

Ewa Sławęcka

PROBLEMY POWIEŚCI
W REFLEKSJI TEORETYCZNEJ I KRYTYCZNO-LITERACKIEJ
PIOTRA BOBORYKINA

Wspaniałemu rozkwitowi powieści, jaki nastąpił w drugiej połowie XIX wieku na gruncie literatury rosyjskiej, towarzyszyła żywa dyskusja o współczesnym znaczeniu tego gatunku i dalszych perspektywach jego rozwoju. Nie miała ona wprawdzie tak szerokiego zasięgu i konsekwencji, jak np. w literaturze francuskiej czy niemieckiej, gdzie rozwój teoretycznego zainteresowania powieścią doprowadził do powstania głośnych programów Emila Zoli i Fryderyka Spielhagena, niemniej zapisała się szeregiem prób interpretacji kluczowych problemów tej, najbardziej uprzywilejowanej w ubiegłym stuleciu, formy literackiej.

Charakterystyczną cechą ówczesnych rosyjskich sporów było skupienie się ich wokół społecznych i moralno-wychowawczych zadań powieści, zobowiązań pisarza wobec swego narodu, pożądanego zasięgu penetracji środowisk społecznych¹. Cechowała również ową dyskusję zdecydowana przewaga stanowisk opowiadających się za powieścią zaangażowaną, zdolną spełnić rolę narzędzia postępu społecznego. Przesądziła o tym w znacznym stopniu specyfika rozwoju historycznego Rosji z ukształtowaną we wcześniejszych dziesięcioleciach tradycją traktowania literatury jako trybuny postępowej myśli społecznej.

Na uboczu głównego nurtu sporów pozostały w tej sytuacji problemy poetyki powieści, przemian zachodzących w wewnętrznej strukturze gatunku². Nic też dziwnego, że w powstających pod koniec wieku syntezach literackich okresu pojawić się mogły stanowiska negujące wszelką ewolucję form artystycznych w rodzimej literaturze, by przypomnieć tylko - jakże niesłuszną - opinię Siemiona Wiengierowa, którego zdaniem "w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat (cytowana wypowiedź pochodzi z roku 1898 - E. S.) literatura rosyjska jako zjawisko estetyczne nie jest nacechowana żadnym zauważalnym rozwojem, (...) formy literackie są prawie nieruchome"³.

Nieliczne zasługujące na uwagę próby poszerzenia refleksji na temat powieści jako formy artystycznej wiążą się z przypadającą na lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte recepcją teorii estetycznych i doświadczeń twórczych francuskiego naturalizmu.

Jego najwybitniejszym zwolennikiem i propagatorem na terenie literatury rosyjskiej był Piotr Boborykin (1836-1921), którego rozległa działalność literacka jako powieściopisarza, nowelisty, dramaturga, krytyka, historyka i teoretyka literatury, wydawcy, tłumacza i publicyisty stanowi niewątpliwie znaczące, choć mało dotąd zbadane⁴, ogniwo procesu literackiego drugiej połowy stulecia.

Wieloletni pobyt w Paryżu, gdzie pod koniec lat sześćdziesiątych słuchał wykładów Hipolita Taine'a, późniejsze, bo odnoszące się do przelomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych osobiste kontakty z koryfeuszami powieści francuskiej Emilem Zolą, Edmondem Goncourtem i Alphonsem Daudetem, a także z uczestnikami tzw. Grupy Medanu - Guy de Maupassantem, Paulem Alexisem, J. K. Huysmansem⁵ - umożliwiły autorowi "Wasilija Tiorcina" doskonałą orientację we współczesnych europejskich tendencjach estetycznoliterackich, pozwoliły mu dostrzec perspektywiczność rozwiązań ar-

tystycznych proponowanych przez naturalizm, ocenić ich przydatność dla literatury ojczyzej.

Z naturalistami dzielił Boborykin szereg zasadniczych poglądów estetycznych; zadanie artysty widział w bezwzględnie prawdziwym i możliwie najbardziej pełnym odtworzeniu współczesnej rzeczywistości, pojęcie prawdy artystycznej wiązał z całkowitym obiektywizmem twórcy, wolnego od doraźnych nacisków ideologicznych, posługującego się metodami zaczerpniętymi z arsenału nauki - przede wszystkim - metodą obserwacji. Pod wpływem koncepcji naturalistycznych rozwijały się także - nie pozbawione oryginalności - poglądy rosyjskiego pisarza na model artystyczny współczesnej powieści, które stanowiąc będą przedmiot dalszych rozważań.

Problemy powieści zajmują w koncepcjach literackich Piotra Boborykina poczesne miejsce. Jest on autorem gruntownego opracowania dziejów dziewiętnastowiecznej powieści europejskiej⁶, takiegoż dzieła poświęconego powieści rosyjskiej⁷, cyklu znakomitych rozpraw o współczesnej mu francuskiej szkole powieściopisarskiej⁸, prac z zakresu metodologii badań nad historią powieści⁹, jak również ogromnej ilości recenzji i artykułów poświęconych bieżącej produkcji powieściowej, rosyjskiej i obcej.

Szczególne zainteresowanie tą problematyką - zrozumiałe w kontekście własnego niebagatelnego dorobku powieściopisarskiego Boborykina - znajdowało dodatkowe uzasadnienie w jego poglądzie na powieść jako gatunek zdolny najpełniej odzwierciedlić rzeczywistość, odtworzyć z równą wszechstronnością zarówno byt materialny, jak i życie psychiczne społeczeństwa. Szeroki zasięg artystyczny dziewiętnastowiecznej powieści łączył krytyk z jej syntetycznym charakterem, wynikającym z wchłonięcia przez nią nie tylko wielowiekowego dorobku form epickich, lecz również zdobyczy li-
ryki i dramatu¹⁰.

Baczenie obserwując rozwój współczesnej powieści europejskiej, największe bogactwo nowych propozycji formalnych dostrzegał w obrębie szkoły naturalistycznej. Z przeniesieniem ich na grunt literatury rosyjskiej wiązała perspektywę przewyższenia rozpowszechnionego tutaj wzorca powieści tendencyjnej, jak też przestarzałej już w znacznym stopniu formy romansu rodzimego. Oparta na takich przesłankach popularyzacja zdobywoży prozy naturalistycznej stała się w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych stałym motywem działalności krytycznej Boborykina.

Jego uwaga koncentruje się głównie wokół zagadnień poetyki powieści, wokół przeobrażeń, jakim w twórczości naturalistów ulegały zasadnicze elementy jej struktury: konstrukcja bohatera, kompozycja i narracja. W przemianach tych bowiem z dużą przenikliwością upatrywał początek procesu, który, jak sądził, doprowadzić może do stworzenia całkowicie nowego typu formy powieściowej¹¹.

Boborykina szczególnie zajmował problem literackiego ujęcia osobowości ludzkiej. Podyktowane to było, jak można przypuszczać, świadomością wyjątkowego znaczenia przemian dokonujących się w planie psychologicznym powieści europejskiej, jak również specyfiką najostrzej zwalozanego przez krytyka modelu: powieści tendencyjnej, w której, według opinii współczesnego badacza, "bohater (...) stanowi jeden z zasadniczych środków realizowania się tendencyjności"¹². Kluczowy problem w rozważaniach Boborykina na ten temat stanowiła kwestia psychologizmu. Zainteresowanie sferą psychologii traktował jako zasadniczą cechę literatury realistycznej, dzieląc to przekonanie z innymi teoretykami swojej epoki¹³. Doskonałość analizy życia wewnętrznego kreowanych postaci, ich prawdopodobieństwo psychologiczne decydowały w jego opiniach o najwyższej randze pisarza, o włączeniu go w nurt rozwojowy powieści realistycznej. Tym właśnie kryterium kierował się, wyznaczając rolę prekursora

francuskiego naturalizmu Stendhalowi, w którego twórczości "analiza psychologiczna po raz pierwszy pojawiła się w powieści jako pierwszoplanowy obiekt zainteresowania"¹⁴, te również względy skłoniły go do poddania szczegółowej analizie sposobów tworzenia charakteru stosowanych przez innych wybitnych przedstawicieli powieści "realnej" - Balzaka, Flauberta, braci Goncourtów, Daudeta i Zolę.

W sądach Boborykina o sposobach kształtowania osobowości bohatera powieściowego na pierwszy plan wysuwała się zasada determinizmu środowiska, przejęta niewątpliwie z koncepcji psychologicznych Taine'a. Całkowite zespolenie postaci z otaczającym ją i urabiającym jej psychikę światem zewnętrznym stanowiło w systemie wartościowania krytyka nieodzowny warunek udanej kreacji literackiej. W programowym artykule "Swoboda i edukacja pisarza" tak ujmował to zagadnienie: "Dawniej powieściopisarz wybierał sobie tylko dwa, trzy momenty z życia swego bohatera i pokazywał nam go w wyjątkowych warunkach, jak gdyby podporządkowywał wszystko najkorzystniejszemu oświeceniu tej postaci, zmuszając ją, by wystąpiła przed nami, jak występuje wirtuoz przed publicznością na koncercie. Obecnie tak pisać nie można. Czytelnik chce widzieć przed sobą szeroki obraz życia; trzeba wprowadzić go w codzienny byt działających osób, obnażyć przed nim całą wewnętrzną konstrukcję człowieka z jego wykształceniem, namiętnościami, życiowymi stosunkami, z mnóstwem większych i drobnych detali, które składają się na prawdę i piękno twórczości artystycznej"¹⁵.

Poprzez pryzmat takich założeń oceniał Boborykin sytuację we współczesnej powieści rosyjskiej. Za reprezentatywną dla niej pod względem rozwiązań w zakresie konstruowania planu psychologicznego uznał twórczość Turgieniewa. Jego rozwiązania artystyczne nie zyskały jednak aprobaty krytyka, gdyż - jak stwierdzał - autor "Szlacheckiego gniazda" "wyodrębnia bohaterów z otaczającego ich życia, czyni ich

nosicielami nowych idei albo oryginalnych uczuć, zawiązuje między nimi stosunek kontrastujący tak czy inaczej z otaczającą rzeczywistością¹⁶. Wyizolowanie bohatera, usytuowanie go na uprzywilejowanej pozycji w stosunku do potoku zjawisk życiowych konstatował Boborykin w powieściach wszystkich wybitniejszych twórców rosyjskich. Wyjątkiem w jego oczach był jedynie Lew Tołstoj i to tylko jako autor "Wojny i pokoju", gdzie osiągnięte zostało "zespolenie między życiem bohaterów i ogólnym biegiem codziennej rzeczywistości"¹⁷. Jednak i w odniesieniu do tego utworu aprobata nie była zupełna, gdyż przedstawiona w nim rzeczywistość "niezwykła, uwzniesiona, ujęta w momentach historycznych"¹⁸ kłóciła się z naturalistycznym postulatem obserwowania życia w jego zwykłych, powszednich wymiarach.

Warto dodać, że w swej negacji modelu powieści "jednego bohatera" Boborykin nie był odosobniony. Przypomnieć tu można stanowisko Sałtykowa-Szczedriny, który również, podobnie jak i inni zwolennicy tzw. realizmu ludowego¹⁹, poddawał krytyce panującą w powieści rosyjskiej formę romansu rodzimego²⁰. Przy wszystkich różnicach dzielących program literacki Sałtykowa i Boborykina, wspólna była motywacja, jaką obaj się posługiwali: przeświadczenie, że tradycyjne formy powieściowe nie są w stanie sprostać zadaniu odzwierciedlenia współczesnej rzeczywistości z coraz bardziej komplikującymi się układami życia społecznego.

Najdoskonalszą realizację artystyczną dezyderatu organicznej jedności bohatera i otoczenia widział Boborykin w kreacji bohaterki tytułowej "Madame Bovary" Flauberta, który "(...) wpisał historię rozwoju duszy kobiecej w ramę zwykłego życia całego prowincjonalnego światka, czyniąc to tak, że nie bohaterka narzuca określony koloryt swemu otoczeniu, wyodrębnia się zeń, przytłacza je, lecz sama odgrywa rolę produktu środowiska, sama doświadcza na sobie jego ciśnienia i czytelnik nie jest w stanie oddzielić jej mi-

losnej epopei od drobnych faktów powszedniego życia, płynącego równo, beznamiętnie na przestrzeni całego opowiadania, obejmującego kilka lat"²¹.

Aprobata rozwiązań artystycznych Flauberta, zrównującego sferę ludzkiej psychiki ze światem materialno-przyrodniczym, pozwala w sposób pośredni widzieć w autorze "Źródła piękna" zwolennika poglądów Taine'a, głoszącego ideę jedności psychicznej świata ludzkiego, zwierzęcego, roślinnego i materii nieożywionej²².

Wnikliwość, jaką przejawiał krytyk w interpretacji planu psychologicznego "Madame Bovary", cechowała także jego pierwsze opinie o pisarstwie Zoli. Z dużym wyczuciem specyfiki i nowatorstwa prozy francuskiego pisarza analizował między innymi jego słynne opisy, wskazując na przenikające je poczucie jedności życia organicznego²³.

Pod koniec lat siedemdziesiątych, gdy w Boborykinowskim systemie wartościowania coraz większą rolę zaczyna odgrywać kategoria harmonii, zmienia się nieco jego pogląd na funkcjonalność szczegółowego opisu rzeczywistości zewnętrznej jako elementu prezentacji bohatera. Nie ulega wprawdzie i wówczas przewartościowaniu zasadniczy dezyderat ścisłej więzi postaci ze środowiskiem, jednakże coraz częściej pojawia się w wypowiedziach krytyka przekonanie, że nadmiernie rozbudowane opisy Zoli niweczą harmonijność utworu²⁴.

Kładąc nacisk na konieczność harmonijnego zespolenia osobowości bohatera z jego otoczeniem, nie zapominał Boborykin również o kategorii temperamentu, o motywacji fizjologicznej. Trzeba jednak stwierdzić, że kreacje oparte wyłącznie lub w przeważającym stopniu na fizjologicznej interpretacji działań ludzkich uważał za podrzędny rodzaj realizmu; gdyż, jak pisał, "prawdziwy przedmiot twórczości literackiej stanowi ludzka psychologia, a nie fizjologia (...), tylko mniej lub bardziej zwycięska walka moral-

nej strony człowieka z jego instynktami, z jego temperamentem, może dać pożywienie twórczości artystycznej (...)"²⁵. Przy całej odmienności programu autora "Wasilija Tiorkina", pogląd ten zbliża go do stanowiska rosyjskiej krytyki narodnickiej, wrogiej naturalistycznej idei bezwzględnego determinizmu biologicznego.

Na poglądach literackich Boborykina odbiły się bardzo wyraźnie założenia dziewiętnastowiecznej psychologii eksperymentalnej, w której osiągnięciach znajdował potwierdzenie idei determinizmu, rządzącego nie tylko zjawiskami przyrody, lecz także psychiką ludzką. W zależności od sfery działania rozróżniał determinizm przyczynowości (zewnątrzny) i celowości (wewnętrzny), które to kategorie uważał za wystarczające do zinterpretowania każdego zdarzenia, każdego postępków człowieka jako średniej proporcjonalnej, jako nieuniknionego wyniku działania obydwu szeregów²⁶. Determinizm wewnętrzny ma - w przekonaniu krytyka - postać bardziej złożoną i nie zawsze poddaje się logicznemu wyjaśnieniu, gdyż mechanizm procesów psychicznych nie jest dostatecznie zbadany. W prezentacji życia psychicznego człowieka pojawić się więc musi pojęcie przypadkowości, chociaż - oczywiście - jest to przypadkowość pozorną, wynikająca z faktu, że "nie jesteśmy w stanie objąć wszystkich przyczyn zjawiska, przewidzieć dokładnie naszych własnych przyszłych działań i postępków"²⁷.

Tak interpretowana zasada determinizmu psychologicznego wyznaczała punkt widzenia autora "Losów powieści rosyjskiej" na kreacje poszczególnych postaci literackich, w których postępowaniu szukał połączenia ścisłej przyczynowości z elementami nieświadomości i pozornej przypadkowości. Stopień komplikacji życia wewnętrznego bohaterów stanowił w jego opiniach bardzo istotne kryterium wartościowania. Charaktery monolityczne, jednoznaczne traktował jako wynik spekulatywnej pozycji autora, niweczącej artyzmu i

prawdopodobieństwo psychologiczne jego kreacji. "Nieświadomość, w jaką obleczone są wszystkie zmiany duchowe w życiu danej postaci - pisał - stanowi pierwszy dowód tego, że trafiliśmy na organiczny typ, a nie na wymysł autorskiej fantazji"²⁸. Uważał, że tak właśnie skonstruowana jest osobowość Emmy Bovary, która nie uświadamia sobie rzeczywistych prawidłowości kierujących jej postępowaniem²⁹, natomiast zaprzeczeniem tej zasady była w jego oczach postać Faujasa z "Podboju miasta Plassans", pozbawiona wewnętrznych sprzeczności, odporna na zmienne koleje życia, będąca gotowym uogólnieniem autorskiej idei³⁰. Podkreślić trzeba, iż taki punkt widzenia na osobowość bohatera literackiego zgodny był całkowicie z osiągnięciami ówczesnej psychologii, która - jak pisze Jan Detko - "nakazywała traktować psychikę ludzką jako zdeterminowany ciąg przyczyn i skutków, ale również jako proces o nieprzewidzianych i mających wytłumaczenie jedynie w ukrytych mrokach fizjologii reakcjach, zaskakujących dla samego bohatera odruchach, słowem nie kontrolowanych decyzjach i czynach, mających swe źródło w sferze 'nieświadomości'"³¹.

Dezaprobata Boborykina wobec kreacji powstających na zasadzie syntetycznego uogólnienia zjawisk jednostkowych, szczególnie nacisk, jaki kładł na indywidualność postaci (poglądy rosyjskiego pisarza na ten temat były bardziej nawet radykalne od koncepcji Zoli³²), pozwala przeciwstawić jego stanowisko teoretyczne sądom ówczesnej krytyki rosyjskiej, dla której proces twórczy oznaczał prawie wyłącznie kształtowanie typu poprzez odrzucenie wszystkiego, co przypadkowe i która skłonna była posługiwać się pojęciem tak rozumianej typowości jako kategorią wartościującą, ekwiwalentem najwyższego uznania pod adresem twórcy. W skrajnych ujęciach uogólnienie i indywidualizacja uważane były za kategorie nawzajem się wykluczające³³.

Autor "Losów powieści rosyjskiej" również posługuje się w swych pracach kategorią typu, jednakże w sposób świadczący o zrozumieniu przezeń dialektyki indywidualności i typowości. Jego dezyderat eksponowania indywidualnych cech bohatera nie oznacza zaprzeczenia roli typizacji, lecz zmierzania w kierunku przewyciężenia schematyzmu w metodach kreowania postaci i uproszczonych kryteriów ich oceny, funkcyjnych w krytyce. Typowość - w ujęciu Boborykina - to przede wszystkim wielowarstwowość motywacji. Na plan pierwszy wśród czynników warunkujących reakcje i działanie postaci wysuwa się jej indywidualność psychiczna, uzależniona od natury i temperamentu, poddanych ciśnieniu środowiska. Od bohatera i jego bezpośredniego otoczenia nici prowadzą dalej - do najszerszej pojmovanych uwarunkowań socjalno-historycznych, kulturalno-narodowych, rasowych. W Boborykinowskim ujęciu typowości mieści się także odstępstwo od panującej w krytyce rosyjskiej zasady rezerwowania pojęcia typu dla postaci przerastających swe środowisko, wyrażających ideały swej epoki.

Stwierdzić trzeba, że postulat uprawdopodobnienia psychologicznego postaci literackiej nie był obcy również krytyce narodnickiej (idea determinizmu psychologicznego jest wszak ideą epoki), odgrywał w niej jednak rolę zdecydowanie podrzędną. Towarzyszyło mu zazwyczaj przekonanie o braku wymiernych kryteriów dla stwierdzenia prawdziwości rysunku psychologicznego, przesłaniało go zainteresowanie socjalną reprezentatywnością bohatera. Korzyść społeczna, wynikająca z utworu, interesowała krytyków tej orientacji myślowej w stopniu o wiele większym niż prawda psychologiczna w nim zawarta.

Propagując nowy wzorzec powieści, sporo uwagi poświęcił Boborykin także problemom kompozycji. Jako wybitny znawca literatury europejskiej doskonale orientował się on w dominujących ówczasie na jej terenie typach kompozycji powieści-

ciowej. "Współczesna powieść - pisał - może iść dwiema drogami: albo autor tworzy tak zwaną fabułę, tj. wyodrębnia życie swych głównych bohaterów i nadaje jakiemuś wyrazistemu epizodowi całościowy charakter (...) albo postępuje jak obserwator ogólnego biegu życia, w który wprowadza jedną lub kilka postaci, zasługujących na większe zainteresowanie"³⁴.

Spośród wymienionych modeli krytyk zdecydowanie wybierał ostatni: kompozycję typu Flaubertowskiego, opartą o naturalny porządek procesów życiowych, powieść, w której "życie płynęłoby nieprzerwaną falą, bez najmniejszego wtargnięcia zamiarów pisarza, sztucznych układów, bez nagromadzenia szczegółów, bez umyślnej wirtuozerii"³⁵. Powoływał się przy tym na głośne sformułowania teoretyczne Zoli: "Wymagania - pisał - rozszerzyły się, śmiały realizm powoduje odmienną konstrukcję utworów narracyjnych. Powieść, opowieść, opowiadanie (...) powinny być pasmami i kawałkami życia 'przepuszczonymi przez temperament autora', jak trafnie wyraził się Zola. Precyzyjnie obmyślany układ opowiadania wydaje się obecnie sztucznym wypracowaniem"³⁶.

Swoje dezyderaty dotyczące organizacji materiału powieściowego ilustrował najchętniej przykładami zaczerpniętymi ze współczesnej literatury francuskiej. Najwyżej stawiał metody komponowania, jakie zaprezentował Flaubert w powieściach z życia współczesnego. Z uznaniem pisał zwłaszcza o "Madame Bovary", w której intryga stanowi "łańcuch prostych zdarzeń powszedniego życia, wychwyconych z życia miałkiego prowincjonalnego środowiska", bez śladu "najmniejszego pobłażania fantazji, wyolbrzymiania, autorskiego rezonerstwa czy też dowolności w kreowaniu i grupowaniu postaci, sytuacji i detali"³⁷.

Znaczącą rolę w kształtowaniu nowych rozwiązań kompozycyjnych przypisywał również powieściom Goncourtów, zwłaszcza "Pani Gervaisais", gdzie - w jego odczuciu - rozluźnie-

nie rygorów kompozycyjnych graniczy z roz biciem struktury gatunku. Formę tego utworu, pozbawionego w daleko idącym stopniu cech fabularności, uważał krytyk za niezwykle perspektywiczną, otwierającą możliwość powstania w przyszłości utworów, w których "wszelkie stare tradycje obecnych powieści będą odrzucone"³⁸.

W wypowiedziach krytyka na temat kompozycji wielokrotnie powtarza się postulat harmonijności. Jej brak zarzuca modelowi kompozycyjnemu powieści Zoli, w których dostrzega niejednorodność rozwiązań, oscylujących między modelem tradycyjnie fabularnym a luźną strukturą naśladowującą przebiegi życiowe, oraz nadmierną zależność organizacji materiału od temperamentu twórczego autora. "Przed nami - pisze np. o "Karierze Rougonów" - płynie życie, lecz życie to przeszło przez skrajności temperamentu pisarza. Rozrywa je on jakby na kawałki i rzuca te kawałki w beziadzie"³⁹.

W rozważaniach Boborykina o stosowanych przez autora "Nany" sposobach komponowania pojawia się także bardzo charakterystyczny dla naturalistycznego pojmowania tych problemów dezcyderat każdorazowego dostosowywania formy do specyfiki tworzywa literackiego⁴⁰, przekonanie, że największa umiejętność pisarza polega na tym, aby "pozostając wiernym powszedniej rzeczywistości, każdy epizod, każdy szczegół opisywać i opowiadać harmonijnie (...), odpowiednio do treści (...)"⁴¹.

Mimo pewnych zastrzeżeń formułowanych pod adresem rozwiązań kompozycyjnych Zoli, jest jednak Boborykin w pełni przekonany o doniosłości wkładu autora "Rougon-Macquartów" w tworzenie nowego modelu powieści. Z uznaniem podkreśla nowatorstwo francuskiego pisarza, zrywającego radykalnie z tradycją powieści jednego bohatera, wprowadzającego w obręb literatury całe grupy społeczne, wielkie organizmy przemysłowe, skomplikowane procesy ekonomiczne⁴². Społeczno-środowiskowa powieść Zoli zdaje się odpowiadać najlepiej poj-

mowaniu przez krytyka współczesnych funkcji tego gatunku, polegających na tym, aby - jak pisze - "wychwycić z rzeczywistości cały światek, zainteresować czytelnika wszystkimi elementami tego światka, a jednocześnie wiązać ów światek z życiem całego społeczeństwa, pokazywać w jego typach, jak tragikomedie codzienności trzyma się na motywach znaczących w rozwoju kraju i w narodowym charakterze"⁴³.

U progu dwudziestego stulecia, obejmując spojrzeniem wstecz historię rozwoju dziewiętnastowiecznej powieści europejskiej, Boborykin ujął ewolucję form kompozycji powieściowej w kategoriach walki obiektywizmu twórczego z subiektywizmem. Odejście od szablonu kompozycyjnego powieści rodzinnej raz jeszcze ocenione przezeń zostało jako doniosła zdobycz na drodze do osiągnięcia ideału prawdy artystycznej, jako zwycięstwo twórczości obiektywnej. "Na przestrzeni kilku dziesięcioleci - pisał - widzimy konsekwentne przechodzenie od historii jednego charakteru do bardziej skomplikowanych grupowych fabuł, obejmujących nie samą tylko rodzinę, lecz i różne sfery życia społecznego, do masowych ruchów w ważnych momentach historycznych włącznie (...); tradycyjne sposoby (budowania utworów narracyjnych - E. S.) ustępują miejsca nowym, bardziej oryginalnym i - co najważniejsze - odpowiadającym wymaganiom prawdy artystycznej, celowości i naturalności"⁴⁴.

Poglądy Boborykina na sprawy kompozycji powieściowej były na gruncie krytyki rosyjskiej w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, a nawet i w okresie późniejszym, zjawiskiem odosobnionym. Panująca tu powszechnie akceptacja dla tradycyjnych reguł komponowania, dla powieści z wyrazistą, uporządkowaną fabułą, mającą jednoznacznie wyrażać ideologię utworu, sprawiła, że wyłamujące się z tych norm dzieła literackie spotykały się z pełnym wrogości przyjęciem. Odchodzenie od ustalonych wzorców kompozycyj-

nych, widoczne już w latach sześćdziesiątych w twórczości Mikołaja Uspienskiego, Wasyla Slepowa, Fiodora Rieszetnikowa czy Mikołaja Pomiałowskiego wywoływało ujemne oceny ze strony tych nawet krytyków, którym bliska była ideologia wymienionych pisarzy⁴⁵.

W następnym dziesięcioleciu winą za postępujące rozluźnienie zasad komponowania powieści obarczono jednoznacznie naturalizm francuski. Częstym motywem w prasie literackiej tego okresu stają się narzekania na "chorobę zolizmu", którą zarazeni pisarze rosyjscy ignorują zupełnie architektonikę powieści, nie dbają o proporcje między całością a szczególnie, nie umieją odróżnić rzeczy istotnych od rekwizytu⁴⁶.

Operująca tradycyjnymi kryteriami oceny i środkami opisu ówczesna krytyka rosyjska okazała się bezradna wobec nowych zjawisk w prozie narracyjnej. Wystarczy przypomnieć anegdotycznie już dzisiaj brzmiące skrajnie negatywne oceny nowatorskich rozwiązań fabularno-kompozycyjnych Czechowa czy choćby grad zarzutów, jaki posypał się na reprezentujące luźną strukturę kompozycyjną powieści Boborykina. W tym kontekście znaczenie wystąpień autora "Wasilija Tiorkina", torujących drogę nowym założeniom artystycznym, rysuje się z dostateczną jasnością.

Nie uszedł uwagi Boborykina także proces kształtowania się nowych typów narracji powieściowej. Jego wypowiedzi na ten temat są wprawdzie mniej pełne niż wystąpienia dotyczące zagadnień kompozycji i zasad konstruowania postaci literackiej (wiążą się te proporcje z ówczesnym stanem świadomości teoretycznej), niemniej w sposób jednoznaczny określają autora "Źródeł piękna" jako zwolennika przekształceń, wiodących powieść od modelu auktorialnego w kierunku narracji personalnej.

Stanowisko teoretyczne Boborykina w znacznej mierze wyrasta na gruncie autointerpretacji. Jako powieściopisarz

nie bez podstawy czuł się on współuczestnikiem przemian zachodzących w dziedzinie form narracyjnych, był świadom odrębności własnych rozwiązań artystycznych. Za swoją zasługę uważał stworzenie na gruncie powieści rosyjskiej narracji zorientowanej na mentalność kreowanego bohatera. "Zmieniłem całkowicie - pisał - konstrukcję narracji, przepuszczając wszystko, także i w obiektywnych rzeczach, przez psychikę i język umysłowy postaci"⁴⁷. Zastosowaną przez siebie technikę opowiadania określał terminem subiektywna obiektywizacja, bardzo - jak się wydaje - adekwatnie wyrażającym istotę zjawiska.

W zbliżeniu narracji do odczuć i myśli działających w powieści osób widział krytyk jeden z głównych wyznaczników współczesnego realizmu. Antycypując głośny Czechowowski postulat "opowiadania w tonie i w duchu bohatera", pisał o konieczności ukazywania świata wewnętrznego postaci przy pomocy ich słów i obrazów⁴⁸.

Zdaniem Boborykina, obiektywizowanie narracji poprzez użycie mowy pozornie zależnej (krytyk oczywiście nie posługuje się tym terminem, wówczas jeszcze nie stosowanym, lecz pisze o przekazywaniu w trzeciej osobie myśli, uczuć i słów należących do bohatera) jest pożądane i szczególnie uzasadnione zwłaszcza wtedy, gdy służyć ma odtworzeniu życia wewnętrznego postaci w stanie silnego napięcia emocjonalnego. "W tych wypadkach - pisze - człowiek z powodzeniem może wyrażać nawet głośno to, co go przepelnia. Twórczość literacka na tym właśnie polega, aby umieć uchwycić te stany duchowe i wyrazić je takimi słowami, odczuciami, urywkami myśli, jakie powinny były rzeczywiście brodzić w mózgu działającej postaci lub wyrwać się na zewnątrz. Między takim chwytem a autorskim mędrkowaniem i sztucznymi psychologicznymi niuansami leży dosyć głęboka przepaść"⁴⁹. Opowiadaniu czysto autorskiemu wyznaczał Boborykin ściśle określone granice: miało ono obejmować sferę zewnętrznych

przejawów życia ludzkiego, przekazywać informacje o rozmowach, zachowaniu, reakcjach bohatera⁵⁰.

Tak więc model narracji powieściowej postulowany przez rosyjskiego krytyka można by – posługując się dzisiejszą terminologią – określić jako narrację zobiektywizowaną, łączącą opowiadanie relacjonująco-neutralne z mową pozornie zależną.

Propaganda nowego modelu powieści łączyła się w wystąpieniach Boborykina z ostrą krytyką wartości przeciwnych. Wśród zakwestionowanych zasad znalazły się najbardziej charakterystyczne cechy tradycyjnej konstrukcji bohatera powieściowego: arbitralny charakter prezentacji, opartej o szeroką wiedzę i kompetencje narratora, jednoznaczność ideologiczna postaci i biegunowość reprezentowanych przez nie wartości. Zwalczał też krytyk w swych pracach sztywne reguły kompozycji, faworyzujące rozbudowaną fabułę i frapującą intrygę, dalekie od rzeczywistej logiki życia. Konsekwentnie występował przeciwko wszelkim przejawom bezpośredniej ingerencji autorskiej, rezonerstwu, rozbudowanym komentarzom narracyjnym⁵¹.

Całokształt sądów Boborykina na temat powieści pozwala stwierdzić, że program jego zgodny był z ogólnymi tendencjami rozwojowymi dziewiętnastowiecznej literatury europejskiej. Zasadnicze elementy tego programu: postulat psychologizacji powieści w oparciu o osiągnięcia naukowe epoki, preferowanie luźnych układów kompozycyjnych, naśladowujących naturalny bieg życia, dezyderat przekształcania form narracyjnych w kierunku zmniejszenia dystansu między pozycją narratora i postaci – nawiązujące do estetyki naturalizmu w jej najistotniejszych elementach, uczestniczyły niewątpliwie w przygotowaniu odpowiedniego gruntu dla rozwoju w literaturze rosyjskiej nowych form, przekraczających ramy klasycznego realizmu, jak i w kształtowaniu odpowiednich narzędzi dla ich opisu i wartościowania. O tym, jak bardzo

narzędzia te były potrzebne, świadczyć mogą (częste jeszcze i w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku) nieporozumienia powodowane utożsamianiem przez krytykę pozycji bohatera ze stanowiskiem autora w utworach o narracji zorientowanej na punkt widzenia postaci. Drastycznych przykładów dostarczyć tu mogą choćby ówczesne interpretacje arcydzieł prozy narracyjnej Antoniego Czechowa⁵².

Wrogość dziewiętnastowiecznej krytyki rosyjskiej wobec naturalizmu jako kierunku podważającego postulat bezpośredniego zaangażowania pisarza w walkę społeczno-ideologiczną epoki uniemożliwiła ówczesnie obiektywną ocenę działalności literackiej Boborykina. Następne dziesięciolecia także nie sprzyjały badaniom nad wartościami literackimi naturalizmu. Zadaniem więc współczesnego literaturoznawstwa, coraz częściej postulowanym także przez badaczy radzieckich⁵³, jest poznanie rosyjskich losów tego kierunku, który - w świetle najnowszych koncepcji - "był piaszczyną konfrontacji dla sztuki drugiej połowy XIX wieku"⁵⁴.

PRZYPISY

¹ Spośród licznych wypowiedzi na ten temat, jako najbardziej reprezentatywne, należałoby wymienić: A. Skabiczewskij, Biesiady o russoj słowiesnosti, "Otieczestwiennyje zapiski", 1876, nr 11; 1877, nr 3; F.I. Busłajew, Znaczenie romana w nasze wriemia. Czitano w publicznom zasiedanii Obszczestwa Lubitielej Rossijskoj Słowiesnosti 16 janwaria 1877 (w:) tenże: Moi dosugi, cz. II, Moskwa 1886, s. 407-480; M. Szczedrin, Za rubieżom, "Otieczestwiennyje zapiski", 1881, nr 1; A. Krasnosielskij, Opyt gieniealogii sowriemennogo psiewdo-riealisticzeskiego romana, "Otieczestwiennyje zapiski", 1883, nr 5, 6; A. Aleksiejew, Socyjalno-piedagogiczeskoje znaczenie romana, "Russkoje bogatstwo", 1883, nr 2; W. W. Czujko, Russkij roman i jego znaczenie, "Now", 1885, nr 7, 8; M.K. Michajłowski, Eksperimentalnyj roman (w:) tenże: Soczinienija, t. VI, S.-Pietierburg 1885, s. 1-31; L. Lisowski, Tri osnovnych tipa sowriemennogo romana, "Russkoje bogatstwo", 1887, nr 10; K.K. Arsieniew, Teorija eksperimentalnogo romana

(w:) tenże: Kritičeskie etjudy po russkoj litieraturie, t. II, S.-Pietierburg 1888, s. 336-357; A.F. Pisiemskij, O znaczenii romana w nasze wriemia, "Pantjeon litieratury", 1889, nr 2; W.A. Golcow, Zamietki o sowriemiennom romanie, "Russakaja mysl", 1891, nr 7.

² Dysproporcję między sukcesami powieści a towarzyszącą im ubogą i uproszczoną estetyką konstatuje, w odniesieniu do całej literatury europejskiej, M. Głowiński w swej książce "Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej", Wrocław 1969, s. 12.

³ S. Wienglerow, Osnownyje czerty istorii nowiejszej russkoj litieratury, "Wiestnik Jewropy", 1898, nr 3, s. 114-115. Wszystkie cytaty tekstów rosyjskich podaje w tłumaczeniu własnym.

⁴ Ostatnio w literaturoznawstwie radzieckim - w związku ze wzrostem zainteresowania miejscem naturalizmu w historii literatury rosyjskiej - pojawiły się publikacje omawiające niektóre aspekty działalności literackiej Boborykina: S.I. Czuprinin, P.D. Boborykin - istorik russkoj litieratury, "Izwiestija Akadiemii Nauk", Sierija litieratury i jazyka, 1976, nr 3, s. 221-228; Z.M. Potapowa, P.D. Boborykin i jego italijskije swiazi (w:) Srawnitielnoje izuczenije litieratury, Leningrad 1976, s. 458-465.

⁵ Pobyt w Paryżu opisuje Boborykin szczegółowo w swych pamiętnikach: Wspomnianijsa, t. I-II, Moskwa 1965.

⁶ P.D. Boborykin, Jewropiejskij roman w XIX stoletii. Roman na Zapadzie za dwie trieti wieka, S.-Pietierburg 1900, s. 643.

⁷ Russkij roman do epochi 60-ych godow, pomyślany jako drugi tom dzieła o powieści europejskiej (zob. przypis poprzedni), był przygotowany do druku w roku 1912. Ostatecznie jednak - wskutek nieporozumień między autorem a wydawcą - nie został opublikowany. Znaczna część tekstu w formie korekty przechowywana jest w Centralnym Państwowym Archiwum Literatury i Sztuki w Moskwie (CGALI), zesp. 67, inv. 1, poz. 16.

⁸ P.D. Boborykin, Riealnyj roman wo Francji, "Otieczestwiemnye zapiski", 1876, nr 6, s. 329-357; nr 7, s. 38-92.

⁹ P.D. Boborykin, Mjetody izuczenija romana, "Siewiernyj wiestnik", 1894, nr 11, s. 8-24; tenże, Istinnno-naucznoje znanijsa, Moskwa 1901, s. 50.

¹⁰ Zob. P.D. Boborykin, Jewropiejskij roman w XIX stoletii, op. cit., s. 41.

¹¹ We współczesnych badaniach pogląd o doniosłym znaczeniu formalnego nowatorstwa powieści naturalistycznej dla dalszego rozwoju gatunku reprezentuje między innymi M. Głowiński, Powieść młodopolska, op. cit.

- 12 J. Barczyński, Narracja i tendencja. O powieściach tendencyjnych Elizy Orzeszkowej, Wrocław 1976, s. 66.
- 13 Wyrastające na gruncie estetyki pozytywistycznej poglądy na problem psychologizacji literatury wnikliwie analizuje Jan Detko w książce "Antoni Sygietyński. Estetyk i krytyk", Warszawa 1971 (zob. zwiastozca s. 180-197).
- 14 P.D. Boborykin, Riealnyj roman wo Francji, op. cit., s. 334. Terminy "realizm" i "naturalizm" Boborykin stosował w swych pracach wymiennie, co było zjawiskiem bardzo charakterystycznym dla krytyki jego czasów. Por. J.S. Sorokin, K istorii tiermina "riealizm" w russkoj kritiki, "Izwiestija Akademii Nauk SSSR", Otdielenije literatury i jazyka, 1957, t. XVI, wyp. 3, s. 193-213.
- 15 P.D. Boborykin, Swoboda i wyuczka pisatiela, "Ruskoje bogatstwo", 1883, nr 1, s. 192.
- 16 P.D. Boborykin, Riealnyj roman..., op. cit., s. 348.
- 17 Op. cit.
- 18 Op. cit.
- 19 Ich poglądy charakteryzuje szerzej W.W. Iljin w książce "Russkaja riealnaja kritika pieriechodnogo pierioda", Smoleńsk 1975.
- 20 Zob. T. Szyszko, Z zagadnień powieściopisarstwa Sałtykowa-Szczedriny, "Slavia Orientalis", 1976, nr 4.
- 21 P.D. Boborykin, Riealnyj roman..., op. cit., s. 348.
- 22 Por. J. Detko, Antoni Sygietyński..., op. cit., s. 194.
- 23 P.D. Boborykin, Nowyje prijomy francuzskoj bielletristiki, "Niedziela", 1872, nr 15, s. 495.
- 24 Zob. P.D. Boborykin, Riealnyj roman..., op. cit., s. 78-79, 81.
- 25 Op. cit., s. 71.
- 26 P.D. Boborykin, Etiudy po psichologii tworozestwa, "Wiestnik Jewropy", 1885, nr 5, s. 217-218.
- 27 Op. cit., s. 219.
- 28 P.D. Boborykin, Riealnyj roman..., op. cit., s. 346.
- 29 Op. cit.
- 30 Op. cit., s. 85-86.
- 31 J. Detko, Antoni Sygietyński..., op. cit., s. 184-185.
- 32 Zachowany w Centralnym Państwowym Archiwum Literatury i Sztuki w Moskwie (CGALI) artykuł Boborykina, w którym

relacjomuje on swoją rozmowę z Emilem Zolą, zawiera interesujące zestawienie poglądów obydwu pisarzy na sprawę reprezentatywności bohatera literackiego. "Pozwoliłem sobie - wspomina Boborykin - zauważyć, że dla takiego malarza bytu, jak on pożądanę byłoby częstsze (...) obserwowanie, zapoznawanie się z nowymi wariantami osób i charakterów (...) nie ukrywając przy tym, że tryb życia, jaki prowadzi Zola znacznie przeszkadza mu w takich stałych i bardziej różnorodnych znajomościach. Zaczął dosyć energicznie protestować, mówiąc, że dla pisarza ważne są nie warianty, nie poszczególne osobnoicy, którzy mogliby mu służyć jako modele, lecz określone typy ogólne. W odpowiedzi na to zauważyłem, że dla (...) realisty indywidualizacja bohaterów i osób jest o wiele ważniejsza od uogólnienia. Dana postać może wyjść równocześnie i typową, lecz z każdym dziesięcioleciem zmienia ona swą powłokę, język, maniery, wygląd zewnętrzny". (P.D. Boborykin, Emil Zola, CGALI, zesp. 67, inw. 1, poz. 10).

33 Poglądy takie głosił np. Piotr Tkaczow (Izbrannyje litieraturnokritičeskie statji, Moskwa-Leningrad 1928, s. 58).

34 P.D. Boborykin, Riealnyj roman..., op. cit., s. 78.

35 Op. cit., s. 40.

36 P.D. Boborykin, Bielletristy staroj szkoły, "Słowo", 1879, nr 7, s. 19.

37 P.D. Boborykin, Riealnyj roman..., op. cit., s. 343.

38 Op. cit., s. 50.

39 Op. cit., s. 78.

40 Jak pisze Jan Detko, w estetyce naturalistów kompozycja przestała być "zbiorem reguł obowiązujących twórcę, stała się zaś dyrektywą nakazującą pisarzowi (...) ujmować materię sztuki tak, by w ostatecznym rezultacie kształt jej poszczególnych wytworów odpowiadał ściśle istocie tworzywa stanowiącego treść utworu i przylegał do struktury wewnętrznej i naturalności układu obranego przez twórcę tematu. (Antoni Sygietyński..., op. cit., s. 199).

41 P.D. Boborykin, Riealnyj roman..., op. cit., s. 84-85.

42 P.D. Boborykin, Pisatel i jego tworczestwo, "Nabludatel", 1883, nr 12, s. 216-220.

43 P.D. Boborykin, Riealnyj roman..., op. cit., s. 62.

44 P.D. Boborykin, Jewropiejskij roman..., op. cit., s. 250-251.

45 Przypomnieć tu można głośny w swoim czasie artykuł

Aleksandra Skabiczewskiego "Do czego powinien dążyć poeta realny", 1870 (A. Skabiczewskij, Bielletristy-narodniki, S.-Pietierburg, 1888).

⁴⁶ Zob. np. N. Ładożskij, Kriticzeskije nabroski, "S.-Pietierburgskije wiadomosti", 1886, nr 328; W. Burienin, Kriticzeskije oczerki, "Nowoje wriemia", 1882, nr 2229.

⁴⁷ A.M. Mudrow, P.D. Boborykin w pierlepiskie s A.A. Izmajłowym, "Izwiadstija Azierbajdżanskogo Gosudarstwiennogo Uniwersitieta im. W.I. Lenina", t. 8-10, Baku 1927, s. 16.

⁴⁸ P.D. Boborykin, Bielletristy staroj szkoły..., op. cit., s. 17.

⁴⁹ Op. cit.

⁵⁰ Op. cit.

⁵¹ Model powieści tendencyjnej poddał Boborykin wszechstronnej krytyce w artykule "Bielletristy staroj szkoły", op. cit.

⁵² Przypomina je K. Czukowskij w książce "O Czechowie", Moskwa 1967.

⁵³ Por. np. W.I. Kuleszow, Istorija russkoj kritiki, Moskwa 1972, s. 399-403; tenże, Riealizm Czechowa w sootnoszenii s naturalizmom i simwolicznom w russkoj literaturie konca XIX i naczała XX wieka (w:) Czechowskije cztie-nija w Jałtie, Moskwa 1973, s. 21-37.

⁵⁴ J. Detko, Antoni Sygietyński..., op. cit., s. 20.

Эва Славенцка

ПРОБЛЕМЫ РОМАНА
В ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И КРИТИКО-ЛИТЕРАТУРНЫХ РАБОТАХ
ПЕТРА БОБОРЫКИНА

В статье рассматриваются взгляды Боборькина на современный роман, формировавшиеся под несомненным влиянием теоретических установок и творческой практики французского натурализма, не лишённые, однако, самостоятельного значения. В частности, подробному анализу подвергаются суждения писателя о проблемах психологизма, формах повествования и типах композиции, совпадающие с основным направлением тогдашних поисков европейской теоретической мысли.

Значение работ Боборькина автор статьи видит в убедительно проведённой писателем критике тенденциозного романа, господствовавшего в русской литературе 60-70-х годов, а также в пробуждении на русской почве интереса к перспективам дальнейшего развития романа, вытекающим из формального эксперимента французских натуралистов.