

Jolanta Brzykcy  
UMK Toruń

## ***DZIENNIK Z GRASSE GALINY KUZNIECOWEJ JAKO TEKST LITERACKI***

### **Galina Kuznetsova's *The Grasse Diary* as a Literary Work**

**ABSTRACT:** The article is an attempt to interpret Galina Kuznetsova's *The Grasse Diary* as a literary text, i.e. as a whole, closed and complete with regard to the content and serving an aesthetic function due to the clear organization of the linguistic material. *The Grasse Diary* contains various manifestations of literarisation; they can be observed at the level of syntax, lexis, composition, in the use of novel tricks (forms of *praesens historicum*, indirect speech), in the lirization of nature descriptions, etc. The level of aestheticisation of the Diary as a whole varies; next to entries of clear literary origin there are notes resembling an unemotional and laconic report, not intended to evoke an aesthetic experience, but to recount, preserve the everyday life. Still other entries are close to a critical literature review. Coexistence of various stylistic trends is a significant feature of the Diary's poetics and the source of its literariness. With regard to the analysed text one can then speak of a "contradictory" concept of literariness, suggested by Edward Balcerzan. According to this concept, "[...] the qualifier of literariness is hidden in the relationships between the elements of the text, in splits, quarrelings, dramatic cracks and divisions into A and not-A".

**KEYWORDS:** Russian émigré literature, Galina Kuznetsova, writer's diaries, literary text, "contradictory" concept of literariness

W dorobku twórczym Galiny Kuzniecovej (1900–1976), pisarki i poetki należącej do „niezauważonego pokolenia” rosyjskiej emigracji popaździernikowej, *Dziennik z Grasse* (Грасский дневник, 1967) zajmuje miejsce szczególne<sup>1</sup>. Z jednej strony jest to najbardziej znany i popularny utwór pisarki, postrzegany zazwyczaj jako jej *opus vitae*, który usunął w cień inne dokonania. Z drugiej strony okoliczności prowadzenia zapisów, które powstawały w okresie romansu autorki

---

<sup>1</sup> Szerzej na ten temat zob.: J. Brzykcy, *W cieniu mistrza. Recepcja twórczości Galiny Kuzniecovej w Rosji i w Polsce*, „Slavia Orientalis” 2016, nr 1, s. 39–50.

z Iwanem Buninem, w ciągu kilkunastu lat życia w trójkącie uczuciowym<sup>2</sup>, pod wspólnym dachem, przede wszystkim zaś sama ich treść, okrojona przez Kuzniecowa w wersji drukowanej, przyczyniły się do wybiórczej recepcji *Dziennika*. Jak każdy inny tekst swojego gatunku, podlegał on, najpierw na etapie tworzenia kolejnych wpisów, później podczas przygotowania ich do druku, szeregowi rozmaitych, świadomych, ale i bezwiednych, zabiegów autocenzury, mitotwórstwa, autokreacji, tabuizacji itp. Jego pierwotny kształt do dziś nie został upubliczniony, co mnoży pytania o zakres i charakter selekcji materiału wyjściowego przeprowadzonej przez autorkę, a zarazem narzuca optykę lektury jej zapisów. Pisarka nakreśliła ją wyraźnie w liście do rosyjskiego literaturoznawcy:

Когда-то я записывала все это, не думая о будущем, просто из потребности записать свою жизнь, а также, разумеется, и жизнь тех, с кем жила. Хотелось, кроме того, передать Ивана Алексеевича живого, такого, каким он был, – очень разного, – он был многогранен – и ни в коем случае не подкрашенного. Если удастся когда-нибудь издать весь *Грасский дневник* – а он довольно большой – картина получится гораздо полнее<sup>3</sup>.

Wskazany przez Kuzniecowa tropem poszli badacze *Dziennika*. Dostrzegli w nim najpierw „książkę o Buninie”, „ważne źródło dokładnych danych do badań nad jego biografią i twórczością”<sup>4</sup>, „interesujące nie tylko ze względu na wyrazisty portret wielkiego rosyjskiego mistrza słowa, ale także z uwagi na unikalny przekaz jego ustnych relacji, uwag krytycznych pod adresem współczesnych literatów, opinii o literaturze i sztuce”<sup>5</sup>. W drugiej kolejności potraktowano *Dziennik* jako „cenny dokument rzetelnie oddający atmosferę paryskiej emigracji”<sup>6</sup>, w ostatnich latach zaś – jako autoportret samej pisarki, utwór zorientowany nie tylko na pisanie o świecie, ale także na pisanie o sobie<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> W latach 1927–1934 jego kąty wyznaczali: Bunin, Kuzniecowa i żona pisarza, Wiera Muromcewa-Bunina. W latach 1934–1941, Kuzniecowa, nadal mieszkając z Buninami, pozostawała dodatkowo w związku z Margaritą Stiepun.

<sup>3</sup> List Kuzniecovej do A. Baboreki z 30 kwietnia 1965 r. Cyt. za: A.K. Baboreko, *Галина Кузнецова*, [w:] Г.Н. Кузнецова, *Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад*, составление, подготовка текста, предисловие и комментарии А.К. Baboreko, Москва 1995, s. 9.

<sup>4</sup> A.K. Baboreko, *Галина Кузнецова*, s. 8. Tłumaczenie tego i pozostałych cytatów w języku rosyjskim – J.V.

<sup>5</sup> Н.Г. Мельников, *Кузнецова Галина Николаевна*, [w:] *Литературная энциклопедия русского зарубежья 1918–1940*. Москва 1997, т. I: *Писатели русского зарубежья*, s. 227.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> А.И. Филатова, *Кузнецова Галина Николаевна*, [w:] *Русская литература XX века: прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь в трех томах*, ред. Н.Н. Скагов, Москва 2005, <http://www.az-libr.ru/index.htm?Persons&000/Src/0010/495fdd79> (6.10.2015); М. Духанова, „Монастырь муз”. *К истории творческих и личных взаимоотношений Г.Н. Кузнецовой*,

Niniejszy tekst jest próbą jeszcze innego odczytania *Dziennika z Grasse*. Jego celem jest wykazanie, że można go potraktować nie jako Lejeune'owską „praktykę życiową”<sup>8</sup>, zbiór notatek prowadzonych od przypadku do przypadku, spontanicznie, ale jako tekst literacki, tzn. taką wypowiedź, która po pierwsze stanowi „[...] zamkniętą i skończoną całość z punktu widzenia treściowego [...]”<sup>9</sup>, zbudowaną według określonych „[...] reguł wewnętrznego rozczłonkowania oraz organizacji semantycznej [...]”<sup>10</sup>, po drugie – pełni, oprócz prymarnej funkcji poznawczej i ekspresywnej, także funkcję estetyczną, za sprawą wyrazistej organizacji materiału językowego.

Teoretyczne uzasadnienie dla tak postawionego zadania stanowi przyjmowana obecnie jak aksjomat i z rzadka kwestionowany<sup>11</sup> literacki status dzienników.

---

*И.А. Бунина, Л.Ф. Зурова, В.Н. Муромцевой-Буниной, М.А. Стенун, „Вестник Online” 12 июня 2002, nr 12, <http://www.vestnik.com/issues/2002/0612/win/dukhanina.htm> (6.10.2015); О.Р. Демидова, *Писательницы русской эмиграции: дважды Другие*, [w:] *Kobieta i/jako inny. Mit i figury kobiecości w literaturze i kulturze rosyjskiej XX–XXI w.* red. M. Symborska-Leboda, A. Gozdek, Lublin 2008, s. 315–329; eadem, *Дневник как пространство умолчания*, [w:] Г.Н. Кузнецова, *Грасский дневник*, составление, вступительная статья, комментарии О.Р. Демидовой, Санкт Петербург 2009, s. 3–23; J. Brzykcy, „*Dziennik z Grasse*” *Galiny Kuzniecovej. Autoportret pisarki*, „Przegląd Rusycystyczny” 2016, nr 1, s. 27–43.*

<sup>8</sup> Philippe Lejeune „[...] rezygnuje z literackiego, a nawet w ogóle z tekstowego rozumienia dzienników, i konsekwentnie zmierza w stronę ich zaliczenia do praktyki piśmiennej, stanowiącej rodzaj codziennego posługiwania się słowem o wielorakich funkcjach. Nie traktując dziennika ani jako dzieła, ani jako gatunku literackiego, Lejeune osadza prowadzenie dziennika w kontekście życia diarysty, tym samym pytając przede wszystkim nie o treść tego dziennika, ale o jego funkcje” (P. Rodak, *Wstęp. Autobiografia i dziennik osobisty jako przedmiot badań Phillipe’a Lejeune’a*, [w:] P. Lejeune, „*Drogi zeszycie...*”, „*drogi ekranie...*”. *O dziennikach osobistych*, tłum. A. Karpowicz, M. i P. Rodakowie, Warszawa 2010, s. 20). Sam Lejeune tak wyjaśnia swoje podejście do dzienników: „[...] dziennik to coś więcej niż tekst: jest sposobem zachowania się, sposobem życia, czego ślad pozostaje w postaci tekstu – osadu” (P. Lejeune, „*Drogi zeszycie...*”, s. 281).

<sup>9</sup> Zob.: „Tekst I” [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 2005, s. 574.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Niektórzy badacze, przeciwstawiając introspekcyjnemu ukierunkowaniu dzienników i typowemu dla nich „imperatywowi faktu” otwarcie literatury na świat zewnętrzny, jej dialogiczny charakter i fikcyjność, są skłonni mówić co najwyżej o wzajemnym oscylowaniu ku sobie obu tych form wypowiedzi, o ich pokrewieństwie, które wszak nie niweluje pozaliterackiej czy aliterackiej specyfiki dziennika jako takiego. Sceptycznie do literackości dzienników odnosi się np. Fiodor Fiodorow, którego zdaniem spośród wszystkich gatunków literatury dokumentu osobistego (badacz posługuje się określeniem „ego-piśmiennictwo”) właśnie dziennik ma najmniej wspólnego z literaturą, wyprowadza on ego-piśmiennictwo poza właściwy jej obszar retoryki, poetyki i dialogiczności (Ф. Федоров, *От дневника к мемуару, или метаморфоза образа Тьяньнова в сознании Чуковского*, [w:] *Studia Rossica XVII: Dzienniki pisarzy rosyjskich*, red. A. Wołodźko-Butkiewicz, L. Łucewicz, Warszawa 2006, s. 421–450). Inni o literackości dzienników mówią ostrożnie, z zastrzeżeniem, że rejestrowanie własnych myśli i wydarzeń nabiera znamion twórczości literackiej tylko w dziennikach prowadzonych przez ludzi zawodowo zajmujących się literaturą. W pozostałych przypadkach jeśli

W ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat dokonało się w literaturoznawstwie europejskim „znaczące przesunięcie w ich rozumieniu”<sup>12</sup>. Dawniej „pogardzane i zaniebane”<sup>13</sup>, postrzegane jako „wyrzut sumienia literatury”<sup>14</sup>, wzbudzające zainteresowanie specjalistów jedynie ze względu na swoją „wartość źródłową dla poznania biografii pisarza bądź tajników warsztatu twórczego”<sup>15</sup>, przeszły długą drogę awansu od „ubogiego krewnego” literatury, sytuującego się na jej obrzeżach, do pełnoprawnego członka rodziny. Przestały być gatunkiem „paraliterackim”, „quasi-literackim”, „okołoliterackim”, stały się reprezentantem „literatury dokumentu osobistego”, czwartego, po liryce, epice i dramacie, rodzaju literackiego<sup>16</sup>.

Genologicznej nobilitacji dzienników towarzyszyło przewartościowanie rozumienia literatury, w drugiej połowie XX wieku coraz bardziej duszącej się w gorszej shtywnych i przebrzmiałych form gatunkowych, stylistycznych i kompozycyjnych<sup>17</sup>, przechodzącej od modelu fikcjocentrycznego do autobiograficznego<sup>18</sup>. Zachodząca pomiędzy dziennikami i literaturą dwukierunkowa dyfuzja<sup>19</sup> postawiła

w ogóle można mówić o literackości, to tylko o niezamierzonej, która w dodatku ginie pod ciężarem „podwójnej nijakości” zapisków, powstających z „pustych drobiazgów dnia codziennego”. Tak o dziennikach wypowiada się Maurice Blanchot (cytuje za: P. Lejeune, „*Drogi dzienniku...*”, s. 255).

<sup>12</sup> M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 247. Bogatą literaturę przedmiotu zawierają prace Anny Pekaniec (*Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobieta literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej*, Kraków 2013) i Pawła Rodaka (*Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku (Żeromski, Nałkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński)*, Warszawa 2011). W Rosji zagadnienie to podejmował pośrednio Jurij Tynianow w pracach *Fakt literacki (Литературный факт, 1924)* i *O ewolucji literackiej (О литературной эволюции, 1927)*, później zajęła się nim Lidia Ginzburg, pisząc o „literaturze dokumentu ludzkiego” (Л.Я. Гинзбург, „*Человеческий документ и построение характера*, [w:] eadem, *О психологической прозе*, Ленинград 1971, s. 33–135). Zob. także: В. Оскоцкий, *Дневник как правда. (Из мемориального наследия В. Вернадского, О. Берггольц, К. Чуковского)*, Москва 1995; С.В. Рудзиевская, *Дневник писателя в контексте культуры XX века*, „Филологические науки” 2002, nr 2, s. 12–19; О.Г. Егоров, *Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра. Исследование*, Москва 2003.

<sup>13</sup> P. Lejeune, „*Drogi dzienniku...*”, s. 24.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 138.

<sup>15</sup> M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, s. 247.

<sup>16</sup> Więcej na ten temat zob.: R. Zimand, *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990, s. 6–45.

<sup>17</sup> Szerzej o tym zjawisku zob.: T. Burek, *Powieść utajona...*, „Odra” 1973, nr 10; idem, *Dziennik nie straconych żuźdeń*, „Twórczość” 1975, nr 9, oba teksty dostępne w zbiorze: T. Burek, *Żadnych marzeń*, Warszawa 1989. Wartość dzienników (i innych form tzw. prozy niefikcyjnej) badacz rozpatruje w kontekście kryzysu „tradycyjnie pojętych konwencji powieściowych”, „rozpadu fabularnego wzorca powieści” (idem, *Żadnych marzeń*, s. 132–133).

<sup>18</sup> P. Rodak, *Między zapisem a literaturą...*, s. 21.

<sup>19</sup> Por.: „[...] dziennik polskiego pisarza w XX wieku nabiera coraz to bardziej literackiego charakteru, [...] literatura polska, czy też szerzej – piśmiennictwo polskie, staje się w swym głównym

pod znakiem zapytania ostrość granic literatury i innych odmian praktyk pisarskich, osłabiła rangę dotychczasowych wyznaczników literatury, wymusiła potrzebę jej redefinicji. Pisał o tym, w odniesieniu do prozy polskiej, Tomasz Burek:

Nowa filozofia literatury powstawała przede wszystkim jako komentarz do poszukiwań i dokonań, które zdawały się w swych ambicjach przekraczać literaturę, i dlatego musiała przyjąć za aksjomat, że literaturę autentyczną stanowi dzisiaj to wszystko, co jest wyzwolone od literatury w konwencjonalnym sensie tego słowa, od naiwnej łatwizny literackiej, od oszustwa poprawnej literackości. Co jest wyzwaniem, przekroczeniem i wzbogaceniem rzeczywistości ludzkiej<sup>20</sup>.

Do analogicznego wniosku dochodził Philippe Lejeune, gdy przekonywał, że w dzienniku można zobaczyć „[...] siłę opozycji i odnowy, która kontestuje klasyczne modele estetyczne, wprowadzając jako dynamiczne bodźce: fragmentaryzację, powtórzenie i przede wszystkim niedokończenie, i która wykorzystuje nowego typu relacje między autorem i czytelnikiem [...]”<sup>21</sup>.

Literacki status dzienników pisarskich nie budzi dziś wątpliwości teoretyków literatury dokumentu osobistego<sup>22</sup>. Niektórzy traktują go wręcz apriorycznie, dowodząc, że pod piórem pisarza wszystko przemienia się w literaturę, niezależnie od jego woli, a czasem wbrew niej. Ich zdaniem dziennik pisarza zawsze ma „rys twórczy, kreacyjny”, co więcej – jest to gatunek „predestynowany do praktyko-

---

nurcie coraz bardziej diarystyczne (P. Rodak, *Między zapisem a literaturą...*, s. 11.) Badacz pisze także o „zanikaniu w XX wieku wyraźnej opozycji między tym, co literackie, a tym, co nieliterackie” (ibidem, s. 18).

<sup>20</sup> T. Burek, *Żadnych marzeń*, s. 134.

<sup>21</sup> P. Lejeune, *„Drogi dzienniku...”*, s. 138–139. Francuski badacz „[...] konsekwentnie burzy granice między literaturą i nieliteraturą, znajdując dla nich obu wspólną płaszczyznę odniesienia, jaką jest sfera praktyk pisma. Autobiograficzne praktyki pisma – oto właściwa płaszczyzna, na której zrozumieć można różne rodzaje osobistego pisania o sobie i świecie. Nie znaczy to, że Lejeune przekreśla w ten sposób pojęcie literatury. Przeciwnie, pokazuje, że tylko w szerszym kontekście samą literaturę można zrozumieć. Literatura bowiem nie jest po prostu rodzajem tekstu czy tekstów, ale rodzajem specyficznych praktyk słowa, które mogą powodować – a w przypadku dzienników zdarza się to często – zamianę nieliterackiego zapisu w tekst o charakterze literackim” (P. Rodak, *Wstęp...*, s. 25–26).

<sup>22</sup> Nie kwestionują go także ci badacze, którzy, nawiązując do ustaleń Lejeune’a, odrzucają podejście strukturalistyczne i traktują dzienniki nie jako tekst, czy gatunek literacki, lecz jako codzienną praktykę piśmienną. Paweł Rodak, podkreślając rangę materialnej postaci dzienników, pisze, że „[...] właśnie materialny wymiar dzienników pozwala najlepiej dostrzec, w jaki sposób dzienniki osobiste pisarzy nabierają literackiego charakteru, a nawet zaczynają być tworzone jak teksty literackie” (P. Rodak, *Między zapisem a literaturą...*, s. 61). Przesunięcie punktu ciężkości w dyskusji nad przynależnością dzienników do literatury trafnie uchwyciła Anna Pekaniec: „Szeroko rozumiana autobiografia jest literaturą, kwestią do rozważenia jest tylko to, w jakim stopniu ujawnia się [jej – J.B.] literackość [...]” (A. Pekaniec, *Czy w tej autobiografii jest kobieta?...*, s. 339).

wania przez pisarzy, gdyż tylko ludzie pióra obdarzeni są wyobraźnią, która przetwarza obrazy zarejestrowane na kliszy pamięci [...]”<sup>23</sup>. Paweł Rodak ujmując to w tautologizm: „Analizując dziennik pisarza, należy pamiętać, że jego autor jest pisarzem”<sup>24</sup> i wyjaśnia rzecz następująco:

[...] tekst [...] z reguły zajmuje pozycję wyróżnioną [...] lub nawet dominującą. Można powiedzieć, że w praktykach diarystycznych pisarzy mamy do czynienia z procesem tekstualizacji dziennika, tzn. jego odrywania się zarówno od codziennej, powszedniej praktyki piśmiennej [...], jak i jej wymiaru materialnego, zatem z procesem dekontekstualizacji i dematerializacji. A przez to z włączaniem dziennika coraz bardziej w przestrzeń literatury. [...] W dziennikach pisarzy, ujmowanych od strony tekstu, samego pisma ani pisanania nie widać [...]. Widać natomiast język i strukturę tekstu. Te zaś w sposób wyraźny, choć niekonieczny, różnią dziennik pisarza od dziennika niepisarza. Mówiąc najkrócej: jest to różnica polegająca na świadomym swych reguł posługiwaniu się językiem i komponowaniu tekstu, który, nie tyle przez sam zapis, ale poprzez operacje, jakich się na nim dokonuje, wywala się ze swoich bieżących, potocznych użyć i nabiera walorów literackich<sup>25</sup>.

Opisana przez badacza prawidłowość dotyczy także *Dziennika z Grasse*, wszak prowadząc go, Kuzniecowa była początkującą pisarką, pracowała równolegle nad wierszami i opowiadaniem, wiodła z Buninem i jego gośćmi długie rozmowy na temat literatury. W swoich zapisach poetka relacjonowała własne poszukiwania twórcze i etapy literackiej ewolucji, zapisywała ukończone i opublikowane utwory, notowała własne o nich przemyślenia i cudze opinie, rejestrowała przykłady natchnienia i okresy twórczej niemocy, zdradzała tajniki warsztatu twórczego oraz pisała o literackich zamierzeniach<sup>26</sup>. *Dziennik* był więc „zapisywaniem własnego pisanania”, kroniką pracy twórczej, praktyką krytyczną i autokrytyczną, być może także – choć hipoteza ta nie znajduje bezpośredniego potwierdzenia w wersji drukowanej i wymagałaby badania rękopisu – pełnił funkcję warsztatu i laboratorium twórczego<sup>27</sup>. Mając na uwadze profesję Kuzniecowej oraz fakt, że *Dziennik z Grasse* ujawnia liczne związki z jej twórczością literacką, nie można wykluczyć, że także w przypadku jej diariusza zadziałało cechujące pisarzy „[...] przyzwyczajenie do dysponowania językiem jak materiałem, do dobierania słów i budowania fraz

<sup>23</sup> A. Pekaniec, *Czy w tej autobiografii jest kobieta?...*, s. 343.

<sup>24</sup> P. Rodak, *Między zapisem a literaturą...*, s. 65.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 64–65.

<sup>26</sup> Szerzej o tym pisałam w artykule: „*Dziennik z Grasse*” Galiny Kuzniecowej...

<sup>27</sup> W typologii tej korzystam z propozycji Pawła Rodaka. Zob.: idem, *Między zapisem a literaturą...*, s. 52–56.

[...]”<sup>28</sup>. Jest wielce prawdopodobne, że pisarka zachowywała w dziennikowych zapisach własną manierę twórczą.

Do takiej tezy uprawnia także, w pewnej mierze, zawarta w *Dzienniku* wzmianka o przepisywaniu innego, wcześniejszego diariusza, który Kuzniecowa prowadziła podczas ucieczki z Rosji, a w którym z perspektywy kilku lat zauważała nieumiejętność wyrażania swoich myśli i uczuć, ale i poczucie miary w opisach:

Переписываю константинопольский дневник. Работаю над этим с утра до вечера [...]. Вижу по этому дневнику, как была беспомощна в выражении своих чувств, как наивны, детски требовательны были эти чувства. Приходится многое выпускать, потому что это ничего не выражает, ничего не рисует. Но зато все описания хороши, что меня очень поражает. Уже было чувство меры, чутье, очень верные определения. Эта работа увлекает меня (17 listopada 1927)<sup>29</sup>.

Literaryzacja *Dziennika z Grasse* wiąże się w dużym stopniu z jego publikacją, dzięki której wkroczył on w „przestrzeń literatury” (określenie Pawła Rodaka), przechodząc uprzednio etap różnego rodzaju przeróbek i cięć. Co prawda, wersja pierwotna dziennika do dziś nie została opublikowana, co uniemożliwia (a w każdym razie znacznie utrudnia) jej porównanie z wariantem wydanym w latach 60. XX wieku. Jednak jest właściwie pewne, że rękopis (maszynopis?) Kuzniecowa poddała podczas przygotowywania do druku różnym operacjom redakcyjnym, przez co nadała mu pewne znamiona tekstu literackiego<sup>30</sup>. Koronnych argumentów w tym względzie dostarcza krótka, kilkudzianowa przedmowa. Opatrzona *Dziennika* przedmową, podobnie jak jego zatytułowanie, było wyraźnym krokiem w kierunku literatury. Przede wszystkim jednak pisarka w przedmowie informowała wprost o przeprowadzonej „obróbce” publikowanego materiału:

Покинув Россию и поселившись окончательно во Франции, Бунин часть года жил в Париже, часть – на юге, в Провансе, который любил горячей любовью. В простом, медленно разрушавшемся провансальском доме на горе над Грассом, бедно обставленном, с трещинами в шероховатых желтых стенах,

<sup>28</sup> Б. Хазан, *Дневник сочинителя*, [www.magazines.russ.ru/october/1999/1/hasanov.html](http://www.magazines.russ.ru/october/1999/1/hasanov.html) (22.10.2016).

<sup>29</sup> Г.Н. Кузнецова, *Грасский дневник. Рассказы...*, s. 39. Pozostałe cytaty z *Dziennika* podaję wg tegoż wydania, wskazując w nawiasie datę cytowanego zapisu.

<sup>30</sup> Por.: „[...] dzienniki zostają włączone w przestrzeń kultury druku, stają się książkami. I w związku z tym zaczynają być poddawane wszystkim operacjom, jakie są właściwe dla książek – redakcyjnym, edytorским i drukarskim. Dzienniki są skracane, cenzurowane, zmieniane, redagowane; często dodaje się do nich tytuły i spisy treści, noty i przypisy, przedmowy i posłowia *etc.*” (P. Rodak, *Między zapisem a literaturą...*, s. 30).

но с великолепным видом с узкой площадки, похожей на палубу океанского парохода, откуда видна была вся окрестность на много километров вокруг с цепью Эстереля и морем на горизонте, Бунины прожили многие годы. Мне выпало на долю прожить с ними все эти годы. Все это время я вела дневник, **многие страницы** [podkreślenie – J.B.] которого теперь печатаю<sup>31</sup>.

Publikacja dziennika pisarskiego zawsze zmienia jego kształt pierwotny. Zapisy, które cechują się typową dla swojego gatunku momentalnością, nieciągłością, dynamicznością i silnym skontekstualizowaniem, stanowią fragmentaryczną i otwartą „formę bez formy”<sup>32</sup>, są impresjonistyczną i spontaniczną relacją rzeczywistości, zostają przekształcone w tekst literacki, odznaczający się linearnością, ciągłością i jednolitością oraz estetycznym uporządkowaniem. Dochodzi wówczas do przesunięć w obrębie reprezentacji historycznej i literackiej dziennika:

Dzienniki, z racji swego związku z czasem i z osobą piszącego, ciążą ku „reprezentacji historycznej” poprzez momentalność zapisów, natomiast ku „reprezentacji literackiej” – poprzez konstrukcję tych zapisów. [...] Gdy dziennik przestaje być ciągiem momentalnych zapisów, a jego kolejne fragmenty są świadomie dopracowywane, zmieniane, poprawiane i redagowane – wtedy reprezentacja literacka staje się dominująca<sup>33</sup>.

Proces ten obejmuje szereg modyfikacji o różnym ciężarze gatunkowym: od stosunkowo najprostszej korekty językowo-stylistycznej, poprzez bardziej skomplikowaną, rozmaicie motywowaną, autocenzurę, do zabiegów autokreacyjnych i przyjęcia określonej strategii nadawczej włącznie. Podporządkowanie narracji diarystycznej określonemu konceptowi (nadmieńmy, że może się ono odbywać już na etapie prowadzenia dziennika), determinuje selekcję pierwotnego materiału i prowadzi do modelowania rzeczywistości ukazanej w zapisach, do świadomego budowania ich wewnętrznej dynamiki.

Pierwotnie o kształcie *Dziennika z Grasse* decydował rytm codziennego życia autorki i kalendarz. Zapisy cechowały się „dekompozycją czasu” w tym rozumie-

<sup>31</sup> Г.Н. Кузнецова: *Грасский дневник. Рассказы...*, s. 18. Dodać należy, że dodatkowych amputacji na *Dzienniku* dokonano w jego rosyjskim wydaniu, które ukazało się w serii „Литературное наследство”. Redaktorzy usunęli z *Dziennika* partie niezwiązane bezpośrednio z wielkim pisarzem bądź innymi znamienitościami życia kulturalnego rosyjskiej diaspory, a także zapiski dotyczące samej autorki. Przyczynili się tym samym do postrzegania *Dziennika* jako książki o Buninie.

<sup>32</sup> M. Głowiński, *Powieść a dziennik intymny*, [w:] idem, *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997, s. 66.

<sup>33</sup> P. Rodak, *Między zapisem a literaturą...*, s. 105–106.



niu, jakie nadał temu terminowi Michał Głowiński<sup>34</sup>. Podczas redagowania wpisów została ona zastąpiona przez konstrukcję czasu, porządek praktyki piśmiennej – przez porządek fabularny. Kuzniecowa kierowała się przede wszystkim chęcią przybliżenia postaci Bunina, dlatego pisarz stał się siłą napędową publikowanych wpisów, wyznaczył ich układ i wewnętrzną organizację. W drugiej kolejności autorka dążyła do zaprezentowania samej siebie. Te dwie zasady zdeterminowały dobór upublicznianych zapisów. Złożyły się one w rezultacie na wielowymiarowy tekst, będący jednocześnie portretem pisarza, kroniką wydarzeń przeżytych bądź zaobserwowanych przez autorkę oraz świadectwem jej własnego istnienia, próbą samopoznania i samowyznania.

W *Dzienniku* przeplata się kilka rozwijanych równolegle strategii podmiotowych<sup>35</sup>. Pisarka występuje w nim jako uczestniczka relacjonowanych wydarzeń, bądź ich obserwatorka, obiera także strategię analityczki, skupionej na badaniu własnej osobowości, ukierunkowanej na samą siebie. Wreszcie uobecnia się w *Dzienniku* jako reprezentantka, gdy ujmuje własne życie w perspektywie ponadjednostkowej, czyniąc je częścią losu emigrantów rosyjskich lub „pokolenia niezauważonych” i identyfikując się z obiema tymi zbiorowościami. Wymienione strategie znalazły odzwierciedlenie w kompozycji *Dziennika*, zadecydowały o jego ostatecznej strukturze.

Liczne partie *Dziennika* dowodzą, że Kuzniecowa cechowała się zauważalną predylekcją do stosowania rozmaitych rozwiązań literackich, typowych głównie dla prozy fikcjonalnej. Dotyczy to przede wszystkim tych zapisów, w których pisarka wzięła na siebie obowiązki kronikarza, depozytariusza pamięci o Buninie i starała się utrwać jego spotkania z Dmitrijem Miereżkowskim i Zinaidą Gippius, wizyty w Grasse Marka Ałdanowa, Borisa Zajcewa, Siergieja Rachmaninowa, wspólne wycieczki do Cannes i Nicei. Tego typu fragmenty dziennika są wyraźnie „sfabularyzowane”, porządek zdarzeń i rzeczy zewnętrznych wobec autorki jest ich podstawowym składnikiem. Ich znamioną właściwością jest minimalny stopień jawności autorki-narratora. Kuzniecowa umieszcza na pierwszym planie relacjonowane wydarzenia, własną obecność zaś ogranicza do zadań wynikających z przyjętej roli postronnego „protokolanta”. Zgodnie z nią niezależnia przebieg zdarzeń od własnych interpretacji, powstrzymuje się od ocen i komentarzy, minimalizuje perspektywę wartościującą na rzecz poznawczej, sugerując przez to obiektywny charakter narracji. Pisarka na ogół najpierw rzeczowo wyjaśnia prezentowaną sytu-

---

<sup>34</sup> Por.: „[...] w dzienniku intymnym [...] dokonuje się dekompozycja czasu, ważne jest wieczne teraz, [...] piszący bowiem nie może przekroczyć tego czasu, w którym jest osadzony” (M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997, s. 238).

<sup>35</sup> Odwołuję się tu do typologizacji zaproponowanej przez Annę Pekaniec w cytowanej pracy *Czy w tej autobiografii jest kobieta?...*, s. 82–94. Szerzej strategię tę w odniesieniu do *Dziennika z Grasse* omawiam w artykule „*Dziennik z Grasse*” *Galiny Kuzniecovej*...

ację, potem zaś „ustępuje” miejsca głównym postaciom, zabierając głos jedynie po to, by w krótkich wtrąceniach opisać uczestników wydarzenia, ich wygląd, sposób mówienia, poruszania się itp. Dobrym przykładem takiej strategii nadawczej jest zapis z 18 grudnia 1930 roku. Ma on postać mini-scenki z udziałem samodzielnych bohaterów, których wypowiedzi autorka przytacza niemal w całości w mowie niezależnej. Uwagę zwraca zastosowana w środkowej partii tekstu metastaza. Dzięki wprowadzeniu formy *praesens historicum* Kuzniecowa osiągnęła wyrazistą plastykę i bezpośredniość przedstawienia, zwiększyła sugestywność opisywanej dyskusji i wyraźnie zdynamizowała narrację:

На днях вечером сидели в кабинете И. А., и разговор зашел о Достоевском. И. А., который взялся перечитывать «Бесов», сказал:

– Ну, вот и опять в который раз решил перечитать, подошел с полной готовностью в душе: ну, как же мол это, весь свет восхищается, а я чего-то очевидно не доглядел... Ну, вот дошел до половины и опять то же самое! Чувствую, что меня дурачат, считают дураком... И нисколько не трогают! Бесконечные разговоры и каждую минуту «все в ожидании» и все между собой знакомы и вечно все собираются в одном месте и вечно одна и та же героиня... И это уже двести страниц, а никаких «бесов» нет... Нет, плохо! Раздражает!

– Что же ты хочешь сказать? – спросила В. Н.

– Хочу сказать, что, очевидно, ошибаюсь не я, а «мир», что мы имеем дело со случаем всеобщего массового гипноза. Но не только не смеют сказать, что король голый, но даже и себе не смеют сознаться в этом.

– Что же, вы хотите сказать, что Достоевский плохой писатель? – закричал З.

– Да, я хочу сказать, что Достоевский плохой писатель. И вы лучше послушайте меня. Я в этом деле кое-что понимаю...

– Да как же это так? Что он не любит описаний природы – так ему вовсе не до того, а что он так спешит, так это потому, что ему некогда было отделять, вы же знаете, как он писал...

– А я утверждаю, что он иначе и не мог писать, и в свою меру отделял так, что дальше уже нельзя... Вслушайтесь в то, что я говорю: все у него так закончено и отделано, что из этого кружева ни одного завитка не расплетешь... Иначе он и не мог писать.

З. вскакивает и начинает возмущенно опровергать. В. Н. говорит, что Достоевский объяснил ей многое и в самом И. А. и в жизни всего нашего дома. И. А. с необычайной силой стоит на своем и в доказательство приводит то, что сколько ни читал Достоевского, через год ничего не помнит.

Поднимается ужасный шум. Один Роцин не принимает в нем никакого участия и, опершись локтем на стол, рассматривает виньетку над каким-то романом в газете.

Спор, конечно, кончается ничем. Потом В. Н. и З. уходят наверх, а мы остаемся втроем.

– Ну. А вы какого мнения, капитан, о Достоевском? – спрашивает И. А. тем дурашливым тоном, который неизменно ведется между ним и Р.

– А мне это без надобности... Пущай пищет... – в том же тоне басит капитан.

– Мне что? Пущай... Мы смеемся [...] (18 grudnia 1930).

Podobną konstrukcję mają także notatki z 25 lipca 1928, 25 czerwca, 5 lipca, 8 lipca i 3 sierpnia 1930, 29 marca i 16 kwietnia 1931 roku. Kuzniecowa „protokołowała” w nich literackie polemiki Bunina i jego oponentów, wysuwając na pierwszy plan walory informacyjne narracji i zachowując daleko posuniętą wstrzeźliwość w wypowiedzianiu własnych ocen i przeświadczeń.

Ku literackości ciążą także notatki o odmiennym, „statycznym” charakterze, zdominowane przez opis przyrody lub charakterystykę zewnętrzną spotkanych osób. Jest znamienne, że sama przedmowa do dziennika, dodana przez pisarkę po wielu latach, zawiera w sobie poetycki obraz domu Bunina i rozciągającego się dookoła krajobrazu. Przyroda pojawia się, jako bardzo ważny aspekt życia Kuzniecovej, już w notatce otwierającej *Dziennik*:

Живу здесь почти три недели, а дела не делаю. Написала всего два стихотворения, прозы же никакой. Все хожу, смотрю вокруг, обещаю себе насладиться красотой окружающего как можно полнее, потом работать, писать, но даже насладиться до конца не удастся. Пустынные сады, террасами лежащие вокруг нашей виллы, меня манят большей частью платонически (19 maja 1927).

Kuzniecowa, podobnie, jak czynił to w swoim dzienniku Bunin, regularnie odnotowuje urodę i majestat przyrody południowej Francji, rejestruje zmienność pór dnia i roku oraz towarzyszące temu własne stany emocjonalne. Jej pejzaże noszą znamię impresjonizmu, co widać na przykład w korelowaniu pejzażu zewnętrznego z „krajobrazem duchowym” autorki:

[...] на нежном розово-голубом вечернем небе венцом лежали серые вершины оливок, воздух тихо холодел, был такой покой и нежность и какая-то задумчивость и в небе, и в оливках, и в моей душе. Почему-то вспомнилось детство, самые сокровенные его раздумья и мечты (25 lipca 1927).

Do impresjonizmu zbliża także Kuzniecową malarskie uwrażliwienie na bogactwo i subtelność krajobrazów. Pisarka często opisuje zachody słońca, drobniawo utrwala zmienność barw i natężenia światła:

Был какой-то северный закат. Оливковая роща, сплошь темная, была косо освещена унылым болезненным светом, в котором было много малинового. Свет этот, освещая целый угол рощи, левее поднимался и шел только по верхушкам, постепенно уменьшаясь и отдельными мазками трогая то одну, то другую вершину (30 grudnia 1929).

Вечернее солнце мягким желтым светом обливает большую пышную ель, зеленым облаком лежащую на низкой равнине, а позади на бледном, туманном от зноя небе огромная волна Эстерели, с теплыми тенями в глубоких впадинах, встает как некое допотопное чудовище, огромное и прекрасное. Какая-то птица еле слышно журчит в кустах легколистного желтого бамбука за моей спиной. Мне хорошо и немного грустно, как всегда, в такие минуты созерцательного покоя. Я не думаю о будущем, а прошлое рисуется затуманенно и кротко-грустно (26 lipca 1927).

Ciekawe rezultaty Kuzniecowa osiąga w tych zapisach, w których łączy obie formy narracji, dynamiczną i statyczną, wplatając w tok relacjonowanych zdarzeń opis ich scenerii. Nie wyodrębnia się on z opowiadania, lecz roztopia w nim, przenika w jego tkankę, podkreśla kreowaną sytuację. Takim opisem sytuacji jest między innymi relacja z pożaru lasów w okolicach Cannes. Dążności do reportażowego skrótu, sprawozdawczej pojemności, towarzyszy dbałość o plastyczne walory obrazu:

Пожар продолжается. Днем ездили с И.А. в Канны и буквально были ослеплены тучами песка, пыли и удушливого дыма. Здесь на горах сияющий день, а там какое-то мутное, желтое, зловещее, промежуточное между днем и ночью состояние, от которого на душе делается нехорошо. Пусто, ветер гонит бурные белогребенчатые волны, с гор ползут тучи дыма, а на море медно-зеленый, золотой жуткий отблеск. На набережной валяются сухие пальмовые ветки, город зловеще пустынен. Обратились через такую тучу дыма, что дышать было трудно, пока вдруг внезапно не вырвались из дымовой завесы на свет и солнце. Горело уже подле Муан-Сарту и видно было пламя. На дороге стояли женщины с детьми на руках, подростки, мужчины толпой садились на камион, чтобы ехать тушить. Пахло тревогой, как когда-то в предэвакуационные дни. Все чаще поговаривают о возможном пожаре на нашей юре. И сейчас вся долина в дыму, горизонт внезапно прорывается красными языками (16 sierpnia 1927).

Inny przykład to notatka o wycieczce Bunina i Kuzniecowej do Cannes w poszukiwaniu nowej willi z zamiarem przeprowadzki. Krótka wpis odznacza się dynamiczną narracją, która wynika z połączenia kilku części o różnej semantyce: od początkowego sprawozdania z wędrówki po Cannes, rzeczowego, ale i zabarwio-

nego elegijnie, pisarka płynnie przechodzi do wzmagającego elegijny nastrój opisu zachodu słońca, następnie wtrąca, utrzymaną w tymże nastroju, a Buninowską z ducha, uwagę o wieczności przyrody i wreszcie, nieoczekiwanie, ostro, zamyka całość reportażową wzmianką o przygotowaniach Francuzów do dnia Wszystkich Świętych. Walory literackie tej „impresji” rodzą się ze skrzyżowania wymienionych segmentów tekstu, tkwią także w lirycznym ujęciu niewyszukanego, codziennego tematu, w obudowaniu go impresjonistycznym pejzażem i egzystencjalną refleksją:

С каким наслаждением карабкались мы по каким-то отвесным тропинкам, заглядывали в ворота чужих вилл, обходили их кругом и даже забрались в одну, запертую, необитаемую, с неубранным садом, где плавали в бассейне покинутые золотые рыбки и свешивались с перил крыльца бледные ноябрьские розы. Потом, стоя на высоте, смотрели на закат с небывальными переходами тонов, с лилово-синими, сиреневыми, гелиотроповыми грядами гор, точно волны на прибой, идущими на нас от горизонта, с мирным голубым, гладким, гладким морем, стелющимся нежным дымом до светящейся полосы горизонта. Какая красота, какое томление... И так заходило солнце и при цезарях, и еще раньше, и эти волны гор так же шли на прибой с запада... В автобусах, в трамваях везли целые снопы цветов: белых восковых тубероз, похожих на пуки церковных свечей, тонко и крепко пахнущих; пушистых пестрых хризантем, точно утомленных собственной пышностью и изобилием. Через день праздник Всех Святых (31 października 1927).

Podobną poetyką cechuje się poezja i proza Kuzniecovej. W odniesieniu do tej ostatniej badacze piszą o impresyjności opisów przyrody (przede wszystkim motywów-obrazów: morza, gór, sadu, ogrodu, cmentarza), o malarskim operowaniu światłem i kolorem (głównie bielą i błękitem), o rezygnacji z naturalistycznej mimetyczności na rzecz lirycznego żywiołu i subiektywizacji<sup>36</sup>.

Wrażliwość Kuzniecovej na estetyczną stronę świata i życia ujawnia się także w dowodzących dużego zmysłu obserwacyjnego opisach wnętrz odwiedzanych domów<sup>37</sup> oraz w charakterystyce zewnętrznej postaci, które pojawiają się na kartach *Dziennika*. Jest to stały element jej notatek. Prowadząc kronikę życia w Grasse, pisarka zwraca uwagę na wygląd zewnętrzny domowników i gości, ukazuje ich ubiór, sposób mówienia, poruszania się itd. Parokrotnie przy tym zaznacza przyj-

<sup>36</sup> Są to określenia Patryka Witczaka zaczerpnięte z jego pracy: *Tworzenie w cieniu mistrza. Kilka uwag o prozie Galiny Kuzniecovej*, [w:] *Heteroglossia. Studia kulturoznawczo-filologiczne*, Bydgoszcz 2015, s. 55–65.

<sup>37</sup> Por. na przykład opis willi Miereżkowskich: „Множество новых впечатлений и от виллы, очень чистой, нарядно, даже с некоторой кокетливостью убранной (ковры, кретоновые абажуры в розах, мягкая мебель и хризантемы в вазе на камине) [...]” (10 listopada 1927).

mowaną przez siebie strategię bacznego obserwatora: „За чаем я рассматривала Гиппиус [...]” (15 września 1927), „Во время обеда я часто смотрела на него и на И. А. и сравнивала их обоих [...]” (3 sierpnia 1930). Uwrażliwienie Kuzniecovej na wygląd innych (a także na swój własny, o czym świadczy na przykład notatka z 7 lipca 1927 roku, w której porównuje się do opalanej i bosej dzikuski), sugestywne operowanie semantycznie nośnym detalem, można potraktować jako przejaw kobiecego widzenia świata.

Powstające szkice są na ogół lakoniczne, oparte na precyzyjnie dobranych detalach. Kuzniecowa stara się wydobyć z widzianej postaci główną jej cechę, określiły szczegóły, i na nich buduje charakterystykę. W Ninie Berberowej pisarka dostrzega więc naturalność i bezpretensjonalność, znamionowaną przez błękitną sukienkę i dopasowany do niej stylem letni kapelusz („На Нине Берберовой было голубое платье и пастушески простая шляпа с белой лентой [...]”, 25 czerwca 1927). W towarzyszącym Berberowej Chodasiewicz, ubranym mniej oficjalnie niż zazwyczaj, zauważa bezbronność („Ходасевич, лишенный пиджака и воротничка, придававших ему некоторую солидность в городе, казался необыкновенно тощим и от этого беспомощным”, 25 czerwca 1927). W wyglądzie Marka Ałdanowa akcentuje zmęczenie („Он показался мне утомленным, лицо больше расплылось, и виски чуть поседели”, 25 czerwca 1930) i niechlujność („У Алданова был особенно небрежный костюм: брюки и рубашка сидели кое-как, волосы висели”, 5 sierpnia 1930), z kolei u Siergieja Rachmaniowa i jego córki – niewymuszoną elegancję, widomy znak zamożności („Одеты оба были с той дорогой очевидностью богатства, которая доступна очень немногим. [...] Галстук, костюм, шляпа, кожа рук – все у него было чистейшее, особенно вымытое, выдающееся”, 3 sierpnia 1930). Miereżkowski przypomina jej, za sprawą sterczących wąsów i szybkich ruchów ciała, karalucha („Под платанами же тотчас увидели Мережковского, быстро, бочком пробиравшегося с видом похудевшего таракана – усы у него торчали”, 5 lipca 1930).

Bardziej rozbudowane i dopracowane są portrety Gippius. Poza Buninem to ona przede wszystkim fascynuje Kuzniecową swoim ekscentrycznym wyglądem i sposobem bycia, jest szczególnie „wdzięcznym” modelem. W *Dzienniku* jej opisy pojawiają się kilkakrotnie, ich wspólny mianownik to uderzająca Kuzniecową nienaturalność zachowania Gippius. Charyzmatyczna przedstawicielka literatury rosyjskiej budzi w młodej pisarce nieodparte skojarzenia z wiedźmą i rozkapryszonym dzieckiem:

[...] сегодня я впервые почувствовала в Гиппиус не только молодящуюся чудачку с ведьмовским началом в натуре; я поняла, что у нее можно многому учиться и с нее надо кое в чем брать пример (10 listopada 1927).

Зинаида Николаевна была мила, насколько это возможно для нее. За столом вскрикивала как капризная девочка, любимица в доме, приставляла лорнет к глазам и тянула: «Что это там? Володя! Дайте же мне этого... Налейте же мне белого...» или вдруг кричала, требуя, чтобы угощали чем-нибудь И. А. (14 listopada 1929).

Зинаида Николаевна в ярко-фиолетовом бархатном платье, дурно сшитом, но идущем к золотистому каштану ее волос, была в благосклонном расположении духа. [...] Я рассматривала ее, лишний раз дивясь ее вычурным позам,- рука за голову, нога за ногу, голова далеко закинута, и сама она полулежит в кресле, с которого свисают фиолетовые углы платья, а ручки маленькие, хрупкие, и все она щурится или таращит глаза (27 listopada 1930).

W świetle omówionych fragmentów *Dziennika* trudno zaprzeczyć, że Kuzniecowa poddaje obszerne jego partie obróbce literackiej, stara się nadać im efektowny kształt estetyczny. Cechują się one typowym dla utworów literackich jako takich „uporządkowaniem naddanym”, dbałością o szczególną organizację językową, dążeniem do plastycznego oddziaływania na zmysły czytelnika. Proces estetyzacji tekstu obejmuje przede wszystkim leksykę, składnię i kompozycję poszczególnych zapisów. Wyraża się w ich równoczesnej liryzacji, poetyzacji oraz w konsekwentnym stosowaniu rozmaitych chwytów powieściowych, pozwalającym mówić o upowieściowieniu *Dziennika* jako całości<sup>38</sup>. Te właściwości licznych zapisów wynikały z manieri pisarskiej Kuzniecowej, która kierowała się zasadą wyrażania myśli w precyzyjnie dobranym słowie:

Надо удерживать себя, когда работаешь, когда думаешь, пишешь, от спешки и от выбрасывания лишних слов, которые выбрасываются именно от лени, от нежелания найти верное слово. Не довольствоваться приблизительными словами и мыслями! (15 kwietnia 1933)<sup>39</sup>.

Jednocześnie trzeba zaznaczyć, że stopień estetyzacji *Dziennika* jako całości jest różny, z wpisami o wyraźnej proveniencji literackiej sąsiadują notatki pozbawione

---

<sup>38</sup> Termin ten przywołuję za Michałem Głowińskim na oznaczenie świadomego i metodycznego wprowadzania w tekst dziennika rozwiązań literackich, odmiennego od niezamierzonej, chaotycznej i fragmentarycznej beletryzacji. Zob.: M. Głowiński, *Dokument jako powieść*, [w:] *Studia z narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982, s. 196–197.

<sup>39</sup> Warto nadmienić, że zdaniem Lidii Ginzburg właśnie dobór i odpowiednie połączenie elementów, odzwierciedlanych i przetwarzanych w słowie, składających się na obraz artystyczny, jest przejawem estetyzacji dziennika: “Для эстетической значимости [человеческого документа – J. В.] не обязателен вымысел и обязательна организация – отбор и творческое сочетание элементов, отраженных и преобразенных словом” (Л.Я. Гинзбург, *О психологической прозе*, s. 10).

takich ambicji, mające charakter suchego i zdawkowego sprawozdania, obliczone nie na wywołanie wrażenia estetycznego, a na referencyjność, utrwalenie dnia codziennego. Niekiedy uwidacznia się w nich podnoszona przez przeciwników traktowania dzienników jako gatunku literackiego „podwójna nijakość”, zakodowana w trywialnej treści dziennika, w jego niepełnej formie<sup>40</sup>. Tego typu wpisy bardziej niż inne zbliżają *Dziennik* ku Lejeune'owskiej „praktyce życiowej”:

Как-то скучно. Праздника в доме нет по обыкновению, хотя завтрак улучшен, на сладкое сбитые сливки, пирожные. И. А. капризничает больше, чем вчера, сердится на всех, раздражен беспрестанно. Илюша смотрит на это с обычной улыбкой, приговаривая время от времени: «Это и есть Империя!» (5 maja 1929).

Tę niejednorodność stylistyczną *Dziennika* wzmagają zapisy krytycznoliterackie, wplecione w tok relacjonowanych zdarzeń, mające charakter mniej lub bardziej rozbudowanych recenzji przeczytanych bądź usłyszanych utworów. W ten sposób Kuzniecowa poddaje ocenie odczytane przez Gippius fragmenty jej dziennika, przy czym akcentuje nie tylko jego walory (mocno zarysowaną postać narratora z jednoczesnym wysunięciem na pierwszy plan opisywanych postaci i wydarzeń, sugestywność obrazów, powściągliwość narracji), ale i sam sposób czytania tekstu przez poetkę:

Дневник оказался очень интересным. В нем ярко выступает автор, хотя о себе он почти не упоминает. Керенский написан настолько художественно, что я, никогда в жизни его не видавшая, ощутила его как живого человека. Ярко передано и то сумбурное, жуткое время и передано при помощи очень простых скромных слов (без утрировки и почти без обычных для Мережковских восклицаний).

Меня, конечно, больше всего пленила в этом дневнике его художественность, позволяющая видеть политические события в виде обычных картин человеческой жизни. По одной, двум чертам обрисовываются люди и положения. [...]

Своеобразна манера чтения: скороговоркой, вполголоса, точно актриса на генеральной репетиции, не дающая полного голоса, с короткими недоговариваемыми пояснениями в сторону, чтобы избежать длиннот, и только в местах значительных, требующих от слушателей особого внимания и эмоций -повышение, медлительность, почти скандированье, упор на слова и даже на целые фразы (10 listopada 1927).

<sup>40</sup> O „podwójnej nijakości” dzienników pisze Maurice Blanchot: „[...] w końcu [...] ani nic się nie przeżyło, ani nic się nie napisało, podwójna klęska, z której pochodzi napięcie i znaczenie dziennika” (idem, *Le journal intime et le récit*, [w:] idem, *La livre à venir*, Paris 1999, s. 257, cyt. za: P. Lejeune, „*Drogi dzienniku...*”, s. 138).



Kuzniecowa sporządza także kilkudzaniową recenzję poezji miłosnej Bunina:

[...] невольно изумилась тому, как мало у него любовной лирики и вообще своего, личного в поэзии. За все время четыре-пять стихотворений, в которых одной, двумя строками затронута любовная тема. [...] непопулярность его стихов – в их отвлеченности и скрытности, прятании себя за некой завесой, чего не любит рядовой читатель, ищущий в поэзии прежде всего обнаженья души (5 grudnia 1927),

ocenia także jego *Прокляте дни* (*Окаянные дни*, 1925–1927):

Как тяжел этот дневник! Как ни будь он прав – тяжело это накопление гнева, ярости, бешенства времени (21 października 1928).

Literackość *Dziennika*, rozumiana jako dominacja funkcji estetycznej, rezultat „uporządkowania naddanego”, nie obejmuje, jak widać, całości analizowanego tekstu, ma zasięg częściowy, gdyż z zapisami zmierzającymi w stronę tekstu literackiego współlistnieją fragmenty dokumentarne, referencyjne z jednej strony i krytycznoliterackie z drugiej.

W próbach określenia istoty literackości *Dziennika* pomocną okazuje się „sprzecznościowa” koncepcja literackości Edwarda Balcerzana<sup>41</sup>. Zdaniem badacza proponowane przez wieki rozmaite wyróżniki literackości „[...] ujawniają tylko niektóre jej aspekty i definiują stany fakultatywne; żaden – nie określa jej istoty w sposób bezwyjątkowy i bezdyskusyjny. [...] uniwersalnym wyróżnikiem literackości nie może zostać żadna konkretna, substancjalna właściwość tekstu, żaden jego fragment czy składnik z poziomu brzmień, obrazów, idei czy ‘miejsc’ otwieranych innymi kluczami”<sup>42</sup>. Kwalifikator literackości ukryty jest, wg Balcerzana, w „[...] relacjach między składnikami tekstu [...]”, należy go szukać „[...] w polaryzacji [jednolitych dominant – J.B.], rozszczepieniach, skłóceniach, dramatycznych pęknięciach i podziałach na A i nie-A”<sup>43</sup>.

„Sprzecznościowa” koncepcja literackości zdaje się szczególnie trafna w odniesieniu do gatunku dziennika, który

[...] skutecznie wykorzystuje dwuznaczność swego położenia, wygrywa opozycje wewnętrzne swej struktury, dynamizuje napięcie między pierwotną intencją zakonspirowanej rozmowy z samym sobą z dala od reszty świata a coraz bardziej go-

<sup>41</sup> E. Balcerzan, „Sprzecznościowa” koncepcja literackości, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002, s. 255–267.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 261–262.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 264.

rączkowym usiłowaniu, „aby dać się lepiej poznać ludziom”, między szczerością i udawaniem, spontanicznością i kontrolą, między nie-literaturą a nad-literaturą, między rewelacją a mistyfikacją prawdy jednostkowej<sup>44</sup>.

Cechujące zapisy Kuzniecowej napięcie pomiędzy dokumentowaniem i kreowaniem rzeczywistości pozaliterackiej, między spontanicznością narracji a jej racjonalną strukturyzacją, podobnie jak współwystępowanie genotypów epickich (opowiadanie, anegdota), lirycznych i krytycznoliterackich (recenzja), odpowiadają tak rozumianej literackości.

---

<sup>44</sup> T. Burek, *Żadnych marzeń*, s. 96.