Halina Chałacińska-Wiertelak,
Barbara Stempczyńska

Z obserwacji nad wczesną prozą Aleksandra Grina

Studia Rossica Posnaniensia 5, 33-41

1973

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

HALINA CHAŁACIŃSKA-WIERTELAK
BARBARA STEMPCZYŃSKA
Poznań

Z OBSERWACJI NAD WCZESNĄ PROZĄ ALEKSANDRA GRINA

W nielicznych próbach rozwiązania tzw. „zagadki Grina", jej sens sprowadzano do niemożności jednoznacznego określenia rodowodu literackiego tego pisarza. Tymczasem, jak się wydaje, w badaniach nad twórczością autora *Szkarłatnych żagli* miejsce poczesne winno zająć poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, co stanowi wartość tej twórczości, tym bardziej, że niejednokrotnie sygnalizowano już grinowski dyletantyzm, nie precyzując jednakże istoty zjawiska. Na tej samej zasadzie odnotowywano walory pisarstwa Grina — niezwykłość, oryginalność i jakoby głęboki psychologizm.

Poza wymienionymi, spuścizna pisarza nasuwa szereg zagadnień nieporuszanych przez krytykę, takich jak kwestia narratora, specyfika pejzażu, układ elementów kompozycyjnych, problem ewolucji gatunku, bez wnikliwego zbadania których wszystkie twierdzenia o oryginalności talentu Grina pozostaną jedynie gołosłownymi konstatacjami. Lukę tę wypełnia częściowo monografia W. Kowskiego[1]. Cenna już choćby przez fakt, iż jest pierwszą tego rodzaju pozycją poświęconą pisarzowi, wymieniona praca podejmuje w dużym stopniu udaną próbę określenia charakterystycznych cech interesującej nas twórczości, w tym niektórych ze wspomnianych.

Ograniczając pole obserwacji do materiału wybranych opowiadań i nowel, zamierzamy wskazać na pewne, nie akcentowane dotychczas, cechy poetyki Grina w ich wzajemnym związku. Jako „małe formy", utwory te pozwalają na wykrycie w omawianym pisarstwie zasad organizujących, co z kolei może stanowić niejaką podstawę dla rozpatrzenia problemu ewolucji Grina — autora chronologicznie późniejszych powieści.

W miarę dogodną sytuację wyjściową zdaje się stanowić kwestia niejednokrotnie podkreślanych analogii twórczości interesującego nas pisarza z dorobkiem takich autorów, jak: E. A. Poe, R. Stevenson, J. Conrad, F. Dostojewski, L. Andrejew. Chciałybyśmy zwrócić uwagę na dwa ostatnie nazwiska, by na wybranym materiale przekonać się o charakterze i granicach pokrewieństwa Grina z pisarzem stawiającym

---

[1] В. Ковский, *Романтический мир Александра Грина*, Москва 1969.

„przeklęte problemy" z jednej strony, z drugiej zaś z nowelistyką pragnącą określić możliwości jednostki wobec praw kosmosu, a więc sens jej egzystencji. Wypada odnotować, że przynajmniej w niżej omawianych przypadkach brak jest danych potwierdzających świadome nawiązanie Aleksandra Grina do określonego utworu Dostojewskiego czy Andrejewa. Mamy tu raczej do czynienia ze zbieżnością określonego epizodu bądź chwytu artystycznego.

Klasycznym przykładem takiej zbieżności jest *Zagadka przewidzianej śmierci*. Sytuacja wyjściowa jest bliska fragmentowi opowiadania księcia Myszkina o zachowaniu się skazańca w obliczu pewnej śmierci. Jednakże ogólna wymowa sytuacji w utworze Grina zasadniczo odbiega od sensu pokrewnego mu fragmentu u Dostojewskiego, co, jak się wydaje, jest nie tyle rezultatem założeń pisarza w tym konkretnym przypadku, ile raczej — efektem nadrzędnych zasad konstruowania bohatera, pozycji narratora i łączenia kompozycyjnych elementów. W *Idiocie* wątek skazanego, składający się z dwóch epizodów o odmiennym finale (ułaskawienie, wykonanie wyroku), stanowi ideowo spójną całość dzięki jedności wewnętrznej logiki postaci — w obydwu wypadkach zachowanie się bohaterów w obliczu śmierci jest w istocie tożsame — i wspólnej dla obydwu epizodów pozycji narratora emocjonalnie zaangażowanego. Podane zdarzenia działy się w różnych miejscach i w różnym czasie; narrator był świadkiem tylko jednego z nich, drugie zaś znał z relacji. Epizody owe w dodatku rozdzielono nie związanym z nimi tematycznie dialogiem Myszkina z siostrami Jepanczyn, a mimo to ich sens został sprowadzony do wspólnego mianownika poprzez chwyty wzajemnego nałożenia reakcji skazanych i uogólniającego komentarza księcia. To zdublowanie reakcji ukazanych przez pryzmat świadomości i emocji narratora pozwoliło Dostojewskiemu na jednoczesne prowadzenie wątków o problematyce intelektualnej (proces równoczesnego rejestrowania przez świadomość wielości zjawisk), moralnej (wnioski wyciągane przez Myszkina z obydwu przypadków) i estetycznej (w odczuciu bohatera piękno barw i światła słonecznego dnia kontrastuje z brzydotą wyobrażenia szafotu z głową oddzieloną od reszty ciała). W całości fragment ów charakteryzuje wydźwięk prawie tragiczny.

Wniosku takiego nie sposób wysnuć z *Zagadki przewidzianej śmierci*, gdyż istota obrazu bohatera, dalekiego od pełni człowieczeństwa, sprowadza się do instynktu samozachowawczego. Miejsce chaosu myśli i uczuć bohatera Dostojewskiego zajmuje leitmotiv fizycznej halucynacji o szyi i toporze, która do określonego momentu jawi się skazanemu jako symptom nieodwołalnej śmierci. Kompozycyjne przesunięcie wiadomości o ułaskawieniu, którą przynosi mu strażnik, daje początek kontrakcji, zakończonej — wbrew nastawieniu czytelnika na *happy end*, niejednokrotnie spotykany w Grina — nieoczekiwanym finałem. Odpadnięcie głowy, pomimo że miecz jej nie dotknął, przeczy realizmowi wypadków, przemawiając na korzyść logiki fantastyki. Ta jednakże nie wystąpiła w funkcji wzmacniania przewodniej myśli utworu, w którym to celu wprowadzał ją na przykład Gogol czy Poe. Właśnie do twórczości autora *Kruka* odnosi się przenikliwa uwaga Dostojewskiego, traktująca o roli fantastyki w utworze literackim. Obecność elementu fantastycznego nie powinna być,

zdaniem pisarza, celem samym w sobie, lecz pogłębiać ideowo-artystyczną wymowę przedstawianych zjawisk i psychologię postaci. U Grina tymczasem mamy do czynienia jak gdyby z wprowadzeniem efektu dla niego samego. Fantastyczny finał nie wiąże się bowiem z wewnętrzną logiką obrazu bohatera i rozwoju wypadków, Bohater ów nie jest przecież uwikłany w żadne problemy natury moralnej (brak wyrzutów sumienia z powodu dokonanego zabójstwa), czy estetycznej (nieobecność odczuć tego typu). Odnosimy wrażenie, iż Grin rezygnuje z postawienia problemu etycznego, jakkolwiek wydawałoby się, że w tym właśnie celu wprowadza w części następnej postać uczonego Kolumba, który podejmuje próbę nawiązania dialogu z przestępcą. Wspomniany problem został natomiast wyłożony wprost w lakonicznych tezach Kolumba i dziennikarza Konsejla, który bodaj po to tylko się pojawia. Zdaje się to sugerować, że pisarz tutaj właśnie zamierzał podnieść wagę owego fantastycznego zdarzenia w ogólnej wymowie utworu. Zamiast jednak przewidywanego zaakcentowania kontrowersyjnych postaw eksponujących intelektualny i moralny niepokój bohaterów dochodzi do spłycenia problemu poprzez pozostawienie go do rozwiązania katowi, ale już tylko jako zagadki.

Wydaje się, iż próbę stworzenia iluzji prawdziwości fantastycznego wydarzenia należałoby rozpatrywać jako nie w pełni udane zamierzenie. Świadczą o tym epizody nie wiążące się bezpośrednio z akcją. Zarówno opowiadanie Ebergajla o aktorskich gestach towarzyszących śmierci jego rywala, jak również oburzenie Konsejla wywołane gestem kręcenia guzika jego marynarki, stanowią zbyt powierzchowną i natrętną analogię do faktu odpadnięcia głowy — chyba niezamierzenie profanującą sens śmierci wywołanej siłą przeżyć, które zresztą u Grina zostały sprowadzone do instynktownego strachu. Jest to przykład, nie jedyny bynajmniej u tego pisarza, obnażania mechanizmu zjawiska, zamiast — jak to czynią mistrzowie pióra — niejednoznacznego sygnalizowania go, by odkrycie mechanizmu pozostawić interpretatorowi.

Poczynione obserwacje przekonują, iż poza czysto zewnętrznym podobieństwem sytuacji grinowska psychologia postaci wyznacza zupełnie inny krąg spraw, których sensu nie można powiązać z fragmentem *Idioty* również na zasadzie antytezy — co niweluje możliwość polemicznego nastawienia autora *Zagadki*. Tak więc istota zauważonego przez nas podobieństwa sprowadza się do elementarnej analogii.

Bardziej złożony typ powiązań można prześledzić ma materiale opowiadania *Ona*, będącym przykładem odwołania się do pewnych zasad poetyki Leonida Andrejewa. W utworze tym mamy do czynienia ze sprzecznością dwu ujęć świata przedstawionego. Dają się zauważyć aluzje do andrejewowskiej hermetyczności mikroświatów, jednocześnie jednak nie rezygnuje Grin z często wprowadzanego motywu zjednoczenia dwojga ludzi w olśnieniu chwilą. W omawianym przypadku takie zespolenie tendencji w obrębie jednego utworu doprowadziło do nietypowego dla pisarza układu kompozycyjnych części, nie scalanych tym razem na zasadzie konsekwentnej chronologii. Bowiem, jak się wydaje, sprawą nadrzędną było tu wprowadzenie sytuacji eksponującej najogólniejsze wartości, tak przypominające istotę dorobku autora *Judasza Iskarioty*. Pierwsza część opowiadania przedstawia pokrewną andre-

jewowskiej mękę bohatera, jakkolwiek powód jej jest zasadniczo odmienny od przedmiotu intelektualnych dociekań bohaterów Andrejewa — stanowi go tutaj sugerowana niedomówieniami rozłąka z ukochaną kobietą. W obydwu przypadkach mamy do czynienia z eksponowaniem tych samych wyznaczników cierpienia, jak hermetyczność mikroświatów, antytetyczny układ mikro- i makroświata, co sugeruje dążność do uniwersalizacji problemu. O ile jednak Andrejew pogłębia taką wymowę w miarę rozwoju fabuły, to u Grina jednocześnie z oddalaniem się od zdarzenia wyjściowego ulega ona znacznemu osłabieniu, przede wszystkim za sprawą włączenia przeważającej zasady konkretyzowania sytuacji. Już zresztą w pierwszej części, będącej przykładem najbardziej konsekwentnego nawiązania do autora *Myśli*, pojawia się czysto grinowski motyw szczęścia, które podważa wartość cierpienia jako odwiecznego. Reminiscencjom znaczeń z Andrejewa odpowiadają takież w planie sposobu wyrażenia owych znaczeń. Występuje tu zasada rytmicznej powtarzalności zdań dwojakiego typu. Jeden z nich poprzez ciąg członów przeczących wyraża rosnące uogólnienie („Co nie powtórzy się ani z nim, ani z innymi, z nikim, nigdy"), drugi zaś, bardziej złożony, cechuje intonacja inwokacyjna, zaprzeczona drugim członem zdania lub zdaniem następnym („Czy słyszysz, Panie? Oddaj, zwróć mi ją, oddaj! [...] Lecz nie było odpowiedzi na jego modlitwę [...] Nie było tamtego człowieka, tamtej kobiety!...")[2]. Andrejewowska zasada konstruowania zdań, charakterystyczna dla części pierwszej w następnych występuje z nieporównanie mniejszą częstotliwością. Rekompensują to chwyty, już nie stylistyczno-językowe, ale odnoszące się do zasadniczych sposobów organizacji świata przedstawionego.

Najbardziej nośne w tym względzie wydaje się zastosowane w finale połączenie się bohatera obecnego na seansie filmu niemego z poszukiwaną od dawna ukochaną, jawiącą się nagle na ekranie. Udany ten chwyt eksponuje przemienne działanie dwóch tendencji — możliwość pokonania wszelkich przeszkód samą siłą pragnienia (jak często u Grina) i — w aspekcie rezultatu tego zdarzenia — tragiczne wyobcowanie, niemożność nawiązania kontaku ze światem (jak zwykle u Andrejewa). Daleko idące tu działanie grinowskiej iluzji absolutnej (w chwili uniesienia bohater postrzega ukochaną wszystkimi zmysłami), w planie andrejewowskiego ujęcia nasuwa jedyną możliwość zinterpretowania tego faktu — jako obłąkanie. Te dwa ujęcia wzajemnie się uzupełniają, by w końcowym efekcie na andrejewowskim pokonaniu bohatera przez obojętną rzeczywistość wygrać grinowski aspekt wartościowania postaci poprzez ich stosunek do fantastycznego zdarzenia. Udział w takim wydarzeniu bądź tylko dopuszczenie możliwości jego istnienia na równych prawach z realną rzeczywistością jednoznacznie wynosi bohatera nad prozę dnia powszedniego, negacja bądź strach przed owym zdarzeniem — zdecydowanie dyskredytuje.

Gdybyśmy jednakże na podstawie poczynionych spostrzeżeń wysunęli przypuszczenie, iż sens opowiadania został pogłębiony przez owo przemienne działanie dwu poetyk, to sprawdziłoby się ono tylko w odniesieniu do ujęcia tematu w aspekcie

---

[2] А. С. Грин, *Собрание сочинений в шести томах*, Москва 1965.

charakterystycznym dla Grina. Jeżeli natomiast chodzi o sens emanujący z ujęcia andrejewowskiego, to umieszczenie go w obcym kontekście wymowę tę znacznie osłabia — z racji niekonsekwencji w samym sposobie eksponowania. Tak więc nawiązanie autora *Biegnącej po falach* do naczelnych problemów twórczości Andrejewa, pomimo ich akcentowania w części pierwszej, jest pozorne. Możliwość takiej interpretacji podsuwają odbiorcy obserwacje nad techniką opisu w dwu pierwszych fragmentach opowiadania. W drugim z nich autor eliminuje nastawienie bohatera do świata w sensie andrejewowskim, a jednocześnie osłabia opis stosunku postaci do sytuacji jako takiej; koncentruje się natomiast na opisach wyglądu przedmiotów. Opis postaci i wnętrz jest tu bliski sentymentalnemu ujmowaniu obiektów z powierzchowną tkliwością, co w utworze Grina odczuwa się szczególnie ze względu na ograniczone wyrażenie stanów wewnętrznych postaci. Niektóre z nagromadzonych w omawianym fragmencie szczegółów portretu i cech zachowania się bohaterów (... koronka na jej piersi drżała jak motylek; ... patrzał na brzeg małego różowego uszka; ...mocno przylgnęła maleńkim okrągłym podbródkiem; ...wspominał różowy śmiech)[3] w pozostałych częściach utworu spełniają funkcję motywów pozostających w odpowiednim stosunku do innych, niosących odmienną jakość estetyczną. Wyżej przytoczonemu indywidualizowaniu wyglądu postaci poprzez niekiedy przesłodzone epitety odpowiada sposób prezentowania przedmiotów i zjawisk przy pomocy daleko idącego uogólnienia, przy czym obrazom tłumu, pędzących pojazdów, zgiełkliwych ulic towarzyszy akcentowanie intensywnego upływu czasu. Wszystko to potęguje odczucie tragicznego osamotnienia bohatera.

Ze skoncentrowanych w dwu pierwszych fragmentach opisów o odrębnych jakościach estetycznych w częściach od trzeciej do piątej pozostają już tylko reminiscencje konsekwentnie łączone na zasadzie przemienności. Odczucia tragicznej niemożności przezwyciężenia realnych przeszkód sąsiadują z sentymentalną naiwnością pragnień podsycanych wspomnieniami, które jawią się bohaterowi jak słodki sen o minionym, a ich zespolenie w scenie finałowej wywołuje u odbiorcy uczucie litości i współczucia.

Miejsce wariacyjności tematów cierpienia i iluzji szczęścia — które istotą swą sugerują problemy natury moralnej, intelektualnej — w opowiadaniu *Okno w lesie* zajmuje powtarzalność motywów nie przedstawiających żadnego z wymienionych sensów. Akcji ograniczonej do błądzenia myśliwego towarzyszą rozbudowane obrazy równiny, a następnie lasu. Powolne posuwanie się człowieka stanowi tu pretekst dla powtarzalności wspomnianych obrazów, tylko nieznacznie modyfikowanych przez wprowadzanie pewnych elementów niezmiennie zgranych w podstawowej funkcji stwarzania atmosfery tajemniczości i zagrożenia. Ze stałą intensywnością linii akustycznej współgra niezmiennie szaro-czarna tonacja linii wizualnej, przy czym konsekwentnej antropomorfizacji pejzażu odpowiada automatyzm postaci myśliwego. Sugerowana przez epizod zabójstwa możliwość zinterpretowania go jako sprawiedliwy wyrok zdaje się wypływać z nadrzędnej tu gry estetycznej. Dysonans, jaki wnosi

---

[3] Ibid., s. 161.

ów epizod, polega na absolutnym wyciszeniu dźwięków i wyeksponowaniu odmiennych niż dotychczas jakości wizualnych. W opisach wnętrz szczególnie podkreślana jest ograniczoność przestrzeni skoncentrowana z uprzednio sygnalizowaną przez autora jej nieograniczonością. Bezpośrednio po kulminacji Grin konstatuje połączenie dwóch odrębnych przestrzeni, po czym włącza minimalnie zmodyfikowaną sytuację wyjściową — błądzenie myśliwego wśród chaosu dźwięków i szarości nocy. Lapidarnie zaznaczona reakcja bohatera podsuwa możliwość niejednoznacznej interpretacji. Jednakże próba wyjaśnienia tej reakcji w planie moralnym niweczy kontekst sytuacyjny, również wyznaczony przez jakości estetyczne, które w strukturze utworu wystąpiły w charakterze dominant. Fakt ten nie potwierdza zatem przypuszczenia Kowskiego, iż w tym konkretnym przypadku nawiązał Grin do intelektualnego problemu andrejowowskiej *Otchłani*.

Tak więc posługując się głównie metodą rozpatrywania twórczości Aleksandra Grina w aspekcie jej powiązań z pisarstwem Dostojewskiego i Andrejewa, próbowałyśmy omówić pewne cechy poetyki autora *Zdarzenia*. Nasze dalsze rozważania dotyczyć będą sposobu prezentowania szczegółowego wycinka świata przedstawionego, ściślej mówiąc pejzażu, zajmującego w twórczości prozatorskiej Grina, i to nie tylko w późniejszych utworach powieściowych, miejsce znaczące. Poczynione w tym względzie obserwacje pozwalają na określenie typu pejzażu charakterystycznego dla opowiadań i nowel interesującego nas pisarza, który to pejzaż, jak się wydaje, w dużej mierze określa specyfika gatunku.

Pojawia się on tu na zasadzie mniej lub bardziej krótkich migawek towarzyszących dzianiu się, wydarzeniom i, co z faktu tego niewątpliwie wypływa, jest mało konkretny i pozbawiony szczegółów — sygnalizowany jest zazwyczaj wygląd ogólny tła krajobrazowego i jego elementów. Pejzaż krótkich utworów Grina wyróżnia kilka innych jeszcze właściwości, zauważalnych w wystarczająco dużej liczbie opowiadań, by uznać je za charakterystyczne, typowe. Składają się na nie pewne zasadnicze komponenty i jakości. Las i jemu podobne (park, sad, skupisko drzew czy krzewów), woda (najczęściej rzeka) i obłoki dane we wspomnianym już planie ogólnym — oto główne elementy grinowskiego pejzażu. Wymienionym towarzyszą stałe cechy, jakości, które określiłybyśmy mianem intensywności i gęstości (istnieje między nimi niewątpliwe pokrewieństwo). One to właśnie przyczyniają się w największym chyba stopniu do niezwykłej ekspresywności pejzażu autora *Nocy*. Jakości te charakteryzują pewne obiekty, zabarwiają ich cechy, a co za tym idzie, są wyrażone przymiotnikiem lub przysłówkiem (bardzo często tym samym, na zasadzie epitetu stałego, przy czym zjawisko to ulega, jak się wydaje, stopniowemu osłabieniu w kolejnych opowiadaniach — wzbogaca się synonimika i zasób słów bliskoznacznych — co świadczyłoby chyba o doskonaleniu się umiejętności pisarskich Grina). Oto przykłady potwierdzające powyższe spostrzeżenia: To był niewielki, ale gęsty i cienisty park...; Gęsta, ciemna trawa... (*Do Włoch*); Gęste, chłodne cienie... oślepiający blask słońca... czarne jak smoła odbicie... (*Marat*); ...gęsty, tajemniczy las..., wilgotna, gęsta wilgoć... (*Cegła i muzyka*) itp.

Jakości ulegają też swoistemu uprzedmiotowieniu (wyrażane są wtedy rzeczownikiem), np.:... ściany drzew; kępy drzew..., pożar gwiazd; snopy światła itp. Jakość może też wystąpić w dzianiu się, oznaczać pewien proces, zjawisko zachodzące w świecie przyrody, zyskując w takim wypadku oznaczenie czasownikowe: Ciemne obłoki kłębiły się...; Sad oślepiająco błyszczał...; Gęstniał mrok... itp. Jak widać, jakości te są niejednokrotnie zabarwione metaforycznie, co dodatkowo potęguje ich wyrazistość. Metaforyczność jest zresztą jedną z podstawowych cech opisów pejzażu Grina, wywołaną nadrzędną dla sposobu jego przedstawienia zasadą permanentnej antropomorfizacji. Daje się przy tym zauważyć następująca zależność: wraz ze wzrostem rozmiarów utworu udział w nim pejzażu zwiększa się stopniowo, przy czym proces personifikacji przyrody nasila się. Oto przykłady antropomorficznych metafor: Zasnęło powietrze...; Rzeka sennie pluskała u brzegów...; Cisza obejmowała przestrzeń...; Ciemne, milczące krzaki... (*Marat*); Ogromne, śpiące ciało lasu szeptało wierzchołkami...; Ciemnym tłumem wychodziły i rozstępowały się drzewa... (*Zdarzenie*).

W powyższych przykładach daje się zauważyć stałość pewnych metafor i chwytów stylistycznych w ogóle — zjawisko charakterystyczne dla całej prozy Grina. Często spotykamy tu nie tylko stałe, widocznie szczególnie ulubione przez pisarza metafory, ale także epitety i porównania. Obecność tych środków poetyckich w opisach pejzażu wzmaga jego wyrazistość, przy czym narzuca się tu nieodparcie przypuszczenie o romantycznym jego rodowodzie. Uwagę pisarza bardzo często przykuwają zjawiska dźwiękowe występujące w przyrodzie, pejzażowi niezmiennie towarzyszy dźwięk. Interesujące, że na przestrzeni kilkunastu pierwszych opowiadań Grina, m. in. *Do Włoch*, *Zdarzenie*, *Kwarantanna*, *Noc* itd. pejzaż nieodmiennie wypełnia cisza, przy czym fakt ten nie zawsze, jak się wydaje, usprawiedliwiony jest zamysłem autorskim, na przykład chęcią wprowadzenia odpowiedniego natroju. Pisarz po prostu chętnie przedstawia ciszę w różnym stopniu jej nasilenia, zakłócając ją przy tym wszelkimi dźwiękami, które są bądź wzmagane, bądź wyciszane. Bardzo często mamy do czynienia z efektem nieznacznego, bardzo subtelnego jej zakłócenia. Opowiadanie pt. *Zdarzenie* dostarcza w tym względzie jaskrawego przykładu. Cisza, wielokrotnie przez autora podkreślana, jest tu prawie absolutna, przenika sobą wszystko. Oto jedno z początkowych zdań utworu „Wiatr ucichł. W pustynnej ciszy ciemnej, śpiącej ulicy żałośnie skrzypiał kurek na dachu domu Balsena..." (t. I, s. 46). I dalej: „W strasznej i sennej ciszy leśnego spokoju, w zaciszu nocy, której nic nie jest w stanie obudzić, w głuchym ciemnym korytarzu lasu rozlegają się słabe dźwięki; ...Ciężkie krople stukały o powierzchnię kałuż, rzadko wiatr, nagle zaszumiwaszy w wierzchołkach świerków i sosen, strząsał z gałęzi całe potoki wody i wtedy wydawało się, że las napełnia się śpiesznym, ledwie dosłyszalnym szeptem..." (s. 49). W takiej ciszy każdy, choćby najsłabszy dźwięk sprawia niezwykle sugestywne wrażenie, zatrważa, ogłusza niemal. Cisza potęguje się stopniowo, podobnie jak ciemność coraz szczelniej wypełniająca świat — milczą nawet ciemne figury ludzi — pogłębiając odczucie zagrożenia bohatera, wzmagając oczekiwanie mającego niechybnie nastąpić tragiczne-

go końca. W głębokiej ciszy zespolonej z gęstą ciemnością raz po raz wybuchają intensywnym dźwiękiem i światłem obrazy — wspomnienia żony bohatera i asocjujące się z nią głośny śmiech i zalane jaskrawym słońcem pola.

Pejzaż występujący w opowiadaniach Grina nie obfituje zasadniczo w epitety kolorystyczne. Ograniczają się one do zaznaczenia barw lokalnych, najczęściej nieba i słońca, przy czym zasób odcieni nie jest tu imponujący. W przeciwieństwie do barwy, bardzo chętnie posługuje się pisarz światłocieniem. Wiele miejsca zajmują w jego krótkich utworach pejzaże nocne; ze szczególnym upodobaniem podkreśla kontrast światła i cienia w pejzażu dziennym (powyższe uwagi odnoszą się także do wnętrz). W opowiadaniu pt. *Noc* czytamy: „W mroku nocy mętnie świeciły latarnie i ich drżące, widmowe światło wydobywało z ciemności stosy brewion ... Gdzieniegdzie błyszczały gwiazdy i blade strzępy jaśniejącego nieba tonęły w chmurach ..." (t. 1, s. 73) itd. Te i niezliczone inne przykłady przekonują, iż mamy tu do czynienia z chwytem tego samego rodzaju, co w wypadku ciszy i dźwięku. Podobnie jak akcentował Grin ciszę i bezruch, by tym wyraziściej wygrać efekty dźwiękowe, tak teraz potęguje ciemność i mrok, by obserwować grę światła, to wzmagającego się, to stopniowo gasnącego, by móc uchwycić najmniejsze zmiany, niuanse w oświetleniu. Tak więc zespół cech typowych grinowskiego pejzażu powiększyć można o następujące, powiązane na zasadzie przechodzenia jednego w drugie pary przeciwieństw: światło-mrok, cisza-dźwięk, bezruch-ruch. W sumie kompleks odnotowanych przez nas cech pejzażu autora *Kwarantanny* przemawia na korzyść twierdzenia o jego niewątpliwej oryginalności.

Na podstawie uwag, poczynionych tu w odniesieniu do poetyki wczesnej twórczości nowelistycznej Aleksandra Grina można byłoby w pewnym stopniu sprecyzować jej swoistość, dotychczas mimochodem odnotowywaną w krytyce. Nowelistyka autora *Latającego statku* stanowi przykład twórczości nierównej. Większość utworów z gatunku „małych form" cechuje jakby niedokończoność, w sensie nie w pełni wykorzystanych możliwości pogłębienia ich zawartości problemowej. Dzieje się to za sprawą często u tego autora występującego niwelowania problemów moralnych i intelektualnych. Najbardziej bogate w rezultaty wydaje się rozpatrywanie twórczości Aleksandra Grina z punktu widzenia jej jakości estetycznych, co mogłoby potwierdzić tezę o Grinie jako „pisarzu wyobraźni".

ГАЛИНА ХАЛАЦИНЬСКА-ВЕРТЕЛЯК, БАРБАРА СТЕМПЧИНЬСКА

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД РАННЕЙ ПРОЗОЙ А. ГРИНА

Резюме

Авторы статьи пытались определить некоторые черты поэтики ранних произведений Александра Грина, пользуясь, главным образом, методом сопоставления творчества названного писателя с наследием Достоевского и Андреева.

Сущность сходства между рассказом *Загадка предвиденной смерти* и соответствующим фрагментом *Идиота* сводится к элементарной аналогии изображенных в них ситуаций. В то же время совершенно противоположными являются техника персонажа, позиция рассказчика и композиция, следовательно смысл обоих фрагментов. Более сложный тип связей, на этот раз с творчеством Андреева, представляет собой рассказ *Она*, однако и здесь обращение к автору *Мысли* оказалось лишь поверхностным из-за непоследовательного введения элементов андреевской поэтики в чисто гриновский по своему характеру контекст. Тот же вывод сформулирован в результате сопоставления рассказа *Окно в лесу* и *Бездны* Андреева.

В статье содержится также ряд замечаний относительно способа изображения пейзажа в ранних произведениях Грина. Пейзаж появляется в них в качестве коротких зарисовок, сопутствующих событиям, вследствие чего он мало конкретен и лишен деталей. Компоненты пейзажа сопровождаются свойствами, названными *густотой* и *интенсивностью;* последовательно применяется писателем принцип антропоморфизации. Цветовая гамма здесь сравнительно небогатая, зато пейзаж Грина изобилует эффектами светотени. Все эти черты говорят о его большой выразительности.

В итоге авторы настоящей статьи приходят к выводу, что большинство ранних произведений А. Грина характеризуется своего рода незавершенностью. Суть ее заключается в ограниченном использовании писателем возможности углубления проблематики, что и дает повод назвать творчество Грина тех лет — неровным.

OBSERVATIONS ON GRIN'S EARLY PROSE

by

HALINA CHAŁACIŃSKA-WIERTELAK, BARBARA STEMPCZYŃSKA

Summary

The authors in their article try to characterize certain poetic features of A. Grin's early works. They compare the technic of the author of the *The Incident* with that of Dostoevsky and Andreev. The essence of the similarity between *The Secrete of the Forseen Death* and the corresponding passage in the *Idiot* rests in the authors' opinion on the fact that the situations in both books are analogous. However the basis of the description of the main character, the position of the narrator, the linking of the composite parts and as a result the sense and reflections of this in compared texts are basically different. *She* illustrates the more complicated links with Andreev's works. And here the reference to the author of *The Thoughts* is superficial, because of the icongruency in the treatment of Andreev's work in a context which is typical of Grin. The same conclusion can be arrived at about the analysis of *The Window in the Forest* with reference to Andreev's *The Abyss.*

The article also contains some observations about the way Grin presents the landscape in his early writings. It is not concrete, lacks details and appears to be like snapshorts. The qualities of depth and intensivity are found accompaning various components of the landscape, besides the writer consistently uses antropomorfization rule. The comparative meagreness of colour effects is compensated by the rich treatment of light and shade. All these features determine expressiveness of Grin's landscape.

Summing up, the authors write that the majority of early Grin's writings are characterized by lack of completeness in the sense that he has not used all the possibilities to penetrate deeply into problems which allows the authors to conclude that this examplify Grin's inconsistency in his early works.