

Marian Ściepuro

Liryka intymna Eugeniusza Jewtuszenki : próba interpretacji

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 1, 135-159

1977

Artykuł został 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.

Liryka intymna
Eugeniusza Jewtuszenki.
Próba interpretacji

Marian Ściepuro

Eugeniusz Jewtuszenko, czołowy przedstawiciel „czwartego pokolenia” poetów radzieckich, znany jest w Polsce przede wszystkim jako poeta trybun z pasją podnoszący w swych poetyckich felietonach najbardziej aktualne społeczno-polityczne problemy swego kraju. Tymczasem większość poetyckiego dorobku Jewtuszenki — zwłaszcza drugiej połowy lat pięćdziesiątych i początku sześćdziesiątych — stanowi tak zwana liryka „samowrażeniowa” (dalej będziemy ją nazywać „liryką intymną”¹) i są podstawy ku temu by sądzić, że w dużej mierze autor *Prologu* właśnie jej zawdzięcza swą popularność².

O potrzebie ukazania Jewtuszenki polskiemu czytelnikowi jako liryka, jako poetę refleksyjnego, w krytyce już nadmieniano³, jednak zdania w tej kwestii były podzielone⁴. Przyjrzyjmy się więc temu nurtowi liryki z bliska.

Wśród liryki intymnej Jewtuszenki przede wszystkim zwracają na siebie uwagę wiersze, w których świat przedstawiony stanowi swoiste studium „ja” lirycznego, często od strony najmniej oczekiwanej dla czytelnika przyzwyczajonego w okresie schematyzmu do liryki o z góry ustalonych szablonach „typizacji”⁵. Szczególny akcent kładzie się na zwierzenia bohaterów ze swych słabości, głodu autentycznego ludzkiego współczucia, życzliwości i tym podobne. Przy tym nie są to zwierzenia bezpośrednie lecz struktury o artystycznie ukształtowanym podtekście, ze specyficznym uformowaniem

¹ Właśnie tak zatytułował poeta jeden ze swych programowych liryków. Zob.: E. Jewtuszenko: *Katier swiazi*, Moskwa 1966, s. 207.

² Zob.: S. Władimirow: *Stich i obraz*, Leningrad 1968; W. Ogniew: *U karty poezji*, Moskwa 1968, s. 73; Ł. Ławliński: *Sorokoletje — strogaia pora*, „Kritičeskij żełgodnik «Sowriemiennika»” 1971, s. 346.

³ Zob.: J. Śpiewak: *Młode głosy. Wiersze poetów radzieckich*, Warszawa 1965, s. 7.

⁵ O źle pojętej „typowości” w poezji okresu kultu jednostki zob.: Z. Żakiewicz: *Jewtuszenko — poeta ustępującej fali*, „Twórczość” 1967, nr 7, s. 133.

⁴ A. Drawicz: *Ziemia i las głęboko wzdychają*, „Twórczość” 1967, nr 1, s. 114.

systemem obrazowania wytwarzającym główną warstwę semantyczną na poziomie „treści wtórnych”⁶.

Jednym spośród wielu, charakterystycznym pod tym względem liryków jest wiersz *Следов сырые отпечатки [...] (1956)*. Utwór zaczyna się od wyliczania jakby przypadkowych, „nie umiejscowionych” w sensie odniesienia do „czegoś” obrazów:

„Следов сырые отпечатки,
бульвар, заснеженный трамвай [...]”

Dalej ten szereg obrazów świata zewnętrznego zostaje wzbogacony o zjawiska odmiennej jakości, a mianowicie — o obrazy odtwarzające wrażenia podmiotu:

„прикосновение перчатки
и быстрое:
— Прощай”

W ten sposób z szeregu różnorodnych obrazów świata zewnętrznego niepostrzeżenie wyłonił się podmiot, który odąd relacjonuje zdarzenia w pierwszej osobie:

„Иду направленно,
мертво,
и тишина
и снег витает.
Вот поворот,
вот вход в метро,
и яркий свет,
и шапка тает.”

Zawarty w przytoczonym czterowierszu ciąg obrazów stanowi logiczną kontynuację sytuacji (*Иду направленно; Вот поворот, вот вход в метро, и яркий свет*); umotywowane też są towarzyszące im obrazy: *и тишина, и снег витает* — chociaż określenia *тишина* oraz *метро*, z punktu widzenia semantycznej interpretacji całości sytuacji, są niezbyt uzasadnione, gdyż opis dotyczy miasta, ruchu miejskiego i tym podobne. Nieuzasadnionym wydaje się też w tym kontekście obraz *и шапка тает* — szczególnie pozornie nie związane z sytuacją.

Kolejne cztery wersy ukazują dalszy rozwój sytuacji:

„Стою на легком сквозняке,
смотрю в тоннель,
набитый мраком,
и трогаю рукою мрамор,
и холодно моей руке”

⁶ Terminy: „treści prymarne” oraz „treści wtórne” — używam za: J. Faryno: *Wstęp do semantycznej interpretacji tekstu literackiego*, Warszawa 1972. Odpowiednik pojęcia „treści wtórne” J. Sławiński nazwał „strukturą utajoną”, zob.: J. Sławiński: *O problemach „sztuki interpretacji”*, [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, pod red. J. Prokopa i J. Sławińskiego, Kraków 1971, s. 15.

I znów sprzeczność: dwa ostatnie wersy, przy uprzedniej zapowiedzi o celowości działania bohatera (*Иду направленно*), wskazują raczej na coś wręcz przeciwnego — zachowanie się bohatera jest niecelowe, czynności przypadkowe.

Kolejne wersy:

„И шум,
и отравлений чинност.”

są kontynuacją „akcji”. I dopiero ostatnie trzy wersy utworu zakończone wielokropkiem, zawierające bezpośrednio wyznanie podmiotu

„И понимать мне тяжело,
что ничего не получилось
и получиться не могло...”

zdają się wyjaśniać, w jaki sposób napięcie psychiczne bohatera z powodu jakiegoś niepowodzenia wpływa na jego zachowanie.

Otóż przypadkowość postrzegania przez podmiot obrozów (*отпечатки следов, бульвар, заснеженный трамвай, снег витает, яркий свет, шапка тает*) łatwo teraz wy tłumaczyć właśnie stanem psychicznym bohatera, siłą zaabsorbowania swoją porażką. Zrozumiałe też jest w tym kontekście dążenie bohatera do celowości działania (*Иду направленно*), a także i niepowodzenia przy jego realizacji, kiedy to jego uwagę zajmują zupełnie przypadkowe spostrzeżenia, przypadkowe czynności (*и трогаю рукою мрамор*), aż wreszcie w ogóle zaprzestaje działania, (*стою [...] смотрю в тоннель*). Wiadomo już teraz, co oznaczają określenia *мертво* oraz *тишина*: napięcie stanu psychicznego bohatera jest tak silne, iż na pewien czas ograniczyło jego zdolność percepcji, został więc on niejako wyłączony z otoczenia, pozostając sam na sam ze swoją porażką. Stąd to właśnie miasto z jego przechodniami, tramwajami i tym podobne, stało się dla bohatera „martwe”. Dopiero dotknięcie ręką chłodnego marmuru przywraca mu zdolność postrzeżenia słuchowego (*И шум, и отравлений чинность*).

Jak widzimy, struktura analizowanego wiersza jest dość złożona. Konstrukcję zewnętrzną stanowi jakby układ szeregu skrótowo podanych zdarzeń — obrazów, których ośrodkiem i zarazem sprawcą jest sam podmiot. Obrazom tym, stanowiącym konkretny, realny świat zewnętrzny podmiotu, permanentnie towarzyszy warstwa treści psychicznych tegoż podmiotu, odtwarzająca jego świat wewnętrzny. Jednak warstwa zdarzeniowa, tworząca sytuacyjność utworu, nie jest tu logicznym ciągiem przyczynowo-skutkowym, lecz łańcuchem odrębnych, jakby przypadkowych obrazów świata zewnętrznego, które nieraz z punktu widzenia motywacji są wręcz alogiczne i tworzą w stosunku do tej warstwy jawną opozycję. Te alogizmy stanowią jakby swoiste sygnały treści warstwy wtórnej utworu, to jest treści stanu psychicznego podmiotu lirycznego.

W analizowanym wierszu dopiero sam koniec — trzy ostatnie wersy — dają odbiorcy klucz do rozszyfrowania owej specyficznie ukształtowanej struktury obrazowej i pozwala w pewnym momencie zrozumieć jakby na nowo cały liryk przez sprowadzenie jego percepcji z torów epickich na liryczne⁷.

Przy tym sam proces percepcji jest bardzo osobliwy. Najpierw poprzez stworzenie pozorów fabularności tekstu celowo kieruje odbiorcę na „tor” percepcji epickiej: później dopiero wprowadzając szereg przeszkód w postaci różnych alogizmów (koncentracja czytelniczej uwagi przy tym sukcesywnie wzrasta, gdyż te przeszkody w sposób naturalny zwiększają chęć dotarcia do treści zasadniczych), odbiorca przedstawia się na sposób percepcji właściwy liryce i cała zawartość utworu staje się dlań pod względem motywacji sensowna.

By zgłębić wewnętrzny mechanizm struktury obrazowania liryków Jewtuszenki, zwłaszcza by zgłębić mechanizm transformacji obrazów świata zewnętrznego na język psychiki „ja” lirycznego, sięgnijmy po jeszcze jedną eksplikację. Oto wiersz *Люблю я виноград зелёный [...]*⁸ (1956).

„Люблю я виноград зелёный
и никогда не разлюблю.
С ладони маленькой, влюблённой,
его губами я ловлю.
Ты подаёшь мне горсть за горстью
в тбилисской лавке поутру,
а я смеюсь
и слышу горькость
хрустящих косточек во рту.
И так светло в прохладной лавке
и в гроздьях блеск такой живой,
как будто крошечные лампы
горят внутри,
под кожурой.”

Już na podstawie przytoczonego fragmentu łatwo dostrzec, iż mamy tu do czynienia z identyczną strukturą obrazowania co i w wyżej analizowanym liryku. Zaczyna się wiersz od pozornie niezbyt sensownego absolutyzującego stwierdzenia: *Люблю я виноград зелёный и никогда не разлюблю*, które, jak się dalej okaże, dzięki kontekstowi zawiera w sobie ładunek inercji rozwojowej całego utworu i determinuje jego interpretację semantyczną, albowiem dalszy rozwój sytuacji wykazuje, iż nie chodzi tu wcale o jakieś szczególne „zamilowanie” do winogron jako takich, lecz o przeżycie bohatera lirycznego, które zaistniało właśnie w związku z winogronami i pozostało w jego świadomości na zawsze.

⁷ Zob.: E. Winokurov: *Eugeniusz Jewtuszenko. Wiersze*, „Literatura Radziecka” 1970, nr 8, s. 120.

⁸ Ciekawej analizy tego wiersza dokonał S. Władimirov: op. cit., s. 69—70.

A więc stwierdzenie: *и никогда не разлюблю* (użyte tu na zasadzie metonimicznego skojarzenia) — dotyczy oczywiście nie winogron, lecz uczucia i tych wrażeń, których wówczas bohater liryczny doznał. Ta metonimiczna zasada narzucona już na samym początku liryku będzie działać w całym utworze. Sytuacyjność utworu, to tylko zewnętrzne znaki lirycznego ekwiwalentu podmiotu, które wytwarzają w podtekście pole liryczne, ujawniające się na zewnątrz dopiero w pewnym momencie (w poprzednim tekście określaliśmy to kluczem lirycznym). Odtąd w całym utworze nurt liryczny staje się niepodzielną, logicznie zwartą dominantą treści wtórnych utworu, zaś warstwa prymarna, to jest warstwa „znaków”, zaczyna być dla odbiorcy coraz mniej dostrzegalna, bowiem pełni jedynie funkcję zewnętrzną (podobnie jak niedostrzegalne są przy czytaniu znaki graficzne tekstu, gdyż nie one podlegają percepcji, lecz desygnaty przez nie konotowane). W tym przypadku funkcje znaków pełnią realistycznie uchwycone obrazy świata zewnętrznego ze szczególnym uwzględnieniem ich wizualno-słuchowego oraz ruchowego charakteru.

W doborze tych obrazów o absolutnie, a z czasem zdecydowanie wycienionych szczegółach czuje się staranną selekcję, dzięki której sfera lirycznego oddziaływania znacznie się potęguje.

Szczególnie wymowny jest „język” świata zewnętrznego działający na rzecz świata wewnętrznego, to jest treści psychicznych podmiotu, w ostatnich strofach liryku:

„А шум рассветный всё слышнее,
и вот выходим мы в рассвет,
не замечая, как влажнеет
и прорывается пакет.”
„Я на вопросы отвечаю
не очень вдумчиво, молчу,
а между тем не замечаю,
что виноградный топчу...”

I oto dochodzimy do sedna specyfiki obrazowania w lirykach Jewtuszenki. Jest to po prostu analogia do filmowej techniki obrazowania⁹. I w samej rzeczy. Jaki mają w badanym liryku związek sąsiadujące ze sobą obrazy: *И вот выходим мы в рассвет* oraz następujący po nim *не замечаю, как влажнеет и прорывается пакет*, który to obraz — wilgotnieje i pęka paczka — sam w sobie brzmi jako prozaizm, a w kontekście rozwoju sytuacji lirycznej tego wiersza nie wydaje się sensownym.

Jednak jeśli spojrzeć na to okiem widza filmowego, obrazy te stają się pod względem zawartości informatywnej treściwe i funkcjonalne, zaś pod względem realizacji estetycznej autentycznie aktywne. Pierwszy z nich: *и вот выходим мы в рассвет* — czyli w bliżej nieokreślonej otwartej prze-

⁹ Szerzej o filmowej technice obrazowania Jewtuszenki zob.: M. Ściepuro: *Inspiracje filmowe u Jewtuszenki-debiutanta*, „Slavica Wratislaviensia” 1974, nr 4, s. 29—41.

strzeń w kierunku światła, jasności w ogóle¹⁰, przy maksymalnym ukonkretnieniu sąsiednich obrazów, uzyskuje wyrazistą kontrastowość, kojarząc się właśnie z filmowym sposobem liryzacji poprzez chwyt zwolnionej projekcji obrazów, co czyni je ulirycznioną metaforą¹¹.

Drugi obraz również przemawia do odbiorcy językiem filmu. By pokazać stopień zaabsorbowania bohaterów sobą, autor poprzez obrazy świata zewnętrznego wskazuje na niedostrzeganie przez nich tego, co się dzieje wokół, co też jednocześnie w sposób czysto filmowy „uwidacznia” przepływ czasowy. Obraz: *влажнеет и прорывается пакет* — na zasadzie metonimicznego skojarzenia wskazuje na czas trwania tej sytuacji.

Kolejne obrazy: *я на вопросы отвечаю не очень вдумчиво, молчу, а между тем не замечаю, что виноградины топчу...* — są kontynuacją tejże techniki i zarazem jakby argumentem uzasadniającym artystyczną funkcjonalność takiego obrazowania. Stwierdzenie przez sam podmiot *не замечаю*, a jednocześnie informowanie odbiorcy, co czyni (*виноградины топчу*) — jest jakby gotową reżyserską wskazówką o sposobie ekranowej realizacji zawartego w tym obrazie stanu przeżyć bohatera lirycznego, to jest transformacji wewnętrznych przeżyć bohatera na język wizualno-słuchowych znaków¹². Jest to jakby obnażanie specyfiki poetyckiego laboratorium, ujawniające wewnętrzny mechanizm analitycznego sposobu kreacji lirycznego „ja” podmiotu.

Powyższa specyfika obrazowania okazała się dogodna z jednej strony do stwarzania iluzji „obiektywności” świata przedstawionego, z drugiej zaś dawała twórcom szeroką możliwość przeciwstawiania się normatywnej poetyce minionego okresu przez jawne lansowanie „antytypowości” w postaci bohatera lirycznego. Przejawiło się to szczególnie w niczym nie krępowanej penetracji w zakamarkach bogatej psychiki osobowości z jej pozytywami i negatywami — w ukazywaniu jak różnorodne i bogate, a zarazem skomplikowane jest życie człowieka drugiej połowy XX wieku.

Tym właśnie celom doskonale służył oryginalny system obrazowy poety, aczkolwiek — mimo pozorów — wcale nie łatwy w odbiorze, zwłaszcza dla czytelnika wychowanego na tradycyjnych, dziewiętnastowiecznych formach obrazowania¹³.

W analizowanych lirykach, gdzie organizację świata przedstawionego stanowiły „kwanty” wrażeń podmiotu lirycznego i wszystko było podporządkowane wyłącznie temu „ja” — zawsze występowała konsytuacja

¹⁰ „Выходим мы в рассвет” nie da się tłumaczyć polskim „o świecie” z tego względu, iż przeczy temu funkcja gramatyczna przyimka „w” w języku rosyjskim.

¹¹ Por. np. w telewizyjnej ekranizacji *Чтѳпѳв* Reymonta sceny miłcsnych „unie-sień” Jagny z synem organisty.

¹² Analizowana tu technika obrazowania Jewtuszenki to niemal dosłowna realizacja wskazówek S. Eisensteina zawartych w jego pracy o przystosowywaniu do ekranizacji *Поѳтавы* oraz *Жѳдѳца мѳдѳзяного* Puszki. Zob.: S. Eisenstein: *Прѳклады аналѳзы плану монтаѳowego* oraz *Пuszkin монтаѳыста*, [w:] S. Eisenstein: *Wybѳр писм*, Warszawa 1959, s. 13—14.

¹³ A wlaųnie wielu krytykѳв podchodziło do lirykѳв Jewtuszenki z tradycyjnѳ dziewѳtnastowiecznѳ miarkѳ, traktujѳc je jako wierszѳ fabularne.

obrazów świata zewnętrznego, która była jakby pretekstem dla demonstracji świata wewnętrznego podmiotu. Konsytuacja to nie przyczynowo-skutkowy łańcuch zdarzeń, tworzący fabułę utworu, lecz pojedyncze znaki-obrazy świata zewnętrznego, kryjące w sobie ekwiwalenty stanu duchowego podmiotu.

W powyższych lirykach tę konsytuację stanowił jakiś jeden fakt, zdarzenie. Dlatego też zewnętrznie przypomniały one swoją konstrukcją liryczny obrazek bądź krótką nowelę poetycką. Nieraz tych zdarzeń w ramach jednego utworu jest kilka, wmontowanych jakby dla rzeczowej ilustracji jakiegoś bardziej trwałego stanu psychicznego podmiotu. Utwór taki upodabnia się do opowiadania, a nawet niekiedy do konstrukcji opowiadania w opowiadaniu. Charakterystyczny jest pod tym względem wiersz pod tytułem *Одиночество*¹⁴ (1960).

Zaczyna się od charakterystycznej dla Jewtuszenki (widzieliśmy już to na przytaczanych przykładach) uniwersalnej tezy-twierdzenia, nieco zaskakującej pozorną alogicznością:

„Как стыдно одному ходить в кинотеатры [...]”

Dalej, jakby dla rozwinięcia tej tezy, przywołuje poeta konsytuację, dzięki której niepostrzeżenie wytwarza się pole liryczne:

„без друга, без подруги, без жены,
где так сеансы все коротковаты
и так их ожидания длинны!
Как стыдно —
в нервной замкнутой войне
с насмешливостью парочек в фойе
жевать, краснея, в уголке пирожное [...]”

A więc idzie tu wyraźnie o odtworzenie stanów samopoczucia podmiotu lirycznego w wymienionych sytuacjach i to stanów o treściach jakby uniwersalnych, właściwych ludziom w ogóle. Oto punkt wyjścia do dalszej prezentacji poprzez te różne konsytuacje stanów samopoczucia samotnego w nieodwzajemnionej miłości człowieka, który jest bezradny wobec siły uczucia do ukochanej osoby i mimo wszystko, a nawet wbrew jego woli nadal pozostaje mu wierny¹⁵.

By przekazać siłę stanu przeżyć, poeta wprowadza do utworu dwie zupełnie odrębne, fabularnie rozbudowane sytuacje (konstrukcyjnie przypominające właśnie samodzielne opowiadania), które stanowią zarazem

¹⁴ Wiersz ten — zamieszczony po raz pierwszy w miesięczniku „Nowyj Mir” 1959, nr 9 — był poddany wprost miażdżącej krytyce za rzekomą „niepoetyckość”. zaś główny zarzut krytyków sprowadzał się właściwie do wykazania ... „rozwięzłości”. Mimo to Jewtuszenko ten wiersz zamieszczał w kolejnych zbiorach aż czterokrotnie.

¹⁵ W jednej z redakcji wiersz ten występuje właśnie pod tytułem *Wierność*.

jakby swoiste ilustracje do postawionej w części wstępnej tezy. Oto początek pierwszej sytuacji:

„А вот недавно был я у одной
в невзрачном домике на улице Сенной [...]”

Drugą wprowadza się podobnie:

„Меня любила девочка одна
с повадками мальчишескими, дикими,
с летящей чёлкой
и глазами-льдинками,
В Крыму мы были. Ночью шла гроза [...]”

W obydwu sytuacjach poeta ukazuje jak przy zbliżeniach się bohatera do jakiej bądź kobiety, ona odwraca się, bowiem w pewnym momencie dostrzega, iż duchowo należy do innej. Obie te wstawki, zupełnie samodzielne pod względem wewnętrznej konstrukcji (odrębność zdarzeń pod względem miejsca akcji, czasu, postaci i tym podobne), służą w utworze temu samemu celowi: pełnią funkcję konsytuacji, jakby swoistego rezonatora do wywoływania u bohatera identycznych reakcji psychicznych przy różnych bodźcach. One właśnie stanowią dominantę świata przedstawionego w tym wierszu. Stąd też po tych „rzeczowych” ilustracjach pod koniec utworu poeta znów wraca do tezy zasadniczej. Jeszcze raz bohater wyznaje swój stan pełnego oddania, zniewolenia swej jaźni przez uczucie:

„Прощай, любимая!
Я твоей
угрюмо,
верно,
и одиночество —
всех верностей верней [...]”

Niekiedy w samowyrażeniowych lirykach Jewtuszenki stan psychiczny lirycznego „ja” odtwarza się poprzez cały łańcuch skrótowo ujętych konsytuacji, kiedy to niczym nieograniczona gama przeżyć „ja” podmiotu lirycznego staje się jakby ekwiwalentem wszechświata z całą jego złożonością, gdzie nieskończoności form świata materii odpowiada nieskończoność form psychicznych kwantów przeżywającego podmiotu.

Oto na przykład wiersz pod tytułem *Утренние стихи* (1958). Ten czterostrophicowy utwór to wprost nie kończący się szereg konsytuacji, stwarzających autorowi możliwość prezentowania całej gamy przeróżnych stanów wewnętrznych przeżywającego podmiotu, współistniejących na zasadzie harmonijnej symbiozy. I tu jednak świat materii konsekwentnie jest determinowany przez świat duchowy lirycznego „ja”. Potwierdza to dowolnie wzięty fragment wiersza:

„Иду,
 смеюсь веснушкам чьим-то рыжим,
 дышу пургой Садового кольца.

 Я чувствую себя объёмной музыкой,
 неумолимой,
 движущейся,
 мускульной.
 Я чувствую себя
 идущим деревом,
 ветвистым,
 в почках мартовских, уверенным
 что листья зашуршат,
 из почек вылунась.”

Te wariacje, często o bardzo subtelnym odcieniu przeżyć podmiotu lirycznego, kończy bardzo charakterystyczna dla zaangażowanej postawy bohatera lirycznego Jewtuszenki konkluzja:

„И ощущаю всё, что на земле,
 и всё, что в мире —
 это всё во мне.”

Obok penetracji lirycznego „ja” podmiotu Jewtuszenkę często interesuje „ja” innych ludzi. Można chyba bez przesady powiedzieć, że w pole widzenia autora *Brackiej Elektrowni Wodnej* trafili przedstawiciele niemalże wszystkich zawodów, najróżniejszych stanowisk, grup społecznych, jak się sam wyraził: „od ministra po sprzątaczkę”¹⁶. Poeta jakby pragnął zadośćuczynić swej wierszowanej deklaracji, iż *людей неинтересных в мире нет*¹⁷.

W tych lirykach poeta w zasadzie kontynuuje formy podawcze wypracowane przy samowyróżnianiu „ja” bohatera lirycznego. A zatem postacie są ujmowane od strony najmniej oczekiwanej, w jakimś istotnym dla ich życia momencie, w jednym przeblysku psychologicznej głębi ich człowieczego jestestwa. Problematyka ta określała konstrukcję liryków, których kształt Jewtuszenko uzależniał od tego, jaki aspekt człowieczego „ja” pragnął wydobyc¹⁸.

Najczęściej spotykaną formą wierszy, będących studium psychiki innej postaci, są struktury przypominające udratyzowane scenki, gdzie oś konstrukcyjną stanowią zależności między „ja” podmiotu a „ja” innej postaci, występującej zwykle w drugiej lub trzeciej osobie. Oto dla przykładu wiersz *Моя любимая придет* [...] (1956):

¹⁶ *Rozmowa z poetą*, „Forum” 1972, nr 8, s. 18.

¹⁷ E. Jewtuszenko: *Nieżnost’*, Moskwa 1962, s. 5—6. Wiersz ten otwiera zbiorek.

¹⁸ Jak twierdzi S. Władimirow, odnosi się wrażenie, iż Jewtuszenko każdy temat pragnie zawrzeć w odmiennej, najbardziej stosownej dla niego konstrukcji. Zob.: S. Władimirow: *op. cit.*, s. 75.

„Моя любимая придет,
 меня руками обоймёт,
 все изменения приметит,
 все опасения поймёт.
 Из чёрных струй, из мглы крошечной,
 забыв захлопнуть дверь такси,
 вбежит по ветхому крыльечку,
 в жару от счастья и тоски.
 Вбежит промокшая,
 без стука,
 руками голову возьмёт,
 и шубка сняя со стула
 счастливо на пол соскользнёт [...]”

Cały tekst jest rejestrem skrótowo ujętych zachowań zewnętrznych postaci. Informacja o ich stanie wewnętrznym ogranicza się zaledwie do stwierdzenia *все изменения приметит, все опасения поймёт* oraz częściowo *в жару от счастья и тоски*. Ale nawet i te skąpe informacje, szczególnie druga, dotyczą raczej wyglądu bohaterki.

Niemniej odbiorca, który zgłębił filmową specyfikę obrazowania Jew-tuszenki, w tym „minidramacie gestu” percypuje nie tyle sytuację — jest ona tutaj tylko rezonatorem, pełni funkcję konsytuacji — co siłę napięcia psychicznych obojga bohaterów spragnionych siebie nawzajem. Siłę emocjonalnego oddziaływania liryk ten zawdzięcza przede wszystkim dynamicie zachowań postaci oraz kondensacji (nasileniu) obrazów przez niedopowiedzenia.

Do kogo należą ten niepodzielnie dominujący w liryku świat uczuć uchwycony w jednym skonkretyzowanym sytuacyjnie momencie? Z jednej strony na pewno jest to „kwant wrażeń” bohatera lirycznego, wyciekającego na przyjazd ukochanej, który przeżywa ten stan w swej wyobraźni. I stąd też akcja, która ma dopiero nastąpić w przyszłości, jest percypowana jako trwająca i jednocześnie jako akcja, która była już w przeszłości, zaś obecnie jest tylko odtwarzana ze wszystkimi szczegółami w pamięci podmiotu.

Z drugiej strony, świat przedstawiony tego liryku, to przecież emocjonalny świat bohaterki, jej reakcji, zachowań i tym podobne. Tak więc przeżycia bohaterki są tu ekwiwalentne przeżyciom podmiotu lirycznego i właśnie dzięki tej relewantności w percepcji odbiorcy stapiają się one w jedność stanu trwania, gdzie pod presją absolutyzującej wymowy zawartych w liryku treści i przeszłość, i przyszłość percypuje się jako terażniejszość.

W ten sposób subiektywne przeżycia bohatera, ukazane poprzez konkretne zdarzenia o pozorach autentyzmu, przybierają charakter uniwersalny. A więc uniwersalizacja nie poprzez syntezę abstrakcyjnych uogólnień, lecz analitycznie ujęty szczegół, konkret, który na drodze od pod-

miotu, jako nadawcy świata przedstawionego, do odbiorcy — podlega uniwersalizującej retransmisji: od szczegółu do ogółu¹⁹.

Omawiany utwór analogicznie, jak to miało miejsce w przypadku, kiedy konsytuację do „ja” podmiotu stanowił wszechświat²⁰, również jawi się jako studium lirycznego „ja”. Jednak tym razem to „ja” przez swą uniwersalność jest zarazem studium „ja” innych ludzi. Jest to więc pośredni sposób penetracji świata wewnętrznego innego człowieka.

Bezpośrednie studium „ja” innych ludzi przynoszą wiersze Jewtuszenki o podobnej konstrukcji zewnętrznej, przypominającej u dramatyżowaną scenkę, z tym, że „ja” podmiotu zostało wyparte w nich przez postacie, podmiot zaś znalazł się w tak zwanej pozycji ukrytej. Za przykład niech nam posłuży wiersz *Она всё больше курит [...] (1957)*.

„Она всё больше курит,
всё меньше говорит,
то платье себе купит,
то плачет вдруг навзрыд.
И подавая ужин,
надменна и строга,
она глядит на мужа,
как будто на врага.
И говорит: „Ну с кем,
ну с кем, скажи, ты дружишь!
Ты стал другой совсем,
ты мечешься и трусишь [...]”

Oto znów mamy rejestr zachowań bohaterki. Dalej następuje identyczny sposób prezentacji drugiej postaci, jej męża:

„Он кофе себе пьёт
с куском позавчерашним
и критиком домашним
смеясь её зовёт.”

Po tej konfrontacji stanowisk obydwu antagonistów następuje powrót do zachowań bohaterki, które bezpośrednio prowadzą do rozwiązania tego „minidramatu”:

„Она идёт едва,
Лицо в подушки прячет
и горько-горько плачет —
замужняя вдова.”

Lapidarne oksymoronowe spuentowanie wiersza w końcowym wersie (*замужняя вдова*) rozwiązuje akcję jednoznacznie. Bohaterka zostaje formalnie przy mężu, faktycznie zaś jest wdową, gdyż mąż dla niej od tej

¹⁹ Por. M. Głowiński: *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962, s. 81.

²⁰ Por. z analizą wiersza *Utrennije stichi*.

chwili „umarł”. Właśnie to charakterystyczne dla Jewtuszenki spuentowanie przez kontrast (kiedy to dwie pozornie wykluczające się jakości w dialektycznym zderzeniu rodzą nową jakość)²¹ powoduje, iż odbiorca jakby zupełnie od nowa, naraz uzmysławia sobie zawarte w utworze sytuacyjne spięcia, które ostatecznie rozstrzygnęły losy dwojga ludzi, stanowiących dotąd rodzinę.

Wskazywane w przytaczanych analizach środki, charakterystyczne dla poetyki Jewtuszenki, wystąpiły również i w omawianym wierszu w sposób bardzo wyraźny. Chyba najbardziej jednak zwraca w nim uwagę specyfika postaciowania, a mianowicie — jej behawiorystyczny charakter. Próżno szukać tu typowych dla tradycyjnej liryki bezpośrednich wyznań bohaterów bądź rozbudowanych monologów wewnętrznych. Znajdujemy tylko lakoniczną rejestrację zachowań i właściwie tylko one kreują wyłaniającą się przed czytelnikiem postać miotanej wewnętrznymi przeżyciami kobiety. Dobór tych zachowań, odpowiednie uszeregowanie — wskazujące na ich podporządkowanie całościowej koncepcji utworu — są tu wyraźnie przemyślane i celowe.

Jako punkt wyjściowy charakterystyki poeta obrał zestawienie dwóch antytezy zachowań: *больше курит — меньше говорит; платье купит — плачет вдруг навзрыд*, a więc postępowanie sprzeczne w sobie. Przeżywany przez bohaterkę dramat, którego przyczyny jeszcze tu nie wyjaśniono, unacznia się przez umiejętne wykorzystanie anafor (*всё-всё, то-то*), sugerujących odbiorcy wielokrotność czynności, a tym samym długotrwałość tego stanu.

Do zgłębienia a zarazem ukonkretnienia prezentowanych przeżyć przyczynia się niewątpliwie przedstawienie takich sytuacji, które są jakby „typowymi” reakcjami ludzkich zachowań, zdradzającymi stan wewnętrzny człowieka: zwiększone palenie papierosów, nagła małomówność i tym podobne — reakcje o jednoznacznie czytelnej dla odbiorcy treści. Sytuacje te, przez swą nagminność w praktyce życiowej²², pełnią tu funkcję swoich znaków stałych treści, co niewątpliwie przyczynia się do jednoznacznej percepcji świata przedstawionego, to jest ukazania stanu wewnętrznego bohaterki.

Dokładniejsza charakterystyka przeżyć następuje znów przez przywołanie typowej sytuacji: wspólnej kolacji, symbolu więzi rodzinnej. Jednak kilka uchwyconych szczegółów portretu bohaterki wskazuje na coś wręcz przeciwnego: *надменна, строга, глядит на мужа, как на врага* (nawet porównanie „typowe”) — czyli w obecności męża bohaterka stara się nie zdradzić, co czuje naprawdę. Dwoistość postawy ujawniana przez zachowanie postaci (inna, gdy jest sama, inna w obecności swojego antagonisty) jeszcze bardziej unaocznia przeżywany przez nią dramat.

²¹ S. Władimirow: op. cit., s. 77.

²² Na odwoływanie się Jewtuszenki do utrwalonych w świadomości czytelniczej przez tradycję kulturową obrazów zwrócił też uwagę J. Faryno przy analizie wiersza *Znaszczina i morie*. Zob.: J. Faryno: op. cit., s. 78.

I oto ona nie wytrzymuje, załamuje się. Dochodzi do bezpośredniej konfrontacji słownej, gdzie dwukrotne powtórzenie słów *ну с кем*, które bohaterce wyrwały się jakby wbrew jej woli, świadczy, jak długo cisnęły się jej na usta, aż wreszcie zdradziły swą obsesyjną postać. Ekspresję tej jakby wydartej przez ból repliki jeszcze bardziej potęguje oznaczone wielokropkiem zamilknięcie.

Wynik konfrontacji znów ukazano poprzez rejestrację kilku plastycznie uchwyconych, niemniej jakby „typowych” szczegółów zachowań: chwiejność kroku świadcząca o absolutnym wyczerpaniu oraz długotrwały płacz do poduszki.

Tak więc mamy tu do czynienia niemalże wyłącznie z formami charakterystyki pośredniej, jak: dynamicznie ujęty portret, przytoczenia wypowiedzi, szczególnie zaś zobiektywizowany rejestr zachowań postaci. Oto sedno specyfiki behawiorystycznego postaciowania Jewtuszenki implikowanego między innymi przez filmową technikę obrazowania i to w sposób bardzo naturalny.

Rzecz godna uwagi, iż pod względem wykorzystania „typowych” zewnętrznych reakcji postaci dla ich charakterystyki wewnętrznej Jewtuszenko wyraźnie tu przypomina technikę postaciowania Anny Achmatowej²³.

Behawiorystyczna technika postaciowania przejawiała się przede wszystkim w wierszach-portretach, którym poeta szczególnie wiele miejsca poświęcał w końcu lat pięćdziesiątych — początku sześćdziesiątych. Sięgnijmy więc do wiersza pod tytułem *Продавщица галстуков* (1962), tym bardziej, iż utwór ten stanowi jakby „pokazową” ilustrację niemal wszystkich dotychczas wskazywanych właściwości poetyckiego warsztatu liryki intymnej Jewtuszenki.

Poprzez pryzmat jednego dnia z życia sprzedawczyni krawatów ukazuje się właściwie treść całego jej życia.

„Когда окончится работа,
бледна от душной суеты.
с лицом усталого ребёнка
из магазина выйдешь ты.
Веселья горькое лекарство
спасать не может без конца.
Дневное нервное лукавство
бессильно склынуло с лица.”

²³ A oto inne przykłady, które nieodparcie kojarzą się z manierą psychologizacji charakterystyczną dla Achmatowej:

1 Молчит.

Притих внимательно и нервно
В руках платочек белый кружевной.
(„Обидели. Беспомощно мне...”)

2 В нервных перчатках замшевых
не помнящих про духи.
(„Женщина и девочка”).

Podobnie jak w poprzednich wierszach poeta rejestruje przede wszystkim czynności bohaterki oraz szczegóły jej portretu, które dzięki ich „typowości”: *бледна, лицо усталого ребёнка, нервное лукавство бессильно схлынуло с лица* — jednoznacznie i nie mniej wyraziście ujawniają stan wewnętrzny.

Dalej następuje zestawienie świata zewnętrznego ze światem wewnętrznym bohaterki:

„Вокруг весна и воскресенье
дома в огнях и голосах,
а галстуки на карусели
все кружатся в твоих глазах.”

Zawartość pierwszych dwu wersów to świat zewnętrzny, gdzie wszystkie obrazy sugerują skojarzenia przyjemne, radosne, którym wyraźnie przeciwstawia się zawartość kolejnych dwu wersów, to jest treść świata wewnętrznego bohaterki.

Idzie tu bowiem o przykre odczucie bohaterki, która musiała w dzień świąteczny pracować, podczas gdy inni cieszyli się wiosną, domem.

Przekazanie tych treści dokonuje się poprzez chwyt właściwy filmowi. Na percypowany przez postać obraz obiektywnej rzeczywistości (odświętny wygląd miasta) nakłada się drugi obraz o treściach kontrastowych — widok wprost obsesyjnie już w oczach sprzedawczynie kręcących się krawatów.

Skontrastowanie przeżyć psychicznych bohaterki z jej otoczeniem jeszcze bardziej uwidaczniają kolejne obrazy:

„И в тувельках на микроре-
скулье уличную молодежь
идёшь ты мимо „Метрополя”,
отдельно, замкнуто идёшь.
И чемоданчик твой овальный
(замок раскроется вот-вот),
такой застенчиво печальный,
качаюсь, улицей плывёт.”

Obok rejestracji zachowań zwraca tu uwagę charakterystyczny dla poety sposób wewnętrznej charakterystyki postaci poprzez *entourage*. Świat przedmiotów w strukturze systemu obrazowania Jewtuszenki przemawia językiem psychologicznie pogłębionej liryki: tanie buty bohaterki, walizeczka z ledwie trzymającym się zamkiem w kontraście z odświętnym wyglądem ulicznego tłumu, luksusową restauracją i tym podobne aż nader wymownie ujawniają stan samopoczucia tej dziewczyny. Jeszcze bardziej pogłębia wewnętrzną charakterystykę postaci chwyt przeniesienia właściwości psychicznych postaci na przedmioty i zjawiska świata zewnętrznego (*чемоданчик [...] такой застенчиво печальный*), które przez tę osobliwą antropomorfizację tworzą odtąd z nią jakby nierozłączną jedność.

Dalej następują kolejne konsytuacje:

„И будет пригородный поезд,
и на коленях толстый том,
и приставаний чьих-то пошлость,
и наконец-то будет дом.
Но в тихой маленькой Перловке
соседи шумные опять,
и просьбы, просьбы о перлоне,
который надо им достать.
Заснёшь, и лягут полутени
на стены, на пол, на бельё
а завтра будет понедельник.
Он — воскресенье твоё.”

Technika podawcza w tym fragmencie pozostaje niezmienna, natomiast zwraca na siebie uwagę fakt przejścia z poprzednio używanej formy czasu teraźniejszego na przyszły, który odtąd będzie występować do końca utworu. Zmiana czasu sugeruje tu powtarzalność przedstawianych sytuacji, ich wielokrotność. Ponadto odnosi się wrażenie, iż właśnie powtarzalność wciąż tych samych czynności tkwi przede wszystkim w świadomości samej bohaterki. To właśnie bohaterka wracając z pracy z góry wie, co ją czeka w pociągu, po powrocie do domu, wieczorem, w nocy, nazajutrz w poniedziałek, który dla niej jest niedzielą²⁴.

„Цветы поставишь на клеёнку,
и свежесть дом заполонит,
и улыбнёшься ты кленёнку,
который под окном стоит.
Ударит ветер тёплых булок,
забьют крылами петухи,
жесть загремит, и прыгать будут
в пыли мальчишек пятаки.”

Zachowanie się postaci (*цветы поставишь; улыбнёшься [...] кленёнку*), zmysłowa percepcja świata zewnętrznego (*свежесть цветов дом заполонит; ветер тёплых булок*), szczegóły ubogiego otoczenia (*одинокий кленёнок; цветы поставишь на клеёнку*) — oto znaki świata zewnętrznego stanowiące ekwiwalent przeżyć bohaterki o tak subtelnych odcieniach, jak odczucie życia kwiatów, samotności stojącego pod oknem młodego klonu i tym podobne.

Ostatnia strofa unaocznia odbiorcy całą gamę przeżyć bohaterki subtelnie rezonansującej wszystkie zjawiska świata zewnętrznego. Widzi ona wokół objawy nieustannych zmian, przemijania:

„И в смеси зелени и света
и в добрых стуках топора
во всём — щемящие приметы
того, что не было вчера.”

²⁴ Wówczas w Związku Radzieckim wolnym od pracy dniem w handlu był poniedziałek.

— których jest tylko świadomym świadkiem, bowiem nurt życia przepływa obok niej. Ona znalazła się poza nim ... I właśnie świadomość tego faktu rodzi wewnętrzny dramat bohaterki. Wyciska swe piętno na jej postawie, stanie psychicznym, samopoczuciu, stosunku do świata zewnętrznego — słowem na całym jej życiu. Stąd to właśnie bohaterka w kontakcie z tym światem wszędzie widzi *щмяющие приметы того, что не было вчера*. Przecież *щмяющие приметы* same w sobie być nie mogą. Są one takie w odczuciu bohaterki, świadomej wartości życia, które jednak jej się wymyka.

Widzimy więc, jak pod pozornie naiwną fabułą w utworze tym ukazuje się psychologicznie pogłębiony portret wrażliwej, głęboko czującej jednostki. Co więcej, liryk ten dzięki zawartej w ostatniej strofie konkluzji został pogłębiony o ważkie treści wtórne: uwypuklił konflikt jednostki ludzkiej ze społeczeństwem, ściślej mówiąc — bytem społecznym.

Wnikając głębiej w stosunek bohaterki do otaczającego ją świata dostrzegamy, iż jest on wyraźnie dwoisty: ciepły, życzliwy w stosunku do przyrody, świata rzeczy, otoczenia i tym podobne, natomiast wyraźnie nieprzychylny wobec ludzi. W jej oczach są oni płascy, bezceremonialni, wyrachowani (*соседи*), czasem wręcz trywialni (*приставаний чьих-то пошлость*). Co gorsza, w świadomości bohaterki nie są to sporadyczne przejawy ułomności ludzkiej natury, lecz stały sposób bycia ludzi, jest to dla nich niejako „typowa” norma postępowania. I właśnie ta struktura bytu nakazuje bohaterce wykonywać aż do obsesji „typowe” czynności — całodzienny z nakazu uśmiech, kręcące się krawaty, pociąg, dom i znów od początku — siłą rzeczy szablonowo, bezdusznie, jak automat.

Widząca, czująca i rozumiejąca wszystko bohaterka, świadoma, iż jej osobowość jest miażdżona właśnie przez te „typowe” i jakby usankcjonowane przez samo życie prawa, wycieńczona i psychicznie, i fizycznie — nie jest w stanie buntować się. Więc podporządkowuje się ich prawom na zewnątrz, głęboko cierpiąc wewnątrz. Jej cierpienia pogłębia świadomość (mówi o tym konkluzja ostatniej strofy), iż właśnie taki a nie inny świat jest dziś i taki też będzie dla niej jutro. Nieco łagodzi te cierpienia piękno świata przyrody (*кленёнок, цветы*). Dlatego też ogólny ton liryku to lekki, niemal elegijny smutek, gdzie wewnętrzne rozczarowanie bohaterki jest równoważone zadowoleniem z odczucia samego faktu życia.

Wydobycie powyższego aspektu unaocznia, jak przy głębszej penetracji warstwy wtórnej — tego typowego przecież dla poety wiersza-obrazka z codziennego życia przeciętnego człowieka — z pozornie niewiele mówiących sytuacji liryku wyłania się cała złożoność i głębia zawartej w nim treści. Dopiero w tym kontekście zaczynają być właściwie rozumiane słowa poety wypowiedziane w ostatnio udzielonym wywiadzie: „Chciałbym pisać takie wiersze, które nie wydałyby się banalne znawcom, a jednocześnie byłyby zrozumiałe dla niedoświadczonego czytelnika.”²⁵

²⁵ Zob.: *Jewtuszenko o swoich planach*, „Życie Literackie” 1973, nr 12, s. 3.

Ukazując świat wewnętrzny swych bohaterów w jakimś jednym istotnym momencie życiowym, Jewtuszenko zawsze ujmuje go w kontekście społecznym. Stąd właśnie większość liryków Jewtuszenki o pozornie prostej warstwie prymarnej, to jest zdarzeniowo-sytuacyjnej, kryje w sobie ważne problemy natury społeczno-etycznej i filozoficznej.

Najczęściej występującym w lirykach Jewtuszenki problemem jest kwestia trudności, a nawet wręcz niemożności porozumienia się ludzi między sobą — kwestia istnienia psychologicznej bariery między ludźmi, na którą się godzą, jako że jest ona jakby usankcjonowana historycznie ukształtowaną tradycją.

Oto wiersz pod tytułem *Она* (1965). Jest to scena sytuacyjna, ukazująca zachowanie się niegdyś bliskich sobie dwojga ludzi, którzy po dłuższym okresie niewidzenia przypadkowo się spotkali:

„Она?
 ... вно ядоль чьёго тэжон эй
 Но нет, —
 она! Нет, —
 Не она!
 Как странно
 с ней говорить учтиво и пространно,
 упоминая чьё-то имена,
 касаться мимоходом общих тем
 и вместе возмущаться чем-то искренне,
 поверхностно шутить, а между тем
 следить за нею,
 но не прямо —
 искоса.”

Wyglądające na „dłużyznę” zgadywanie w pierwszych dwóch wersach to znany już nam z poprzednich analiz chwyt tak zwanej formuły wyjściowej, polegającej tu na zasygnalizowaniu odbiorcy problemu zmienności człowieka, który po pewnym czasie staje się jakby zupełnie inną osobą. Cały następny okres zdaniowy (od końca drugiego po ósmy wers włącznie) to właśnie wykazane poprzez sytuację zachowanie się bohaterów, sposób mówienia oraz przedmiot rozmowy — na czym ta inność polega. Dalej poeta wykorzystuje w tym celu portret bohaterki.

„Сменилась её толстая коса
 причёскою с продуманной чудинкою,
 и на руке —
 продуманность кольца,
 где было только пятнышко чернильное.”

A zatem: wyrachowanie nawet w najmniejszych szczegółach zdusiło poprzednią naturalność. Oboje to widzą, czują, rozumieją, wytwarza się sztuczna nieszczerą sytuacją — zaporą nie do przebycia:

„Передаёт привет моим друзьям.
 Передаю привет её подругам.
 Продуманна во всём.
 А я и сам,
 ей помогаю, тщательно продуман.
 Прощаемся.
 Ссылаемся
 (зачем?)
 на дел каких-то несложных важность.
 Её ладони неживую влажность
 я чувствую в руке.
 Ну, а затем
 расходимся ...
 Ни я
 и ни она
 не обернёмся.
 Мы друзья.
 Мы квиты.”

Na tym kończy się część sytuacyjna wiersza.

Jego złożoność — jak to zwykle u Jewtuszenki bywa — ujawnia się dopiero w końcowej części tekstu, kiedy obydwie postacie, wyzwolone dzięki rozstaniu od konieczności odgrywania sztucznych względem siebie ról, naraz jakby nieoczekiwanie dla samych siebie, gdzieś w głębi swej podświadomości, ujawniają inną prawdę:

„Но ей, как мне, наверно, мысль
 страшна,
 что, может, в нас ещё не всё убито.
 И также,
 чтоб друг друга пощадить,
 при новой встрече в этом веке сложном
 мы сможем поболтать и пошутить
 и снова разойтись ...
 А вдруг не сможем?!”

Ta wypowiedź ujawnia, jak głęboko przeżyli ci ludzie wzajemną obcość podczas tego spotkania. Było ono dla nich uciążliwe i przez to, że przestrzegając konwenanse (z których stworzyli pancierz ochronny, zasłaniający prawdziwe oblicze) musieli stwarzać pozory dawnej bliskości, życzliwości i szczerości. Jednak w całej ostrości ten psychologiczny minidramat zmanifestowany zostanie odbiorcy dopiero w ostatnim wersie. Myśli:

„При новой встрече [...] мы сможем поболтать и пошутить, и снова разойтись [...]”

— która dotąd samouspokajała bohaterów (liczyli bowiem, że przy ponownym spotkaniu znów ich poratuje pancierz konwenansów) — naraz w jednym przebłysku podświadomości: *А вдруг не сможем?!* — postawiła

całość sytuacji w zupełnie innym świetle. Ukazała bowiem słabość ludzkiej natury, uwikłanej w złożoność własnego „ja”, zależność od „ja” innych ludzi, norm zwyczajowych i tym podobne. Stąd właśnie, jakby przypadkowo rzucone sformułowanie: *в этом веке сложном* — zaczyna korespondować właśnie z wymową puenty. Podnosi problem powikłań między-ludzkich kontaktów we współczesnym świecie.

Oto przykład, jak pozornie pospolita sytuacja (opis przypadkowego spotkania bohatera z dawną znajomą) w strukturze Jewtuszenkowskiego wiersza wprowadza głęboki problem ogólnoludzki.

Z problematyką powyższego utworu koresponduje zawartość innego wiersza pod tytułem *Твоя рука* (1965). Zaczyna się od charakterystyki występującej w nim bohaterki:

„Ты гордая.
Ты смотришь независимо.
Твои слова надменны и жестки.
И женщины всегда глядят заисступливо,
как хмуро сводишь брови по-мужски.”

Właściwie cała ta charakterystyka zawiera się w jednym epitecie pierwszego dwuwyrazowego zdania — *гордая*. Reszta to już tylko rozwinięcie przez typową dla Jewtuszenki rejestrację ludzkich zachowań: sposobu patrzenia, mówienia, rysów twarzy i tym podobne.

Jednak taką, jak ją ukazano na wstępie jest bohaterka tylko w oczach osób trzecich. Jej prawdziwe oblicze wygląda inaczej. Jest to słaba kobieta, potrzebująca wsparcia, wrażliwa, lękająca się zagrożenia ze strony świata zewnętrznego. Jest więc typem kobiety delikatnej, kruchej i bezbronnej:

„А у тебя такая маленькая рука
с царалинками,
с жилками прозрачными,
как будто бы участия просящими ...
Она.
твоя рука, хрунка-хрунка.
Я эту руку взял однажды в грубую,
не слишком размышляющую, мою
и ощутил всю твою робкость грустную —
и вдруг подумал,
что помочь могу.”

Taką zna ją bohater liryczny i taką jest w istocie. I oto życie zmusza bohaterkę do stawiania czoła przeciwnościom losu — **poddaje ją próbie** w różnych sytuacjach:

„Помог ли я?
Я слишком в жизни жадничал ...

На сплетни ты глядела свысока
 среди слушков и слухов,
 больно жалящих.
 А у тебя такая маленькая рука ...
 Я уезжал куда-то в страны дальние,
 грустя —
 сказать по правде —
 лишь слегка,
 и оставлял тебе твои страдания ...
 А у тебя такая маленькая рука ...
 Я возвращался ...
 Снова делал глупости
 и буду делать их наизусть
 в какой-то странной беспомощной лютости ...
 А у тебя такая маленькая рука [...]”

Szereg tych sytuacji oraz reakcje bohaterki stanowią w strukturze utworu motywację jej zachowań. Każdą sytuację, składającą się na osobisty dramat bohaterki, zamyka wciąż ten sam obraz o konkretnie oznaczonym na początku wiersza ładunku treściowym (*A у тебя такая маленькая рука*). Pełni on funkcję swoistego refrenu, dzięki któremu dramatyzm konsekwentnie narasta. Kulminacyjny punkt dramatu tyranizowanej duszy ludzkiej występuje w końcowej sytuacji przez ujawnienie, iż sprawca czyni to świadomie:

„И ненависть к себе невыносимая
 гнетёт меня,
 угрюма и тяжка.
 Мне страшно.
 Всё надеюсь я —
 ты сильная.
 А у тебя такая маленькая рука ...”

Tak więc badany liryk to wprost laboratoryjna analiza psychiki dręczonej kobiety. Jest to ofiara „typowych” międzyludzkich układów współczesnego społeczeństwa, gdzie jednostka ludzka w ostatecznym rozrachunku musi prowadzić tragiczną, samotną walkę ze wszystkimi przeciwnościami świata. W ten sposób problem niedoskonałości natury ludzkiej oraz jej społecznej implikacji pozostaje otwarty. Przy tym kwestia napastliwości, zakorzenionej niejako w społecznej tradycji w postaci plotek, wścibskości i tym podobne — nabiera tu jeszcze innej wymowy.

Ludzie odnoszą się niezyczliwie do bohaterki może dlatego, że nie znają jej prawdziwej twarzy, dramatu, jaki przeżywa. Ale bohater ją zna, a mimo to obchodzi się z nią w sposób nieludzko egoistyczny. I jakkolwiek będą go dręczyć w końcu wyrzuty sumienia, bohaterka będzie cierpieć nadal, gdyż nic nie wróży zmiany ani w jej postępowaniu, ani w otoczeniu. Nie poprawi się też jej gnębiciel, bowiem stwierdzenie: *Всё надеюсь я — ты сильная* — to psychologicznie umotywowane samozakłamanie człowieka, który szuka wyjścia z trudnej sytuacji, ale sam w to nie wierzy.

W tym więc kontekście ostrzem problemu staje się bezradność człowieka wobec złożoności międzyludzkich kontaktów. Pojedynczy człowiek, uwikłany w różne zależności natury biologicznej, psychologicznej, zwyczajowej i tym podobne nie jest w stanie rozwikłać tych kwestii na dzisiejszym etapie społecznego rozwoju. Musi więc w tym niedoskonałym świecie cierpieć oraz samotnie walczyć o życie, które jest takie ciekawe i kuszące. Na nic tu znajomość problemu, świadomość dokonywanych czynów, czy też sama chęć zgodnego z etyką postępowania wobec innych ludzi:

„И ненависть к себе невыносимая
гнетёт меня,
угрюма и тяжка.”

Oto treść liryku o tak charakterystycznych dla autora *Brackiej Elektrowni Wodnej* znamionach jego poetyki.

Dramatyczny konflikt jednostki ludzkiej ze współczesnym światem znajdujemy w wierszu *Я старше тебя на твои тридцать три* [...] (1960). Jest to wiwisekcja duszy kobiecej, ukazywanej poprzez typowy dla poetyki Jewtuszenki kontekst sytuacyjny, który w tym wierszu stanowi swoją biografię bohaterki.

Ukazuje się tę biografię poprzez pryzmat bohatera lirycznego, cierpiącego z powodu świadomości krzywd, jakich doznaje bliski mu człowiek. Bohater liryczny jest bezradny, bowiem nie może temu skutecznie przeciwdziałać.

Najpierw odmalowano straszne przeżycia bohaterki w okresie wojennego dzieciństwa:

„Во мне убивают отца твоего,
во мне твою мать на допросы гаскают.
Во мне твои детские очи тускнеют,
Когда из лекарств не найти ничего.”

Niełatwe też były lata dojrzewania bohaterki, szczególnie zaś pierwszych doświadczeń życiowych:

„Во мне ты впервые глянешь на себя
в зеркальную гладь не по-детски — по-женски,
во мне в боязливо-бесстрашном блаженстве
холодные губы даёшь не любя.
А после ты любишь, а может быть нет,
а после не любишь, а может быть, любишь,
и листья и лунность меняешь на людность,
на липкий от водки и «тетры» паркет.”

Życie z całą bezwzględnością, bez taryfy ulgowej dla jej sierocej doli, wciąga bohaterkę w tryby niejako „typowych” uwarunkowań społecznych. Próbuje ratować się ucieczką do konkretnych zajęć, usiłuje stworzyć „pancerz ochronny”:

„В шитье и английском ты ищешь оград,
бросаешься нервно в какую-то книгу,
бежишь, словно в церковь, к Бетховену, Григу,
со стоном прося об охране орган.”

Szuka wreszcie schronienia w małżeństwie, rodzinie:

„Но скрыться тебе никуда не дают.
Тебя возвращают в твой быт по-кулачки,
и, видя, что нету в тебе покаянья,
тебя, по-кулачки — не до смерти — бьют.
Ты молча рыдаешь одна в тишине,
рубашки, носки ненавидяще глядя [...]”

Dalej następują „typowe” sytuacje, obnażające „ciche” dramaty współczesnego świata, które właśnie ujawniają, z jakich to powodów bohaterowi lirycznemu *хочется кричать*.

Wymowa świata przedstawionego w tym liryku wzmacnia się jeszcze bardziej przez to, iż ów świat nie rysuje się jako pojedynczy przypadek, co mogłaby sugerować pierwszoosobowa forma podawcza, lecz jako uogólniony fakt podniesiony niemalże do rangi symbolu. Sugestia taka powstaje właśnie dzięki typowym w utworze sytuacjom rażąco negatywnych zjawisk społecznych. Wszystko, co bohater liryczny może im przeciwstawić, to współcierpienie, w którym bez reszty utożsamia się z osobą cierpiącą, czując się jedną z nich:

„Живу я тревогой и болью двойной.
Живу твоим слухом, твоим осязаньем,
живу твоим зреньем, твоими слезами,
твоими словами, твоей тишиной.
Моё бытие — словно два бытия.
Два прошлых мне тяжестью плечи согнули.
И чтобы убить меня, нужно две пули:
две жизни во мне — и моя, и твоя.”

Niedoskonałość natury ludzkiej, niedorzeczności, a nierzadko i okrucieństwa społecznych uwarunkowań współczesnego świata trapią poetę w całej jego dotychczasowej liryce, stanowiąc jej centralną problematykę.

Miał rację Seweryn Pollak twierdząc, że problematyka wierszy Jewtuszenki jest głęboka i nowoczesna przede wszystkim w liryce intymnej²⁶. Widzenie zagadnień ogólnoludzkich przez pryzmat jednostkowych, najbardziej osobistych spraw człowieka to klucz do liryki intymnej Jewtuszenki. Tej zasadzie są konsekwentnie podporządkowane: behawiorystyczne postaciowanie, filmowy charakter obrazowania i konstrukcje kompozycyjne wierszy.

Reasumując powyższe obserwacje nieodparcie nasuwa się wniosek, iż wbrew mniemaniom pewnej części krytyków, jedno z czołowych miejsc

²⁶ Zob.: S. Pollak: *Poczta E. Jewtuszenki*, „Nowa Kultura” 1961, nr 4, s. 3.

wśród młodych poetów radzieckich drugiej połowy lat pięćdziesiątych i początku sześćdziesiątych zawdzięczał Jewtuszenko nie tylko aktualności i obywatelskiemu zaangażowaniu jego liryki publicystycznej. Określenie autora *Tkliwości* mianem „publicysty” ujawnia tylko część prawdy. W rzeczywistości bowiem chyba większą rolę odegrał on jako przedstawiciel liryki intymnej, jako poeta, który jeden z pierwszych poezji opisowej przeciwstawił hasło „samowyróżnienia”²⁷ i konsekwentnie realizował je, odnawiając gruntownie program estetyczny. Nie przypadkowo też radziecki badacz Siergiej Władimirow, który jak nikt w dotychczasowej krytyce sięgnął w głąb poetyki autora *Prologu*, o „samowyróżnieniowej” liryce Jewtuszenki pisał: „Chyba poezja radziecka dotąd nie знаła takiego stopnia szczerości, takiej energii samowyróżniania, jak twórczość Jewtuszenki. Cały świat koncentruje się, przenosi się do duszy poety, gdzie wszystko percypuje się jako jego własny emocjonalny stan.”²⁸

²⁷ Zob.: Z. Żakiewicz: op. cit., s. 133; S. Pollak: *Niepokoje poetów*, Kraków 1972, s. 209—212.

²⁸ S. Władimirow: op. cit., s. 70.

Марян Сцепуру

ИНТИМНАЯ ЛИРИКА ЕВГЕНИЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА ЕВТУШЕНКО ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Резюме

Евгений Евтушенко известен прежде всего как поэт-трибун, затрагивающий в своих поэтических фельетонах самые злободневные общественно-политические проблемы своей родины. Тем временем большинство произведений автора „Нежности”, в особенности второй половины пятидесятых и начала шестидесятых годов относится к так называемой интимной лирике.

Подробное исследование этого направления поэзии Евтушенко показывает, что это произведения, в которых при более глубоком проникновении во вторичные слои из на вид немногословных лирических ситуаций возникает целая сложность и глубина их общественно-этико-философского содержания. Умение видеть общечеловеческие проблемы через призму индивидуальных, наиболее личных переживаний человека — это ключ к интимной лирике Евтушенко. Этому принципу последовательно подчинены и биохронологическое формирование образов и кинематографический характер изображения и композиционные конструкции, одним словом — совокупность выразительных форм мастерства поэта.

Более подробный анализ поэзии Евтушенко неизбежно приводит к заключению, что определение автора „Пролога” как „публициста” — это лишь часть истины. В действительности, пожалуй, большую роль сыграл он как представитель интимной лирики, как поэт, который одним из первых описательной поэзии противопоставил лозунг „самовыражения” и последовательно реализовал его, возобновляя основательно эстетическую программу, а тем же самым протирая путь для нового так называемого „четвертого поколения” советских поэтов.

Marian Sciepuuro

THE INTIMATE LYRICS OF JEVGENY JEVTUSHENKO AN ATTEMPT AT INTERPRETATION

Summary

Jevgeny Jevtushenko is known principally as a poet of the tribune, dealing in his poetic communications with the most lively socio-political issues of his country. However, the major part of the poetical works from the pen of the author of *Tenderness*, particularly during the latter half of the nineteen fifties and the beginning of the nineteen sixties, consisted of so-called intimate lyrics.

Closer investigation of this area of Jevtushenko's poetic output reveals that these are works in which, after penetrating somewhat deeper beneath the secondary layer of apparently little significant lyrical tissue, may be discerned the whole complexity and profundity of the socio-philosophical-ethical message contained in them. The vision of problems common to all mankind through the perception of the individual, through the most personal of a human being's experiences, this is the key to the intimate lyrics of Jevtushenko. It is this principle which governs consistently the behaviourist characterisation, the film-like nature of portrayal and the compositional structure, or briefly — the overall means of presentation representing the communicative devices in the poet's artistic style.

Detailed examination of Jevtushenko's poetry leads inevitably to the conclusion that to classify the author of *Prologue* as a „publicist“ is to perceive only part of the truth. For in fact it may be adjudged that his more important role has been that of representative of the intimate lyric form, as a poet who was one of the first to oppose descriptive poetry with the demand for "self expression", himself consistently satisfying this demand, evolving a radically modified aesthetic programme and thus paving the way for the new "fourth generation" of Soviet poets.