39</sup>

Owo uwewnętrznione solilokwium ma różnorakie znaczenia. Po pierwsze, stanowi określoną i scharakteryzowaną powyżej propozycję gry artystycznej w omawianym subgatunku. Po drugie, ma sens polemiczny i to zarówno wobec rozwiązań narracyjnych w istniejących już obiektywnie, cudzych dokonaniach pisarskich o charakterze autobiograficznym i podobnych do wymienionego tam przykładowo utworu L. Tołstoja, jak i względem własnego sposobu mówienia o sobie, czyli realizowanego przez Buninowskiego narratora w przedmiotowych — wcześniejszych i późniejszych — fragmentach jego wypowiedzi. Wreszcie najważniejszy aspekt jego funkcjonowania, jaki częściowo tkwi w wyodrębnionym przed chwilą znaczeniu, polega na odsłonięciu poszukiwanej wartości *Zycia Arsieniewa* oraz generalnej tendencji w zorganizowaniu artystycznym tej powieści właśnie jako osobistej, zwłaszcza jej świata przedstawionego. Ów świat ma być zarazem i rzeczywistością pozapowieściową, samym przebiegiem życiowym opowiadającego, i jego świadomą kreacją, sferą fikcyjnych desygnatów ukonstytuowaną nie

<sup>40</sup> M. Priszwin: *Łańcuch Kościeja*, przeł. W. Broniewski, Warszawa 1962, t. 2, s. 413.

tylko przez znaczenia słów, zdań i większych całości narracyjnych, ale także przez sposób rozwinięcia i komponowania opowieści o tym przebiegu, w którym to sposobie ścierają się ustawicznie ukazane powyżej różnorakie względy w dążeniu do uzyskania pierwszeństwa.

Obecność autotematyczności — niezależnie od tego, czy odkrywa ona problematykę teoretyczną i skonwencjonalizowanie analizowanej odmiany gatunkowej, czy jest tylko próbą ustosunkowania się mówiącego wobec literackiej przeszłości i terażniejszości — prowadzi do przemian strukturalnych powieści autobiograficznej w twórczości neorealistów, a przede wszystkim modyfikuje tam funkcje owej powieści. Otóż pod kątem pełnionych zadań obydwie utwory — na pewnych oczywiście odciśnięciach — zbliżają się do manifestu literackiego.

Zarówno wprowadzenie autotematyczności jak i wspomniane znaczenie użycia wątków osobistych trudno byłoby uznać za absolutne odkrycie neorealistów. W kontekście wcześniejszych dokonań w rosyjskiej literaturze radzieckiej lat dwudziestych, to znaczy biorąc pod uwagę konkretne i nie mające aspiracji autobiograficznych propozycje powieściowe, w których ujęcie postaci w roli pisarza wiąże się z wykorzystaną szansą autotematyczności (np. *Miasta i lata* Konstantego Fiedina, *Złodziej* Leonida Leonowa, *Skandalista* Wieniamina Kawierina), oraz uwzględniając teksty operujące jawnym autobiografizmem i rozwijane przy nieustannym przechodzeniu od poziomu wypowiedzi przedmiotowej do poziomu metawypowiedzi prezentujących założenia i dyrektywy artystyczne (m. in. autobiografii Lwa Łunca), owo osiągnięcie Bunina i Zajcewa jest bowiem raczej próbą zasymilowania i dostosowania istniejących już rozwiązań strukturalno-funkcjonalnych dla potrzeb innego subgatunku i nowych okoliczności życia literackiego.

Jednakże w latach dwudziestych wykorzystanie powieści lub pisarstwa *stricto* osobistego do przedstawienia wspomnianych postulatów jest z reguły aktem komplementarnym wobec wyłącznie wypełniających taki obowiązek bezpośrednich deklaracji programowych. Ponadto deklaracje owe wspólnie z tamtymi typami wypowiedzi miały regulować świadomość kanonu estetycznego na początku tego, co zwie się kształtowaniem indywidualności twórczej (Leonow) lub konkretnego stowarzyszenia twórców (Fiedin, Kawierin, Łunc jako zrzerzeni w „Bractwie Serafina”), skutecznie wyróżniać ową jednostkę bądź ugrupowanie na mapie literackiej współczesności, wreszcie określać zapowiadane w ten sposób ich późniejsze wystąpienia.

Natomiast sugerowane lub zgola formułowane w obrębie wątków autotematycznych elementy takiego kanonu w *Życiu Arsieniewa* i *Pu-tieszestwiu Gleba* są podjętą przez ich autorów próbą zrekompensowania zaległości w precyzowaniu własnego programu literackiego, ukrytą re-



kapitulacją rzeczywistych lub potencjalnych przekształceń strukturalno-tematycznych, zmian, jakie istotnie nastąpiły lub z jakich zrezygnowali oni w swej twórczości podczas stabilizacji i optymalizacji współtworzonego przez nich ruchu artystycznego. Przy czym jest to próba podjęta wówczas, gdy granice neorealizmu były ledwie dostrzegalne. W powiązaniu z tym, że ruch ów pozostaje bodajże jedynym z prądów w literaturze rosyjskiej XX wieku, który w momencie swego zaistnienia (pierwsza dekada stulecia) — mimo powszechnej wówczas tendencji ku takiemu sposobowi wypowiedzania się — nie głosił jakiegokolwiek wypowiedzi zbliżonej pragmatycznie do manifestu literackiego oraz wobec podkreślonej uprzednio pozycji obu dzieł w dorobku pisarskim ich twórców, wyrażana tu sugestia co do analizowanego ostatnio i jednego z wielu zresztą aspektów funkcjonowania neorealistycznej powieści autobiograficznej nie wydaje się tak całkiem bezpodstawna.

Tym bardziej, iż akurat ta jej funkcja bezpośrednio i chyba najsilniej zaakcentowana została w reprezentującym ten sam subgatunek i związanym do pewnego stopnia z neorealizmem oraz podobnie uplasowanym w spuściznie jego autora wspomnianym już *Łańcuchu Kościeja*, co nastąpiło przez dołączenie obszernego autorskiego komentarza do właściwego tekstu powieściowego i dzięki oznaczonej zawartości owego dodatku, zasugerowanej już w jego charakterystycznych tytułach (*Sztuka jako postępowanie* i *Jak zostałem pisarzem*). Inicjalną częścią tej zawartości jest w pełni wysłowiona wskazówka dotycząca odbioru dzieła: „Na tym kończy się powieść autobiograficzna *Łańcuch Kościeja*”<sup>40</sup>.

Przedstawione rozbieżności w sygnalizowaniu osobistego charakteru rozpatrywanych utworów dają nie tylko wyobrażenie na temat uwzględnianej odmiany gatunkowej łącznie z jej funkcją społeczną w obrębie neorealizmu, ale także odsłaniają jego ogólniejsze założenia estetyczne i możliwości. Sytuują się one pomiędzy dążeniem do maksymalnego znaturalizowania wypowiedzi literackiej, chęcią, by istniała ona wyłącznie w porządku zjawisk natury bądź przynajmniej była traktowana jako jego ekwiwalent, co wyróżnia sposób pisania przyjęty przez większość przedstawicieli tego prądu, a znamionującą jego nielicznych reprezentantów tendencją podkreślenia odrębności aktu kreacji, tworzywa i tworu, pragnącego być tym razem elementem kultury, określonym faktem literackim wśród innych faktów literackich.

#### RESUME

Le présent travail est une introduction à des observations, systématisées et mises dans l'ordre historique, faites sur la poétique des romans *Jizn Arsieniewa* de I. Bunin et *Putiechestvie Gleba* de R. Zajcew, considérés comme des propositions néo-réalistes de roman autobiographique; il traite en même temps des

marques d'autobiographie, contenues dans les oeuvres mentionnées, comme d'une valeur représentée et recherchée dans l'oeuvre même. Les deux romans dévoilent, d'une façon contradictoire et polémique, leur appartenance à un genre d'écriture personnelle déterminé. En ce qui concerne *Jizn Arsieniewa*, sa relation avec ce type d'écriture relève essentiellement de la création d'un narrateur personnel; nous y avons donc affaire à une technique narrative qui est la suggestion, le plus profondément implantée dans la littérature et dans la conscience, de la valeur recherchée. Par contre, dans la tétralogie plus tardive, *Putiechestvie Gleba*, où la narration à la troisième personne est enrichie de nombreuses conceptions personnelles, cette valeur est accentuée par l'intermédiaire de la fonction expressive et référentielle. Celle-ci se réalise sous pression de deux tendances opposées: la sincérité maximale dans les confessions sur la vie spirituelle du protagoniste, et la plus grande pudeur dans les relations de ses expériences érotiques. Il y a d'autres moyens qui témoignent du caractère personnel des deux romans; chez Bunin, c'est l'auto-thématisme de l'oeuvre et la fonction métalinguistique du motto. Zajcew, lui, se sert de la signification métalinguistique du titre faisant distinguer la tétralogie entière ou un de ses volumes. Il convient aussi de faire remarquer le sens des motifs personnels chez les deux auteurs en comparaison avec la variante symboliste de ce type de roman.

#### РЕЗЮМЕ

Статья является пробой представления систематических и взятых в историческом порядке наблюдений над поэтикой „Жизни Арсеньева” И. Бунина и „Путешествием Глеба” Б. Зайцева — произведений воплощающих неореалистический вариант автобиографического романа — и трактует о выступающих в них показателях автобиографизма как ценности изображенной в самом произведении. Оба произведения в противоположный и объективно полемический способ выявляют свою принадлежность к определенному жанру автобиографической прозы. В „Жизни Арсеньева” связь с этим жанром подчеркивается посредством создания конкретного рассказчика, т. е. с помощью повествовательного метода, который является наиболее закрепленным в литературе и сознании читателя показателем автобиографизма. Тогда как в позднейшей тетралогии „Путешествие Глеба”, написанной от третьего лица, но выявляющей стремление придать этому повествованию иногда форму несобственной прямой речи, автобиографизм выражается благодаря экспрессивно-изображающей функции, а точнее тех тенденций, которые ее характеризуют: с одной стороны, максимальная откровенность в исповеди о душевной жизни героя, а с другой — высшая степень застенчивости при повествовании о его эротических переживаниях.

Кроме того, в обоих произведениях проявляются также другие средства, показывающие их автобиографическую ценность. У Бунина к ним принадлежат: мотив ненаписанного автобиографического романа в романе и определенная метаязыковая функция эпиграфа. В свою очередь, у Зайцева таким же приемом является заглавие так целого цикла, как и одного из его томов.

В статье рассматривается также функциональное значение автобиографического сюжета обоих произведений, которое сравнивается со значением этого сюжета в символистском варианте исследуемого жанра.