

Wśród wybranych referatów znalazły się m.in. rozważania Joanny Kulczyńskiej o filmowych kontekstach polskiej poezji międzywojnia oraz dokonana przez Adrianę Alksnin analiza poetyki onirycznej stosowanej przez Ewę Szelburg-Zarembinę. Karolina Górniak przyjrzała się grze z konwencją surrealizmu w *Scenach łóżkowych* Adama Wiedemanna, a Aleksandra Skowrońska, badając chwyt surrealizm, opisała sposób prowadzenia narracji w *Nanizanych na sznurek* Petera Esterhazy'ego. Katarzyna Kuchowicz porównała z kolei skomplikowaną tożsamość bohaterów *Białego zamku* Orhana Pamuka i *Ester, gdzieś tam* Elisea Alberta.

W dziale „Varia” prezentujemy w tym numerze fragment pracy magisterskiej Anny Al-Araj na temat muzyczności wierszy Paula Verlaine'a.

Przypominamy, że nabór artykułów do działów „Varia” oraz „Tłumaczenia” trwa cały czas. W pierwszym z tych działów publikujemy wykorzystujące metodologię badań komparatystycznych analizy, które nie są związane z tematem numeru, w drugim – przekłady tekstów literackich z autorską analizą i komentarzem. Zapraszamy do współpracy autorów i tłumaczy.

Marta Zabłocka

Rafał Siwicki

### Między mimetyzmem formalnym a monologiem wewnętrznym – o narracji pierwszoosobowej w utworach Wsiewołoda Garszyna

Wsiewołod M. Garszyn, mimo iż stworzył zaledwie kilkanaście opowiadań, na trwale zapisał się w dziejach literatury rosyjskiej i europejskiej. Sławę przyniósł mu już debiutancki utwór *Cztery dni* (*Четыре дня*, 1877), opisujący losy szeregowego żołnierza, który – ciężko ranny w czasie bitwy – przez cztery kolejne doby pozostawał samotnie na polu walki. Jak zaznaczają krytycy, o ważności utworu przesądziła nie jego wyrazista antywojenna wymowa, ale nowatorska forma narracji<sup>1</sup>. Pogłębione badania w tym zakresie doprowadziły Vladimira Tumanova do konstatacji, że *Cztery dni* stanowią pierwszy w literaturze europejskiej przykład zastosowania bezpośredniego monologu wewnętrznego pozbawionego obramowania narracyjnego (ang. *unframed direct interior monologue* – UDIM)<sup>2</sup>. W niniejszym tekście przyjrę się dalszym losom tej techniki w twórczości Garszyna. Spróbuję zastanowić się, na ile udało się temu pisarzowi przełamać schematy obowiązujące w ówczesnej prozie pierwszoosobowej dzięki zastosowaniu UDIM i czy zasadne jest uznawanie autora *Czterech dni* za twórcę nowoczesnych technik przedstawiania strumienia świadomości. Moje zadanie będzie o tyle utrudnione, że Garszyn nie wypracował własnej poetyki ani nie pozostawił żadnego manifestu artystycz-

<sup>1</sup> Por. V. Tumanov, *Mind Reading. Unframed Direct Internal Monologue in European Fiction*, Amsterdam–Atlanta 1997, s. 31–32; A.Н. Латынина, *Всеволод Гаршин. Творчество и судьба*, Москва 1986, s. 71.

<sup>2</sup> Por. tamże, s. 31–32.

nego<sup>3</sup>. Warto więc na wstępie zastanowić się, co mogło skłaniać go do wyboru narracji w pierwszej osobie i jakie były tego konsekwencje.

Jak wskazuje Peter Henry, jednym z najważniejszych wewnętrznych postulatów w obrębie twórczości literackiej była dla Garszyna szczerość (*искренность*). U podstaw wielu jego opowiadań leżą osobiste doświadczenia pisarza, znane ówczesnym czytelnikom, co z kolei przekładało się na zaufanie, jakim go darzyli<sup>4</sup>. Częściowa autobiograficzność, będąca jedną z metod osiągnięcia szczerości, była także istotną przesłanką do zastosowania narracji pierwszoosobowej i nadawania opowiadaniom formy zwierzeń czy relacji. Uwiarygodnieniu i dostarczeniu motywacji dla tak skonstruowanych utworów służyć mogło zastosowanie utrwalonej wówczas konwencji, polegającej na nadawaniu opowiadaniom formy dziennika lub pamiętnika<sup>5</sup>. Co więcej, narracja w pierwszej osobie pozwalała Garszynowi na uczynienie podobnej do siebie, emocjonalnej i wrażliwej postaci głównym bohaterem swoich utworów oraz na prowadzenie całego opisu z jej punktu widzenia<sup>6</sup>. Ten sposób opowiadania sprzyjał również przedstawianiu myśli i stanów psychicznych, do czego mogła zostać wykorzystana wykształcająca się dopiero technika bezpośredniego monologu wewnętrznego. Należy podkreślić, że wybór tej ostatniej formy wymagał w zasadzie rezygnacji z konwencjonalnego ujęcia, to jest stylizacji na dziennik lub pamiętnik.

Jak już wspomniałem, badając dalsze losy techniki nawiązującej do UDIM w twórczości Garszyna, postaram się odpowiedzieć na pytanie, czy i w jakim stopniu pisarz ten dążył do rozwijania swojego eksperymentu formalnego z debiutanckiego utworu. W tym celu dokładnej analizie poddam trzy opowiadania: *Zdarzenie* (*Присшествие*, 1878), *Malarze* (*Художники*, 1879) oraz *Nadzieжда Mikołajewna* (*Надежда Николаевна*, 1885)<sup>7</sup>. Pominę

3 Por. P. Henry, *A Hamlet of his Time. Vsevolod Garshin – The Man, his Works, and his Milieu*, Oxford 1983, s. 238–239; A.H. Латынина, dz. cyt., s. 121–122.

4 Por. P. Henry, dz. cyt., s. 238.

5 Por. M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969, s. 192, 224–227.

6 Por. P. Henry, dz. cyt., s. 87 i 237–238.

7 Polskie tytuły oraz imiona bohaterów podaję zgodnie z przekładem Stefana Klo-

zań pozostałe utwory pisarza, w których użyto narracji pierwszoosobowej, a więc *Tchórze* (*Трус*, 1879) oraz *Ze wspomnień szeregowca Iwanowa* (*Из воспоминаний рядового Иванова*, 1882), gdyż technika UDIM nie została w nich wykorzystana<sup>8</sup>.

Wskazanie prób zastosowania metody bezpośredniego monologu wewnętrznego w utworach analizowanych w niniejszym tekście wydaje się o tyle istotne, że w dotychczasowych badaniach rozpowszechniony jest pogląd, iż wszystkie trzy opowiadania mają podobną, konwencjonalną formę dzienników<sup>9</sup>. Dla zweryfikowania tej tezy posłużę się teorią mimetyzmu formalnego Michała Głowińskiego. Dokonując nieco skrótowej rekonstrukcji jego poglądów, skupię się na ustaleniach dotyczących stylizacji na dziennik oraz pamiętnik. Należy bowiem zaznaczyć – uprzedzając późniejszą analizę – że w badanych przeze mnie utworach zastosowana została stylizacja na obie te formy komunikacji.

Głowiński definiuje mimetyzm formalny jako „naśladowanie środkami danej formy innych form wypowiedzi [...]; jest [to] forma odwołania do utrwalonych społecznie, zwykle mocno zakotwiczonych w kulturze, wzorców wypowiedzenia”<sup>10</sup>. Zjawisko to, jak wskazuje ów badacz, nie polega jednak na prostym przeniesieniu reguł jednej wypowiedzi do drugiej, to też wypowiedź objęta stylizacją nigdy w pełni nie upodobni się do naśladowanego wzorca – opowiadanie w formie dziennika pozostanie przede wszystkim opowiadaniem. Musi jednak zostać wyposażone w taki zespół cech naśladowanego wzorca (sygnałów mimetyzmu), aby stylizacja została dostrzeżona przez czytelnika i aby mógł on zidentyfikować naśladowa-

nowskiego. Por. W.M. Garszyn, *Czerwony kwiat. Opowiadania*, przeł. S. Klonowski, Warszawa 1958.

8 Na temat narracji w *Tchórze* por. R. Siwicki, *Charakter stylizacji dziennikowej w opowiadaniu Wsiewołoda Garszyna „Tchórz”*, „Przegląd Rusycystyczny” 2013, nr 1.

9 Por. В.Г. Короленко, *Всеволод Михайлович Гаршин. Литературный портрет*, [http://az.lib.ru/k/korolenko\\_w\\_g/text\\_o870.shtml](http://az.lib.ru/k/korolenko_w_g/text_o870.shtml), 23 czerwca 2011; P. Henry, dz. cyt., rozrzucone; Г.Н. Поспелов, *Трагическая раздвоенность*, w: *Вершины. Книга о выдающихся произведениях русской литературы*, red. В.И. Кулешов, Москва 1983, s. 44.

10 M. Głowiński, *O powieści w pierwszej osobie*, w: tegoż, *Prace wybrane*, t. 2, *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997, s. 57.

ny wzorzec<sup>11</sup>. Podstawowe znaczenie ma tutaj określenie sytuacji epickiej (narracyjnej)<sup>12</sup>.

Zarówno w przypadku dziennika, jak i pamiętnika mamy do czynienia z pisaną sytuacją narracyjną. Wydaje się, że najważniejsza przy jej konstruowaniu jest tematyzacja czynności pisania. Istotne wydaje się również wyposażenie tekstu w graficzne wyróżniki naśladowanych wzorców (np. daty na początku zapisów) czy nadawanie poszczególnym częściom odpowiednich podtytułów. Zasadnicza różnica pomiędzy stylizacją na dziennik a stylizacją na pamiętnik tkwi w różnej budowie czasu, choć w obu formach musi on mieć charakter nieciągły. W powieści-pamiętniku<sup>13</sup> konieczne jest podkreślenie znacznego dystansu czasowego dzielącego wydarzenie od relacji o nich. Z kolei w przypadku dziennika dystans czasowy skraca się do kilku lub kilkunastu godzin, maksymalnie do paru dni. Należy też pamiętać, że rzeczywisty diariusz intymny jest w zasadzie ukierunkowany na przyszłość, toteż powinny pojawiać się w nim także spekulacje odnoszące się do najbliższych wydarzeń. Głównym czynnikiem osłabiającym stylizację na dziennik lub pamiętnik jest natomiast wprowadzanie do utworów rozbudowanych dialogów oraz obszernych opisów, gdyż zabiegi takie wymagają doskonałej pamięci narratora, właściwej narracji auktorialnej<sup>14</sup>.

Ustaliwszy – z konieczności dość skrótowo – na czym opierało się konwencjonalne ukształtowanie narracji w pierwszej osobie obowiązujące w II poł. XIX w., warto teraz przyjrzeć się, w jaki sposób schemat ten mógł być przełamany, a więc jakie są główne wyznaczniki UDIM. Zastosowanie tej nowatorskiej techniki wymagało całkowitej rezygnacji z tradycyjnie rozumianego mimetyzmu formalnego. Jak zaznacza Tumanov, proces myślenia w zasadzie nie podlega obserwacji, dlatego też naśladowanie paradoksalnie polega na odpodobnieniu od utrwalonych form komuni-

<sup>11</sup> M. Głowiński, *O powieści w pierwszej...*, s. 57–58.

<sup>12</sup> Por. B. Kaniewska, dz. cyt., s. 61–62; M. Głowiński, *Narracja jako monolog wypowiedziany*, w: tegoż, *Prace wybrane...*, s. 85.

<sup>13</sup> W rozważaniach Głowińskiego – podobnie jak u Stanzela – „powieść” jest terminem umownym, oznaczającym wszelkie, również krótkie, formy narracyjne. Por. B. Kaniewska, *Świat w granicach...*, s. 16.

<sup>14</sup> Por. M. Głowiński, *Powieść a dziennik intymny*, w: tegoż, *Prace wybrane...*, s. 74–82.

kacji, zwłaszcza tych stosowanych w prozie realistycznej<sup>15</sup>. Dla osiągnięcia w utworze iluzji bezpośredniego przedstawienia myśli bohatera (podmiotu myślącego) najistotniejsze wydaje się pozbawienie tekstu wszelkich oznak perspektywy narracyjnej. Konieczne jest usunięcie dystansu czasowego pomiędzy myśleniem a werbalizacją (wymaga to m.in. zastosowania czasu teraźniejszego), co diametralnie odróżnia UDIM od form stylizowanych na dziennik lub pamiętnik, gdzie dystans pomiędzy wydarzeniami a ich opisem jest niezbędny. Myśli powinny być zawsze przedstawione *in actu*, w procesie powstawania. Efekt ten Garszyn często osiągał poprzez nieuporządkowany zapis bieżących wrażeń zmysłowych. Z kolei do osłabienia iluzji UDIM przyczynia się wprowadzanie jakichkolwiek streszczeń, pisanie tylko o końcowym rezultacie danego procesu myślowego, z czym wiąże się także użycie wszelkich czasowników o charakterze narracyjnym w rodzaju „widzę”, „słyszę”, „pamiętam” itp. Przedstawiana rzeczywistość musi się bowiem jawić jako zespół scen płynnie przechodzących jedna w drugą<sup>16</sup>.

Z punktu widzenia opisywanej techniki niezwykle istotne jest także zachowanie prywatnego charakteru przedstawianych myśli, pamięć o tym, że adresatem i odbiorcą komunikatów jest ta sama osoba, a czytelnik jak gdyby podsłuchuje nieświadomego bohatera. Z tego względu celowe jest zaburzanie spójności organizacyjnej i logicznej tekstu, usuwanie komentarzy objaśniających tekst, a także wszelkich elementów, które mogłyby wskazywać, iż mamy do czynienia z zaplanowanym dyskursem<sup>17</sup>. Choć znamiona prywatności noszą też dziennik i pamiętnik, w utworach stylizowanych na te wzorce wypowiedzi dbałość o zachowanie spójności tekstu jest na ogół duża, a zdarzenia są przedstawiane w sposób uporządkowany i chronologiczny. Konwencja mimetyzmu formalnego nie wymaga więc tutaj dużych ustępstw, podczas gdy w UDIM wydają się one konieczne. W XX w. pogłębianie się tej tendencji doprowadziło do powstania takich odmian monologu wewnętrznego, w których naczelną zasadą organizacyjną są swobodne skojarzenia.

<sup>15</sup> Por. V. Tumanov, dz. cyt., s. 7.

<sup>16</sup> Por. tamże, s. 32–40.

<sup>17</sup> Por. tamże, s. 40–43, 47–50.

## Zdarzenie

Wydane w 1878 roku opowiadanie jest pierwszym utworem, do którego Garszyn wprowadził dwóch narratorów pierwszoosobowych (są to główni bohaterowie opowiadania: Nadieżda Mikołajewna i Iwan Iwanowicz). Obok narracji pierwszoosobowej w utworze występują też krótkie fragmenty opowiadane w trzeciej osobie.

W pierwszej spośród czterech części tworzących *Zdarzenie* do głosu dochodzi Nadieżda. Opowiadanie zaczyna się mocnym akcentem, w środku toczącej się akcji:

Nie rozumiem, jak to się stało, że ja, która przez dwa lata o niczym prawie nie myślałam, zaczęłam myśleć. Nie mógł przecież, w samej rzeczy, pchnąć mnie do tych rozmyślań ów pan<sup>18</sup>.

To, że bohaterka zaczyna zastanawiać się nad własnym losem, należy potraktować nie tylko jako pretekst fabularny wprowadzający ciąg rozmyślań, który tworzy całą pierwszą część opowiadania. Jest to także ważny sygnał pozwalający określić sytuację narracyjną, powtarzającą się również w kolejnych miejscach opowiadania, gdy narrację prowadzi Nadieżda. Odniesienia do sytuacji, w której zostaje ona sam na sam z niedającymi jej spokoju myślami, znajdują się bowiem także na początku trzeciej i czwartej części utworu:

Smutek, nuda, bezcelowe i męczące rozmyślenia. Żeby choć kto przyszedł! (Z, s. 39)<sup>19</sup>.

Nic się nie zmieniło... Nie mogę na chwilę zostać sama, aby duszy nie szarpała bolesna tęsknota. Co mam ze sobą uczynić, aby zapomnieć? (Z, s. 45)<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> W.M. Garszyn, *Zdarzenie*, w: tegoż, *Czerwony kwiat. Opowiadania*, przeł. S. Klonowski, Warszawa 1958, s. 29. „Как случилось, что я, почти два года ни о чем не думавшая, начала думать, – не могу понять. Не мог же, в самом деле, натолкнуть меня на эти думы тот господин”; В.М. Гаршин, *Происшествие*, w: tegoż, *Рассказы*, przedm. С. Машинский, Москва 1976, s. 37.

<sup>19</sup> „Тоска, скука, бесцельные и мучительные рассуждения. Хоть бы пришел кто-нибудь!” (П, s. 44).

<sup>20</sup> „Все то же и то же... Нет возможности ни минуты остаться одной, чтобы не схватила за душу тоска. Что сделать с собою, чтобы забыть?” (П, s. 49).

Podobna sytuacja ma miejsce również w środku części trzeciej, kiedy bohaterka wychodzi z domu, pozostawiając tam śpiącego, pijanego Iwana i spaceruje po ulicach miasta. Przykład ten jest tym bardziej znaczący, że niejako wprost podważa wspomnianą klasyfikację utworu jako dwóch dzienników – trudno przecież byłoby robić notatki podczas spaceru.

Iwan także zabiera głos w okolicznościach wykluczających pisanie dziennika (druga część opowiadania). Rozpoczyna on od razu od przytoczenia swojej rozmowy ze znajomym, a następnie pogrąża się w długie rozmyślenia. Pojawiający się później fragment, wykorzystujący narrację w trzeciej osobie, bezpośrednio opisuje wcześniejszą sytuację narracyjną: Iwan samotnie pije przy stoliku w niezbyt eleganckiej petersburskiej karczmie.

Co więcej, w utworze brak zarówno graficznych wyróżników dziennika, jak i fragmentów tematyzujących czynność pisania bądź wskazujących na taki proces, należy więc odrzucić interpretację *Zdarzenia* jako zapisków dziennikowych. Wydaje się, że wskazanie wzorca wypowiedzenia, do którego odwoływałyby się ten utwór, jest niemożliwe.

Odejście od pisanej sytuacji narracyjnej jest niewątpliwie zabiegiem świadomym, otwierającym przed Garszynem nowe możliwości. Pomiędzy głównego wątku, jaki stanowi historia uczucia Iwana do Nadieżdy, w utworze pojawia się wiele dygresji ze strony obojga narratorów, chronologia jest stale zaburzana, przez co można odnieść wrażenie, że dominującą zasadą kompozycyjną *Zdarzenia* jest tok skojarzeń obojga narratorów. Dobry przykład stanowi pierwsza część utworu, kiedy Nadieżda, poirytowana rozmową z kolejnym przychodzącym do niej mężczyzną, który – będąc jej klientem – deklaruje również chęć jej „uratowania”, przypomina sobie inne sytuacje, w jakich doświadczała braku szacunku i społecznego potępienia, myśli o czynnikach, które zmusiły ją do zajęcia się prostytutką itd. Podobnie rzecz ma się w przypadku narracji prowadzonej przez Iwana: wspomnienie słów kolegi usłyszanych tego samego dnia miesza się z fragmentami wcześniejszych rozmów. W końcu Iwan stwierdza, że częściowo zgadza się ze zdaniem znajomego, i wtedy myśli o tym, jak codziennie śledzi Nadieżdę. Warto przy tym zwrócić uwagę, że przechodzi wówczas do czasu teraźniejszego, co jest typowym sposobem wprowadzania sceny

unaoczniającej<sup>21</sup>. Rozluźnienie rygoru czasowego i swobodne przechodzenie od czasu przeszłego do czasu teraźniejszego może skutkować zlewaniem się czasu narracji i czasu fabularnego<sup>22</sup>, a także wprowadzaniem strumienia świadomości jako czynnika organizującego nie tylko tok wypowiedzi, ale i jej formę. Mamy wówczas do czynienia z bezpośrednim monologiem wewnętrznym, który jednak – ze względu na ograniczony zasięg występowania – trudno uznać za pozbawiony komentarza narracyjnego. Tym niemniej w kilku fragmentach pojawia się zapis myśli *in actu*, bezpośrednio w czasie ich pojawienia się. Wrażenie dodatkowo wzmacniają nieskomplikowane, krótkie zdania:

Anna przyniosła mi list. Od kogo to może być? Już tak dawno nikt do mnie nie pisał [...]. Co to ma znaczyć? Postanowił napisać do mnie. Za tym się coś kryje. Co on chce ze mną uczynić? Czy iść, czy nie?

Po cóż te rozważania – iść czy nie iść? Jeżeli chce mnie wciągnąć w zasadzkę, to albo, żeby zabić, albo... Jeżeli nawet zabije, to też będzie jakieś rozwiązanie. Pójdę.

Ubiorę się skromnie i nie wyzywająco, zmyję z twarzy szminkę i puder. Sprawí mu to przyjemność. Uczeszę się gładko. Jak niewiele mi już zostało włosów! Uczesałam się, włożyłam czarną wełnianą suknię, czarny szalik, biały kołnierzyk i białe mankieciki i podeszłam do lustra, żeby się przejrzeć (Z, s. 45–46)<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Mam tu na myśli zabieg, który Głowiński nazywa aktualizacją narracji w obrębie narracji mówiącej o przeszłości. Polega on na przejściu do czasu teraźniejszego podczas opowiadania przez narratora o jakichś wydarzeniach z przeszłości. Dzięki temu powstaje wrażenie, że narrator przeżywa te wydarzenia od nowa, jakby przed oczami czytelnika. Por. M. Głowiński, *Powieść a dziennik...*, s. 75.

<sup>22</sup> Por. T.A. Kaczkowska, *Kompozycja nowel Wsiewołoda Garszyna*, „Studia Rossica Posnaniensa” 1974, z. 1 (4), s. 11.

<sup>23</sup> „Аннушка принесла мне письмо. Откуда оно? Я так давно не получала ни от кого писем. [...] Что это значит? Он решил написать ко мне. Тут что-нибудь не совсем просто. Что он хочет сделать со мною? Идти или нет?

Странно рассуждать – идти или не идти? Если он хочет заманить меня в западню, то или для того, чтобы убить, или... но если и убьет, все же развязка.

Пойду.

Я оденусь попроще и поскромнее, смою с лица румяна и белила. Ему все-таки будет приятнее. Причешу попроще голову. Как мало у меня осталось волос! Я причесалась, надела чёрное шерстяное платье, чёрный шарфик, белый воротничок и рукавички и подошла к зеркалу взглянуть на себя” (П, s. 49).

Uwagę zwraca swobodne przejście pomiędzy bezpośrednim monologiem wewnętrznym a retrospektywną narracją. Można odnieść wrażenie, że Garszyn stosuje tu monolog wewnętrzny w celu udratyzowania narracji (aby czytelnik jak najdłużej nie był pewny decyzji bohaterki), a także dlatego, że odejście od konwencjonalnego sposobu pisania jest tu dodatkowo umotywowane. Zależy mu na przedstawieniu wahania Nadzieży oraz jej argumentów, a byłoby to mniej uzasadnione i wiarygodne, gdyby bohaterka szczegółowo opisywała swoje rozterki w retrospektywie, znając już swoją ostateczną decyzję. Gdy te przesłanki znikają, Garszyn od razu powraca do konwencjonalnej narracji, jak gdyby nie do końca pewnie czując się z nowym sposobem opowiadania.

### Malarze

Wydane w 1879 roku opowiadanie *Malarze* jest kolejnym utworem, w którym Garszyn wprowadził dwóch narratorów pierwszoosobowych (malarze Riabinin i Diedow). Możliwości pod względem skonfrontowania obu narratorów, jakie daje taki układ, zostały tu wyzyskane znacznie lepiej niż w opowiadaniu *Zdarzenie* – konflikt pomiędzy bohaterami, skrajnie różniącymi się temperamentem i systemem wartości, jest ostry i autentyczny, o czym zdecydowały przede wszystkim dwa czynniki. Po pierwsze, obu bohaterów dopuszczono do głosu w niemal równym stopniu, co więcej – ukazany został nie tylko różny punkt widzenia każdego z nich, ale i sposób patrzenia<sup>24</sup>. Po drugie, malarze wypowiadają się na przemian, przy czym częściowo odnoszą się do tych samych wydarzeń. Te powtarzające się motywy są dość łatwo zauważalne, ponieważ najczęściej powiązane ze sobą zostały sąsiadujące części. Dzieje się tak również wtedy, gdy wypowiedzi obu narratorów dotyczą innych zdarzeń – dla przykładu można wymienić analogiczne fragmenty odnoszące się do malowanych przez artystów modeli (rozdziały pierwszy i drugi).

Jak już wspomniano, opowiadanie *Malarze* także było klasyfikowane jako zestawienie dwóch ciągów notatek o charakterze dziennikowym. Na

<sup>24</sup> Por. P. Henry, dz. cyt., s. 57; A.H. Латынина, dz. cyt., s. 123.

taką interpretację mógłby wskazywać sposób kształtowania zależności pomiędzy czasem narracji a czasem fabularnym. W odróżnieniu od *Zdarzenia w Malarzach* panuje w tym zakresie duża dyscyplina, charakterystyczna dla dziennika: niemal każdy z fragmentów narracji od razu sytuuje opisywane wydarzenia w najbliższej przeszłości (najczęściej pojawiają się okoliczniki „dziś” i „wczoraj”), a tok opowiadania charakteryzuje się dość ścisłym przestrzeganiem chronologii. Jednak w zapiskach Riabinina i Diedowa próżno szukać graficznych wyznaczników stylizacji oraz miejsc, gdzie tematyzowana byłaby czynność pisania. Dlatego także w tym utworze rekonstrukcja sytuacji narracyjnych (zwłaszcza sytuacji pisanej, koniecznej dla dziennika) nie wydaje się możliwa, poza pojedynczymi przypadkami.

Ta nieokreśloność sytuacji narracyjnej jest w *Malarzach* wykorzystywana w podobny sposób, jak miało to miejsce w *Zdarzeniu*. Ciekawy przykład stanowi rozdział drugi, rozpoczynający się od sceny unaoczniającej (obserwacja pozującego Tarasa), która szybko przekształca się w swobodny ciąg rozmyślań Riabinina. Dopiero na końcu – podobnie jak w drugim rozdziale *Zdarzenia* – dochodzi do konkretyzacji sytuacji narracyjnej:

– Pan nie pracuje, Riabinin? – zapytał głośno mój sąsiad.  
Głęboko zamyślony, drgnąłem usłyszawszy to pytanie. Ręka z paletą opadła; rozrzucone pędzle leżały na podłodze; połą surduta otarłem się o farby i cały poplamilem. Spojrzałem na obraz; był skończony i udał mi się znakomicie: Taras stał na płótnie jak żywy<sup>25</sup>.

Powyższy fragment zdaje się sugerować myślaną sytuację narracyjną, lecz przypisany do niej dyskurs nie jest stylizowany na monolog wewnętrzny. Rozbudowane, wielokrotnie złożone zdania obfitujące w figury retoryczne oraz uogólniona tematyka rozważań sprawiają, że rozmyślenia mają formę charakterystyczną dla wypowiedzi pisemnej.

<sup>25</sup> W.M. Garszyn, *Malarze*, w: tegoż, *Czerwony kwiat...*, s. 110.

„– Что вы не работаете, Рябинин? – громко спросил меня сосед. Я так задумался, что вздрогнул, когда услышал этот вопрос. Рука с палитрой опустилась; пола сюртука попала в краски и вся вымазалась; кисти лежали на полу. Я взглянул на этюд; он был кончен, и хорошо кончен: Тарас стоял на полотне, как живой” В.М. Гаршин, *Художники*, w: tegoż, *Рассказы...*, s. 102.

Do zlania się czasu fabularnego i czasu narracji dochodzi także w końcowych fragmentach opowiadania, kiedy Riabinin pogrąża się w malignie. Dzięki dodatkowej motywacji do zastosowania bezpośredniego monologu wewnętrznego, jaką stanowi zły stan psychiczny bohatera, Garszyn miejscami odchodzi od konwencjonalnej narracji. Iluzja, że mamy do czynienia z bezpośrednim zapisem myśli, pojawia się zwłaszcza w tych fragmentach, gdy Riabinin wrażenia zmysłowe opisuje dokładnie w chwili ich pojawienia się:

Budzę się i znowu zasypiam. Znowu stuka i huczy gdzieś blisko, mocno, wyraźnie. Łoskot zbliża się, jest zgodny z biciem mego pulsu. Czy to huczy we mnie, w mojej głowie, czy poza mną? Dźwięcznie, ostro, wyraźnie... raz-dwa, raz-dwa... To dźwięk metalu i jeszcze czegoś. Słyszę wyraźnie uderzenia o żelazo; żelazo huczy i drży<sup>26</sup> (M, s. 122).

Należy jednak zauważyć, że spójność logiczna i organizacyjna tekstu jest prawie niezaburzona, przy opisie wrażeń zmysłowych stale też pojawiają się czasowniki „widzę”, „słyszę”, wskazujące na perspektywę narracyjną. Niemniej, próba wprowadzenia monologu wewnętrznego jest tutaj wyraźna, w odróżnieniu od kolejnego rozdziału, kiedy Riabinin budzi się w szpitalu po przebytej chorobie. Jest on konsekwentnie utrzymany w czasie przeszłym, co narzuca retrospektywną perspektywę narracyjną. Warto podkreślić, że monolog wewnętrzny występuje wyłącznie we fragmentach „opowiadanych” przez Riabinina. Zdaniem Henry’ego, brak tego elementu w narracji Diedowa ma świadczyć o skłonności do trywializacji otaczającego świata i duchowej płyciznie pejzażysty<sup>27</sup>.

### **Nadzieжда Mikołajewna**

W *Nadzieжде Mikołajewnie*, swoim najdłuższym i najambitniejszym opowiadaniu, Garszyn wraca do tematu prostytucji, któremu wcześniej po-

<sup>26</sup> „И я просыпаюсь и снова засыпаю. Снова стучит и гремит где-то резче, ближе и определеннее. Удары приближаются и бьют вместе с моим пульсом. Во мне они, в моей голове, или вне меня? Звонко, резко, четко... раз-два, раз-два... Бьет по металлу и еще по чему-то. Я слышу ясно удары по чугуну; чугун гудит и дрожит” В.М. Гаршин, *Художники...*, s. 111.

<sup>27</sup> Por. P. Henry, dz. cyt., s. 80–81.

święcił, opisywane już przeze mnie, *Zdarzenie*. Wydany w 1885 roku utwór został negatywnie przyjęty przez krytykę, która jako główne jego wady wskazywała sztuczność fabuły i tytułowej bohaterki, wielowątkowość oraz melodramatyczny i patetyczny ton narracji<sup>28</sup>. Negatywnie oceniano też jego formę, będącą – co warto podkreślić – syntezą doświadczeń Garszyna z prozą pierwszoosobową.

We wspomnianym opowiadaniu po raz kolejny pojawiają się dwaj narratorzy pierwszoosobowi. Są to walczący o tytułową Nadzieję mężczyźni: wrażliwy, emocjonalny malarz Łopatina i silny, pragmatyczny Bezsonow. Konflikt pomiędzy oboma bohaterami-narratorami jest dobrze zarysowany i opiera się na różnicy światopoglądów. Kontrast wzmacnia fakt, że narracje obu bohaterów odwołują się do innych wzorców wypowiedzi. Jest to stale podkreślane dzięki wyposażeniu poszczególnych części utworu w wiele sygnałów mimetyzmu formalnego, począwszy już od nazw, pojawiających się każdorazowo przy zmianie narratora: w przypadku Łopatina są to *записки* (pamiętnik z elementami dziennika), natomiast w odniesieniu do Bezsonowa – *дневник* (dziennik)<sup>29</sup>.

Dominującą część utworu – szesnaście spośród dziewiętnastu rozdziałów – zajmuje pamiętnik Łopatina. Rozpoznanie tego wzorca możliwe jest już na podstawie pierwszego zapisu, w którym bohater informuje o pobudkach, które skłoniły go do prowadzenia notatek:

Nie potrafię uwolnić się od tych wspomnień i oto przyszła mi dziwna myśl do głowy. Może wówczas, kiedy przeleję to wszystko na papier, skończą się wszystkie nasze porachunki... Może opuszczą mnie wreszcie wspomnienia i pozwolą umrzeć spokojnie. Oto osobliwa przyczyna, która zmusza mnie, abym wzięł pióro do ręki<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Tamże, s. 196–197; А.Н. Латынина, dz. cyt., s. 194–195.

<sup>29</sup> Polski przekład Kłonowskiego jest niekonsekwentny: zapisy Łopatina określane są jako „notatki” bądź „wspomnienia”, zapisy Bezsonowa – jako „pamiętnik”. Na zasygnalizowaną tu niejednorodność narracji trafnie wskazał Giennadij Pospiełow, por. Г.Н. Пospelов, dz. cyt., s. 50.

<sup>30</sup> W.M. Garszyn, *Nadzieja Mikołajewna*, w: tegoż, *Czerwony kwiat...*, s. 299–300.

„Я не могу отделаться от своих воспоминаний, и странная мысль пришла мне в голову. Может быть, если я изложу их на бумаге, я этим покончу все свои счеты с ними... Может быть, они оставят меня и дадут спокойно умереть. Вот странная

Tematykacja czynności pisania pojawia się dość często, zwłaszcza gdy fikcyjny autor pamiętnika odnosi się do swoich zapisków (por. np. *NM*, s. 338; *HH*, s. 268). Dla odczytania stylizacji niezwykle istotne jest również ukształtowanie kategorii czasu. Garszyn wielokrotnie podkreśla, że od ostatniego z opisywanych dni do powstania notatek upłynęły trzy miesiące. Nowe sceny nierzadko wprowadza słowo „pamiętam”, charakterystyczne są różne zaburzenia chronologii, wybiegi w przyszłość, retardacje itp.:

[...] po raz pierwszy usiedliśmy razem do stołu. Ileż razy to zdarzało się później! (*NM*, s. 331)

Minął tydzień, dwa, miesiąc. Pozowanie trwało nadal. Powiedziawszy prawdę, starałem się celowo je przeciągać; nie wiem, czy rozumiała, że robię to celowo, ale stale nagliła mnie do pośpiechu (*NM*, s. 360).

Jak już wspomniano, istotnym zabiegiem podkreślającym stylizację jest obszerne przedstawienie sytuacji narracyjnej, które wpływa także na ukształtowanie czasu w utworze. Można zaryzykować stwierdzenie, że rozbudowane ekspozycje, wprowadzające właściwy tok narracji (a więc opowieść Łopatina kończącą się w dniu śmierci Nadzieży i Bezsonowa), do pewnego stopnia się usamodzielniają. Upływ czasu narracyjnego jest wyraźnie zaznaczony, a główny bohater dokonuje niekiedy opisu zdarzeń dziejących się r ó w n o l e g l e do czynności pisania. W ten sposób notatki Łopatina, oprócz zasadniczej części pamiętnikowej, mogą zawierać także elementy dziennika:

Sonia nie wie, że piszę te stronice, pełne goryczy. Jak dawniej – przesiaduje całymi dniami u mego wezgłowia albo przy moim fotelu. Często odwiedza mnie mój przyjaciel, mój biedny garbusek. Bardzo schudł, zmizerniał i przeważnie milczy. Sonia twierdzi, że wiele pracuje... Oby Bóg zesłał mu szczęście i powodzenie! [...] Przyszła o jedenastej, jak obiecała. Weszła nieśmiało, nieśmiało odpowiedziała na moje przywitanie i milcząc usiadła w fotelu stojącym w kącie pracowni. – Pani jest bardzo punktualna – powiedziałem nakładając farby na paletę (*NM*, s. 328).

Należy zwrócić uwagę, że Garszyn nie stara się oddzielać obu form, świadomie zaburza spójność logiczną tekstu<sup>31</sup>. Zmiana perspektywy czasowej

причина, заставляющая меня взяться за перо” В.М. Гаршин, *Надежда Николаевна*, w: tegoż, *Рассказы...*, s. 240.

<sup>31</sup> W wydaniach w języku rosyjskim asterysk nie występuje: „Соня не знает, что я пишу

może wprowadzać czytelnika w zakłopotanie, istnieje duże prawdopodobieństwo, że drugi z przytoczonych akapitów także zostanie powiązany z kuzynką Łopatina, Zofią. Kwestia zrozumiałości notatek dla osób postronnych pojawia się w utworze kilkakrotnie, dokonywana jest także projekcja czytelnika wewnętrznego, co wyraźnie podkreśla stylizację<sup>32</sup>.

Mimo dużego nasycenia pamiętnika Łopatina sygnałami mimetyzmu obecnych jest w nim także wiele przejawów konwencji powieściowych. Najistotniejsze są tu fragmenty wymagające doskonałej pamięci od fikcyjnego autora zapisków. Do tej grupy zaliczyć można szczegółowe opisy postaci i miejsc oraz bardzo nieraz rozbudowane dialogi, przy czym ostatni spośród wymienionych elementów jest głównym nośnikiem akcji. Sam sposób wprowadzania scen dialogowych często dodatkowo osłabia stylizację: regularnie pomijane są ekspozycje prowadzone z pozycji narratora, a przy największym natężeniu akcji zdarza się także, że nowy rozdział stanowi od samego początku bezpośrednią kontynuację dialogu z rozdziału poprzedniego, co sprawia, że fragmenty te niemal całkowicie stapiają się z powieścią. Garszyn, nie chcąc wprowadzać do utworu większej liczby narratorów, zmuszony był udzielić głosu Zofii i Helfreichowi (bohaterom ważnym dla wymowy utworu) za pośrednictwem pamiętnika Łopatina. Postawę kuzynki głównego bohatera poznajemy dzięki obszernie przytaczanym przez niego listom, Helfreich natomiast pojawia się w rozbudowanych dialogach, a swoje poglądy wyklada w długim monologu. Wiarygodność pamiętnika podważa również pojawiający się w nim zwrot do czytelnika zewnętrznego, świadczący o pewnej niedbałości przy dokonywaniu stylizacji<sup>33</sup>.

эти горькие страницы. По-прежнему каждый день она сидит у моей постели или кресла. Часто заходит ко мне и мой друг, мой бедный горбатый. Он очень похудел и осунулся и большею частью молчит. Соня говорит, что он упорно работает... Дай бог ему счастья и успеха!

Она пришла, как обещала, ровно в одиннадцать часов. Она вошла робко, застенчиво ответив на мое приветствие, и молча села на кресло, стоявшее в углу мастерской.

– Вы очень точны, Надежда Николаевна, – сказал я, накладывая краски на палитру” (НН, s. 261).

<sup>32</sup> Por. NM, s. 360–361; НН, s. 284–285.

<sup>33</sup> Por. NM, s. 3; НН, s. 250.

Stosunkowo niewielką część opowiadania zajmuje dziennik Bezsonowa, tworzący trzy rozdziały. Pod względem treści dubluje on w zasadzie pamiętnik Łopatina, poszerzając go jedynie o refleksje Bezsonowa, w których odkrywa on swoje uczucia do Nadieжды. Jednak przedstawienie tych samych wydarzeń i problemów w zapiskach obu bohaterów nie jest przypadkowe, gdyż pozwala na lepsze ich skonstrastowanie. Stylizacja formalna dziennika Bezsonowa została przy tym przeprowadzona bardzo starannie i jest to z pewnością najbardziej mimetyczny spośród fikcyjnych diariuszy Garszyna. Stało się tak dzięki połączeniu głównych funkcji zapisków Bezsonowa z konkretnymi wyznacznikami stylizacji. I tak, dochodzenie bohatera do prawdy o swoim stosunku do Nadieжды odbywa się równolegle z tematyzacją funkcji pisania. Przyjaciel Łopatina w kolejnych zapisach podważa słuszność swoich wcześniejszych notatek:

Прeczytałем последние слова... Co za upokarzające i żалосне skargi! (NM, s. 373)<sup>34</sup>.

Przed trzema laty wszystko było łatwe i możliwe. Kłamałem tu, w tym samym pamiętniku, kiedy pisałem, że wyrzekłem się jej, gdyż widziałem, że nie można jej uratować. Jeżeli nie kłamałem, to oszukiwałem sam siebie. Uratować ją było łatwo: wystarczyło nachylić się i podnieść. Nie chciałem się schylić. Zrozumiałem to teraz dopiero, kiedy serce moje krwawi miłością ku niej (NM, s. 373)<sup>35</sup>.

Silne napięcie emocjonalne widoczne w przytoczonych fragmentach jest dodatkowo potęgowane poprzez rozpoczynanie kolejnych zapisów w sposób lakoniczny, bez wyjaśnień informujących o okolicznościach danych wydarzeń, co właściwe jest notatom intymnym. Czytelnik dopiero w trakcie lektury zapisu orientuje się, do czego odnosi się jego początek:

„Ta kobieta kpi sobie ze mnie! Zwróciłem się do niej z całą tkliwością, na jaką mnie stać; zdaje mi się, że nawet mówiłem do niej tonem, który upokarza mnie, a ona wyszła, powiedziawszy kilka obraźliwych i wzgardli-

<sup>34</sup> „Перечитал написанные строчки... Что за унизительные, жалкие жалобы!” (НН, s. 293).

<sup>35</sup> „Три года тому назад все было возможно и легко. Я лгал в этом самом дневнике, когда писал, что отказался от нее, потому что увидел невозможность спасти. Если не лгал, то обманывал себя. Ее легко было спасти: нужно было только поклониться и поднять ее. Я не захотел поклониться. Я понял это только теперь, когда мое сердце болит любовью к ней” (НН, s. 294).



wych słów” (NM, s. 346–347)<sup>36</sup>; „Czekam na to, co nastąpi. Byłem tam niedawno, widziałem ich razem” (NM, s. 357)<sup>37</sup>. Wreszcie typowe dla dziennika ukształtowanie czasu – opisywanie nie tylko najbliższej przeszłości, ale i zorientowanie zapisków na przyszłość (widoczne w drugim z przytoczonych powyżej fragmentów) – pozwala na ukazanie pobudek kierujących Bezsonowem, odsłania kulisy jego intrygi.

Jak już pisałem, odejście od ściśle określonej sytuacji narracyjnej w *Zdarzeniu* i *Malarzach* dało Garszynowi większą swobodę przy wprowadzaniu elementów monologu wewnętrznego i strumienia świadomości. Jednak w *Nadzieździe Mikołajewnie*, gdzie zastosowana została wyraźna stylizacja formalna, Garszyn nie zrezygnował z przedstawiania myśli swoich bohaterów, zwłaszcza w przypadku Łopatina. Czas, jaki upłynął od zdarzeń opisywanych w pamiętniku do momentu pisania, jest relatywnie krótki, co dostarcza motywacji dla silnego wzburzenia bohatera. Jego notatki często są mocno udratyzowane i chaotyczne, ponieważ tok narracji zaburza myśl pojawiająca się w momencie pisania:

Poprosiłem, by zajęła swoje miejsce, poprawiłem fałdy sukni, z lekka dotknąłem jej ręk, nadając im wyraz bezsilności, jaki sobie zawsze wyobrażałem, i zbliżyłem się do sztalug.

Stała przede mną... Stoi przede mną i w tej chwili, na tym płótnie... Jak żywa, patrzy na mnie. Ma ten sam wyraz smutnego zamyślenia, to samo piętno śmierci na bladej twarzy, jakie miała tego ranka.

Stałem wszystko, co poprzednio nakreśliłem węglem, i pospiesznie naszkicowałem *Nadzieźdę Mikołajewnę* (NM, s. 329–330)<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> „Эта женщина смеется надо мною! Я обратился к ней со всею нежностью, на которую я только способен; я даже, может быть, говорил с нею унижительным для себя тоном, и она ушла, сказав несколько обидных и презрительных слов” (НН, s. 274).

<sup>37</sup> „Я жду, что будет. Я был недавно там и видел их вместе” (НН, s. 282).

<sup>38</sup> „Я попросил ее стать на место, поправил складки платья, слегка коснулся ее рук, придав им то беспомощное положение, какое всегда представлял себе, и отошел к мольберту. Она стояла передо мною... Она стоит передо мною и теперь, вот тут, на этом холсте... Она, как живая, смотрит на меня. У нее то же печальное и задумчивое выражение, та же черта смерти на бледном лице, какие были в то утро. Я стер все начерченное углем на холсте и быстро набросал Надежду Николаевну” (НН, s. 262).

W powyższym fragmencie zwraca uwagę swobodne, pozbawione komentarza narracyjnego przejście od czasu przeszłego do czasu teraźniejszego, a więc od czasu fabularnego do czasu narracji. Ciąg skojarzeń oparty jest tu nie tylko o rytm pamięci, ale i o wrażenia zmysłowe: do rozmyślań skłania Łopatina widok ukończonego portretu Nadzieży. Kombinacja tych dwóch czynników może organizować rozbudowane strumienie świadomości (np. rozdział II), co jest swoistym *novum* w stosunku do wcześniejszych utworów. Wykorzystanie wrażeń wzrokowych jako czynnika kontrolującego skojarzenia zwraca uwagę na sytuację narracyjną, jest więc wyznacznikiem stylizacji.

Jednak w kilku przypadkach zastosowanie konwencjonalnego strumienia świadomości podważa wiarygodność pisanej sytuacji narracyjnej. Dzieje się tak, kiedy Łopatin przytacza własne myśli, które pojawiły się w czasie fabularnym, a więc wiele dni przed rozpoczęciem prowadzenia zapisków, co wymaga doskonałej pamięci:

Muszę wyznać, że myślałem wówczas nie tylko o swoim obrazie. Wspomniałem wczorajszy wieczór spędzony w tym dziwnym, obcym mi otoczeniu, nieoczekiwane i szczęśliwe spotkanie, tę dziwną kobietę, upadłą kobietę, która od razu wzbudziła moją sympatię, dziwne postępowanie Bezsonowa... Czego chce ode mnie? Czy nie kocha jej naprawdę? Po cóż w takim razie odnosi się do niej z taką pogardą? Czy nie mógłby jej uratować?

Myślałem o tym wszystkim i machinalnie wodziłem węglem po płótnie [...] (NM, s. 327)<sup>39</sup>.

Tego rodzaju przytoczenia w jeszcze większym stopniu podważają stylizację na pamiętnik, jeśli otrzymują formę bezpośredniego monologu wewnętrznego, przy czym tworzona jest iluzja przedstawienia myśli tu i teraz, w procesie ich powstawania. Sytuacja taka ma miejsce w finałowej scenie utworu, kiedy Bezsonow zabija Nadzieję i rani śmiertelnie Łopati-

<sup>39</sup> „Я не могу сказать, чтобы я думал тогда только о своей картине. Я вспоминал вчерашний вечер с его странной, еще не виданной мною обстановкой, неожиданную и счастливую для меня встречу, эту странную женщину, падшую женщину, которая сразу привлекла все мои симпатии, странное поведение Бессонова... Что ему нужно от меня? Не любит ли он ее в самом деле? Зачем тогда это презрительное отношение к ней? Разве не мог бы он спасти ее? Я думал обо всем этом, а рука с углем ходила по холсту [...]” (НН, s. 260).

na, z którego rąk ostatecznie ginie. Korzystając z dodatkowej motywacji, jaką jest zaburzona percepcja rannego Łopatina, Garszyn przechodzi do czasu teraźniejszego, dokonuje znacznego zaburzenia spójności organizacyjnej tekstu, znów odwołuje się do stosowanej wcześniej techniki fragmentarycznego zapisu wrażeń zmysłowych i problemów z ich interpretacją. Wprowadzona scena w większym stopniu nawiązuje do rozwiązań zastosowanych w *Czterech dniach* niż jej odpowiedniki w *Zdarzeniu* i *Malarzach*, jednak wydaje się mało wiarygodna – podstawową sytuacją narracyjną jest pisanie pamiętnika, co wielokrotnie zaznaczano w utworze. Fragment ten nie spełnia swej podstawowej roli, o jego wprowadzeniu zdecydowało chyba dominujące i w innych miejscach dążenie do udramatyzowania utworu.

### Podsumowanie

W analizowanych w niniejszym tekście opowiadaniach Garszyn wykorzystał technikę bezpośredniego monologu wewnętrznego w dużo mniejszym stopniu niż w *Czterech dniach*. Fragmenty nawiązujące do UDIM pojawiają się rzadko i dotyczą pojedynczych scen. Oczywiście w żadnym z utworów nie można mówić o braku obramowania narracyjnego, jednakże różnica w stosunku do *Czterech dni* zasadza się głównie na odmiennych proporcjach pomiędzy monologiem wewnętrznym a konwencjonalną narracją. Rozwiązania przyjęte w obrębie samych fragmentów nawiązujących do UDIM są bardzo podobne, jak w pierwszym opowiadaniu Garszyna, gdzie także nie doszło do zupełnego wyeliminowania perspektywy narracyjnej.

Ta całkowita zmiana proporcji, korzystanie z techniki nawiązującej do UDIM jedynie w wyjątkowych przypadkach, nie była w odniesieniu do *Zdarzenia* i *Malarzy* spowodowana odmienną sytuacją narracyjną. Jak wykazano w niniejszym tekście, uznanie tych utworów za zapiski o charakterze dziennikowym było niewątpliwym błędem badaczy, w obu tekstach Garszyn wyraźnie powstrzymuje się od naśladowania tego wzorca wypowiedzi i sytuację narracyjną kształtuje jako nieokreśloną, a nawet jako myślaną, co – mogłoby się wydać – powinno zapewnić mu możliwość swobodnego posługiwania się bezpośrednim monologiem wewnętrznym.

Jednak autor *Czerwonego kwiatu* każdorazowe zastosowanie tej techniki stara się dodatkowo umotywić – najczęściej bohater-narrator znajduje się w stanie silnego wzburzenia, nierzadko także zamroczenia i utrudnionej percepcji otaczającej rzeczywistości. Z taką sytuacją mieliśmy stale do czynienia w przypadku *Czterech dni*, zaś w analizowanych w niniejszym tekście opowiadaniach pojawia się ona sporadycznie, co przekłada się na częstotliwość wykorzystania techniki nawiązującej do UDIM.

Jak się zdaje, bezpośredni monolog wewnętrzny nie mógł w prozie Garszyna służyć po prostu do przedstawiania myśli, nawet jeśli sytuacja narracyjna mogła być odbierana jako myślaną. Ówczesni czytelnicy nie byli jeszcze gotowi na to, by cały utwór opierał się na bezpośrednim monologu wewnętrznym. Próba zastosowania UDIM w *Czterech dniach* była odczytywana rozmaicie – przez wielu jako dowód na całkowitą autobiograficzność opowiadania i niezdolność pisarza do tworzenia fikcji<sup>40</sup>. Być może dlatego Garszyn czy to w obrębie nieokreślonej, czy pisanej sytuacji narracyjnej wolał przedstawiać myśli swoich bohaterów w konwencjonalnej formie, co mógł czynić także w opowiadaniach objętych stylizacją formalną. To wahanie w zakresie stosowania techniki nawiązującej do UDIM jest szczególnie wyraźne w przypadku *Zdarzenia*, gdzie sytuacja narracyjna w najmniejszym stopniu nawiązuje do pisanych wzorców komunikacji, a bohaterowie są słabo skonstrastowani. Problem przedstawiania myśli w formie bezpośredniego monologu wewnętrznego wydaje się mniej istotny w przypadku *Malarzy* i *Nadzieży Mikołajewny*, o czym zdecydowało odmienne ukształtowanie sytuacji narracyjnej, bliższe zadomowionym w ówczesnej tradycji literackiej sposobom narracji pierwszoosobowej, wykorzystującym mimetyzm formalny. Głównym czynnikiem była tu raczej nie tyle niepewność związana z kwestiami technicznymi, co chęć wykorzystania możliwości, jaką dawało wprowadzenie do utworu dwóch narratorów pierwszoosobowych, a więc dążenie do przedstawienia treści ideowych w bardziej polemiczny sposób.

Garszyn, chcąc podkreślić wymowę ideową swoich opowiadań, starał się jak najsilniej zarysować konflikt pomiędzy bohaterami. W *Malarzach*

<sup>40</sup> Por. A.H. Латынина, dz. cyt., s. 67–68.

w sposób zauważalny nawiązał do dziennika intymnego, co pozwoliło mu na łatwe zestawianie fragmentów opowiadanych przez obu narratorów i wyraźne ich skonstrastowanie. Silnie podkreślona stylizacja na pozaliterackie wzorce komunikacji została zastosowana w *Nadzieździe Mikołajewnie*, gdzie konfrontacja obu bohaterów zostaje dodatkowo wzmocniona poprzez wprowadzenie odwołań do różnych rodzajów wypowiedzi – pamiętnika i dziennika, co – jak szczegółowo pokazano w niniejszym tekście – nie tylko pozwala ciekawiej zestawiać poszczególne fragmenty, ale i przydaje opowiadaniu dramatyzmu. Wydaje się, że chęć osiągnięcia tego właśnie efektu przyświecała Garszynowi także przy zastosowaniu techniki nawiązującej do UDIM w końcowych partiach utworu, mimo wielokrotnego odwoływania się do pisanej sytuacji narracyjnej.

Bezpośredni monolog wewnętrzny pozbawiony obramowania narracyjnego, nie będąc wówczas koniecznym sposobem dla realistycznego przedstawienia myśli bohatera, miał więc zwracać uwagę przede wszystkim na dramatyczne położenie, w jakim się on znajduje. Stawał się w zasadzie efektem potęgującym napięcie. Stosowany stale w podobnych okolicznościach i w ten sam sposób, z czasem tracił na świeżości, zaczynał być ograny chwytem, a wykorzystany nieumiejętnie, tak jak w *Nadzieździe Mikołajewnie*, nie tylko sam stawał się niewiarygodny, ale i podważał wiarygodność całej narracji.

Dalsze losy techniki nawiązującej do UDIM w twórczości Garszyna zdają się wskazywać, że nie dostrzegał on ogromnego potencjału, jaki dawała ta metoda twórcza, zwłaszcza w zakresie przedstawiania pogłębionej analizy psychologicznej postaci. Być może nie do końca rozumiał on – podobnie jak wielu jego czytelników – znaczenie swojego debiutu, nie zdawał sobie sprawy, że znalazł sposób, aby stworzyć nową jakość w literaturze. Z biegiem lat pisarz począł w coraz większym stopniu skłaniać się do konwencjonalnych rozwiązań w obszarze prozy pierwszoosobowej, jednak nie rezygnował całkowicie z techniki wypracowanej na początku swej kariery. Ograniczając jej użycie do kilku podobnych sytuacji, w sposób paradoksalny dokonał schematyzacji tego, co nowatorskie, szczególnie gdy spróbował pomieścić bezpośredni monolog wewnętrzny w ramach rozpowszechnionej wówczas konwencji opowiadania-pamiętnika. Warto jednak podkreślić,

że Garszyn nie był zadowolony z formy, jaką nadał swojemu najdłuższemu utworowi. Wskazywał na anachroniczność używanej przez siebie narracji w pierwszej osobie i jej nieprzydatność przy dłuższych tekstach z większą liczbą bohaterów<sup>41</sup>. Jego odczucie miało prawdopodobnie swe źródło we wspomnianym zwrocie pisarza w stronę bardziej konwencjonalnego ujęcia.

Poczucie szybkiego wyczerpania się formy narracji pierwszoosobowej i niezdolność do przełamania obowiązujących w niej schematów były także udziałem polskich pisarzy tamtego okresu. Dość szybko zarzucili oni tę formę na rzecz trzecioosobowej narracji personalnej, która pozwalała dużo łatwiej przedstawiać życie psychiczne bohaterów<sup>42</sup>. Podobnie uczynił Garszyn, a jego najlepsze utwory z późnego etapu twórczości – *Czerwony kwiat* (*Красный цветок*, 1883), *Sygnal* (*Сигнал*, 1887) – wykorzystują już ten typ opowiadania.

## BIBLIOGRAFIA

### Literatura podmiotu

Гаршин В.М., *Рассказы*, Москва 1976.

Garszyn W.M., *Czerwony kwiat. Opowiadania*, przeł. S. Klonowski, Warszawa 1958.

### Literatura przedmiotu

Короленко В.Г., *Всеволод Михайлович Гаршин. Литературный портрет*, [http://az.lib.ru/k/korolenko\\_w\\_g/text\\_o870.shtml](http://az.lib.ru/k/korolenko_w_g/text_o870.shtml), 23 czerwca 2011.

Латынина А.Н., *Всеволод Гаршин. Творчество и судьба*, Москва 1986.

Машинский С., «Талант человеческий», [wstęp do] В.М. Гаршин, *Рассказы*, Москва 1976.

<sup>41</sup> Por. P. Henry, dz. cyt., s. 201–202.

<sup>42</sup> Por. M. Głowiński, *Powieść młodopolska...*, s. 230–231.

- Михайловский Н.К., *О Всеволоде Гаршине*, w: tegoż, *Литературная критика: Статьи о русской литературе XIX – начала XX века*, Ленинград 1989.
- Поспелов Г.Н., *Трагическая раздвоенность*, w: *Вершины. Книга о выдающихся произведениях русской литературы*, red. В.И. Кулешов, Москва 1983.
- Głowiński M., *Narracja jako monolog wypowiedziany*, w: tegoż, *Prace wybrane*, t. 2, *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997.
- Głowiński M., *O powieści w pierwszej osobie*, w: tegoż, *Prace wybrane*, t. 2, *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997.
- Głowiński M., *Powieść a dziennik intymny*, w: tegoż, *Prace wybrane*, t. 2, *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997.
- Głowiński M., *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, w: tegoż, *Prace wybrane*, t. 1, Kraków 1997.
- Główko O., *Narracja w noweli W. Garszyna „Cztery dni”*, „Slavia Orientalis” 1973, nr 3.
- Henry P., *A Hamlet of his Time. Vsevolod Garshin – The Man, his Works, and his Milieu*, Willem A. Meeuws, Oxford 1983.
- Humphrey R., *Strumień świadomości – techniki*, tłum. S. Amsterdamski, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4.
- Kaczkowska T.A., *Kompozycja nowel Wsiewołoda Garszyna*, „Studia Rossica Posnaniensa” 1974, z. 1 (4).
- Kaniewska B., *Świat w granicach „ja”. O narracji pierwszoosobowej*, Poznań 1997.
- Tumanov V., *Mind Reading. Unframed Direct Internal Monologue in European Fiction*, Rodopi, Amsterdam – Atlanta [GA] 1997.
- Tumanov V., *Ecce Bellum – Garshin’s «Four Days»*, w: *Vsevolod Garshin at the Turn of the Century. An International Symposium in Three Volumes*, red. P. Henry, V. Porudominsky, M. Girshman, t. 1, Northgate Press, Oxford 2000.

## ABSTRAKT

Artykuł stanowi próbę określenia miejsca, jakie w twórczości Wsiewołoda Garszyna zajmuje technika bezpośredniego monologu wewnętrznego, zwłaszcza pozbawionego obramowania narracyjnego. Choć pisarz ten za sprawą swojego debiutanckiego opowiadania uznawany jest za prekursora tej nowatorskiej wówczas formy, przeprowadzona w niniejszym tekście analiza trzech jego późniejszych utworów (*Zdarzenie*, *Malarze*, *Nadzieжда Mikołajewna*) wskazuje, że w istocie Garszyn był w dużym stopniu przywiązany do konwencjonalnych ujęć w obrębie narracji pierwszoosobowej, wykorzystujących stylizację m.in. na dziennik oraz pamiętnik. Zwrócono uwagę na stosunkowo nieczęste wykorzystywanie techniki bezpośredniego monologu wewnętrznego oraz ograniczony zakres zastosowania tej metody w twórczości Garszyna, co pozwoliło na wysunięcie tezy, iż pisarz nie do końca zdawał sobie sprawę z potencjału kryjącego się w nowej metodzie twórczej i specyficznie rozumiał jej funkcję.