

i studiów autorów obcych.⁴ Rozwijane są też – zwłaszcza w ostatnich latach – badania nad adresatem narracji i nad poetyką odbioru w ogóle (Michał Głowiński, Edward Balcerzan, Jerzy Ziomek i in.⁵).

Wysunięcie na plan pierwszy w niniejszych rozważaniach problematyki narratora i narracji nie oznacza bynajmniej jakiegoś generalnego utożsamiania narratora z twórcą świata przedstawionego, jak to czynią niektórzy badacze.⁶ Autor podziela bowiem pogląd, że najwyższą instancją w obrębie utworu jest nie narrator, lecz podmiot utworu. Podmiot ów, nie będąc żadną postacią przedstawioną, wyraża w obrębie tekstu układ reguł, nad którym narrator nie panuje. Bywa on też nazywany „autorem wewnętrznym” lub „obrazem autora”.⁷ Według określenia A. Okopień-Sławińskiej podmiot utworu stanowi naczelną instancję nadawczą w utworze, której byt „implikowany jest przez informację metajęzykową o pełnej strukturze tekstu”.⁸ Jemu właśnie można przypisać takie wypowiedzi metajęzykowe, jak tytuł utworu, tytuły rozdziałów, motta i przypisy autorskie, a w niektórych przypadkach także reguły ostatecznego zapisu tekstu (rodzaj druku, wyróżnienia literowe, układ stronicy, rozczłonkowanie tekstu itp.).⁹

Prawidłowe metodologicznie i bardzo istotne dla analizy i interpretacji wielu utworów epickich rozróżnienie kategorii narratora i kategorii podmiotu literackiego nie wydaje się mieć większego znaczenia przy badaniu utworów pisarzy reprezentujących dość prymitywny jeszcze etap techniki powieściowej. W tym wypadku bowiem – jak słusznie zauważa M. Jasińska – „tożsamość narratora i autora była niejako naturalna, lub może raczej konieczna”, gdyż „narrator abstrakcyjny nie stał się jeszcze kategorią literacką realnie uświadamianą, a więc i odróżnianą od rzeczywistego autora”.¹⁰ (W świetle nowszych badań należałoby tu mówić o tożsamości narratora nie tyle z rze-

⁴ Zob.: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*. Oprac. W. Karpiński, Warszawa 1974; *Studia z teorii literatury*. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”, I., pod red. M. Głowińskiego i H. Markiewicza, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977.

⁵ Zob.: *Problem odbioru i odbiorcy*, pod red. T. Bujnickiego i J. Sławińskiego, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977.

⁶ Zob.: Jasińska: *Narrator w powieści...*, s. 275. Trzeba jednakże wziąć pod uwagę fakt, że wypowiedź badaczki dotyczy głównie prymitywnego etapu rozwoju techniki powieściopisarskiej.

⁷ Pojęcie „obrazu autora” wprowadził Wiktor Winogradow. Zob.: Winogradow: *Problema skaza w stilistike*, Poetika, Leningrad 1926, wyp. 1 oraz Id. *O chudożestwiennoj prozie*, Moskwa-Leningrad 1930. Zob. także: E. Balcerzan: *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego. Z zagadnień teorii przekładu*, Wrocław 1968, s. 14–26.

⁸ A. Okopień-Sławińska: *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 2, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976, s. 38 (przedruk z tomu *Problemy socjologii literatury*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1967, s. 109–125).

⁹ *Ibid.*, s. 39.

¹⁰ Jasińska: *op. cit.*, s. 275.

czywistym autorem, co z „podmiotem czynności twórczych”, „dysponentem reguł” lub „nadawcą utworu”).¹¹

W podobny sposób przedstawia się również sprawa z rozróżnianiem instancji odbiorczych (adresat narracji i adresat utworu) w utworach o prymitywnej technice powieściopisarskiej. Analogicznie bowiem jak i wewnątrztekstowe instancje nadawcze podlegają one – w warunkach, gdy reguły strukturalne utworu nie podważają autorytetu narracji, – zjawisku tzw. personalizacji. Wizerunek adresata narracji pokrywa się wówczas z wizerunkiem adresata utworu, a wizerunek narratora – z wizerunkiem podmiotu utworu.¹²

Mając na uwadze powyższe zastrzeżenia, ale jeszcze przed rozpoczęciem właściwej analizy utworów prozatorskich Mikołaja Karamzina (1766–1826), czołowego przedstawiciela sentymentalizmu rosyjskiego, trzeba stwierdzić, że narracja u Karamzina nie była do tej pory zupełnie rozpatrywana w omówieniach i interpretacjach twórczości pisarza ogłaszanych w Związku Radzieckim i w Polsce. Pewne kroki w tym kierunku poczynili jedynie uczeni na Zachodzie (Anthony Glenn Cross, Peter Brang, Hans Rothe, Henry M. Nebel, Roger B. Anderson). Na uwagę zasługuje zwłaszcza praca amerykańskiego badacza R. B. Andersona, zatytułowana *Proza M. M. Karamzina: opowiadacz w opowiadaniu. Ze studiów nad techniką narracyjną*.¹³ Nowoczesne sformułowanie tytułu tej rozprawy nie zawsze wprawdzie odpowiada jej treści, jednakże autor czyni tutaj wiele ciekawych spostrzeżeń na temat twórczości Mikołaja Karamzina w ogóle. Ślusznie np. akcentuje u Karamzina poczucie odrębności narodowej mimo jego wielorakich związków z kulturą europejską.

Dość przekonująco prezentują się również obserwacje R. B. Andersona dotyczące zmian w psychice Karamzinowskiego opowiadacza i ich związku z techniką narracji. Żałować należy tylko, że badacz amerykański rozpatruje ewolucję twórczości pisarza wyłącznie na przykładzie najważniejszych utworów Karamzina. W związku z tym bowiem z pola jego widzenia wypada 20 utworów autora *Biednej Lizy*. m.in. *Spacer (Progułka)*, *Eugeniusz i Julia (Jewgienij i Julia)*, *Rajski ptaszek (Rajskaja pticzka)*, *Liodor (Liodor)* oraz *Dziewiczy las (Driemuczij les)*. Warto jednak podkreślić wysoką ocenę, jaką R. B. Anderson wystawia Karamzinowi-pisarzowi i myślicielowi nazywając go wybitnym talentem¹⁴ – ocenę, która skłania do bliższego spojrzenia na twórczość pisarza, a zwłaszcza na najbardziej nas tutaj interesujące zagadnienia związane z narracją i narratorem.

¹¹ Okopień-Sławińska: *op. cit.*, s. 42–43.

¹² *Ibid.*

¹³ R. B. Anderson: *N. M. Karamzin's prose: the teller in the tale. A study in narrative technique*, Houston 1974.

¹⁴ *Ibid.*, s. 215.

Pierwszą sprawą, wymagającą zastanowienia już przy pobieżnej nawet lekturze utworów prozatorskich Mikołaja Karamzina, jest problem celu narracji, a więc inaczej mówiąc – intencje i motywacje podjęcia przez narratora czynności opowiadania. Ogólnie można powiedzieć, że narracja podejmowana jest ze względu na jakiegoś, mniej lub bardziej określonego odbiorcę. W poszczególnych jednakże utworach *Biednej Lizy* cel narracji bywa określany w najrozmaitszy sposób.

W 11 z 31 utworów pisarza m.in. w nowelach *Eugeniusz i Julia* oraz *Sierra-Morena* (*Sijerra-Morena*), a także w utworach: *Alfida* (*Alfida*), *Niewinność* (*Niewinnost'*), *Noc i Dzień* (*Nocz i Dien'*), *Palemon i Dafnis* (*Palemon i Dafnis*) itp., jest on właściwie tylko domyślny i pokrywa się z obiektywnym celem każdego z tych utworów. W grupie takich utworów, jak *Wieś. Mój dzień* (*Dierewnia. Dien' moj*), *Noc* (*Nocz*), *Życie w Atenach* (*Afinskaja żyzn'*), *Wiejskie święto i wesele* (*Sielskoj prazdnik i swad'ba*), oraz *Spacer* cel narracji również jest domyślny, ale dzięki pewnym informacjom odnarratorskim znacznie łatwiej go określić niż w poprzednim wypadku. Dla przykładu można tutaj przytoczyć naprowadzające wskazówki narratora w *Wiejskim święcie i weselu* oraz w *Spacerze*:

Dawno wiedziałem, że przyjaciel mój [...] wydaje po żniwach uczte dla swoich chłopów i służby dworskiej, a dzisiaj samemu udało mi się uczestniczyć w tej uroczystości.¹⁵ Żadna pora roku nie bywa dla mnie tak przyjemna, jak wiosna.¹⁶

Pierwsza z wymienionych wskazówek zapowiada udział autora w uroczystościach weselnych i – domyślnie – jego uwagi na ten temat, druga zaś – wspólnie z tytułem (*Spacer*) – w podobny sposób motywuje wiosenną przechadzkę autora i jej opis literacki.

W 15 natomiast utworach autora *Biednej Lizy* intencja podjęcia opowiadania przez narratora nazywana jest bezpośrednio. Wynika ona zwykle albo z chęci samego narratora, albo z dążenia do zaspokojenia zapotrzebowania zgłaszanego przez odbiorców. Narrator pragnie więc: „zmniejszyć nieco ciężar swojej pamięci” – *Natalia, córka bojarska* (*Natalja, bojarskaja docz*) – poruszyć wspomnieniem swoje serce – (*Biedna Liza*) *Biednaja Liza* – ukazać „zwierciadło swojej duszy” – *Listy podróżnika rosyjskiego* (*Pis'ma ruskogo putieszestwiennika*) – zapobiec nudzie w zimowy wieczór – *Wyspa Bornholm* (*Ostrow Brongolm*) rozstawić czyny szlachetnych wieśniaków – *Froł Silin, człowiek czyniący dobro* (*Froł Silin, błagodietelnyj czetowiek*), *Tkliwość przyjaźni wśród osób niskiego stanu* (*Nieźnost' družby w nizkom sostojani*) – pocieszyć ludzi nieszczęśliwych – *Piękna carówna i szczęśliw*

¹⁵ N. M. Karamzin: *Sielskoj prazdnik i swad'ba*, „Moskowskij żurnal”, Moskwa 1791, cz. I, kniga 3 (mart), s. 292. Cytat ten, podobnie jak wszystkie pozostałe cytaty z utworów Karamzina, przytaczany jest w przekładzie autora niniejszych rozważań.

¹⁶ Karamzin: *Progulka*, „Dietskoje cztienije dla sierdca i razuma”, Moskwa 1789, cz. XVIII, nr 24, s. 161.

karzeł (*Priekrasnaja cariewna i szczeniowej karta*) – w żartobliwy sposób rozstrzygnąć spór między kobietami i mężczyznami – *Julia (Julija)* – pokazać wpływ sztuki na człowieka – *Rajski ptaszek* – wystąpić z utworem polemicznym wobec modnych wówczas utworów – *Rycerz naszych czasów (Rycar' naszego wriennieni)* – zaprezentować historię dwóch ludzi uosabiających dwa przeciwstawne charaktery – *Czuly i oziębły (Czuwstwitielnyj i chołodnyj)* oraz zadowolić proszące o bajkę dzieci – *Dziewiczy las* – i wykonać polecenie przyjaciółki – *Liodor*. Może też twierdzić, jak to czyni np. w *Moim wyznaniu (Moja ispowied')*, że pisze bez żadnego celu moralizatorskiego, „po prostu tak”. W jednym zaś wypadku intencje narratora odkrywa podmiot czynności twórczych, stylizowany na wydawcę znalezionej przypadkowo starodawnego manuskryptu *Marfa namiestniczka, czyli Ujarzmienie Nowogrodu (Marfa-posadnica, ili Pokorienije Nowagoroda)*:

Myślę, że napisane to jest przez jednego z tych, pochodzących z wyższej sfery mieszkańców Nowogrodu, którzy przesiedleni zostali przez wielkiego księcia Ioanna Wasiljewicza do innych miast [...]. Wydaje się, że starodawny autor tej opowieści nawet w duszy swojej nie oskarżał Ioanna. Przynosi to zaszczyt jego sprawiedliwości, chociaż w opisie niektórych wypadków krew nowogrodzka wyraźnie się w nim burzy.¹⁷

Przy badaniu celu narracji warto jednakże zwrócić uwagę na fakt, że intencje narratora nie zawsze muszą być zgodne z zamierzeniami podmiotu utworu, a więc pośrednio – podmiotu czynności twórczych. Ciekawy przykład takiej właśnie niezgodności stanowi, jak się wydaje, utwór Karamzina *Moje wyznanie*. Cyniczne deklaracje narratora, będącego jednocześnie głównym bohaterem noweli, wyraźnie dezawuowane są przez milczącą wprawdzie, ale pełną wymowy postawę podmiotu utworu. Zdarza się również, że określany przez narratora cel narracji ma charakter żartobliwy i jako taki nie pokrywa się w całości z obiektywnym celem utworu (*Natalia, córka bojarska, Julia*). Spostrzeżenie to, podobnie jak inne wcześniej już poczynione, zdaje się być wystarczającym dowodem na to, że cel narracji – we wszystkich swoich odniesieniach – odgrywa dość istotną rolę w zrozumieniu i prawidłowej interpretacji poszczególnych utworów Mikołaja Karamzina. I to tym bardziej, że wyznacza on w pewnym stopniu i adresata narracji, i jej formę (gawęda, pamiętnik, korespondencja, dziennik itp.).

Wybór formy narracji jest chyba najważniejszym wyborem, jakiego musi dokonać pisarz w przypadku każdego utworu epickiego. Określając z jednej strony formowanie się sytuacji narracyjnej, narratora i adresata narracji, z drugiej zaś – kształtowanie się świata przedstawionego: fabuły, postaci, tła zdarzeń, decyduje on bezpośrednio o całościowej strukturze utworu literackiego. W praktyce badawczej wyróżnia się zazwyczaj dwie zasadnicze formy narracji: narrację autorską (alb. trzecioosobową) oraz narrację pa-

¹⁷ Karamzin: *Marfa-Posadnica, ili Pokorienije Nowagoroda*, [w:] *Izbrannyje soczinienija*, t. 1, Moskwa-Leningrad 1964, s. 680-681.

miętnikarską (albo pierwszoosobową). W pierwszej z nich opowiadacz znajduje się na zewnątrz świata przedstawionego i rozwija o nim relację mniej lub bardziej zobiektywizowaną. W narracji zaś pierwszoosobowej narrator uzewnętrznia się jako „ja”, opowiadając o zdarzeniach, których był świadkiem lub w których sam uczestniczył (występuje wtedy równocześnie jako bohater utworu).¹⁸

Obok podziału dychotomicznego narracji bywa też stosowany podział trójdzielny, którego autorem jest austriacki anglista Franz Stanzel. Wyróżnia on mianowicie narrację auktoralną, narrację personalną oraz narrację w pierwszej osobie, w której mogą się pojawiać elementy zarówno narracji auktoralnej, jak i personalnej.¹⁹ Jednakże w naszych rozważaniach trzymać się będziemy podziału dychotomicznego, który wydaje się wystarczająco różnicować narrację w prozie Mikołaja Karamzina. I to tym bardziej, że podział ten nie wyklucza bynajmniej ani form pośrednich, ani bardziej skomplikowanych wariantów poszczególnych typów narracji.

Jeśli wziąć pod uwagę formę narracji, to na ogólną liczbę 31 znanych nam utworów prozatorskich autora *Biednej Lizy* 18 posiada narrację trzecioosobową, a 13 – narrację pierwszoosobową. Podział ten – w wypadku niektórych utworów – ma oczywiście charakter przybliżony. Podstawę podziału stanowi bowiem typ narracji, który w utworze dominuje. W związku z tym trzeba jednak odnotować w grupie z narracją trzecioosobową 5 utworów zawierających sporą domieszkę elementów narracji pierwszoosobowej (*Froł Silin, człowiek czyniący dobro; Biedna Liza; Natalia, córka bojarska; Czują i oziębły; Rycerz naszych czasów*) oraz 4 utwory z nieco mniejszą ilością tych elementów (*Piękna carówna i szczęśliwy karzeł; Dziewiczy las; Julia; Marfa namiestniczka, czyli Ujarzmienie Nowogrodu*).²⁰ Na przestrzeni natomiast całej twórczości prozatorskiej Mikołaja Karamzina obie wielkie grupy rozkładają się według ilości utworów w sposób przedstawiony na łączonych niżej wykresach (wykres nr 1 i wykres nr 2).

Porównanie obu wykresów przedstawia w przekroju diachronicznym ilościowy aspekt ewolucji narracji w Karamzinowskiej prozie. Wyraźnie daje się zauważyć, że po początkowych, paralelnych nieomal próbach pisania utworów z narracją trzecioosobową (*Eugeniusz i Julia*) i pierwszoosobową (*Spacer*), Karamzin decyduje się w 1791 r. głównie na narrację trzecioosobową (*Powódź Nawodnienije'; Alfida; Niewinność; Rajski ptaszek; Noc*

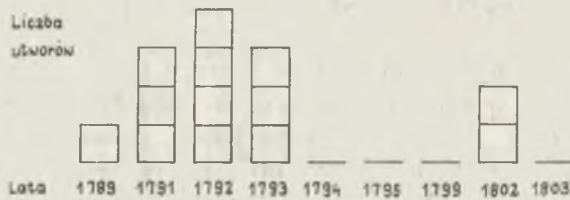
¹⁸ Sławiński: *Narracja* [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 258.

¹⁹ F. Stanzel: *Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły*, [w:] *Studia z teorii literatury*, s. 210–223. (Przedruk z „Pamiętnia Literackiego” 1970, z. 4).

²⁰ Z narracją pierwszoosobową mamy tutaj do czynienia przy prezentowaniu sytuacji narracyjnej, w „przedmowach” i „posłowiach”, w komentarzach, w przypisach, w „listach”, w „mowach” itp. przypadkach.



Ryc. 1. Utwory z narracją trzecioosobową; 1 kwadrat odpowiada 1 utworowi*



Ryc. 2. Utwory z narracją pierwszoosobową; 1 kwadrat odpowiada 1 utworowi

i Dzień; Frot Silin, człowiek czyniący dobro; Palemon i Dafnis). W roku 1792 trudno mówić o wyraźnej dominacji którejs z form – obie występują niemal że w równej ilości. W roku 1793 Karamzin preferuje narrację pierwszoosobową (*Liodor; Noc; Nowy Rok; Wieś. Mój dzień; Życie w Atenach; Wyspa Bornholm; Sierra-Morena*), zaś w latach 1794–1803 znowu wybiera narrację trzecioosobową (*Dziewiczy las; Julia; Rycerz naszych czasów; Anegdota; Marfa namiestniczka, czyli Ujarzmienie Nowogrodu; Czuły i oziębły*).

Aspekt ilościowy ewolucji narracji w prozie Mikołaja Karamzina powinien być jednak uzupełniony aspektem objętościowym. Wielkość, rozmiary poszczególnych utworów charakteryzujących się określonym typem narracji są bowiem nie mniej ważne od ich ilości. Całościowy zaś obraz rozwoju i przemian narracji w prozie autora *Biednej Lizy* stanowi swego rodzaju wypadkową obu wymienionych aspektów. Jeśli więc jako jednostkę obliczeniową przyjąć jedną stronę druku z wydanych w Związku Radzieckim w 1964 r. *Utworów wybranych* Mikołaja Karamzina, to po dokonaniu odpowiednich przeliczeń (przeliczenia te są niezbędne, gdyż wiele utworów pisarza zostało ogłoszonych w małym formacie w czasopiśmie i nie weszło

* Kwadrat zakreskowany na wykresie nr 1 oznacza pierwszą część utworu *Rycerz naszych czasów*, która została napisana w 1799 r. Drugą część tego utworu napisał Karamzin w 1803 r.

do wydań zbiorowych jego dzieł)²¹ można powiedzieć, że w twórczości prozatorskiej autora *Biednej Lizy* całkowita objętość utworów z narracją trzecioosobową ma się do całkowitej objętości utworów z narracją pierwszoosobową w przybliżeniu jak 1:3. W przekroju zaś diachronicznym korelacje obu grup w aspekcie objętościowym przedstawiają się tak, jak to jest pokazane na wykresie nr 3. Widać tutaj ogromną przewagę objętościową utworów z narracją pierwszoosobową w roku 1791 i w roku 1793 oraz zdecydowaną dominację utworów z narracją trzecioosobową w latach 1794–1803. Jest to obraz zbliżony do poprzedniego, jednakże korygujący go w istotny sposób, szczególnie w odniesieniu do roku 1791.

W ostatecznym natomiast rozrachunku – po uwzględnieniu aspektów ilościowego i objętościowego – należy stwierdzić, że Mikołaj Karamzin, po pierwszych, równorzędnych ilościowo i objętościowo próbach stosowania narracji trzecioosobowej i pierwszoosobowej w roku 1789, przeszedł do pisania dużej liczby małych utworów o narracji trzecioosobowej i jednego, obszernego utworu o narracji pierwszoosobowej (*Listy podróżnika rosyjskiego*) w roku 1791. W następnych zaś latach, głównie w roku 1793, daje się zauważyć u Karamzina ilościowy i objętościowy przyrost utworów z narracją pierwszoosobową. Ostatni jednakże okres twórczości pisarza (1794–1803) charakteryzuje się zdecydowaną przewagą utworów o narracji trzecioosobowej.

Mimo pewnej zawilóści przedstawionego tutaj schematu ewolucji narracji w twórczości autora *Biednej Lizy*, wyraźnie da się określić na jego podstawie ogólny kierunek rozwoju narracji w prozie Mikołaja Karamzina. Przebiega on naszym zdaniem od narracji pierwszoosobowej do narracji trzecioosobowej, a więc – w dużym uproszczeniu – od subiektywnego ujęcia rzeczywistości do ujęcia obiektywnego. Do podobnego wniosku dochodzi również amerykański uczony Roger B. Anderson, badając zmiany w psychice Karamzinowskiego narratora,²² oraz badaczka radziecka Faina Kanunowa, która stosuje jednak dość specyficzną metodologię.²³

Wybór takiej a nie innej formy narracji – takiego, a nie innego ujęcia rzeczywistości, pociąga za sobą szereg najrozmaitszych, ale w istocie bardzo ważnych dla struktury poszczególnych utworów konsekwencji artystycznych. Odpowiednio kształtowany jest bowiem i sam narrator, i sytuacja narra-

²¹ Chodzi tutaj o takie utwory, jak *Spacer*, *Eugeniusz i Julia*, *Noc i Dzień*, *Wiejskie święto i wesele*, *Niewinność*, *Rajski ptaszek*, *Poświęcenie szalasu*, *Powódź*, *Alfida*, *Palemon i Dafnis*, *Nowy Rok*, *Noc*, *Liodor*, *Piękna carówna i szczęśliwy karzeł*, *Tkliwość przyjaźni wśród osób niskiego stanu*, *Życie w Atenach*, *Dziewiczy las*, *Julia*, *Portret miłej kobiety i Anegdota*.

²² Anderson: *op. cit.*, s. 212–216.

²³ F. Z. Kanunowa: *Iz istorii russoj powiesti konca XVIII-pierwoj trieti XIX w. (Karamzin. Marlinskij. Gogol)*. Autoreferat rozprawy habilitacyjnej, Tomsk 1969, s. 12.

cyjna, a więc m.in. czas i przestrzeń narracji i adresat narracji. Od formy narracji zależą również metody konstruowania świata przedstawionego.

Narrator w utworach Karamzina z narracją trzecioosobową nie należy do świata przedstawionego i tylko z zewnątrz rozwija o nim swoją relację. Jego punkt widzenia – to punkt widzenia narratora w zasadzie wszechwiedzącego, którego kompetencje ograniczone są w niewielkim tylko stopniu. Można więc mówić tutaj o dużym dystansie narratora wobec świata przedstawionego. W sensie czasowym jednak dystans ten jest dość wyraźnie zróżnicowany. Najmniejszy wydaje się w utworach, w których czas narracji, chociaż późniejszy od czasu fabuły, jest mimo to współczesny (w szerokim rozumieniu tego słowa) ukazywanym zdarzeniom. Z taką sytuacją mamy do czynienia w opowieściach: *Eugeniusz i Julia*, *Froł Silin, człowiek czyniący dobro*, *Biedna Liza*, *Julia*, *Rycerz naszych czasów*, *Anegdota* oraz *Czuły i oziębły*, a więc w utworach na tematy rosyjskie.

Nieco większa rozpiętość czasowa dzieli narratora od świata przedstawionego w określanym zwykle jako historyczne nowelach *Natalia, córka bojarska* i *Marfa namiestniczka, czyli Ujarzmienie Nowogrodu*. W pierwszej z nich narrator oddalony jest od ukazywanych zdarzeń o ponad 100 lat (akcja noweli toczy się w XVII wieku), w drugiej zaś – o ponad 300 lat (w noweli ukazywane są zdarzenia z wieku XV).

W dość specyficzny sposób natomiast odległy jest narrator od świata przedstawionego w Karamzinowskich nowelach o charakterze bajkowym, takich, jak *Dziewiczy las*, *Piękna carówna i szczęśliwy karzeł* oraz *Rajski ptaszek*. Tylko w pierwszej z nich odległość ta jest określona bliżej („za dawnych czasów, około dziesięciu wieków przed naszym wiekiem”).²⁴ W dwóch pozostałych utworach mamy zaś do czynienia ze zjawiskiem, na które zwrócił już uwagę Dymitr Lichaczow, analizując czas i przestrzeń bajki ludowej. Otóż w nowelach-bajkach Mikołaja Karamzina, podobnie jak w bajkach ludowych, „nigdy nie wiemy – jak daleko czas akcji oddalony jest od czasu, w którym bajka jest słuchana”.²⁵

Największy jednak dystans w sensie czasowym, chociaż słabo akcentowany, zdaje się dzieli narratora od świata przedstawionego w takich utworach Karamzina, jak *Powódź*, *Alfida*, *Niewinność*, oraz *Noc i Dzień*. Świat przedstawiony tych utworów jest bowiem wyraźnie związany z czasami starożytnymi, antycznymi.

W związku z omawianiem czasowego aspektu dystansu narratora wobec świata przedstawionego warto również poświęcić kilka słów aspektowi spacjialnemu tego dystansu. Otóż okazuje się, że korelacje obu aspektów w ramach poszczególnych utworów Karamzina nie są wcale ani tak oczywiste,

²⁴ Karamzin: *Driemuczij les* [w:] *Soczinienija Karamzina*, t. 6, Moskwa 1820, s. 87.

²⁵ D. S. Lichaczow: *Zamknutoje wriemnia skazki*, [w:] *Poetika driewnierusskoj literatury*, Leningrad 1971, s. 253.

ani tak widoczne jak wzajemne zależności między czasem i przestrzenią w Bachtinowskich „chronotopach”.²⁶ Nie wydaje się jednakże, aby z tego powodu należało w ogóle zrezygnować z pojęcia spacjalnego aspektu dystansu narratora wobec świata przedstawionego. Dystans taki istnieje bowiem w wielu utworach pisarza, chociaż nie zawsze łatwo daje się on określić. Często bywa też niemal zupełnie zerowy, jak np. w *Biednej Lizie* czy w *Natalii, córce bojarskiej*, gdzie lokalizacja samego faktu mówienia pokrywa się prawie całkowicie z lokalizacją zjawisk mówionych. Zdarza się jednak, że przybiera on nieco większe rozmiary (*Froł Silin, człowiek czyniący dobro*). Jeśli zaś chodzi o dystans spacjalny w nowelach-bajkach Mikołaja Karamzina, to wydaje się, że i w tym wypadku można posłużyć się analogią do bajki ludowej, w której przestrzeń przedstawiona „nie wykazuje korelacji z tą przestrzenią, w której żyje opowiadacz i słuchają bajki słuchacze”.²⁷ (Prawidłowość ta nie odnosi się do utworu *Dziewiczy las*, w którym przestrzeń sytuacji narracyjnej w zasadzie utożsamiana jest z przestrzenią świata przedstawionego).

Sprawa dystansu spacjalnego wydaje się o tyle istotna, że nie jest on zupełnie brany pod uwagę we współczesnych badaniach teoretycznoliterackich. Co więcej – pomija się także związany z nim bezpośrednio problem przestrzeni sytuacji narracyjnej, czyli okoliczności przestrzennych, w których znajduje się narrator rozwijania wypowiedzi. W opracowaniach o charakterze podręcznikowym, w wydawnictwach encyklopedycznych, a nawet w specjalnych pracach teoretycznoliterackich mowa jest głównie o przestrzeni świata przedstawionego. Rozróżnieniu: czas narracji – czas świata przedstawionego nie towarzyszy narzucająca się wręcz analogia: przestrzeń sytuacji narracyjnej – przestrzeń świata przedstawionego. Jedyne znany nam wyjątek stanowi w tym względzie artykuł J. Sławińskiego *Przestrzeń w literaturze*, w którym wspomina się – wprawdzie tylko na marginesie – o lokalizacji samego faktu mówienia.²⁸ Wydaje się więc, że należałoby postulować dogłębne zbadanie tego zagadnienia, ale na podstawie obszerniejszego niż ten, z którym mamy tutaj do czynienia materiału literackiego.

Dystans narratora wobec ukazywanych postaci i zdarzeń – oprócz aspektu czasowego, a w niektórych wypadkach również spacjalnego – obejmuje także okeśloną perspektywę poznawczą oraz zasady wartościowania. Czynniki te, wspólnie zresztą z uprzednio wymienionymi, tworzą w konkretnych utworach organiczną całość. Można to zilustrować na przykładzie takiego utworu jak *Natalia, córka bojarska*. Silnie wyeksponowany dystans czasowy narratora

²⁶ M. M. Bachtin: *Czas i przestrzeń w powieści*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 4, s. 273–311.

²⁷ D. S. Lichaczow: *Chudożestwiennoje prostranstwo skazki*, [w:] *Poetika drienierusskoj literatury*, s. 388.

²⁸ Sławiński: *Przestrzeń w literaturze*, s. 16.

wobec świata przedstawionego ściśle wiąże się w tej noweli z równie jak on stałym dystansem poznawczym i moralistycznym. Zwraca przy tym uwagę fakt, że narrator nie jest zwolennikiem rzeczywistości, którą sam reprezentuje. Wprost przeciwnie, porównanie najrozmaitszych wartości świata przedstawionego z odpowiednimi wartościami pozaliterackiej rzeczywistości, do której odwołuje się narrator tożsamy w tym wypadku z podmiotem utworu, zdecydowanie wypada na niekorzyść tej rzeczywistości. Widać to wyraźnie w następującym zestawieniu:

Świat przedstawiony („w dawnych czasach”)	Sytuacja narracyjna („w naszych oświeconych czasach”)
Rosjanie byli Rosjanami; mówili swoim językiem; mówili to, co myśleli, co dyktowało im serce.	—————
Znali język prawdziwej czułości (proste, delikatne, namiętne słowa).	Mówi się często „językiem powieści”. Zapàs porównań poetyckich w literaturze bardzo się wyczerpał.
Żyli według własnych obyczajów – każdego dnia np. chodzili do cerkwi.	Ludzie chodzą do klubów, biorą udział w maskaradach.
Chodzili własnym krokiem.	—————
Nosili własne stroje, np. lekkie i krótkie damskie kożuszki, specjalne nakrycia.	Noszą ubiory „gallo-albiońskie”, wkładają różnego rodzaju „bonnets à la...”
Spali na prostych, szerokich, dębowych ławach.	Śpią na wymyślnych fotelach wolterowskich.
Sądy sprawowali sprawiedliwi ludzie, którzy sądzili według swojego sumienia.	Sprawiedliwość wymierzana jest według „takiego to a takiego dekretu, wydanego w tym to a w tym roku”.
Bogaci bardzo często zapraszali biednych na ucztę w czasie świąt.	?
Bogaci często byli orędownikami i obrońcami biednych.	?
Dzieci były wychowywane w sposób naturalny, bez specjalnych książek. Rezultaty wychowania były bardzo dobre.	Rosjanie czytują teraz specjalne książki o wychowaniu dzieci, np. pracę Locke’a <i>O wychowaniu</i> , czy też <i>Emila</i> Rousseau.

Przedstawione zestawienie ma oczywiście nieco sztuczny charakter, gdyż zawiera elementy niejako wykonstruowane ze swojego naturalnego środowiska w utworze i uporządkowane w określony system. Takie ujęcie pozwala jednak lepiej zobrazować istniejący w noweli kontrast między światem przedstawionym i rzeczywistością ewokowaną przez sytuację narracyjną. I to tym bardziej, że kontrast ów wprowadzany jest przez Karamzina w sposób świadomy i odpowiedzialny. Warto przy tym podkreślić fakt, że w przeciwieństwie do świata przedstawionego sytuacja narracyjna nie jest tutaj w pełni wykrystalizowana. Oprócz elementów jawnych, danych bezpośrednio (kluby i maskarady, ubiory, meble, sposób wymierzania sprawiedliwości i wychowywania dzieci) zawiera ona bowiem elementy jak gdyby utajone, wymagające od adresata utworu czynności deszyfracyjnych. Elementy te sygnalizowane są u Karamzina w dwojaki sposób.

W przypadku pierwszym (przykłady zaznaczone w zestawieniu znakiem zapytania) zwraca na nie uwagę sam narrator, który stara się rozproszyć przewidywane wątpliwości odbiorcy: „Władał on wieloma majątkami ziemskimi i był nie krzywdzicielem, lecz orędownikiem i obrońcą swoich biednych sąsiadów – w co w naszych oświeconych czasach, być może, nie każdy uwierzy, ale co w danych czasach wcale nie uważane było za osobliwość”²⁹ (podkreślenie moje – W. K.).

W drugim przypadku, zaznaczonym w zestawieniu przy pomocy znaku „minus”, mamy do czynienia ze specyficznym zadaniem dla adresata utworu. Słusznie więc twierdzi Edward Balcerzan mówiąc, że „każdy element utworu można traktować jako *sui generis* z a d a n i e dla czytelnika”, jako swego rodzaju „apel o dokonanie założonej w nim operacji semiotycznej”.³⁰ To zadanie-apel w Karamzinowskiej noweli *Natalia, córka bojarska* polega na tym, by stworzyć obraz przeciwstawny w stosunku do ukazywanego i wyciągnąć właściwe wnioski z porównania obu obrazów. Jako ilustracja omawianego zjawiska może służyć następujący cytat:

Kto z nas nie lubi tych czasów, kiedy Rosjanie byli Rosjanami, kiedy ubierali się w swoje własne stroje, chodzili własnym krokiem, żyli według własnych obyczajów, mówili własnym językiem i według własnego serca, to znaczy mówili tak, jak myśleli. Ja przynajmniej lubię te czasy”³¹

Ukazujący się w tym cytacie i wzbogacony stopniowo o coraz to nowe elementy obraz starych, dobrych czasów wywołuje jednocześnie w świadomości odbiorcy – w sposób niemal automatyczny – obraz będący zaprzeczeniem poprzedniego: (Teraz są inne czasy. Rosjanie nie są Rosjanami, nie ubierają się w swoje własne stroje, nie chodzą własnym krokiem, nie

²⁹ Karamzin: *Natalja, bojarskaja docz*, [w:] *Izbrannyje soczinienija*, s. 624.

³⁰ Balcerzan: *Perspektywy „poetyki odbioru”*, [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 2, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 51.

³¹ Karamzin: *Natalja, bojarskaja docz...*, s. 622.

żyją według własnych obyczajów, nie mówią własnym językiem i według własnego serca, to znaczy nie mówią tak, jak myślą).³² Krytyczny opis współczesnej Karamzinowi rzeczywistości pozaliterackiej powstaje więc poprzez zanegowanie wartości starych, dobrych czasów. Aby zaś nie było wątpliwości co do tego, jakie czasy bardziej odpowiadają narratorowi-podmiotowi utworu, opis zakończony jest sądem wartościującym („Ja przynajmniej lubię te czasy”). W podobny sposób konstruowane są elementy rzeczywistości pozaliterackiej także w innych przykładach. Wszędzie jednak sympatią opowiadacza cieszą się czasy dawne. Daje się to wyczuć nawet w narratorskiej intonacji (ironia wobec czasów współczesnych).

Proponowany przez Karamzina pozytywny model rzeczywistości, związany z przeszłością, zakłada więc w gruncie rzeczy życie bliskie naturze: proste, naturalne stroje i sprzęty, zgodne z naturą wychowanie dzieci, naturalną dobroć, sprawiedliwość i gościnność, naturalny język i obyczaje. Model ten nie jest jednakże tylko oddaloną w czasie zwykłą utopią. Są bowiem we współczesnych narratorowi „oświeconych czasach” ludzie, którzy go realizują, którzy zdają się być jego uosobieniem. Dowodzą tego następujące słowa:

Z drugiej strony pojawiały się przed oczami Natalii migotliwe łuki rzeki Moskwy, kwitnące pola i dymiące wsie, skąd z wesołymi pieśniami wyjeżdżali do swoich robót pracownicy wieśniacy – wieśniacy, którzy po dziś dzień w niczym się nie zmienili, tak samo się ubierają, tak samo żyją i pracują, jak dawniej żyli i pracowali, i pośród wszystkich zmian i masek reprezentują sobą jeszcze prawdziwą fizjonomię rosyjską³³ (podkreślenie moje – W. K.).

Motyw kontrastu dobrej przeszłości i złej teraźniejszości, mit poczciwych przodków oraz przekonanie o zdolności wsi do obrony przed zgubnymi wpływami cywilizacji (opozycja natury i kultury) należą oczywiście do najbardziej typowych elementów poetyki sentymentalnej i całego Oświecenia w ogóle. Podobnie jak w literaturze rosyjskiej, spotykamy je również w utworach pisarzy polskich XVIII – początku XIX wieku oraz innych pisarzy europejskich. Warto jednak przy tym zwrócić uwagę na fakt, że pisarze sentymentalni w zasadzie ograniczają się tylko do wydobycia kontrastu teraźniejszości i przeszłości. Nie aspirują oni natomiast – przynajmniej w swojej twórczości beletrystycznej – do zbudowania jakiejś własnej wizji przemian historycznych.³⁴

Przeciwstawienie przeszłości i teraźniejszości, tak silnie zaakcentowane w Karamzinowskiej noweli *Natalia, córka bojarska*, występuje również w innych utworach pisarza z narracją trzecioosobową. W większości wypadków też związane jest ono z kontrastem: świat przedstawiony – sytuacja

³² Znak () oznacza granice obrazu hipotetycznego, „konstruowanego”.

³³ Karamzin: *Natalja, bojarskaja docz...*, s. 627.

³⁴ T. Kostkiewiczowa: *Motywy i tematy literatury sentymentalizmu [w:] Klasycyzm. Sentymentalizm. Rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1975, s. 245.

narracyjna. W noweli *Eugeniusz i Julia* np. mowa jest o „szczęśliwych czasach patriarchalnych”, w których – w przeciwieństwie do czasów współczesnych narratorowi-podmiotowi utworu – „cnotliwy młodzieniec bez żadnej lękliwej nieśmiałości, oznaczającej duszę zdemoralizowaną przez rozpusztę, przyciskał do piersi swojej cnotliwą dziewczynę”.³⁵ Utwór zatytułowany *Niewinność* przeciwstawia czasy, w których „śmiertelnicy podporządkowywali się głosowi dobroczynnej Przyrody i żyli w miłości, ciszy i pokoju, i w których Niewinność zamieszkiwała na ziemi”³⁶ – czasom współczesnym, w których *Niewinność*, stale przebywając w niebiosach, rzadko tylko odwiedza ziemię i ukazuje się oczom śmiertelników. W opowieści pt. *Julia* narrator mówi żartobliwie:

Powiecie, że w czasach rycerskich kochano inaczej – łaskawi moi! Każdy wiek ma swoje obyczaje: my żyjemy w wieku osiemnastym! Nasze piękne kobiety są litościwe i wyrozumiałe. Żadna z nich, siedząc w łoży, nie rzuci rękawiczki na grzywę rozjuszonego lwa i nie pośle po nią swojego Rycerza, dlatego że rycerz – nie pójdzie po nią!³⁷

Ta dowcipna uwaga stanowi w pewnym sensie kontynuację utrzymanych w podobnym stylu wypowiedzi narratora w utworze *Piękna carówna i szczęśliwy karzeł*, gdzie o dawnych kochankach i o dawnych metodach zalecania się do kobiet opowiada narrator w sposób komiczny. (Komiczne – wyjątkowo! – charakterystyki bohaterów przeszłości związane są tutaj najprawdopodobniej z bajkowym charakterem utworu). Jednakże i w tym utworze opowiadacz nie potrafi powstrzymać się od krytyki współczesności (satyra na poetów-pochlebców). Podobnie rzecz ma się w szkicu *Froł Silin, człowiek czyniący dobro* (gorzki komentarz na temat wielkoduszności). Co więcej zaś – nie brak uwag krytycznych również w utworach z narracją pierwszoosobową. Świadczyłyby to, jak się wydaje, o ważności wymienionych wyżej motywów (opozycja natury i kultury, mit pocziwych przodków, kontrast: przeszłość – terażniejszość) dla całej twórczości prozatorskiej Mikołaja Karamzina.

Oprócz punktu widzenia i szeroko omówionego tutaj dystansu narratora wobec świata przedstawionego, pozycję opowiadacza charakteryzuje także określony zakres jego wiedzy o świecie przedstawionym oraz zasady ograniczenia i motywacji tej wiedzy. Obiektywnie rzecz biorąc wiedza narratora dotycząca świata przedstawionego związana jest przede wszystkim z istnieniem dużego dystansu czasowego pomiędzy czasem zdarzeń i czasem narracji. Dystans ten nie motywuje jednakże wiedzy narratora w sensie jej źródeł i zakresu.³⁸

³⁵ Karamzin: *Jewgienij i Julija*, [w:] „Dietskoje cztienije dla sierdca i razuma”, Moskwa 1789, cz. XVIII, nr 25, s. 186.

³⁶ Karamzin: *Niewinnost'*, [w:] „Moskowskij żurnal”, Moskwa 1791, cz. II, kniga 1 (apriel), s. 65:

³⁷ Karamzin: *Julija*, op. cit., s. 61.

³⁸ Por.: J. Barczyński: *Narracja i tendencja. O powieściach tendencyjnych Elizy Orzeszkowej*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańska 1976, s. 34.

Jak już wcześniej było powiedziane, Karamzinowski narrator w utworach z narracją trzecioosobową jest narratorem wszechwiedzącym. Pozornie nieobecny, gdyż znajduje się na zewnątrz świata przedstawionego, wie on o tym świecie wszystko – zna jego losy, wzajemne stosunki bohaterów, wszelkie ich myśli i przeżycia oraz zdarzenia. Można więc powiedzieć, że narrator ten ma wiedzę absolutną o przedstawionym świecie, jest jak gdyby nadrzędną świadomością wobec wszystkich bohaterów. Nie dziwi w związku z tym jego częste identyfikowanie się z podmiotem utworu i podmiotem czynności twórczych (stylizacja narratora na „autora”). Ciekawe jednak, że dysponując pełnią wiedzy o świecie przedstawionym, Karamzinowski narrator stara się w większości wypadków wytłumaczyć lub przynajmniej uprawdopodobnić pochodzenie posiadanej przez siebie wiedzy. Tylko w 6 bowiem z 18 utworów z narracją trzecioosobową (*Noc i Dzień; Palemon i Dafnis; Powódź; Tkliwość przyjaźni wśród osób niskiego stanu; Dziewiczy las; Julia*) wiedza ta nie jest niczym motywowana. W innych utworach natomiast, chociaż w różnym stopniu, narrator informuje odbiorcę o źródłach swojej wiedzy.

W sposób najbardziej wiarygodny udaje mu się to osiągnąć w takich utworach Karamzina, jak *Niewinność, Rajski ptaszek* oraz *Froł Silin, człowiek czyniący dobro*. W pierwszym z tych utworów wiedza narratora oparta jest na empirii. Twierdzi on bowiem, że „widział” *Niewinność* w postaci „milej Aglai”. Dwa pozostałe utwory stanowią interesujący przykład weryfikowania wiedzy narratora przez podmiot utworu przy pomocy przypisów autorskich. W *Rajskim ptaszku* podmiot utworu wskazuje na źródło wiedzy narratora (i jednocześnie genezę utworu w ogóle), którego z treści tej nowelki można się jedynie domyślać: „Myśl tego utworu wzięta z rosyjskiej bajki ludowej wskazuje, że u nas na Rusi dawno już istniało wyobrażenie o cudownym oddziaływaniu harmonii na ludzkie serce”.³⁹ W szkicu natomiast o szlachetnym wieśniaku *Frole Silinie* podmiot utworu likwiduje wątpliwości narratora:

Narrator	Podmiot utworu
<p>„W jednej z naszych sąsiednich wsi żył – a być może żyje jeszcze i teraz [...]” „Jeśli ty jeszcze nie opuścicie nas, przyjacielu ludzkości [...]”</p>	<p>„On jeszcze żyje. Jeden z moich przyjaciół czytał mu ten utwór. Dobry starszerek płakał i mówił: »Nie jestem tego wart, nie jestem tego wart«”.⁴⁰</p>

³⁹ Karamzin: *Rajskaja pticzka*, [w:] „Moskowskij żurnal”, Moskwa 1791, cz. III, kniga 2 (awgust), s. 201.

⁴⁰ Karamzin: *Froł Silin, błagodietelnyj czelowiek*, [w:] *Russkaja literatura XVIII wieku*, s. 688.

Przekonywająco również motywuje narrator źródła swojej wiedzy w *Biednej Lizie* Mikołaja Karamzina. Informuje on odbiorcę, że całą historię opowiedział mu jeden z głównych jej bohaterów – Erast. Na opowiadaniu osób, które zetknęły się z bohaterami wydarzeń („pan P.”) lub ludzi, którzy rozmawiali ze świadkami prezentowanej historii („młody, czuły człowiek”) oparte są także takie utwory Karamzina, jak *Anegdota*, *Eugeniusz i Julia* oraz *Alfida*. W ostatnim z tych utworów pierwotny nadawca nie jest jednak bliżej konkretyzowany („opowiadają, że”). Konkretyzacja taka zresztą wcale nie musi zwiększać wiarygodności źródła opowieści, jak to widać w *Natalii, córce bojarskiej* („mam zamiar opowiedzieć miłym czytelnikom pewną prawdziwą historię, którą usłyszałem w krainie wyobraźni od babci mojego dziadka”⁴¹). Większe prawdopodobieństwo uzyskiwane jest tutaj bowiem dzięki świadectwu samego narratora („spacerując jesienią nad brzegiem rzeki Moskwy, niedaleko ciemnego gaju sosnowego znalazłem kamień nadgrabny”⁴²).

O wiele mniej uzasadnioną motywacją źródeł wiedzy narracyjnej dysponują Karamzinowskie utwory *Czuły i oziębły*, *Rycerz naszych czasów* oraz *Piękna carówna i szczęśliwy karzeł*. W pierwszym z nich narrator mówi, że miał okazję poznać historię, którą obecnie prezentuje, w drugim twierdzi, że idzie tylko z piórem w ślad za losem, w trzecim natomiast powołuje się na „poetów tamtych czasów”, na „stary księgozbiór”, na „stare latopisy” albo na ... „bezstronną Historię”. Zdarza się też u Karamzina, że przy braku motywacji pochodzenia wiedzy narratora o całej historii, podawane jest źródło przynajmniej jednej z jej części: „Człowiek, który widział go wychodzącego z alei, mówił mi, że twarz jego była biała jak płótno” (*Julia*).⁴³ W jednym zaś wypadku (*Marfa namiestniczka, czyli Ujarzmienie Nowogrodu*), w sytuacji, gdy podmiot czynności twórczych zachowuje dla siebie rolę wydawcy znalezionej przypadkowo starodawnego manuskryptu, przedstawiane są nie tyle źródła wiedzy narratora, co sam opowiadacz.

Wiedząc w zasadzie wszystko o świecie przedstawionym poszczególnych utworów, Karamzinowski narrator w prozie z narracją trzecioosobową stara się – jak to było pokazane – wiedzę tę w najrozmaitszy sposób dokumentować. Robi to oczywiście przez wzgląd na ówczesnego odbiorcę. O tym zaś, że czyni to z powodzeniem, że udaje mu się w oczach czytelników zamienić fikcję w rzeczywistość, mogą świadczyć chociażby opisywane we wszystkich niemal opracowaniach podręcznikowych historii literatury rosyjskiej pielgrzymki do stawu w pobliżu Symonowego klasztoru, położonego w okolicy Moskwy, gdzie miała utonąć biedna Liza, oraz wypadki samobójstw na tym miejscu rozegzaltowanych panien.⁴⁴

⁴¹ Karamzin: *Natalja, bojarskaja docz...*, s. 623.

⁴² *Ibid.*, s. 660.

⁴³ Karamzin: *Julija*, s. 73.

Wszewiedza narratora w omawianym typie prozy bywa niekiedy w pewnym stopniu ograniczana. Ograniczenia te dotyczą i samego narratora, i prezentowanego przez niego świata. Narrator może np. nie znać dalszego przebiegu narracji (*Natalia, córka bojarska*). Może on też sam zadawać sobie pytanie, dlaczego pisze tak, a nie inaczej (*Biedna Liza*). O wiele większe jednakże znaczenie ma zakres wiedzy opowiadacza na temat rzeczywistości pozaliterackiej. Pozwala on bowiem w dużym stopniu wyrobić sobie pogląd na temat osobowości narratora, który często utożsamiany jest u Karamzina z podmiotem utworu. Karamzinowski narrator w prozie z narracją trzecioosobową nie wie np. czy istnieje związek między zdolnościami umysłowymi i cechami moralnymi a pewnymi szczególnymi formami lub czynnościami organizmu (*Czuły i oziębły*) oraz zastanawia się nad przyczynami zróżnicowanego oddziaływania różnego rodzaju krajobrazów na ludzką wyobraźnię (*Rycerz naszych czasów*). Podlega on też – co wydaje się niezmiernie interesujące – takim samym jak jego bohaterowie uwarunkowaniom światopoglądowym. Mamy tu na myśli ograniczoną wiedzę opowiadacza o życiu pozagrobowym oraz ingerencji Boga na ziemi (*Biedna Liza; Dziewiczy las*).

Niewiedza narratora w utworach Mikołaja Karamzina może dotyczyć także świata przedstawionego: charakterystyki przestrzeni przedstawionej (*Dziewiczy las*), rozwoju fabuły (*Natalia, córka bojarska*), a także losów (*Froł Silin, człowiek czyniący dobro; Natalia, córka bojarska*), rozmów (*Piękna carówna i szczęśliwy karzeł*), spostrzeżeń (*Froł Silin, człowiek czyniący dobro*) i postępowania bohaterów (*Natalia, córka bojarska*). Przynajmniej się również opowiadacz do niewiedzy na temat zachowania się odbiorców, ich oczytania itp. (*Rycerz naszych czasów; Natalia, córka bojarska*). Przypadki niewiedzy narratora zarówno wobec rzeczywistości pozaliterackiej, jak i wobec świata przedstawionego nie są jednak zbyt liczne i występują tylko w niektórych utworach autora *Biednej Lizy*. Pełnią one natomiast wiele różnych funkcji, z których najważniejszą wydaje się być bezpośrednie i pośrednie charakteryzowanie samego narratora (podmiotu utworu), kreślenie jego duchowej i intelektualnej sylwetki.

Charakterystyka pozycji opowiadacza wobec świata przedstawionego – poza punktem widzenia, dystansem narratora i zakresem wiedzy o świecie przedstawionym – obejmuje także metodę posługiwania się przez niego narracyjnymi środkami językowymi. Chodzi tutaj o to, że prezentując dynamiczne elementy świata przedstawionego (zdarzenia) narrator używa innego zespołu środków językowych niż wówczas, gdy przedstawia elementy statyczne (wygląd osób, rzeczy). W związku z tym możemy mówić o zróżnicowaniu narracji na opowiadanie i opis.

⁴⁴ Por.: *Historia literatury rosyjskiej*, praca zbiorowa pod red. M. Jakóbca, wyd. 2 zmienne, Warszawa 1976, s. 321.

Podstawowym elementem w Karamzinowskiej prozie narracyjnej z narracją trzecioosobową jest opowiadanie. W przeważającej większości wypadków – jeśli nie liczyć fragmentów z ukazywaną w czasie teraźniejszym sytuacją narracyjną – ma ono charakter wypowiedzi uformowanej w czasie przeszłym. Wypowiedź taka może być jednak albo jednolita, nieco monotonna, jak np. w *Eugeniuszu i Julii* w *Biednej Lizie* i w *Anegdocie*, albo dosyć urozmaicona – dzięki stosowaniu tzw. opowiadania unaoczniającego, które opiera się na czasie teraźniejszym użytym w funkcji czasu przeszłego (*praesens historicum*). Opowiadanie unaoczniające pojawia się u Karamzina przeważnie jako forma przedstawiania zdarzeń i sytuacji wyjątkowo dramatycznych (powódź w *Powodzi*; śmierć Zoandra w *Alfidzie*; zasłuchanie się mnicha w *Rajskim ptaszku*; pełne napięcia oczekiwanie cara na wieści z pola bitwy w *Natalii, córce bojarskiej*).

Spore urozmaicenie zwykłego opowiadania w czasie przeszłym stanowią także wzmianki informacyjne, które są jak gdyby skrótowymi streszczeniami przedstawionych sytuacji lub rzeczowymi wyjaśnieniami na ich temat. Cechuje je przede wszystkim brak zaangażowania narratora w stosunku do świata przedstawionego, jego „bezosobowość”. Narrator wysuwa bowiem na plan pierwszy ściśle informacyjny walor swojej wypowiedzi. Widać to wyraźnie chociażby w incipicie jednego z pierwszych utworów prozatorskich Mikołaja Karamzina, jakim jest *Eugeniusz i Julia*:

Pani Ł., spędziwszy cały okres swojej młodości w Moskwie, wyjechała w końcu na wieś i żyła tam prawie na odludziu, znajdując pociechę w swojej wychowance, córce zmarłej przyjaciółki [...].⁴⁵

Monotonię opowiadania w czasie przeszłym zdają się zmniejszać również fragmenty w czasie teraźniejszym stylizowane na list lub umowę przyjaciół, sporządzoną na piśmie (*Rycerz naszych czasów*) oraz cytowane przez narratora epitafia (*Eugeniusz i Julia*; *Rajski ptaszek*; *Natalia, córka bojariska*). W dużym stopniu na wyrazistość opowiadania wpływa też używanie trybu rozkazującego i przypuszczającego oraz – z rzadka – czasu przyszłego (*Froł Silin, człowiek czyniący dobro*).

Jeśli zaś chodzi o opisy jako o element narracji, to ilość ich jest u Karamzina niezbyt wielka. Wśród jego utworów z narracją trzecioosobową właściwie tylko jeden – *Niewinność* ma charakter obszernego, rozwiniętego opisu. Dłuższe opisy można spotkać poza tym w takich utworach, jak *Piękna carówna i szczęśliwy karzeł*, *Biedna Liza*, *Natalia, córka bojariska*, *Czuły i oziębły* oraz *Rycerz naszych czasów*. Opisy te mają najrozmaitszy charakter. Jedne z nich są opisami zewnętrznymi, inne – psychologicznymi, jeszcze inne – antropomorficznymi. Są też opisy ukazujące tło zdarzeń przedstawionych. Najciekawsze jednak wydają się być – rozróżniane ze względu na stosowane w nich środki stylistyczne – opisy poetyckie. Dla przy-

⁴⁵ Karamzin: *Jewgienij i Julija*, s. 177.

kładu można tutaj przytoczyć chociażby opis Natalii z *Natalii, córki bojarskiej*:

Wiele jest kwiatów w polu, w gajach i na łąkach zielonych, ale nie ma podobnego do róży; róża jest najpiękniejsza ze wszystkich; wiele było pięknych dziewcząt w Moskwie białokamiennej [...], ale żadna piękność nie mogła równać się z Natalią – Natalia była ze wszystkich najśliczniejsza. Niech czytelnik wyobrazi sobie biel marmuru włoskiego i kaukaskiego śniegu: on mimo wszystko jeszcze nie potrafi wyobrazić sobie białości jej twarzy – a wyobrażając sobie barwę zefirowej kochanki, ciągle jeszcze nie będzie miał pełnego pojęcia o czerwieni jej policzków.⁴⁶

Opis ten ma formę może niezbyt „czystej”, ale nietrudnej do rozpoznania stylizacji na folklor rosyjski. Podobny charakter ma opis carówny z utworu *Piękna carówna i szczęśliwy karzeł*, ale jest on raczej stylizacją na folklor wschodni. Tak czy inaczej – oba te opisy dobrze wypełniają swoje funkcje w utworach pisarza, wzbogacając bez wątpienia Karamzinowską narrację.

W ściśłym związku z narracją i problemami, które do tej pory zostały poruszone, omówienia wymaga z kolei zagadnienie widoczności narratora w strukturze poszczególnych utworów prozatorskich autora *Biednej Lizy*. Sprawa ta jest dość skomplikowana, gdyż oprócz problematyki narratora obejmuje ona równocześnie problematykę adresata narracji oraz zagadnienia związane z sytuacją narracyjną w ogóle. Rację bowiem ma Wolfgang Kayser pisząc, że „czytelnik i narrator, obaj należąc do świata poetyckiego, pozostają w nierozzerwalnym związku”.⁴⁷ Zależność ta jest zresztą dzisiaj tak już znana, że nie ma potrzeby bliżej jej opisywać.

W prozie Mikołaja Karamzina z narracją trzecioosobową narrator widoczny jest w przeważającej większości utworów. Jedyne w pięciu utworach (*Niewinność, Rajski ptaszek, Noc i Dzień, Palemon i Dafnis, Tkliwość przyjacieli wśród osób niskiego stanu*) kryje się on za światem przedstawionym. Stopień widoczności narratora nie jest jednakże identyczny w każdym z badanych utworów. Dostyc duży w *Eugeniuszu i Julii* (1789), maleje niemal do zera w wymienionych wyżej utworach z 1791 r., a następnie gwałtownie rośnie (*Piękna carówna i szczęśliwy karzeł, Biedna Liza, Natalia, córka bojarska, Dziewiczy las, Julia*), dochodząc do niebywałych rozmiarów w *Rycerzu naszych czasów* (1799 i 1803). Poza zmianami ilościowymi zwracają uwagę także zmiany jakościowe w widoczności narratora. O ile bowiem w *Eugeniuszu i Julii* widoczność narratora zdaje się być jeszcze rezultatem nieporadności Karamzina jako pisarza, o tyle w takich utworach, jak *Piękna carówna i szczęśliwy karzeł, Natalia, córka bojarska, Julia* czy *Rycerz naszych czasów* stanowi ona świadomie przyjętą, zaplanowaną i umiejętnie wykorzystywaną koncepcję artystyczną.

W omawianym typie prozy narrator pojawia się najczęściej na początku utworu, utożsamiając się zwykle z podmiotem utworu, a nawet z podmiotem

⁴⁶ Karamzin: *Natalja, bojarskaja docz...*, s. 625–626.

⁴⁷ W. Kayser: *Narrator w powieści*, „Twórczość”, 1959, nr 5, s. 106.

czynności twórczych (*Froł Silin, człowiek czyniący dobro, Piękna carówna i szczęśliwy karzeł, Biedna Liza, Natalia, córka bojarska, Julia, Czudy i oziębły, Rycerz naszych czasów*). Wyjątkowo tylko tożsamość ta bywa kwestionowana (*Marfa namiestniczka, czyli Ujarzmienie Nowogrodu*). Drugim ważnym miejscem, w którym ukazuje się narrator jest koniec utworu. Często chodzi tutaj o te same utwory, w których sytuacja narracyjna niejako obramowuje świat przedstawiony. Narrator ujawnia się ponadto na początku i na końcu rozdziałów (*Marfa namiestniczka, czyli Ujarzmienie Nowogrodu, Rycerz naszych czasów*), przy zmianie miejsca, czasu i wątków (*Froł Silin, człowiek czyniący dobro, Biedna Liza, Marfa namiestniczka, czyli Ujarzmienie Nowogrodu, Rycerz naszych czasów*), przy wprowadzaniu nowych postaci (*Biedna Liza, Julia, Marfa namiestniczka, czyli Ujarzmienie Nowogrodu*), a także w chwilach i sytuacjach dramatycznych (*Biedna Liza, Julia, Czudy i oziębły*).

Charakterystyka narratora ze względu na stopień jego widoczności w strukturze dzieła obejmuje następujące grupy zagadnień: gramatyczną jawność „ja” opowiadającego, wprowadzanie do narracji wypowiedzi bohaterów (połączone zwykle z informacją o sposobach mówienia i czynnościach towarzyszących oraz z weryfikacją „prawdziwości” tych wypowiedzi), a także formułowanie przez narratora ocen i komentarzy odnoszących się do świata przedstawionego lub rzeczywistości pozaliterackiej, występowanie wypowiedzi o charakterze metajęzykowym dotyczących zasad budowania przekazu narracyjnego oraz pamięć o odbiorcy. Pierwsze z wymienionych zagadnień omówione zostało przy podziale Karamzinowskiej prozy na utwory z narracją trzecioosobową i z narracją pierwszoosobową. drugie zaś wymaga odrębnych rozważań, związanych z badaniami nad strukturą fabuły i metodami charakteryzowania postaci literackich w utworach prozatorskich Mikołaja Karamzina.

Jeśli chodzi o oceny i komentarze formułowane przez narratora, to należy stwierdzić, że jest ich u Karamzina bardzo wiele. Do świata przedstawionego jednakże odnosi się tylko mniejsza część z nich. Są to wypowiedzi typu:

W taki sposób zakończyła swoje życie piękna duszą i ciałem.⁴⁸ Jednego uważano za szczerego, poczciwego – i on rzeczywiście był taki. Drugiego podejrzewano o chytryść, a nawet o obłudę, ale on był tylko ostrożny.⁴⁹

Większa natomiast część narratorskiego komentarza ma charakter uogólnień skierowanych poza rzeczywistość literacką. Karamzinowski opowiadacz wygłasza je już jako podmiot utworu lub też jako podmiot czynności twórczych. Najchętniej mówi on o miłości, o jej potędze sięgającej nierzadko poza grób, o miłości, która jest udziałem zarówno panów, jak i chłopów. Zwraca przy tym uwagę na wszystkie najdelikatniejsze niuanse tego uczucia,

⁴⁸ Karamzin: *Biedna Liza* [w:] *Izbrannyje soczinienija...*, s. 620.

⁴⁹ Karamzin: *Czuwstwitielnyj i chołodnyj* [w:] *Izbrannyje soczinienija...*, s. 742.

legitymując się doskonałą znajomością psychiki kobiet, mężczyzn i dzieci. Obserwując zmienność ludzkiego życia, dochodzi on do wniosku, że wszystko zależy od woli Najwyższego. Są też u Karamzina wypowiedzi na temat sławy i nadziei, dzieciństwa i młodości. Dużą grupę stanowią uogólnienia związane z uczuciami i przeżyciami ludzi czułych i oziębłych, z ich wrażliwością na piękno, sztukę i cierpienia bliźniego. Chętnie chwali narrator także wieś i jej przyrodę, czasy patriarchalne oraz sztukę wymowy. Zdecydowanie zaś odrzuca egoizm, chciwość, kłamstwa i oszczerstwa, głosząc, że pozory przy ocenianiu ludzi często mylą.

Poza komentarzem narratorskim istotny wpływ na stopień widoczności opowiadacza w poszczególnych utworach mają elementy autotematyczne, a więc wypowiedzi na temat samych zasad budowania przekazu narracyjnego. Wypowiedzi te, w których odniesienia poznawcze ulegają ograniczeniu na rzecz treści metaliterackich, ujawniają sekrety warsztatu pisarskiego autora oraz prezentują jego refleksje dotyczące celów i sposobów pisania. Narrator może wówczas np. wskazywać na siebie jako na autora tego, co jest opowiadane:

Nie śmiem jej opisywać [...].⁵⁰

Ale nie mogę opisać wszystkiego, co oni przy tym mówili.⁵¹

Może też w najrozmaitszy sposób przerywać własną opowieść, aby wtrącić takie czy inne uwagi, pytania lub apostrofy:

Ale o tym będzie mowa w innym miejscu.⁵²

Ach! Czemu piszę nie powieść, lecz smutną prawdę?⁵³

Losie, losie! Czyż nie uzależnił się nad nią?⁵⁴

Ujawnianie się narratora poprzez pamięć o odbiorcy odbywa się u Karamzina w sposób bezpośredni i w sposób pośredni. W sposób bezpośredni pamięć ta przejawia się np. w zwrotach i apelach do czytelnika, których w Karamzinowskich tekstach spotykamy dosyć dużo. Apostrofy te mają zróżnicowany charakter:

Drogi czytelniku! Wybacz mi tę dygresję! Nie tylko Sterne był niewolnikiem swojego pióra.⁵⁴

Patrzycie na mnie, drogie małeństwo [...].⁵⁶

Bezpośrednio również pamięta narrator o odbiorcy we wzmiankach narracyjnych typu „nie będę wam mówić o [...]” i „nie mogę opisać” oraz w sposobie opowiadania mającym na celu stałe aktywizowanie czytelnika. Karamzinowski czytelnik pobudzany jest do aktywnej percepcji przez różnego

⁵⁰ Karamzin: *Natalja, bojarskaja docz...*, s. 638.

⁵¹ Karamzin: *Biednaja Liza...*, s. 617.

⁵² Karamzin: *Priekrasnaja cariewna i szczastliwej kurta* [w:] *Soczinienija Karamzina*, t. 6 Moskwa 1820, s. 47.

⁵³ Karamzin: *Biednaja Liza...*, s. 619.

⁵⁴ Karamzin: *Natalja, bojarskaja docz...*, s. 636.

⁵⁵ *Ibid.*, s. 632.

⁵⁶ Karamzin: *Driemuczij les...*, s. 86.

rodzaju podkreślenia i nawiązania („otóż”, „zatem”, „podobnie”), a także przez zwroty wyrażające oczekiwanie na współpracę:

Niech każdy sobie wyobrazi siebie na miejscu Arisa!⁵⁷

Zgodzicie się, że [...].⁵⁸

Trzeba też zwrócić uwagę na fakt, że narrator w utworach Karamzina nigdy nie zapomina o mniejszej niż własna wiedzy czytelnika:

Niestety! – mówił Zoandr (on to był bowiem).⁵⁹

Aleksy (czytelnik nie zapomniał imienia młodego człowieka).⁶⁰

Cytaty te zresztą można by mnożyć niemal bez końca, gdyż w każdym prawie utworze omawianej grupy mamy do czynienia – z dawanymi zwykle w nawiasie – szczegółowymi komentarzami narratora liczącego się z ograniczoną wiedzą czytelnika. W owych komentarzach, podobnych do tekstu pobocznego w dramacie, odbiorca otrzymuje rozmaite wskazówki dotyczące miejsca, czasu, przebiegu i okoliczności akcji oraz charakterystyki postaci przedstawionych.

W sposób pośredni pamięć narratora o odbiorcy przejawia się poprzez narastającą stopniowo i zacieśniającą się jego więź z czytelnikiem. Ujawnia się to najczęściej we wspólnym „my” i w określeniach typu „nasz bohater”. Wspólne „my” narratora i odbiorcy, chociaż wyraża przekonanie o równości umysłowej i moralnej interlokutorów, ma u Karamzina bardzo różnorodny charakter. Może ono bowiem oznaczać wspólnotę ogólnoludzką i wyznaniową (*Eugeniusz i Julia*), narodowościową (*Julia*), stanową (*Wiejskie święto i wesele*), a także wspólnotę płci (*Julia*), zainteresowań (*Dziewiczy las*), postawy wobec życia (*Czuły i oziębły*), wieku (*Rycerz naszych czasów*) itp. W rozmaitych utworach narrator łączy się – to z ludźmi w ogóle, to z wierzącymi w Boga, to z Rosjanami, to z osobami pochodzenia szlacheckiego, to z mężczyznami, to z dziećmi, to z ludźmi czułymi, to ze starszankami. Rzecz interesująca przy tym, że wspólne „my” może zmieniać się nawet w jednym utworze. W *Julii* r.p. sygnalizowana jest więź opowiadacza najpierw z rodakami-Rosjanami („nasza stolica”), potem z mężczyznami („portret nasz”), a w końcu – z czytelnikami w ogóle („nasi małżonkowie”, „nasza bohaterka”).

Mówiąc o związku narratora z odbiorcą, warto także podkreślić aktywność samego opowiadacza, który pociesza czytelnika, solidaryzuje się z nim, uprzedza jego pytania, rozwiewa wątpliwości, próbuje wdawać się z nim w dyskusję itd. Na zakończenie zaś rozważań o widoczności narratora w Karamzinowskiej prozie z narracją trzecioosobową należy zwrócić szczególną uwagę na taki utwór pisarza, jakim jest *Rycerz naszych czasów*. W utworze

⁵⁷ Karamzin: *Julija...*, s. 72.

⁵⁸ Karamzin: *Driemuczij les...*, s. 92.

⁵⁹ Karamzin: *Alfida*, „Moskowskij żurnat”, Moskwa 1791, cz. IV, księga 3 (diecebr’), s. 270.

⁶⁰ Karamzin: *Natalja, bojarskaja docz...*, s. 642.

tym występuje bowiem narracja prawie idealnie dwupłaszczyznowa. Poprzez stojący na pierwszym planie świat przedstawiony wyraźnie prześwieca silnie rozbudowana sytuacja narracyjna. I chociaż nie ma tu jakichś specjalnych, innych niż dotychczas wymienione form obecności narratora, to połączenie tych form sprawia ogromne wrażenie. Narrator-autor „żongluje” narracją, igra z czytelnikami, bawi się jego i swoim kosztem, roztkliwia się i dowcipkuje, uśmiecha się i ironizuje. I co najważniejsze – czyni to wszystko z wyczuciem, inteligentnie, po mistrzowsku operując słowem. Jego obecność, jego uwagi i refleksje ciągle przerywające opowiadanie – nie denerwują, nie nużą. Karamzin przechodzi samego siebie. Piewca sentymentalnych uczuć, prorok czulej moralności daje się poznać w jednym z ostatnich swoich utworów prozatorskich jako wyrafinowany czarodziej formy.

Po przedstawieniu podstawowych problemów związanych z narracją utworów Karamzina o narracji trzecioosobowej trzeba z kolei zatrzymać się nad utworami pisarza, charakteryzującymi się narracją pierwszoosobową. Do utworów takich należą: *Spacer*, *Poświęcenie sztaśasu*, (*Poswiaszczenie Kuszczii*), *Listy podróżnika rosyjskiego*, *Wiejskie święto i wesele*, *Liodor*, *Noc*, *Nowy Rok*, *Wieś. Mój dzień*, *Życie w Atenach*, *Wyspa Bornholm*, *Sierra-Morena*, *Portret miłej kobiety* (*Portriet miłoj żeńszczyny*) oraz *Moje wyznanie*. We wszystkich tych utworach narracja eksponuje sposób mówienia charakterystyczny dla nadawcy, ukazując go jednocześnie w roli zarówno podmiotu, jak i bohatera opowieści, tzn. w płaszczyźnie narracyjnej (aktualnej) i w płaszczyźnie fabularnej (minionej).⁶¹ Narrator uzewnętrznia się więc jako „ja”, opowiadając o zdarzeniach, których był świadkiem lub w których sam uczestniczył jako bohater.

Jeżeli chodzi o dystans tego narratora wobec świata przedstawionego, wyrażający się w swoistej „odległości” względem przedmiotu relacji, to należy stwierdzić, że jest on u Karamzina bardzo niewielki. Występuje właściwie jako odległość pomiędzy czasem narracji a czasem fabuły. Czas narracji przy tym nie zawsze musi być ujawniany w każdym z następujących po sobie epizodów. Można oprócz tego mówić o niewielkim również, ale wyraźnie zaznaczającym się w niektórych utworach, np. w *Listach podróżnika rosyjskiego*, dystansie spacjalnym narratora wobec świata przedstawionego. Dystans ów powstaje na skutek skrócenia i przesunięcia w czasie elementów lokalizujących zjawiska mówione względem elementów lokalizujących sam fakt mówienia (pisania).

Dystans spacjalny jednakże, podobnie jak i dystans czasowy, nie stanowi żadnej przeszkody dla powstawania w Karamzinowskiej prozie efektu nazywanego przez Michała Głowińskiego paradoksem opowiadania. Efekt ten polega na tym, że „narrator, przystępując do relacji, dysponuje pełnią

⁶¹ Zob.: Okopień-Sławińska: *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, s. 33.

wiedzy o jej przedmiocie, wiedzę tę jednak ujawnia się nie od razu, ale stopniowo; sugeruje, że rozwija się ona równolegle do postępu wypadków, o których się mówi”.⁶² Jako przykład może tu służyć cytat z noweli *Sier-ra-Morena*, w którym sygnalizowana jest wyprzedzająca opowiadane wydarzenia wiedza narratora-bohatera:

Elwira wyznaczyła dzień naszego połączenia na wieki, oddała się swoim tklivym uczuciom, i ja rozkoszowałem się niebem! – Ale gromy zbierały się nad nami... Drży moja ręka.⁶³

Przykład ten jest dość charakterystyczny, ale nie zawsze narrator Karamzinowski postępuje w taki sposób. W niektórych utworach, jak np. w *Nocy* i w *Nowym Roku*, na skutek zastosowania czasu teraźniejszego odbiorca ulega złudzeniu, że czas narracji całkowicie pokrywa się z czasem fabuły. I trzeba przyznać, że sprawia to duże wrażenie.

Dystans poznawczy i moralistyczny narratora wobec świata przedstawionego w Karamzinowskiej prozie z narracją pierwszoosobową prezentuje się także zupełnie inaczej niż tego typu dystans w prozie o narracji trzecioosobowej. Jest on właściwie zerowy, gdyż w omawianej grupie utworów narratorskie widzenie i percepcja świata niczym nie różni się od spojrzenia bohatera. Nawet w takich utworach, jak *Liodor*, gdzie narrację przejmuje Liodor, oraz *Wyspa Bornholm*, w której opowiadacz jest tylko świadkiem zachodzących wydarzeń, dystans poznawczy i moralistyczny nie pojawia się. Wyjątek stanowi jedynie utwór pt. *Moje wyznanie*, w którym dystans taki istnieje, ale między podmiotem utworu a narratorem-bohaterem, człowiekiem cynicznym i zepsutym moralnie.

Zakres wiedzy Karamzinowskiego narratora o świecie przedstawionym pokrywa się w zasadzie z zakresem wiedzy bohatera, przy czym owa wiedza motywowana jest w sposób empiryczny. Widać to chociażby w następującym przykładzie:

Wiecie, że wędrowałem po obcych ziemiach, daleko, daleko od mojej ojczyzny, daleko od was, miłych mojemu sercu, widziałem wiele rzeczy dziwnych, słyszałem wiele zdumiewających, wiele wam opowiadałem, ale nie mogłem opowiedzieć wszystkiego, co mi się przydarzyło. Słuchajcie – ja opowiadam – opowiadam prawdę, nie wymyśl.⁶⁴

W jednym jednakże przypadku – w utworze *Życie w Atenach*, gdzie narrator w wyobraźni przenosi się do starożytnych Aten i spędza tam jako bohater-narrator jeden dzień, źródłem wiedzy opowiadacza zdają się być nie tyle doświadczenia zdobyte pod postacią bohatera, co wcześniejsza wiedza „książkowa”. W podobny sposób bywa też czasami motywowana wiedza bohatera-narratora w *Listach podróżnika rosyjskiego*.

Wiedza narratora w Karamzinowskiej prozie z narracją pierwszoosobową nie jest wiedzą nieograniczoną. Jej ograniczenia wynikają jednakże nie tylko

⁶² Zob.: Głowiński: *O powieści w pierwszej osobie* [w:] *Gry powieściowe*, Warszawa 1973, s. 62.

⁶³ Karamzin, *Sierra-Morena*, [w:] *Izbrannyje soczinenija...*, s. 676–677.

⁶⁴ Karamzin: *Ostrow Bornholm*, [w:] *Izbrannyje soczinenija...*, s. 661.

z faktu utożsamiania się narratora z bohaterem utworu. Osobowy narrator przejmuje bowiem również ograniczenia tej wiedzy cechujące podmiot literacki i podmiot czynności twórczych. Dotyczy to m.in. dziedziny spraw metafizycznych oraz niektórych zagadnień psychologicznych i etycznych. Narrator *Wyspy Bornholm* pyta np. z goryczą:

Stwórcu! Po co darowałeś ludziom złą moc czynienia się nieszczęśliwymi nawzajem i unieszczęśliwiania samych siebie.⁶⁵

Bohater-narrator w noweli *Sierra-Morena* zastanawia się natomiast nad sensem życia:

Czym jest życie ludzkie? Czym jest nasz byt? Jedna chwila, i wszystko zniknie! Uśmiech szczęścia i lzy nieszczęścia okryją się tą samą garstką czarnej ziemi!⁶⁶

Z kolei warto poświęcić nieco uwagi metodom posługiwania się przez Karamzinowskiego opowiadacza narracyjnymi środkami językowymi w utworach prozatorskich z narracją pierwszoosobową, a więc temu jak prezentowane są dynamiczne i statyczne elementy świata przedstawionego. Otóż okazuje się, że podobnie jak w prozie z narracją trzecioosobową, podstawowym elementem narracji jest u Karamzina opowiadanie. Opowiadanie to – zwykle w czasie przeszłym – z rzadka tylko bywa urozmaicane stosowaniem czasu teraźniejszego (*Listy podróżnika rosyjskiego, Noc, Nowy Rok*) i przyszłego (*Poświęcenie szalasu*) oraz wzmiankami narracyjnymi. Należy jednak szczególnie podkreślić jego wysoką emocjonalność oraz częstą dramatyczność. Co zaś się tyczy opowiadania unaoczniającego, to trzeba stwierdzić, że chociaż dużo rzadziej używane, odgrywa ono także istotną rolę w omawianym typie prozy. W interesujący sposób stosuje w nim autor *Biednej Lizy* zwłaszcza tzw. *aposiopesis* – przerywanie wypowiedzi i porzucanie pewnego jej wątku, motywowane silnym wzruszeniem:

Sokrates ostatni raz spojrział na swoich przyjaciół – i jeszcze miłość błyszczała w jego oczach!... Ostatni raz!... Już trucizna szalała w jego sercu... płomień życia przygaszał... zgasł!... Świat utracił swoją koronę!...⁶⁷

O ile opowiadanie służy ekspozycji tego, co się dzieje w świecie przedstawionym, o tyle opis jest formą prezentacji elementów statycznych (osób, tła zdarzeń, sytuacji). Opis taki może mieć charakter opisu zewnętrznego, psychologicznego lub antropomorficznego, może też ukazywać tło zdarzeń przedstawionych. W Karamzinowskiej prozie z narracją pierwszoosobową spotykamy wszystkie wymienione typy opisów, jednakże najbardziej istotną rolę zdają się odgrywać opisy psychologiczne, w których przed odbiorcą jawi się czuły narrator-bohater. Wrażliwy na piękno we wszystkich jego postaciach, zakochany w przyrodzie, wierny w miłości i przyjaźni, otwarty na ludzką krzywdę i cierpienie, umie on wzbudzić autentyczną sympatię. Również jako świadek zachodzących wydarzeń potrafi w inte-

⁶⁵ *Ibid.*, s. 672.

⁶⁶ Karamzin: *Sierra-Morena*..., s. 678.

⁶⁷ Karamzin: *Afinskaja żyzn' „Aglaja”*, Moskwa 1795, kniga 2, s. 71.

resujący sposób zaprezentować psychologię bohaterów, nasycając nią nawet opisy zewnętrzne. Przykładowo można tu zacytować charakterystykę Liodora:

[...] zobaczyłem stojącego młodego mężczyznę, w czarnym fraku, zupełnie mi nie znanego, jakich niewiele widziały moje oczy na tym świecie. Piękna, mądra twarz – duże, czarne, ogniste oczy, jasne zwiérciadło wielkiej duszy – otwarte, wysokie czoło z trzema czy czterema równymi, głębokimi liniami, które wskazywały na doświadczenie i przeżyte troski – blade policzki z delikatnym różowym odcieniem – i jeszcze coś takiego, czego nie można opisać, ale co najsilniej oddziaływało na serce.⁶⁸

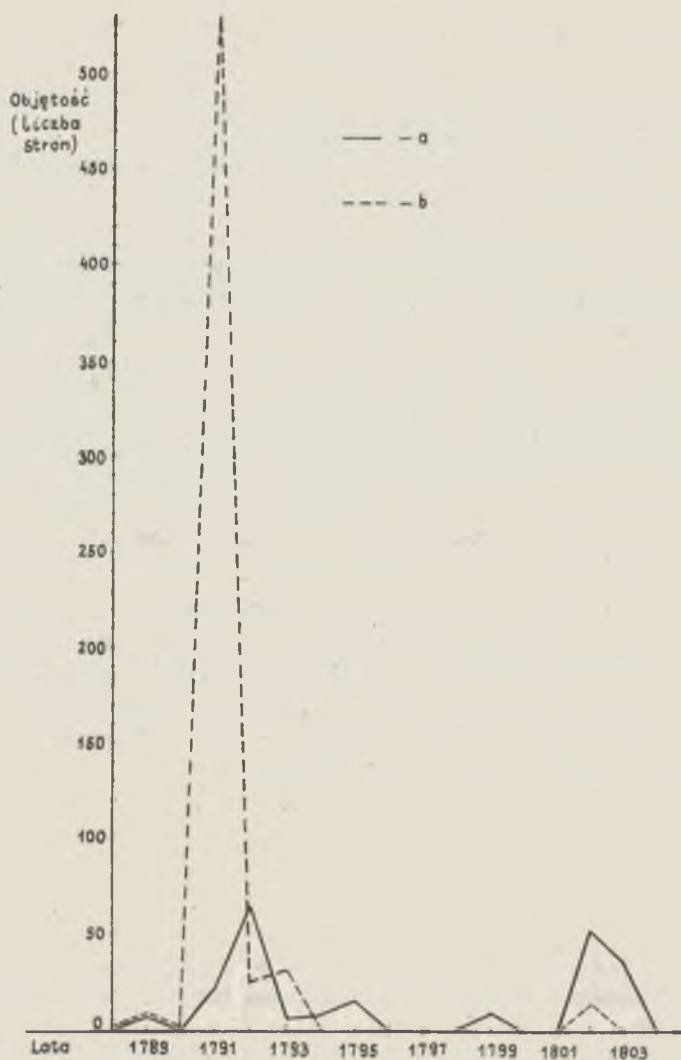
Co zaś się tyczy najrozmaitszych opisów przyrody, zwłaszcza w takich utworach, jak *Spacer*, *Listy podróżnika rosyjskiego*, *Wieś. Mój dzień* i *Wyspa Bornholm*, to nie wymagają one dłuższego komentarza. Trzeba tylko powiedzieć, że podwyższona emocjonalność narracji wiernie oddaje silne i głębokie uczucia bohatera. Z zainteresowaniem czyta się także Karamzinowskie opisy miast, ulic, domów, kościołów, dzieł sztuki oraz różnego rodzaju organów i instytucji państwowych (parlament, akademia nauk, więzienie, dom starców itp.) Każdy z tych opisów dawany jest bowiem poprzez pryzmat narratorskiego „ja”, wewnątrznie jak gdyby odnoszony do tego, co narrator zna, lubi, aprobuje itd.

Podobnie jak w przypadku prozy Karamzina z narracją trzecioosobową, wypada chwilę zastanowić się nad zagadnieniem widoczności opowiadacza w strukturze utworów pisarza o narracji pierwszoosobowej. Również i tutaj narrator ujawnia się w większości utworów, a szczególnie wyraźnie – w *Listach podróżnika rosyjskiego*, w *Liodorze* i w *Moim wyznaniu*. Jedynie w *Nowym Roku* widać go nieco słabiej. Także miejsca i okoliczności pojawiania się narratora pozostają te same – początek i koniec utworów, początek i koniec części i rozdziałów, wprowadzanie nowych postaci, sytuacje dramatyczne itp. Obecność zaś opowiadacza jest sygnalizowana najczęściej poprzez uogólnienia dotyczące rzeczywistości pozaliterackiej, poprzez ukazywanie na siebie jako na twórcę dzieła oraz poprzez pamięć narratora o odbiorcy. Sygnałów tych jednak spotyka się w omawianym typie prozy o wiele mniej niż w prozie z narracją trzecioosobową.

Narratorskie uogólnienia dotyczą: „złotego wieku”, miłości, przyjaźni, szczęścia rodzinnego, uczuć i przeżyć ludzi czułych, zmienności ludzkiego życia, przyrody wiejskiej i przyrody w ogóle, a poza tym – głównie w *Listach podróżnika rosyjskiego* – cech narodowych, historii, literatury, sztuki dramatycznej, architektury, rzeźby, polityki itp. Sporo mówi narrator o sobie jako o twórcy dzieła, zwłaszcza w *Liodorze*, w *Wiejskim święcie i weselu*, w *Moim wyznaniu*, w *Portrecie milej kobiety* oraz w *Listach podróżnika rosyjskiego*. W momencie nawiązywania kontaktu z odbiorcą (funkcja fa-

⁶⁸ Karamzin: *Liodor*, „Moskowskij żurnal”, Moskwa 1792, kniga 3, nr 3 (mart), s. 308–309.

tyczna) oprócz postaci opowiadacza wprowadzana jest postać odbiorcy – słuchającego (funkcja konatywna). Ze zjawiskiem tym mieliśmy już do czynienia w prozie z narracją trzecioosobową, jednakże tutaj występuje ono



Ryc. 3. Utwory z narracją trzecioosobową (a) i z narracją pierwszoosobową (b)

⁶⁹ Głowiński: *Narracja jako monolog wypowiedziany*, s. 115.

⁷⁰ A. Kurcierow: *N. M. Karamzin, [w:] Karamzin i poety jego wriemieni: I. Dmitrijew, M. Miłonow, J. Nielebinskij-Mieleckij, W. Puszkina, Stichotworienija, Statji, ried. i primieczanija A. Kuczerowa, A. Maksimowicza i B. Tomaszewskiego*, s. 33.

o wiele silniej. Mówiący bowiem „znajduje się pod nieustannym wpływem swojego milczącego słuchacza, ów słuchacz zaś istnieje o tyle tylko, o ile jego obecność odbija się na wypowiedzi monologisty”.⁶⁹ Widać to szczególnie jaskrawo w *Listach podróżnika rosyjskiego* oraz w *Liodorze*. Trzeba też wspomnieć o przypadkach zmieniania się odbiorcy przy zmianie narratora. Otóż np. w *Liodorze*, kiedy narrację przejmuje bohater tytułowy, odbiorcą staje się główny narrator wraz ze swoimi przyjaciółmi, „miłaja Aglaja” natomiast zostaje odsunięta na plan dalszy.

Jeśli zaś chodzi o inne przejawy pamięci narratora o czytelniku w Karamzinowskiej prozie z narracją pierwszoosobową, to nie ma potrzeby ich omawiać, gdyż są one identyczne z odnotowanymi w utworach o narracji trzecioosobowej. Można je tylko uzupełnić o występujące w *Listach podróżnika rosyjskiego* formy, które są ściśle związane ze specyfiką gatunkową dzieła. Narrator tego utworu wskazuje bowiem na siebie jako na autora listów do przyjaciół, pisanych „na gorąco” w notatniku podróznym. Stąd też – stylizacja epistolarna, typowe atrybuty autorskie (kałamarz, pióro, ołówek, notes, kartka papieru), „zmęczenie” opowiadacza itp. elementy.

Problemy przedstawione w powyższych rozważaniach, a zwłaszcza zagadnienie autora-narratora, który przerywa tkankę swojego opowiadania i zwracając się wprost do czytelnika wchodzi „jako pierwszy i stały bohater do utworu literackiego”,⁷⁰ są bardzo istotne zarówno dla prozy Karamzinowskiej, jak i dla rosyjskiej prozy osiemnastowiecznej w ogóle. Obraz tego opowiadacza, będący najważniejszą innowacją w rosyjskiej prozie narracyjnej lat siedemdziesiątych (w głównych nurtach prozy oświeceniowej w Rosji – w powieści awanturkowej i w opowieści dydaktycznej – autor nie pokazywał czytelnikowi swojego oblicza), Mikołaj Karamzin bardzo urozmaica i doprowadza do artystycznej perfekcji.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается повествование в художественной прозе выдающегося представителя русского сентиментализма Николая Михайловича Карамзина (1766—1826).

Автор анализирует разные элементы повествовательной структуры в произведениях писателя, написанных от 3-го и от 1-го авторского лица. Он обращает внимание на: временное и пространственное расстояние рассказчика от представленного мира, его точку зрения, объем знаний рассказчика и методы их мотивировки и ограничения, способы применения языковых средств, проблему „видимости” рассказчика в художественной структуре отдельных произведений писателя.

На основе проведенного анализа автор приходит к выводу, что повествование в прозе Николая Карамзина развивалось от 1-го до 3-го лица, т.е. от

субъективного до объективного восприятия действительности. Автор подчеркивает также исключительно важную роль Карамзина в формировании образа рассказчика в русской прозе XVIII века.

RÉSUMÉ

Dans l'article, on analyse la narration dans la prose artistique du premier représentant du sentimentalisme russe qu'est Mikotaï Karamzin (1766-1826).

L'auteur réfléchit premièrement sur la but et les motifs de la narration nous transmise par le héros de Karamzin pour passer ensuite à un examen de différents éléments de la structure narrative dans la prose de l'écrivain (narration à la 3^e et à la 1^{ère} personne). Il prend en considération alors: l'écart temporel et spatial du narrateur et du monde représenté, son point de vue, ce que le narrateur sait, les principes de motiver et de limiter ce savoir, les méthodes d'utiliser des moyens de langage, la question de la présence du narrateur dans une structure artistique des romans.

L'analyse présentée autoriserait l'auteur a tirer une conclusion: la narration dans la prose de Karamzin évoluait de la narration à la 1^{ère} personne à la narration à la 3^e personne, ou bien, en simplifiant largement, elle passait d'une représentation subjective à une représentation objective de la réalité. L'auteur souligne également l'importance de Mikotaï Karamzin dans la formation de l'image du narrateur dans la prose russe du XVIII^e s.

