

Rafał Siwicki
UMK Toruń

CHARAKTER STYLIZACJI DZIENNIKOWEJ W OPOWIADANIU WSIEWOŁODA GARSZYNA *TCHÓRZ*

Tchórz (*Трус*) Wsiewołoda M. Garszyna należy do najwcześniejszych utworów pisarza. Opowiadanie zostało ukończone w listopadzie 1878 roku, a opublikowane cztery miesiące później w periodyku „Отечественные записки”¹. Utwór poświęcony został tematyce wojennej podobnie jak głośny debiut Garszyna — nowela *Cztery dni* (*Четыре дня*), o której sławie zdecydowała zarówno pacyfistyczna wymowa, jak i nowatorska forma.

W odróżnieniu od debiutanckiej noweli opowiadanie *Tchórz* w znacznie mniejszym stopniu wykorzystuje te nowe, dopiero wówczas odkrywane możliwości, jakie daje narracja w pierwszej osobie (za najważniejszą z nich należy uznać możliwość wprowadzania bezpośredniego monologu wewnętrznego, co Garszyn wykorzystał w *Czterech dniach*, dążąc do przedstawiania wojny w sposób naoczny, krańcowo realistyczny)². Bardziej konwencjonalna forma opowiadania *Tchórz* zdecydowała zapewne o tym, że utwór nie doczekał się jak dotąd pogłębionej analizy zastosowanej w nim formy narracyjnej — badacze na ogół poprzestawali na lakonicznym stwierdzeniu, że została ona ukształtowana jako dziennik głównego bohatera opowiadania³. Takie ujęcie z konieczności prowadziło do uproszczeń, bowiem w sposób nieuprawniony sygnalizowało homogeniczną strukturę narracji i jednocześnie pomijało cały system znaczeń zawarty w tej struktu-

¹ Пор. А.Н. Латынина: *Всеволод Гаршин. Творчество и судьба*. Москва: Художественная литература 1986, s. 92–93.

² Jak zauważa Vladimir Tumanov, *Cztery dni* są jednym z pierwszych utworów w literaturze europejskiej, gdzie zastosowano bezpośredni monolog wewnętrzny. Por. V. Tumanov: *Mind Reading: Unframed Direct Internal Monologue in European Fiction*. Amsterdam–Atlanta: Rodopi 1997, s. 31–33.

³ Por. P. Henry: *A Hamlet of his Time. Vsevolod Garshin — The Man, his Works, and his Milieu*. Oxford: Willem A. Meeuws 1983, s. 54; В. Г. Короленко: *Всеволод Михайлович Гаршин. Литературный портрет* <http://az.lib.ru/k/korolenko_w_g/text_0870.shtml> (23.06.2011).

rze — w istocie będącej tworem niejednorodnym, złożonym i precyzyjnie uporządkowanym.

Celem tego artykułu będzie więc próba dokładniejszego opisanie narracji w opowiadaniu *Tchórz* ze szczególnym uwzględnieniem zagadnień związanych ze stylizacją utworu na dziennik intymny. Ustalenia dotyczące budowy opowiadania i funkcji jego poszczególnych elementów będą punktem wyjścia do zarysowania interpretacji utworu stojącej w opozycji do zideologizowanej wykładni radzieckiej⁴. Głównym podłożem teoretycznym pracy będzie koncepcja mimetyzmu formalnego Michała Głowińskiego, rozwinięta później przez Bogumiłę Kaniewską⁵.

Opowiadanie *Tchórz* dzieli się na dwie nierówne części. Pierwsza, zajmująca większość utworu, posługuje się narracją prowadzoną w pierwszej osobie, natomiast stosunkowo niewielki fragment w zakończeniu (który będę nazywać epilogiem) pisany jest w osobie trzeciej. Należy podkreślić, że zgodnie z typologią Franza Stanzla (na której swoje rozważania oparł Głowiński) mamy tu do czynienia z dwoma krańcowo przeciwstawnymi typami narracji: narracją pierwszoosobową i narracją auktorialną.

Wykorzystanie narracji pierwszoosobowej pociągało ze sobą wiele konsekwencji. Jedną z najważniejszych jest — jak wskazuje Głowiński — skupienie uwagi na podmiocie wypowiedzi i akcie narracji, który staje się w tej sytuacji jednym z obiektów przedstawianych⁶. Jako że „zarysowanie nadawcy-narratora, odbiorczego ‘ty’ i wyraźnej sytuacji narracyjnej [...] zastępuje (ale i naśladuje) kontekst autentycznej wypowiedzi [...]”⁷, narracja w pierwszej osobie zyskuje szczególny potencjał generowania gatunków poprzez naśladowanie autentycznych wzorców wypowiedzi (np. powieść w listach, powieść-gawęda itp.). Zjawisko to, przez Głowińskiego określone mianem mimetyzmu formalnego, znajdzie się w centrum mojej uwagi.

Wzorcem wypowiedzi, do którego nawiązuje pierwszoosobowa część *Tchórza*, jest — jak już wspomniałem — dziennik intymny. Stwierdzenie to,

⁴ Mam tu na myśli podejście interpretacyjne, które za nadrzędną wartość uznaje masę (kolektyw) i pozytywnie waloryzuje decyzję głównego bohatera o wyruszeniu na wojnę. Por. Г. А. Бялый: «Талант человеческий». Реализм В.М. Гаршина <<http://philology.ruslibRARY.ru/default.asp?trID=195&artID=297>> (24.06.2011); Е.И. Кийко: *Гаршин. В: История русской литературы*. Москва—Ленинград: Издательство АН СССР 1941—1956. Т. 9, s. 297.

⁵ Korzystałem z trzech rozpraw M. Głowińskiego: *O powieści w pierwszej osobie, Powieść a dziennik intymny, Dialog w powieści* (teksty te cytuję na podstawie wydania M. Głowiński: *Prace wybrane*. T. 2: *Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków: Universitas 1997) oraz książki B. Kaniewskiej: *Świat w granicach „ja”*. *O narracji pierwszoosobowej*. Poznań: Dom Wydawniczy „Rebis” 1997.

⁶ Por. B. Kaniewska: *Świat w granicach...*, s. 28.

⁷ Tamże, s. 51—52.

choć na tym etapie rozważań przyjęte *a priori*, będzie wymagało szczegółowego udowodnienia. Co więcej, wysunięcie takiej tezy nie wskazuje na przewidywany punkt dojścia niniejszego tekstu (jakim byłoby potwierdzenie dziennikowego charakteru opowiadania), lecz sygnalizuje wiele problemów, jakie się z zastosowaniem takiej stylizacji wiążą. Mają one źródło już w samej naturze mimetyzmu formalnego — warto więc w tym miejscu pokrótce przytoczyć teorię Głowińskiego. Jak pisze ów badacz:

[mimetyzm formalny] stanowi naśladowanie środkami danej formy innych form wypowiedzi, form literackich, paraliterackich, pozaliterackich oraz [...] tych lub owych postaci potocznego kontaktu językowego; jest formą odwołania do utrwalonych społecznie, zwykle mocno zakotwiczonych w kulturze, wzorców wypowiedziania⁸.

Naśladowanie to nie polega jednak na prostym przeniesieniu reguł jednej wypowiedzi do drugiej, lecz jest dramatycznym spięciem różnych reguł, szczególnym rodzajem gry pomiędzy wypowiedzią, która podlega stylizacji, a typem wypowiedzi, do którego reguł konstrukcyjnych odwołuje się ta stylizowana wypowiedź (np. napięcie pomiędzy powieścią a dziennikiem intymnym). Dlatego też wypowiedź naśladowująca nigdy w pełni nie upodobni się do naśladowanego wzorca, będzie się charakteryzować jedynie zespołem analogii, które sugerować mają identyczność, ale świadczą jednocześnie o niemożności jej zrealizowania — powieść-dziennik⁹ mimo wszystko pozostanie przede wszystkim powieścią¹⁰. Należy także pamiętać, że wpływ reguł naśladowanego wzorca i reguł wypowiedzi naśladowanej zawsze ma charakter wzajemny¹¹.

Z tej pobieżnej rekonstrukcji teorii mimetyzmu formalnego należy wyciągnąć dwa wnioski. Po pierwsze — o czym już wspomniałem — dziennikowy charakter części pierwszoosobowej *Tchórza* wymagać będzie udowodnienia, a więc wskazania, jakie konkretnie przesłanki umożliwiają czytelnikowi taką interpretację utworu. Po drugie, na uwadze należy mieć fakt, że choć

⁸ M. Głowiński: *O powieści w pierwszej...*, s. 57.

⁹ W rozważaniach Głowińskiego — podobnie jak u Stanzla — „powieść” jest terminem umownym, oznaczającym wszelkie, również krótkie, formy narracyjne. Por. B. Kaniewska: *Świat w granicach...*, s. 16.

¹⁰ M. Głowiński: *O powieści w pierwszej...*, s. 57–58.

¹¹ W niniejszych rozważaniach pominę takie cechy powieści-dziennika, które obecne będą w niemal wszystkich tego typu utworach, ponieważ wynikają z samego faktu literackości dzieła i jako takie są obecne prawdziwemu dziennikowi intymnemu, który dziełem literackim nie jest. Powieść-dziennik, w odróżnieniu od prawdziwego dziennika, musi posiadać sens globalny, jest zasadniczo monotematyczna, a także korzysta z mniej zróżnicowanych form wypowiedzi, które zawsze podporządkowane są celom narracyjnym. Por. M. Głowiński: *Powieść a dziennik...*, s. 67–72.

cała część pierwszoosobowa została poddana stylizacji formalnej¹², nie jest ona jednorodna, nie jest cała w takim samym stopniu dziennikowa i powieściowa. W różnych fragmentach w różnym stopniu dochodzić będą do głosu sygnały mimetyzmu i przejawy konwencji powieściowych. Na kwestię dystrybucji cech wypowiedzi naśladowanej w utworze literackim zwraca uwagę Kaniewska:

Gra pomiędzy wzorcem a naśladowującym go utworem toczy się w sposób nierównomierny. Nagromadzenie cech wypowiedzi naśladowanej pojawia się zawsze na początku i zwykle, choć nie bez wyjątków, w zakończeniu utworu — czyli w miejscach znaczących, ważnych, tych które nie mogą umknąć uwadze czytelnika¹³.

Prawidłowość ta dotyczy także początkowych fragmentów rozdziałów lub innych części, na które podzielony jest utwór, silnie przejawia się także w tych miejscach, gdzie narrator wprowadza własne refleksje lub zmienia wątek opowieści. Nasilenie sygnałów mimetyzmu jest też bezpośrednio związane z rozwojem akcji. Im większe tempo jej przebiegu, tym bardziej opowieść oddala się od naśladowanej formy¹⁴. Z drugiej strony, „momenty, w których mocniej uwidaczniają się cechy charakterystyczne wzorca, są momentami ‘oddechu’, uspokojenia akcji”¹⁵.

Mimo całej sztuczności takiego zabiegu, możliwe wydaje się wyróżnienie w ramach narracji pierwszoosobowej *Tchórza* części *stricte* dziennikowej, gdzie opowiadanie dzięki zastosowaniu licznych zabiegów stylizacyjnych będzie upodabniać się do prawdziwego dziennika, oraz części, którą określe mianem dialogowej, gdyż to wprowadzanie partii dialogowych będzie najwyrazistszym sygnałem funkcjonowania konwencji powieściowych w utworze¹⁶. Dzieje się tak nie tylko dlatego, że dialogi z reguły nie pojawiają się na kartach rzeczywistego dziennika intymnego. Ważniejszy jest chyba fakt, że fikcyjny diarysta, przytaczając obszernie cudze wypowiedzi, niejako wychodzi ze swej roli i zbliża się do narratora auktorialnego, zyskuje jego kompetencje oraz jego pamięć doskonałą, wykorzystuje sposób opowiadania właściwy klasycznej powieści w trzeciej osobie¹⁷. W przypadku *Tchórza* dialogi będą też zasadniczym nośnikiem akcji, która również z reguły jest obca dziennikowi intymnemu.

Wskazaniu tego, co w części pierwszoosobowej jest nośnikiem stylizacji formalnej, a co wyznacznikiem powieściowości, towarzyszyć będzie próba

¹² Terminów „mimetyzm formalny” i „stylizacja formalna” używam zamiennie.

¹³ B. Kaniewska: *Świat w granicach...*, s. 57.

¹⁴ Por. tamże.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Por. M. Głowiński: *Powieść a dziennik...*, s. 78.

¹⁷ Por. M. Głowiński: *Dialog w powieści...*, s. 49.

ustalenia funkcji, jakie obie części pełnią w utworze. Następnie zwrócę uwagę na pewne zespoły motywów, które spajają zarówno obie części fikcyjnego dziennika, jak i całe opowiadanie z epilogiem włącznie. Te *loci communes* utworu będą także silnie nacechowane semantycznie i na ich analizie oparta zostanie przedstawiona tutaj interpretacja *Tchórza*. Jak się wydaje, te rozległe zespoły analogii należy przeciwstawić poglądom Maszy¹⁸, które — jako źródło decyzji głównego bohatera o udziale w wojnie — stawiane były dotychczas na pierwszym miejscu przez krytykę radziecką.

Szczegółowe rozważania dotyczące wyznaczników stylizacji na dziennik intymny należy rozpocząć od wskazania tych sygnałów, które znajdują się poza (a raczej ponad) dziennikiem. Jest to przede wszystkim podtytuł opowiadania („Из записной книжки”) oraz pierwsze zdanie epilogu („На этой фразе кончаются заметки в записной книжке”¹⁹). Na marginesie warto zaznaczyć, że zdanie to nie stanowi wstępu do konwencjonalnej ramy wydawniczej — jej elementów próżno szukać zarówno w epilogu, jak i na początku utworu.

Jeśli zaś chodzi o sygnały mimetyzmu w samej części dziennikowej, można tutaj wyróżnić trzy zasadnicze grupy: kreowanie „pisanej” sytuacji narracyjnej, odpowiednie ukształtowanie czasu oraz stosowanie przytoczeń w mowie zależnej.

Pisana sytuacja narracyjna w sposób najbardziej uchwytany tworzona jest poprzez zaprezentowanie sytuacji, w jakiej fikcyjny diarysta dokonuje notatek w dzienniku oraz poprzez wskazanie na samą czynność pisania. W *Tchórze* częściej mamy do czynienia z pierwszym z wymienionych wariantów i na nim skupię się w tej części wywodu. Do fragmentów, w których tematyzowana jest czynność pisania, powrócę dopiero, analizując epilog, gdyż współtworzą one jeden z systemów analogii, obecnych we wszystkich typach narracji utworu.

Najpełniejsza charakterystyka sytuacji pisania dziennika — a więc jednocześnie sytuacji narracyjnej — znajduje się w jednym z ostatnich fragmentów diariusza. Szczegółowo wymieniając wszystkie czynności towarzyszące prowadzeniu zapisków, narrator jednocześnie żegna się z dotychczasowym

¹⁸ O znaczeniu hierarchii w strukturze tekstu literackiego oraz następującej w rezultacie waloryzacji i interpretacji informacji pochodzących od podmiotów niższego rzędu przez podmioty wyższego rzędu pisze Aleksandra Okopień-Sławińska. (Por. A. Okopień-Sławińska: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. Preliminaria*. Kraków: Universitas 2001, s. 106–107). Przedstawione cykle powtarzających się obrazów oraz zespoły analogii według tej badaczki należałoby uznać za pochodzące od najwyższej instancji nadawczej, albowiem ich istnienie jest niezależne tak od narratora pierwszoosobowego, jak i trzecioosobowego. Słowa Maszy, będące w istocie przytoczeniem na kartach fikcyjnego dziennika, należałoby natomiast sytuować na najniższym szczeblu hierarchii.

¹⁹ В.М. Гаршин: *Трус*. W: tegoż: *Рассказы*. Przedm. С. Машинский. Москва: Издательство «Советская Россия» 1976, s. 77.

życiem, jest to bowiem jego ostatnia noc spędzona w domu przed wyruszeniem na front:

[...] в последний раз я пришел в эту маленькую комнату и сел к столу, освещенному знакомой низенькой лампой, заваленному книгами и бумагой. Целый месяц я не прикасался к ним. В последний раз я беру в руки и рассматриваю начатую работу²⁰.

Pośrednie wskazania na moment pracy przy biurku (czy w zasadzie próbę jej podjęcia) jako moment powstawania dziennika są także obecne w początkowych zapisach. Diarysta trzykrotnie wspomina o wiadomościach z frontu w przeglądanych przez niego gazetach. Można przypuszczać, że do pisania dziennika przystępuje bezpośrednio po ich lekturze:

Я не могу ничего делать и не могу ни о чем думать. Я прочитал о третьем плевненском бое²¹.
Прочитав газету, я не в состоянии ни за что взяться [...]22.

Podczas lektury początkowych partii utworu wzmianki te wywołują wrażenie pewnej rutyny. Zostaje ona zerwana, gdy diarysta zaczyna pomagać w opiece nad chorym Kuźmą. Wiadomości z gazet są przy tym ważne z punktu widzenia kompozycji — stanowią pretekst do podjęcia rozważań o istocie wojny, a więc wprowadzają na karty dziennika jeden z jego najistotniejszych wątków.

W podobny sposób funkcjonować będą przytoczenia opinii innych osób dokonywane przez diarystę w mowie zależnej. Zastosowanie tej techniki — w opozycji do przytoczeń dialogowych — jest wyraźnie nacechowane mimetycznie.

Сегодня мне сказали, что я трус. Сказала, правда, одна очень пустая особа, при которой я выразил опасение, что меня заберут в солдаты, и нежелание идти на войну. Ее мнение не огорчило меня, но возбудило вопрос: не трус ли я в самом деле?²³

Сегодня мне наверно сказали, что скоро потребуют ополченцев; я ждал этого и не был особенно поражен²⁴.

Przytoczenia te, należące bez wątpienia do części *stricte* dziennikowej, wnoszą do utworu problematykę swoistą wyłącznie dla tej części. Zagadnienie rzekome-

²⁰ Tamże, s. 76.

²¹ Tamże, s. 61.

²² Tamże, s. 62.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże, s. 64.

go tchórzostwa diarysty łączy się z pytaniem o to, co tak naprawdę przeraża go w wojnie — w ten sposób wprowadzona zostaje szczególna koncepcja zarówno samego zjawiska wojny, jak i losu ludzkiego w ogóle.

Niemniej ważny niż ukształtowanie pisanej sytuacji narracyjnej jest stosunek czasu wydarzeń do czasu narracji, który w dzienniku z założenia powinien mieć charakter równoległy, co jest w pełni odzwierciedlone w *Tchórze*. Uwagę zwraca także brak zaburzeń chronologii czy reminiscencji z przeszłości. Choć na początku żadnego z szesnastu fragmentów składających się na fikcyjny dziennik nie umieszczono daty, ten istotny element stylizacji został z powodzeniem zastąpiony przez pojawiające się prawie w każdym zapisie okoliczniki czasu (najczęściej w tym charakterze występuje na początku zapisów słowo *сегодня*), które podkreślają, że zapiski są prowadzone równoległe do rozwoju akcji.

Przejdę teraz do krótkiej charakterystyki części dialogowej dziennika. Ponieważ — jak już wspominałem — wprowadzanie obszernych wypowiedzi bohaterów w mowie niezależnej zaburza ciągłość narracji pierwszoosobowej, chciałbym zwrócić szczególną uwagę na środki mające służyć lepszemu powiązaniu dialogów z zapisami *stricte* dziennikowymi.

Najważniejsze jest tu zjawisko poprzedzania wszystkich partii dialogowych przez jedno lub kilka zdań diarysty, gdzie przedstawia on okoliczności rozmowy: „Вчера вечером я пришел к Львовым и застал их за чаем. Брат и сестра сидели у стола, а Кузьма быстро ходил из угла в угол, держась рукой за распухшее и обвязанное платком лицо²⁵”.

Ekspozycje te zawsze mają charakter mimetyczny, przypominają, że dialogi przytoczone zostały na kartach dziennika oraz podkreślają, że rozmowę relacjonuje „ja” narratora, który osobiście w niej uczestniczył. Choć obszerne nieraz partie dialogowe wprowadzane są na zasadzie scen, ich aktualizacja jest mocno ograniczona²⁶, bowiem we wszystkich niemal przytoczeniach komentarz narracyjny jest utrzymany w czasie przeszłym. Z jednej strony udaje się w ten sposób zachować większą ciągłość narracji, z drugiej zaś zabieg ten umożliwia nadanie czasowi teraźniejszemu specyficznej roli i specyficznego znaczenia, gdyż pojawiać się on będzie przede wszystkim w części *stricte* dziennikowej.

W jednym przypadku wprowadzający komentarz narratora zostaje jednak pominięty — zapis dziennikowy zaczyna się od razu od przytoczenia

²⁵ Tamże, s. 63.

²⁶ 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. Powstaje w ten sposób wrażenie, jakby narrator przeżywał te wydarzenia od nowa, jak gdyby przed oczami czytelnika. Por. M. Głowiński: *Powieść a dziennik...*, s. 75.

rozmowy diarysty z lekarzem Kuźmy: „— Я вам скажу откровенно, — говорил мне доктор в передней, надевая шубу и калоши, — что в подобных случаях, при госпитальном лечении, умирают девяносто девять из ста²⁷”. Choć lakoniczny komentarz narracyjny rzuca nieco światła na okoliczności rozmowy i przypomina o osobie diarysty, łatwo zauważyć, że zapis dziennikowy rozpoczęty w taki sposób znacznie odbiega od naśladowanego wzorca — w istocie jest to najbardziej powieściowa część fikcyjnego dziennika. Jednocześnie jest to miejsce, gdzie akcja osiąga największe natężenie. To właśnie pod tym zapisem dziennikowym przytaczana jest rozmowa narratora z Maszą, w której przedstawia ona swoje poglądy dotyczące udziału w wojnie. Podkreślone w ten sposób zostaje najważniejsze zdarzenie w opowiadaniu, bowiem to pod wpływem tej rozmowy diarysta podejmuje decyzję o wyruszeniu na front.

Warto wreszcie wspomnieć o nierównomiernym rozmieszczeniu partii dialogowych w dzienniku. Pojawiają się one w ośmiu z szesnastu zapisów, a większość spośród nich przypada na środkową partię dziennika (zapisy 5, 7, 9, 10, 11 i 12.). To właśnie wtedy akcja toczy się najszybciej, wtedy zaprezentowany zostaje wątek choroby Kuźmy, a wymiana poglądów na temat wojny skłania diarystę do wzięcia w niej udziału. Można więc stwierdzić, że fabuła znajduje się niejako w ramie tworzonej przez tradycyjny zapis dziennikowy. Nie oznacza to jednak, że jedyną funkcją początkowych i końcowych zapisów jest odpowiednio ekspozycja i rozwiązanie akcji toczącej się w obrębie partii dialogowych, a niemal zupełny brak przytoczeń w pierwszych i ostatnich częściach dziennika uwarunkowany jest wyłącznie prawidłowościami związanymi ze stylizacją. Taki układ można także wyjaśnić, odwołując się do funkcji pełnionych przez część *stricte* dziennikową i część dialogową. Przejdę teraz do krótkiego omówienia tego zagadnienia.

Zasygnalizowałem już istnienie pewnego kręgu problemów właściwego części *stricte* dziennikowej. Próba określenia przyczyny, która zniechęca głównego bohatera od udziału w wojnie, i powiązane z tym zagadnienie jego rzekomego tchórzostwa pojawiają się już na pierwszych kartach fikcyjnego dziennika, jeszcze przed wprowadzeniem właściwej akcji. W części dialogowej kwestie te są albo potraktowane marginalnie, albo nabierają nieco innego zabarwienia. Zasadniczym tematem rozmów diarysty z Lwowami jest to, czy powinien on wziąć udział w wojnie — dla wszystkich rozmówców oczywiste jest, że wojna jest złem, akcent postawiony zostaje na krańcowo różne podejście Maszy i Wasyla do problemu (tym bardziej że w przytaczanych dialogach narrator swego zdania w zasadzie nie wypowiada). Rozważania

²⁷ В. М. Гаршин: *Трус...*, s. 69.

te można uznać za głos w toczącej się wówczas w Rosji dyskusji na temat postawy inteligencji wobec wojny rosyjsko-tureckiej z lat 1877–1878²⁸. Rozwiązanie tego dylematu następuje dość szybko — diarysta decyduje się zając aktywną postawę wobec zła pod wpływem Maszy. Bohaterka dostrzega całą okropność wojny, lecz widzi w niej przede wszystkim cierpienie ludu, przed którym nie należy się uchylać. Podjęcie tej decyzji ani nie kończy opowiadania, ani nawet nie uspokaja głównego bohatera. W dalszym ciągu będzie on na kartach swojego dziennika prowadził rozważania dotyczące wojny, próbując znaleźć odpowiedź na pytanie postawione już na początku utworu. Jednak tytułowy „tchórz” odpowiedzi tej udzielił nie w pojedynkę. Poszczególne wątki jego rozważań pojawiające się w części *stricte* dziennikowej znajdują swoje analogie i będą kontynuowane także w części dialogowej oraz w epilogu. Układające się w ten sposób cykle obrazów będą pochodzić — jak się wydaje — od najwyższej instancji nadawczej. Będą weryfikować nie tylko poglądy narratora pierwszoosobowego, ale też bohaterów, którym udzielił on głosu na kartach swojego dziennika.

Już w pierwszym zapisie dziennikowym pojawia się obraz zestawiający śmierć cywila i żołnierza, piętnujący powszechny wśród opinii publicznej relatywizm. Doniesienia prasowe określające stratę 150 żołnierzy (50 zabitych, 100 rannych) jako nieznaczną spotykają się z oburzeniem diarysty. Pojawia się pierwszy obraz stanowiący rozważania nad znaczeniem pojedynczego człowieka podczas wojny: „Отчего вид пронизанных пулями трупов, лежащих на поле битвы, не поражает нас таким ужасом, как вид внутренности дома, разграбленного убийцей?”²⁹.

Do ponownego podjęcia tych rozważań również prowokuje narratora lektura prasy, a w dalszej części także dość mgliste (i przez to silnie nacechowane mimetycznie) przytoczenie wypowiedzi znajomych (?) diarysty w mowie zależnej:

Я прочитал о третьем плевненском бое. Выбыло из строя двенадцать тысяч одних русских и румын, не считая турок... Двенадцать тысяч... Эта цифра то носится передо мною в виде знаков, то растягивается бесконечной лентой лежащих рядом трупов. Если их положить плечо с плечом, то составит дорога в восемь верст... Что же это такое? Мне говорили что-то про Скобелева, что он куда-то кинулся, что-то атаковал, взял какой-то редут или его у него взяли... я не помню. В этом страшном деле я помню и вижу только одно — гору

²⁸ Jak wskazuje Peter Henry, przystąpienie Rosji do wojny z Turcją postawiło przedstawieli inteligencji rosyjskiej przed trudnym wyborem. Pójście na wojnę oznaczałoby poparcie działań reżimu carskiego i akceptację przemocy oraz cierpienie ludu rosyjskiego. Z kolei sprzeciw wobec interwencji na Bałkanach byłby równoznaczny z biernością wobec dążeń niepodległościowych Bułgarów. Por. P. Henry: *A Hamlet...*, s. 37.

²⁹ В. М. Гаршин: *Трус...*, s. 59.

трупов, служащую пьедесталом грандиозным делам, которые занесутся на страницы истории³⁰.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na pojawiający się tu i w cytowanych później fragmentach czas terażniejszy. Jego użycie stawia te części utworu w opozycji do części dialogowych, gdzie — jak już wspomniałem — konsekwentnie używany jest czas przeszły. Zastosowanie *praesens* zdaje się wskazywać na wyższy poziom uogólnienia rozmyślań diarysty: jego rozważania odnoszą się nie tylko do toczącej się właśnie wojny z Turcją, ale do wojen w ogóle³¹. Tymczasem *praeteritum* ma charakter typowo powieściowy: odnosi się do konkretnych zdarzeń, w których uczestniczą konkretni bohaterowie.

W cytowanym powyżej fragmencie kontynuowany jest wątek rozważań na temat losu pojedynczego człowieka przeciwstawionego wojnie i historii. Fikcyjny autor dziennika „postrzega wojnę wyłącznie przez pryzmat cierpienia jej ofiar: nie rozumie jej przyczyn ani uwarunkowań historycznych i nie interesuje się nimi”³². Na początku przytoczonego zapisu główny bohater ponownie próbuje zmierzyć się z odbieraniem pojedynczemu człowiekowi indywidualności oraz z zastępowaniem jego cierpienia i śmierci kilkoma znakami składającymi się na liczbę zabitych. Dopiero dzięki wprowadzeniu do opowiadania postaci Kuźmy i wątku jego choroby liczby z doniesień prasowych uzyskają namacalną konkretność. Jak zauważył Władimir Korolenko, tego rodzaju obrazy stanowią coś w rodzaju matematycznej metafory, gdzie cierpienia jednego człowieka pomnożone zostają przez liczby z wojennych relacji³³:

Кузьма кажется мне единицею, одной из тех, из которых составляются десятки тысяч, написанные в реляциях. Его болезнью и страданиями я пробую измерить зло, причиняемое войной. Сколько муки и тоски здесь, в одной комнате, на одной постели, в одной груди — и все это одна лишь капля в море горя и мук, испытываемых огромною массою людей, которых посылают вперед, ворочают назад и кладут на полях горами мертвых и еще стонущих и копошащихся окровавленных тел³⁴.

³⁰ Tamże, s. 61–62.

³¹ Diarysta wyraża tę myśl niemal dosłownie w jednym z początkowych zapisów dziennika: „Мне кажется, что нынешняя война — только начало грядущих, от которых не уйду ни я, ни мой маленький брат, ни грудной сын моей сестры”. В.М. Гаршин: *Трус...*, s. 60. Por. М. Машинский: «Талант человеческий». Wstęp do: В.М. Гаршин: *Рассказы...*, s. 12.

³² P. Henry: *A Hamlet...*, s. 55 (przekład mój — R.S.).

³³ Por. В.Г. Короленько: *Всеволод Михайлович Гаршин...* Por. także P. Henry: *A Hamlet...*, s. 56; Г.А. Бялый: «Талант человеческий»...

³⁴ В. М. Гаршин: *Трус...*, s. 67.

Po raz kolejny figura zwielokrotnienia pojawia się, kiedy narrator porównuje śmierć Kuźmy ze śmiercią walczących na froncie. Na pierwszym planie pojawia się duchowy aspekt cierpień żołnierzy, przede wszystkim niehumanitarne warunki, w jakich przyszło im umierać: „Смерть всегда будет смертью, но умереть среди близких и любящих, или валяясь в грязи и собственной крови, ожидая, что вот-вот придут и добьют, или наедут пушки и раздавят, как червяка...”³⁵

Pojawiające się tutaj porównanie раннего żołnierza do robaka uwydatnia niehumanitarność wojny i odczłowieczenie ludzi, którzy biorą w niej udział. Podobną funkcję pełnią kolejne motywy zawierające porównanie losu walczących do bydła lub koni. Podczas gdy opisane powyżej realizacje matematycznej metafory ograniczają się jedynie do przemyśleń diarysty i występują wyłącznie w początkowej części dziennika, zestawienia żołnierzy i bydła pojawiają się w utworze wielokrotnie, zarówno w świadomości głównego bohatera, jak i poza nią, obejmując w ten sposób całość diariusza.

W pierwszym obrazie z tego cyklu diarysta zwraca uwagę na nieprzezwycięzalny, biologiczny aspekt strachu przed śmiercią, jaki towarzyszy przebywającym na froncie:

[...] я не рассуждаю о войне и отношусь к ней непосредственным чувством, возмущенным массой пролитой крови. Бык, на глазах которого убивают подобных ему быков, чувствует, вероятно, чтонибудь похожее... Он не понимает, чему его смерть послужит, и только с ужасом смотрит выкатившимися глазами на кровь и ревет отчаянным, надрывающим душу голосом³⁶.

Porównanie to zawiera również wyraźny protest przeciwko pozbawieniu podmiotowości ludzi na wojnie. Metaforą żołnierzy staje się tradycyjne zwierzę ofiarne — byk³⁷. Tak jak w przypadku metafory matematycznej występująca tutaj myśl, która pierwotnie zaistniała jedynie w głowie diarysty, znajdzie swój fizyczny, konkretny odpowiednik. Rekruci odwiedzeni przez głównego bohatera zostali zakwaterowani, stłoczeni w byłym maneżu, gdzie jedynym elementem wyposażenia jest brudna słoma. Dialog diarysty z przyszlými żołnierzami także jest analogiczny do opisanego powyżej porównania: napotkani chłopcy nie rozumieją przyczyn ani sensu wojny, ich posepny nastrój zwiastuje przyszłą rozpacz w obliczu nieuchronnej zagłady.

Kolejną realizację tego motywu odnajdujemy w historii przytoczonej przez Wasilija Lwowa, kiedy diarysta odwiedził go już po zgłoszeniu się do wojska. Mamy tu do czynienia z jeszcze większą konkretyzacją początkowego

³⁵ Tamże, s. 69.

³⁶ Tamże, s. 62.

³⁷ Por. W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa: Wiedza Powszechna 1990, hasło „Byk”, s. 34–35.

obrazu — to, co najpierw było jedynie metaforą, zyskało sens dosłowny. Lwow opowiada o zdarzeniu, jakie miało miejsce podczas pochodu wojsk rosyjskich na Bałkany: ponieważ konie nie były w stanie przeciągnąć dział i wozów przez trzęsawiska powstałe po ulewnych deszczach, do dyszli zaprzężono szeregowych żołnierzy, spośród których wielu zginęło na skutek nadludzkiego wysiłku. Towarzyszący im młody lekarz wojskowy popełnił samobójstwo, nie mogąc znieść tego widoku. Następująca później wymiana zdań pomiędzy Lwowem a diarystą prowadzi do dyskredytacji pobudek głównego bohatera, bardziej jednoznacznie wyrażonej w epilogu.

Motyw porównania żołnierzy do bydła wpisuje się w szerszy krąg rozważań diarysty, w centrum których znajduje się sprzeciw wobec pozbawienia człowieka woli i pierwiastka duchowego, jego dehumanizacji w imię wojny³⁸. Na początku główny bohater upewnia się, że jego niechęć do wojny nie wynika z fizjologicznego strachu przed śmiercią, co odpowiada pierwszemu spośród obrazów, gdzie żołnierzy porównano do zarzynanych byków. Później, pod wpływem rozmowy z Maszą, diarysta decyduje się wziąć udział w wojnie, rozumianej jako powszechne cierpienie ludu. Niejako potwierdzenie tej koncepcji diarysta znajduje podczas wizyty w maneużu i rozmów z rekrutami. Jednak już w tym samym zapisie znaleźć można dowód, że decyzja o pójściu na front tylko w niewielkim stopniu uspokoiła głównego bohatera:

И через несколько времени [...] меня назначат в партию, нас посадят в вагоны, повезут, распределят по полкам, поставят на места, оставшиеся после убитых... [...] теперь я не принадлежу себе, я плыву по течению; теперь самое лучшее не думать, не рассуждать, а без критики принимать всякие случайности жизни и разве только выть, когда больно...³⁹

Zadanie, jakie stawia tutaj przed sobą główny bohater: dobrowolnie wyzbyć się swojej indywidualności, stopić się z masą, całkowicie poddać się losowi — okazuje się dla niego niewykonalne. Najpełniej swoją gorycz w związku z decyzją o wyruszeniu na front diarysta wyraża w jednym z ostatnich zapisów dziennikowych:

[...] ты идешь, с тысячами тебе подобных, на край света, потому что истории понадобились твои физические силы. [...] Огромному неведомому тебе организму, которого ты составляешь ничтожную часть, захотелось отрезать тебя и бросить. И что можешь сделать против такого желания ты, ... ты, палец от ноги?...⁴⁰

³⁸ Por. A. H. Латынина: *Всеволод Гаршин...*, s. 97.

³⁹ В. М. Гаршин: *Трус...*, s. 72.

⁴⁰ Тамże, s. 77.

Pojawiająca się tu reminiscencja z *Koriolana* Williama Shakespeare'a odnosi się do koncepcji społeczeństwa jako jednego organizmu, którego części są sobie hierarchicznie podporządkowane⁴¹. Jak zauważył dziewiętnastowieczny rosyjski krytyk Nikołaj K. Michajłowski,

[главный герой] не опасности или смерти боится, его гнетет мысль, что он „палец от ноги”, что нечто вне его лежащее, наметило ему цель, дало ему соседа справа, соседа слева и вдвинуло в огромный, чуждый ему поток⁴².

Pojawiający się tutaj motyw amputacji nawiązuje wprost do lakonicznego opisu zabiegu, któremu poddany został Kuźma: „Кусок черного мертвого мяса ему вырезали и выбросили, как тряпку [...]”⁴³. Sytuacja chorego pozostającego w rękach lekarzy staje się więc metaforą losu człowieka posłanego na front, tym bardziej że Garszyn zdaje się podzielać poglądy Lwa Tołstoja, który uważał medycynę za bezużyteczną szarlatanerię, bezsilną wobec praw natury⁴⁴. Mimo że od początku rokowania Kuźmy są bardzo złe, doktor — „свежий, здоровый как яблоко”⁴⁵ — decyduje się na przeprowadzenie kolejnych zabiegów, zapraszając do pomocy Wasilija Lwowa, aby nabierał wprawę. Umierający człowiek staje się dla lekarzy preparatem, obiektem badań i ćwiczeń⁴⁶ — podobny cynizm i bezduszość cechuje dowódców i polityków, dla których rekruci również są tylko narzędziem, „pedestalem dla wielkich czynów”. Porównanie do „palca u nogi” można odczytać także jako wyraz poczucia osamotnienia wśród tłumu, gnębiące głównego bohatera⁴⁷. Do tego wątku wrócę w analizie zakończenia utworu, którą przeprowadzę w następnych akapitach.

Podstawową cechą wyróżniającą epilog na tle całego opowiadania *Tchórz* jest zastosowanie w nim narracji trzecioosobowej. Jak już wspomniano, nagły koniec dziennika na swój sposób zaskakuje czytelnika, można więc uznać sam fakt zmiany typu narracji za nacechowany znaczeniowo. Radziecki krytyk Siergiej Maszynski interpretuje zamilknięcie diarysty w roli narratora jako konsekwencję pełnego utożsamienia się jego postaci

⁴¹ Por. W. Shakespeare: *Koriolan*. Przeł. St. Barańczak. Kraków: Wydawnictwo Znak 2003, s. 13–16. Fikcyjny autor dziennika nawiązuje do powiastki opowiedzianej przez jednego z bohaterów sztuki, który porównuje ludowych buntowników sprzeciwiających się władzy senatorów do palców u nogi buntujących się przeciwko brzuchowi.

⁴² Н.К. Михайловский: *О Всеволоде Гаршине*. W: tegoż: *Литературная критика: Статьи о русской литературе XIX–начала XX века*. Ленинград: Художественная литература 1989, s. 281.

⁴³ В. М. Гаршин: *Трус...*, s. 66.

⁴⁴ Por. P. Henry: *A Hamlet...*, s. 56.

⁴⁵ В.М. Гаршин: *Трус...*, s. 63.

⁴⁶ Por. P. Henry: *A Hamlet...*, s. 56.

⁴⁷ Por. Н.К. Михайловский: *О Всеволоде Гаршине...*, s. 281.

z żołnierską masą⁴⁸, co zgodnie z obowiązującą wówczas wykładnią było jak najbardziej pożądane. Bardziej prawdopodobne wydaje się jednak prostsze uzasadnienie: trudno byłoby, trzymając się poetyki realistycznej — mimo całego nowatorstwa ciągle dla Garszyna podstawowej — aby główny bohater napisał w swoim dzienniku o własnej śmierci od zabłąkanej kuli *post factum*. Zmiana narratora wydaje się tu jedyną dostępną możliwością, zabieg taki był zresztą zdomowiony w ówczesnej tradycji literackiej⁴⁹.

Po krótkim zdaniu otwierającym trzecioosobową część *Tchórza* następuje prowadzony w czasie teraźniejszym udratyzowany, niezwykle plastyczny opis zimowego pejzażu — tła dla toczących się działań wojennych. Jednak prowadzona z oddali obserwacja pozwala dostrzec tylko czerniejącą ruchomą masę. Narrator auktorialny postanawia więc zmienić perspektywę, przybliżyć się do przedmiotu opisu, o czym informuje poprzez swego rodzaju zaproszenie, skierowane do czytelników: „Когда взглядишься в нее [tj. w czarną masę] пристальнее, то видишь, что она состоит из отдельных черных точек”⁵⁰. Wkrótce czas narracji zmienia się na czas przeszły, a przedmiotem zainteresowania narratora staje się już nie ogólny, pozbawiony konkretnej charakterystyki czasowo-przestrzennej obraz wojny (każdej wojny), ale poszczególni żołnierze. Wśród nich najprawdopodobniej odnajduje się diarysta, co sprawia, że obiekt opisu konkretyzuje się, a epilog staje się historią opowiadającą o konkretnych bohaterach, w czasie i miejscu, które można w przybliżeniu określić. Zasygnalizowana już wcześniej opozycja *praesens* i *praeteritum* przedstawia się w zakończeniu bardzo wyraźnie.

Opisany powyżej obraz oparty został na kontraście dwóch kolorów — czerni i bieli, mającym dla całego utworu znaczenie ogromne. Zestawienie tych barw pojawia się bowiem w różnych miejscach opowiadania i stanowi *locus communis* spajające wszystkie zastosowane w utworze formy narracji. W odniesieniu do części *stricte* dziennikowej należy tu wskazać silnie nacechowany mimetycznie fragment, w którym stematyzowana została czynność pisania: „[...] в книге вместо букв — валящиеся ряды людей; перо кажется оружием, наносящим белой бумаге черные раны”⁵¹.

Podobny kontrast odnaleźć można również w drobiazgowych opisach ran Kuźmy (obnażony, błyszczący niczym masa perłowa obojczyk i czarny fragment amputowanego mięsa; poszarzała twarz chorego na białej pościeli), a także w tej części epilogu, gdzie wykorzystywany jest czas przeszły (czarna dziura — rana postrzałowa na twarzy bohatera, leżącego na białym śniegu).

⁴⁸ Por. С. Машинский: «Талант человеческий»..., s. 13.

⁴⁹ Por. М. Гłowiński: *Повесть а dziennik...*, s. 68–69.

⁵⁰ В. М. Гаршин: *Трус...*, s. 78.

⁵¹ Tamże, s. 62.

Zestawienie bieli i czerni, występujące w kilku momentach opowiadania, tworzy kolejny obok metafory matematycznej i porównania losu żołnierzy do losu bydła cykl powtarzających się obrazów, spajających wszystkie zastosowane w opowiadaniu typy narracji. Owe zespoły analogii wydają się również najistotniejsze z punktu widzenia semantyki utworu, ich rolę trudno ograniczyć jedynie do względów konstrukcyjnych. Nie mają one zresztą charakteru jednostkowego — występowanie analogii pomiędzy częścią *stricte* dziennikową, częścią dialogową i epilogiem wydaje się jedną z naczelnych zasad budowy utworu, co z jednej strony pozwala mu zachować spójność, a z drugiej podkreśla istniejące linie podziału, ponieważ takie odniesienia zasadniczo będą występować tylko pomiędzy wymienionymi częściami utworu.

Dotychczasowa analiza trzech zespołów analogii dostarczyła chyba wystarczającej liczby argumentów dla podważenia lansowanej przez krytykę radziecką tezy, że w utworze dokonano pozytywnej waloryzacji decyzji głównego bohatera o zaciągnięciu się do wojska (i możliwości rzeczywistego stopienia się z żołnierską masą). Warto jednak pokusić się jeszcze o przedstawienie interpretacji epilogu, w toku której ujawnią się kolejne zespoły analogii, przede wszystkim pomiędzy bohaterami opowiadania. Nieunikniona wydaje się dalsza polemika z krytyką radziecką, toteż rozpocznę od przytoczenia słów Grigorija A. Białego, autora monografii poświęconej Garszynowi: „Гаршинский ‘трус’ погибает от шальной пули, даже не побывав в деле, то есть как будто бы совершенно бессмысленно. Однако это не так: он гибнет как герой долга и пробудившейся мысли”⁵².

W obliczu takiej interpretacji nasuwa się następujące pytanie: jeśli główny bohater opowiadania ponosi śmierć w imię szlachetnej idei, to komu będzie ona służyć? Uogólnienie przedstawionych w utworze wydarzeń prowadzi do konstatacji, że wojnę przeżyją ludzie cyniczni, pozbawieni ludzkich odruchów, którzy, tak jak Lwow, zajęci są przede wszystkim sobą i nie są w stanie zrozumieć, co mogło skłonić diarystę do dobrowolnego pójścia na wojnę, i sami zrobią wszystko, aby nie trafić na front. Kolejnym przykładem cynicznej postawy jest jowialny żołnierz występujący w epilogu; można go zresztą uznać za odpowiednik wesołego doktora przychodzącego do Kuźmy. Zarówno sposoby na przeżycie ostrzału pierwszego z nich, jak i zabiegi wykonywane przez drugiego nie mają żadnej mocy, nie są w stanie uchronić przed śmiercią ani diarysty, ani Kuźmy, nie mogą odwrócić wyroków losu. Gdy zwrócimy uwagę, że postać Kuźmy została wykorzystana jako sposób na zilustrowanie bezsensowności i daremności śmierci żołnierzy, uzasadnione wydaje się także przeprowadzenie analogii między diarystą a jego

⁵² Г.А. Бялый: «Талант человеческий»...

chorym przyjacielem⁵³. Wbrew ustaleniom Białego, w śmierci głównego bohatera trudno dopatrzeć się czegokolwiek heroicznego, jego pobudki są zdyskredytowane już na kartach dziennika, o czym pisałem wcześniej. Jego decyzja o wyzbyciu się jednostkowej podmiotowości ma takie same konsekwencje jak cierpienie, które dotyka Kuźmę. W obu przypadkach jest to dehumanizacja, utrata pełni człowieczeństwa (chory staje się czymś na kształt żywych zwłok, wraz z kolejnymi zabiegami i uwidaczniającymi się postęпами choroby jak gdyby przestaje być człowiekiem)⁵⁴. To, że główny bohater umiera od zabłąkanej kuli jeszcze przed przystąpieniem do walki, należy chyba uznać za wydarzenie równie daremne i absurdalne, co śmierć chorego w czasie, gdy jego ukochana zaczyna odwzajemniać jego uczucia.

Wojna to pewna śmierć dla ludzi wrażliwych, przepełnionych empatią i miłością do drugiego człowieka, takich jak diarysta czy lekarz będący bohaterem historii przytoczonej przez Lwowa (ujawnia się tu kolejna analogia). Można jednak zaryzykować stwierdzenie, że gdyby obie postaci pozostały niewzruszone wobec cierpienia, jakim jest wojna, innymi słowy, gdyby diarysta był w stanie znieść to, że gdzieś w Bułgarii giną i cierpią tysiące ludzi, i gdyby ów doktor mógł spokojnie patrzeć na to, jak umierają żołnierze ciągnący w błocie działa i wozy z amunicją, oznaczałoby to, że obaj stali się cyniczni jak Lwow, że zatarcili własne człowieczeństwo. Przy takiej interpretacji Garszynowski „tchórz” staje się bohaterem tragicznym, skazanym na zagładę wobec zła, którego nie jest w stanie ani zaakceptować, ani pokonać.

Zastosowanie koncepcji mimetyzmu formalnego do zbadania narracji w opowiadaniu *Tchórz* Wsiewołoda Garszyna pozwoliło pokazać, jak starannie i z jak dużą dyscypliną została przeprowadzona stylizacja tego utworu na dziennik intymny. Możliwe było też opisanie struktury narracji oraz wykazanie, że poszczególne składające się na nią części zostały odmiennie sfunkcjonalizowane i w precyzyjny sposób ze sobą powiązane, dzięki czemu ujawniono także najgłębsze pokłady znaczeniowe utworu. Zostały one skonfrontowane ze zideologizowaną interpretacją radziecką, opierającą się na wypowiedzi jednej bohaterki, pozostającej w zasadzie na uboczu tej struktury, przez co trudno uznać ją za uzasadnioną. Jak się bowiem wydaje, dla właściwego odczytania utworu odwołującego się do innego wzorca wypowiedzi konieczne jest nie tylko zidentyfikowanie tego wzorca, ale i świadomość, jak złożoną strukturę posiada każde dzieło literackie poddane stylizacji formalnej.

⁵³ Por. P. Henry: *A Hamlet...*, s. 58.

⁵⁴ Por. tamże, s. 56.

Rafał Siwiński

ХАРАКТЕР СТИЛИЗАЦИИ ПОД ДНЕВНИК
В РАССКАЗЕ ВСЕВОЛОДА М. ГАРШИНА *ТРУС*

Резюме

В статье исследуется повествование рассказа, сделана попытка доказать, что произведение стилизовано под дневник согласно теории формального миметизма, разработанной Михалом Гловиньским. В ходе анализа указывается, что рассказ можно подразделить на три части: дневник главного героя как таковой, диалоги, введенные в дневник, которые являются главными проявлениями романских норм, а также эпилог, где используется повествование от третьего лица. Полагается, что роль в соединении этих частей рассказа выполняют циклы повторяющихся мотивов (нр. «математическая метафора», мотив ампутации, контраст «черное–белое»). Подчеркивается значение упомянутых образов для обоснованного толкования произведения, и на этом основании ведется полемика с интерпретацией, разработанной советскими литературоведами.

Rafał Siwiński

THE CHARACTER OF DIARY ENTRIES METHOD
IN VSEVOLOD GARSHIN'S STORY *THE COWARD*

Summary

This paper examines the narrative of the short story and tries to prove that it has been written in a diary form in accordance with Michal Glowinski's theory of formal mimetics. The analysis provided that the story can be divided into three parts: the fictional diary of the main character as such, the dialogues present in the fictional diary, which are the most important signal of the novel conventions, and the epilogue, which uses third-person narrative. It is argued that these parts of the story are connected thanks to recurring motifs (eg. "mathematical image", amputation motif, contrast of black and white). The role these motifs play for the interpretation of the story is emphasized. Hence, on this ground polemic with the interpretation created by the Soviet literary critics is led.