

Eulalia Papla

Miniatury dramatyczne w liryce Innocentego Annińskiego i Anny Achmatowej

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 10, 29-40

1987

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.

Miniatury dramatyczne w liryce Innocentego Annińskiego i Anny Achmatowej

Eulalia Papla

Problematykę i kierunek moich rozważań wyznaczają trzy aspekty badawcze.

Aspekt pierwszy, terminologiczny: „miniatura dramatyczna w liryce a mała forma”. Pojęcie i zakres nazwy „mała forma literacka” nie jest całkiem jasny. Nie podaje jej *Słownik terminów literackich*, jedynie pod hasłem „epika” znajdujemy wyrażenie „krótkie formy epickie” jako opozycyjne wobec „duże formy epickie”¹. Nie przynosi też definicji znane studium Jana Trzynałdowskiego *Małe formy literackie*, rozpoczynające się właśnie od wątpliwości natury terminologicznej. Mimo to termin „mała forma” funkcjonuje w naszej świadomości, jak powiada badacz, „z tzw. intuicyjną oczywistością”².

Istotnie, bez oporów określamy tak anegdotę, nowelę czy opowiadanie bądź ze struktur wierszowych — bajkę, epigramat, fraszkę i wszelkie wiersze typu okazjonalnego (np. sztambuchowy). Kryterium stanowi tu mała pojemność werbalna.

Czy jednak z równie „intuicyjną oczywistością” nazwiemy małą formą wiersz liryczny? Niewątpliwie jest to utwór mały, lecz mały w stosunku do czego? Jego niewielka objętość wynika z samej istoty liryczności, z faktu przekazywania — by użyć hiperboli — „jednym tchem” zaktualizowanego czasowo doznania. Argument małości zawisa tym samym w próżni, opozycja „mały-duży” wydaje się liryce po prostu obca.

Wyjaśnienia wymaga również sformułowanie „miniatura dramatyczna w liryce”. Nie chodzi wszak o tzw. mały dramat, uprawiany choćby

¹ *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1976, s. 103. Jako krótkie formy epickie wymienia się anegdotę, nowelę, opowiadanie, balladę i powieść poetycką.

² J. Trzynałdowski: *Małe formy literackie*. Wrocław 1977, s. 5.

przez Puszkina. W pewnym stopniu przydatne może tu być odwołanie się do definicji miniatury poetyckiej:

[...] maksymalnie zwięzły utwór poetycki, odpowiadający normom gatunku realizowanego zwykle w tekstach obszerniejszych³.

Wracając do Trzynadlowskiego: jak pamiętamy, omawia on formy, które — wobec świadomie pominiętej małej prozy narracyjnej — chciałyby się nazwać „bardzo małymi” (bajka, fraszka, epitafia itp. inskrypcje o charakterze sentencjonalnym). Poprzedzające ich analizę ustalenia teoretyczne zawierają sugestie natury ogólnej. Oto inne — prócz objętościowego — kryteria decydujące o różnicach między dużą a małą formą:

- przekaz informacji: forma duża to układ analityczny o rozbudowanych sposobach komunikowania treści, mała — syntetyczny, kondensujący znaczenia, inaczej: w formie dużej struktura określa konstrukcję, w małej — konstrukcja wyznacza strukturę;
- kategoria temporalna: w formie dużej czas jest czynnikiem organizującym, odczuwanym jako konkretny i istotny element świata przedstawionego, w małej — ma charakter pozorny, odnosimy wrażenie swoistej ponadczasowości;
- kryterium autonomii: duża forma jest samodzielna, „samoważna”, jak mówi autor, mała zaś — niesamoistna bądź autonomia jej jest względna, mała forma wymaga kontekstu (np. przypowieść w powieści) lub sytuacji (anegdota, epitafium)⁴.

Spostrzeżenia te traktować będę jako punkt odniesienia przy analizie interesującego nas typu liryki.

Chodzi mianowicie o taki utwór, w którym sytuacja liryczna nazywana bywa *dramatyczną*; jej wyznacznikami są przytoczenia dialogowe, a co za tym idzie — założona obecność innej względnie innych, obok „ja” lirycznego, osób-bohaterów.

Ani taka sytuacja, ani sama kategoria dramatyczności nie są w liryce, rzecz jasna, czymś nowym⁵. Stosowanie tego rodzaju narracji wiąże się, jak wolno sądzić, przede wszystkim z temperamentem twórczym, są poeci jakby predestynowani do wyrażania przeżyć w taki właśnie sposób. Niemniej od czasów modernizmu, gdy pojawiają się nowe koncepcje osobowości, stosowanie dialogu stało się szczególnie aktualne

³ *Słownik terminów...*, s. 240 (podkr. — E.P.).

⁴ Por. J. Trzynadlowski: *Małe formy...*, s. 7—11.

⁵ Por. np. studium Czesława Zgorzelskiego: *Dramatyczność monologu lirycznego. Zarys problematyki na przykładzie utworów Stowackiego*. W: *Z polskich studiów slawistycznych*. Seria 5. T. 2. Warszawa 1978.

i w powszechnym odczuciu znamienne dla modelu liryki postsymbolistycznej⁶.

Obfitujące w dialog liryki znamy dobrze z twórczości Anny Achmatowej. Już w roku 1923 Borys Eichenbaum, akcentując ich fabularność, nazwał je „liryczną powieścią”.⁷ Dramatyczną konstrukcję lirycznych nowel poetki podkreślał potem Seweryn Pollak⁸. Problem ten omówiłam w pracy o akmeizmie⁹, toteż w niniejszej pracy skupię się raczej na poezji Annienskigo, inspirującej do dalszych i w nieco odmiennym kierunku idących spostrzeżeń. Stało się tak dlatego — a jest to jeden z licznych paradoksów biografii twórczej tego artysty — że charakterystyczną przede wszystkim dla Annienskigo dialogową strukturę wierszy czytelnik poznawał głównie poprzez utwory jego genialnej uczennicy.

Przeszliśmy w ten sposób do drugiego aspektu mojego tematu — do kwestii form podawczych, wzajemnej relacji monologu i dialogu. Jak wiadomo, monolog w liryce a dialog w dramacie uważane są wręcz za cechy dystynktywne tych rodzajów. Ale sprawa nie jest oczywiście aż tak jednoznaczna. Na dodatek zostajemy natychmiast uwikłani w rozległą już problematykę sporu o polifoniczność przekazu lirycznego¹⁰, nie mówiąc już o wątpliwej „czystości” monologu jako takiego, który to problem podjął onegdaj Jan Mukarovsky¹¹. Nie wdając się w dywagacje i rozważania, które mogą być tematem kilku opasłych

⁶ Zob. S. Jaworski: *Między awangardą a nadrealizmem*. Kraków 1976 (zwłaszcza rozdz. *W strefie przejściowej*).

⁷ B. Eichenbaum: *Anna Achmatowa (próba analizy)*. W: tenże: *Szkice o poezji i prozie*. Warszawa 1973, s. 202. Por. także s. 194, 201, 203.

⁸ S. Pollak: *Srebrny wiek i później*. Warszawa 1971, s. 19.

⁹ E. Papla: *Akmeizm. Geneza i program*. Wrocław—Warszawa 1980, s. 114—118.

¹⁰ Upraszczając: koncepcję polifoniczności poezji firmuje, jak wiemy, Ю. Лотман (*Анализ поэтического текста*. Ленинград 1972, s. 10 i nast., gdzie materiałem egzemplifikacyjnym jest jeden z wierszy Annienskigo), przeciwstawiając się Bachtinowskiej teorii o stosowaniu tej kategorii badawczej wyłącznie do prozy. Początki polemik wokół tego zagadnienia i przegląd stanowisk referuje zwięźle L. Suchanek: *Koncepcja cudzego słowa w zastosowaniu do badań tekstu poetyckiego*. W: *Radziecka metodologia badań filologicznych po roku 1945*. T. 1. *Literaturoznawstwo*. Red. G. Porebina. Katowice 1978. Problem polifonii (lub jej braku) w liryce komplikuje dodatkowo związek polifoniczności z dialogowością, co prowadzi do wymiennego stosowania pojęć: „polifonia”, „struktura dialogowa”, „cudze słowo” itp. Przy maksymalnym z natury rzeczy subiektywizmie przekazu lirycznego uporządkowanie „chaosu” pojęciowego i konkretne ustalenia są szczególnie trudne. Szersza i wykraczająca daleko poza niniejsze rozważania kwestia „cudzego słowa” w poezji Annienskigo domaga się osobnego zbadania, tutaj interesuje mnie wyłącznie dialogowe, tj. manifestujące się poprzez użycie formy podawczej dialogu nastawienie narratora lirycznego.

¹¹ W studium *Dialog a monolog*. Zob. J. Mukarovsky: *Wśród znaków i struktur*. Warszawa 1970, zwłaszcza s. 203—222.

tomów, ograniczę się w tym miejscu do następującej uwagi: czymś strukturalnie innym jest w moim przekonaniu dramatyczność monologu lirycznego jako odbicie rozszczepienia osobowości, czymś innym zaś — wielogłosowość wypowiedzi lirycznej, wynikającej z użycia dialogu, niejako rozpisanej na role (podobnie jak trudno byłoby mówić o polifonii lub „cudzej mowie” w dramacie).

W związku z tym wyróżniłabym dwie odmiany liryki udratyzowanej:

1. Przeżywający wewnętrzne rozdarcie podmiot przemawia wieloma głosami: będzie to sytuacja rozmowy z samym sobą, często operująca motywem sobowtóra, wykorzystująca maski i role. Możemy mówić wówczas o polifonii wewnętrznej, tkwiącej immanentnie w wypowiedzi formalnie monologicznej. Taką sytuację nazwałabym *quasi-dramatyczną*.

2. Podmiot liryczny przejmuje funkcję narratora dramatu, organizuje coś w rodzaju akcji, scenicznego „dziania się”. Możemy wtedy mówić o polifonii właściwej, bo wynikającej z zastosowania chwytów przynależnych dramatowi. Taką sytuację określiłabym jako *dramatyczną sensu stricto*, w pewnych wypadkach może nawet jako *sceniczną*, a na potrzeby niniejszego wystąpienia — miniaturą dramatyczną (sceniczną)¹².

Stale obecna w dotychczasowych rozważaniach opozycja „liryka-dramat” narzuca więc trzeci aspekt analizy — *genologiczny*, dokładniej — problem krzyżowania się i ewolucji gatunków, by przywołać popularną rozprawę Ireneusza Opackiego, zwłaszcza dwie konkluzje badacza, które będą moim kolejnym punktem odniesienia:

- wprowadzenie w obręb jednego gatunku elementów właściwych drugiemu jest węzłowym wyznacznikiem ewolucji;
- powstała w rezultacie odmiana, „krzyżówka”, jest formą przejściową, fazą w rozwoju gatunku¹³.

Po cokolwiek przydługim, ale koniecznym do zwartości dalszych wywodów wprowadzeniu, przechodzę do omówienia genezy i cech miniatury dramatycznej. Na początek dwa stwierdzenia wyjściowe:

Po pierwsze — i Anniński, i Achmatowa nader często wprowadzają do wiersza lirycznego dialog, sytuację rozmowy. W obu wypadkach fakt ten wiąże się z ukonkretnieniem podmiotu i sytuacji lirycznej oraz

¹² Jak zwykle w takich wypadkach granice mogą okazać się płynne, wystąpią odmiany przejściowe.

¹³ Por. I. Opacki: *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*. W: *Problemy teorii literatury*. Red. H. Markiewicz. Wrocław 1967. Terminu „gatunek” używam wymiennie z terminem „rodzaj”.

odnowieniem języka (kolokwializacja), jakkolwiek źródła owych innowacji są różne, jak różne są to indywidualności twórcze¹⁴.

Po drugie — Innocenty Annienski (1856—1909) i młoda Achmatowa tworzą w okresie znaczących przemian w poezji rosyjskiej. Po ekspansji liryczności, pod koniec pierwszego dziesięciolecia nowego wieku, rozlega się wołanie o obiektywizację słowa poetyckiego (choć z różnych stron i różnie pojmowaną); wiadomo, że i Błok zmienia wówczas stylistykę. Analizowane wiersze Annienskigo pochodzą z lat 1906—1909¹⁵.

Dlaczego właśnie w poezji Annienskigo żywioł dramatyczny daje o sobie znać tak wyraźnie? Na pewno wyjaśnieniem niewystarczającym jest szczególna atencja poety — z wykształcenia filologa-kłasyka — do dramatu greckiego, zwłaszcza tragedii Eurypidesa, które tłumaczył. Także nie to, iż sam pisał tragedie o wątkach antycznych. Są to nawet fakty jakby bez znaczenia wobec czynników dramatyzujących w sposób istotny strukturę jego wierszy, dynamizujących je od wewnątrz.

Przyczyna podstawowa tkwi, jak wolno sądzić, w samej osobowości Annienskigo, człowieka i artysty. Ten „dekadent-autentysta”¹⁶, na domiar z bardzo silnym kompleksem zbędnego człowieka rosyjskiej „głuchej jesieni” lat osiemdziesiątych, zdaje się skupiać w sobie wszystkie modernistyczne cierpienia i lęki. Osobowość dekadenccka znaczy jednak przede wszystkim — *d y s h a r m o n i j n a*, skłócona wewnętrznie. W tym

¹⁴ U Annienskigo bierze się to głównie z męczącej potrzeby samoanalizy i samookreślenia się podmiotu w obliczu destruktywnego oddziaływania świata zewnętrznego; u Achmatowej jest bardziej próbą zdystansowania się wobec przeżyć, ich obiektywizacji w myśl założeń akmeistycznych. Ciekawe, iż mimo odmienności funkcji, chwytły są podobne i dają badaczom asumpt do podkreślenia analogii niekiedy nazbyt eksponujących „terminatorstwo” Achmatowej (np. A. L. Crone: *A. Akhmatova and the imitation of Annienskij*. „Wiener Slavistischer Almanach” 1981, B. 7). U Annienskigo silniej jeszcze niż u Achmatowej ujawniają się powiązania z prozą, przy czym nie tylko w warstwie stylistycznej, lecz i światopoglądowej, co powoduje odsyłanie nie do prozy w ogóle (jak w przypadku poetyki), lecz do konkretnych pisarzy; najczęściej wymienia się Czechowa i Tołstoja. Bibliografia sygnalizująca koneksje jest obszerna, tu wskażę jedynie na wnikliwą analizę G. Iwaska (*Annienskij und Cechov*. „Zeitschrift für Slavische Philologie” 1959, B. 27, Heft 1), odkrywającą zdumiewające analogie między wierszem *Прерывистые строки* a *Дамы з песkiem*. Jako ciekawostka: doszukano się nawet podobieństwa w instrumentacji wierszy poety a fragmentami... *Ulisses* J. Joyce’a (С. Карлинский: *Вещественность Анненского*. „Новый журнал” 1966, кн. 85, s. 76 i nast.).

¹⁵ Fenomen Annienskigo, poety „granicznego”, jest szczególnie interesujący z punktu widzenia poetyki historycznej; jego liryka to swoisty mini-katalog motywów i środków stylistycznych w poezji od Boratyńskiego po okres najnowszy. Pisałam o tym szerzej w artykule *O „dziwnym” poecie Annienskim* [w druku].

¹⁶ Autorem dowcipnego podziału dekadentów na autentystów i symulantów jest J. Smaga (*Dekadentyzm w Rosji*. Kraków 1981, s. 97 i in.). O autentycie mówimy wówczas, gdy charakter epoki idealnie współgra z charakterem jednostki, dając w efekcie spotęgowaną sumę cech. W przypadku Annienskigo dodatkowym źródłem stanów lękowych mogła być nieuleczalna choroba serca i chroniczna bezsenność.

miejszu warto może przywołać szereg pojęć, za pomocą których badacze próbują dotrzeć do istoty metody artystycznej Annienskigo. Przede wszystkim jest to ironia sokratyczna, kwestionująca wszelkie, w tym przeciwstawne sobie, racje¹⁷. Następnym pojęciem jest poetyka negacji, związana ze Schleglowskimi kategoriami samostwarzania i samozniszczenia¹⁸. Bardzo interesujące są refleksje leningradzkiego poety Aleksandra Kusznera o szczególnych właściwościach składniowo-intonacyjnych wierszy Annienskigo, które — porównanie godne poety — przypominają pulsowanie elektrokardiogramu¹⁹. Wreszcie, proponowany przeze mnie termin — dezorientacja, jednoczesne bycie tym i nie tym, pochodna dekadentkiej przewrotności i motywu sobowtóra, pojęcie oddające subtelne odcienie specyficznej gry semantycznej, jaką poeta prowadzi zarówno wobec „ja” lirycznego, jak i odbiorcy²⁰. Konflikt wewnętrzny, dynamika nieustannie przeczących sobie głosów stanowi niewątpliwie dominantę liryki Annienskigo.

Ważnym czynnikiem „dramatotwórczym” jest usytuowanie podmiotu lirycznego wobec innych uczestników dialogu. Chodzi o pozycję równą, partnerską, taką właśnie, jaką przyjmuje się wobec sobowtóra, *alter ego* bądź wprowadzanych osób, których status wyznacza wspólna sytuacja egzystencjalna (przykładem alternatywnym jest liryka inwokacyjna typu modlitwy czy wyznania uczynionego ubóstwianej kobiecie, ponieważ podmiot sytuuje siebie wówczas w pozycji niższego, wykluczającej partnerstwo)²¹.

Kolejnym momentem jest konkretyzacja świata przedstawionego w przeciwieństwie do umownego pejzażu symbolistów. Źródłem prozaizacji, nierzadko bliskiej naturalizmowi, jest u Annienskigo monistyczny światopogląd; w odróżnieniu od innych dekadentów, a tym bardziej od mistyków, poeta nie ucieka w świat ideału, nie doznaje nawet pociechy marzenia. Jeśli wprowadza element fantastyki, będzie to do-

¹⁷ Zob. И. Колобаева: *Ирония в лирике И. Анненского*. В: „Научные доклады высшей школы. Филологические науки”. № 6. Москва 1977.

¹⁸ Zob. I. Rakuša: *Poetik der Verneinung. Boratynskij und Annenskij*. In: *Schweizerische Beiträge zum VIII Internationalen Slavistenkongresse in Zagreb und Ljubljana, September 1978*. Bern—Frankfurt a.M.—Las Vegas [nadbítka bez r.w.].

¹⁹ А. Кушнер: *Заметки на полях*. „Вопросы литературы” 1981, nr 10, s. 199—201.

²⁰ Por. bardzo inspirujące przy badaniu liryki modernistycznej kategorii Hugo Friedricha — dezintegracja i dysonansowe napięcie — w jego książce *Struktura nowoczesnej liryki*. Warszawa 1978.

²¹ Tak np. w Błokowskim cyklu *Wiersze do Pięknej Pani*; warto sobie uzmysłowić, że aby mogła ona stać się uczestnikiem dramatu, Colombiną w *Budzie jarmarcznej*, musiała być sprowadzona z wyżyn na ziemię. Wiadomo też, że w okresie obrachunku z własnymi ideałami Błokowi nie wystarczał już wiersz liryczny, że napięta rozterka domagała się wielogłosowego ujścia w adekwatnej do tego stanu formie dramatu.

mena koszmaru, metafizyka bez Boga, nieoczekiwanie odsłaniająca się złowieszczą stroną zwykłych przedmiotów. Reifikacja rzeczywistości u Annienskigo, uważanego w tym względzie za prekursora akmeistów, manifestuje się bodaj silniej, z większą sugestywnością. Uderza wyeksponowanie elementów czasoprzestrzennych i wyrazistość, chciałoby się powiedzieć — sceniczna — zachowań bohaterów, ich gestów, mimiki, intonacji głosowej. Wypowiedzi mają często postać replik, co podkreśla zapis graficzny. Te właściwości narracji lirycznej Annienskigo, a potem Achmatowej, sprawiają, że przedstawiona rzeczywistość jest jakby przygotowana do inscenizacji czy ekranizacji.

W efekcie sumujących się czynników „dramatogennych” powstaje struktura synkretyczna, której trudno nie nazwać wierszem lirycznym, a zarazem nie widzieć wyraźnego ciężenia jej ku dramатовi i to dramатовi scenicznemu. Następuje tu — by przywołać cytowaną już definicję miniatury poetyckiej — owo przeniesienie norm „gatunku” realizowanego zwykle w tekstach obszerniejszych²².

Jak zatem ewoluuje liryczność takiego wiersza, co dzieje się z wyznacznikami rodzajowymi liryki? Jedynym nie kolidującym z dramatem i w tym sensie jednoczącym obydwa rodzaje jest aktualizacja, uobecnienie czasu. A właściwości inne? Dominacja podmiotu (a co za tym idzie — subiektywizacja świata) zostaje podważona, jest on raczej organizatorem treści przekazu i współbohaterem wydarzeń. Sytuację wyznania zastępuje sytuacja rozmowy, monolog staje się, by tak rzec, monologiem zdialogizowanym, rozpisany na głosy, jeśli nie wręcz dialogiem. Widoczne są elementy akcji oraz tak istotny dla dramatu konflikt. Przebiegać on może na płaszczyźnie „ja” — „ty” (z reguły będzie to postać uczuciowo bliska i związana wspólnotą losów):

В вагоне

Довольно дел, довольно слов,
Побудем молча, без улыбок,
Снежит из низких облаков,
А горный свет уныл и зыбок.

В непостижимой их борьбе
Мягутся черные ракиты.
„До завтра, — говорю тебе, —
Сегодня мы с тобою квиты”.

Хочу, не грезя, не моля,
Пускай безмерно виноватый,
Глядеть на белые поля
Через стекло с налипшей ватой.

²² Por. przypis 3. Warto dorzucić, że Annienski uprawiał też formę jakby „bardzo małego” dramatu, np. cykl *Песни с декорацией*; charakterystyczne jest tu dopełnienie kojarzące się z teatrem, inscenizacją.

А ты красуйся, ты — гори..
 Ты уверяй, что ты простила,
 Гори полоской той зари,
 Вокруг которой все застыло.²³

Здравствуй! Легкий шелест слышишь
 Справа от стола?
 Этих строчек не допишешь —
 Я к тебе пришла.
 Неужели ты обидишь
 Так, как в прошлый раз, —
 Говоришь, что рук не видишь,
 Рук моих и глаз.
 У тебя светло и просто,
 Не гони меня туда,
 Где под душным сводом моста
 Стынет грязная вода.²⁴

Konflikt może przebiegać także na płaszczyźnie „ja” — „świat” w przypadku, jak krytyczny stosunek do rzeczywistości wyraża się przez odizolowanie podmiotu od przedmiotu narracji, przyjęcie postawy obiektywnego narratora:

Нервы
 (Пластинка для граммофона)

Как эта улица пыльна, раскалена!
 Что за печальная, о господи, сосна!

Балкон под крышею. Жена мотает гарус.
 Муж так сидит. За ними холст как парус.

Над самой клумбочкой прилажен их балкон.
 „Ты думаешь — не он.. А если он?
 Все вяжет, боже мой... Посудим хоть немножко...”
 ..*Морошка, ягода морошка!*...

„Вот только бы спустить лиловую тетрадь?”
 „Что, барыня, шпинату будем брать?”
 „Возьмите, Аннушка!” — „Да там еще на стенке
 Видал записку я, так...”

...*Хороши гребзнки!*
 „А, почтальон идет... Петровым писем нет?”
 „Корреспонденции одна газета „Свет”.
 „Ну, что ж? устроила?” — „Спалила под плитою”.
 „Неосмотрительность какая!.. Перед тою?
 А я тут так решил: сперва соображу,
 И уж потом тебе все факты изложу...

²³ И. Анненский: *Стихотворения и трагедии*. Ленинград 1958, s. 129. Przy następnych cytowanych wierszach poety podaję w nawiasie stronę tego wydania. Wszystkie znaki graficzne, w tym kursywa, pochodzą od autora.

²⁴ А. Ахматова: *Избранное*. Москва s. 71.

Еще чего у нас законопатить нет ли?
 „Я все сожгла”. — Вздохнув, считает молча петли...
 „Не замечала ты: сегодня мимо нас
 Какой-то господин проходит третий раз?”
 „Да мало ль ходит их...” — „Но этот ищет, рыщет,
 И по глазам заметно, что он сыщик!..”
 „Чего ж у нас искать-то? Боже мой!”
 „А Вася-то зачем не същется домой?”
 „Там к барину пришел за пачпортами дворник”.
 „Ко мне пришел?.. А день какой?” — „А вторник”.
 „Не выйдешь ли к нему, мой друг? Я нездоров”.
 ...Ландышов, свежих ландышов!
 „Ну что? Как с дворником? Ему бы хоть прибавить!”
 „Вот вздор какой. За что же?”
 ...Бритвы праветь!..
 „Присядь же ты спокойно! Кись-кись-кись...”
 „Ах, право, шел бы ты по воздуху пройтись!
 Иль ты вообразил, что мне так сладко маяться...”
 Яйца свежие, яйца!
 Яичек свеженьких?..
 Но вылилась и злоба...
 Расселись по углам и плачут оба...
 Как эта улица пыльна, раскалена!
 Что за печальная, о господи, сосна!

(s. 163—164)

Jeśli strukturę narracyjną dwu uprzednio cytowanych liryków najlepiej oddaje termin „monodram”, wiersz *Nerwy* jest już właściwą scenką dramatyczną, nie tylko całkowicie zdominowaną przez dialog *sensu stricto*, lecz i z podziałem na tekst główny i poboczny (wersy początkowe i końcowe), z replikami i wypowiedziami na stronie, a nawet z postaciami epizodycznymi (wydzielone kursywą „głosy ulicy”), z prezentacją ruchu i gestów postaci (te fragmenty łatwo zamienić na didaskalia). Łatwo też wyobrazić sobie tę scenkę jako sfilmowaną, zawiera ona — prócz wymienionych cech scenicznych — również sugestię co do ujęć i podziałów na plan daleki, bliski itd.; tak zróżnicowana przestrzeń niemal domaga się kamery.

Utwór *Przerywane strofy* wydaje się natomiast czymś pośrednim między monodramem a sceną dramatyczną; warto także zwrócić tu uwagę na dwoistość, nakładanie się konfliktu: „ja” contra „ty”, lecz i „my” contra „świat”.

Прерывистые строки

Этого быть не может,
 Это — подлог,
 День так тянулся и дожит,
 Иль, не дожив, изнемог?..
 Этого быть не может...

С самых тех пор
В горле какой-то комок...
Вздор..
Этого быть не может...
Это — подлог...
Ну-с, проводил на поезд.
Вернулся, и solo, да!
Здесь был ее кольчатый пояс,
Брошка лежала — звезда,
Вечно открытая сумочка
Без замка,
И, так бесконечно мягка,
В прошивках красная думочка...

.
Зал,
Я нежное что-то сказал,
Стали прощаться,
Возле часов у стенки...
Губы не смели разжаться,
Склеены...
Оба мы были рассеянны,
Оба такие холодные...
Мы...
Пальцы ее в черной митенке
Тоже холодные...
„Ну, прощай до зимы,
Только не той, и не другой...
И не еще — после другой...
Я ж, дорогой,
Ведь не свободная..”
„Знаю, что ты — в застенке...”

После она
Плакала тихо у стенки,
И стало бумажно-бледна...
Кончить бы злую игру...
Что ж бы еще?
Губы хотели любить горячо,
А на ветру
Лишь улыбались тоскливо...
Что-то в них было застыло,
Даже мертво...
Господи, я и не знал, до чего
Она не красива...
Ну, слава богу, пускают садиться...
Мокрым платком осушая лицо,
Мне отдала она это кольцо...
Слиплись еще раз холодные лица,
Как в забытьи, —

И
Поезд еще стоял —
Я убежал....
Но этого быть не может,

Это — подлог...
 День или год и уж дожит,
 Иль, не дожив, изнемог...
 Этого быть не может...

(s. 168—169)

Pora na podsumowanie części analitycznej i na płynące stąd wnioski w kontekście sygnalizowanych na wstępie obserwacji Trzynadłowskiego i Opackiego.

Po pierwsze zatem: omawiane utwory a mała forma. Otóż wszystkie one posiadają wspólną cechę: to, co się w nich „dzieje”, nie jest po prostu jakąś mini-fabulą, jakąś skróconą akcją. Jest to raczej fragment dramatu, wycinek z całości fabuły dramatycznej. Czy ściślej — ta część akcji, którą nazwiemy punktem kulminacyjnym. Zdarzenie ukazane jest w momencie najwyższego napięcia i w tym sensie możemy mówić o „dramacie skondensowanym”. W liryku *W wagonie* stajemy się świadkami jakiejś historii, która ma swoje przedtem i potem (incipit „dowolno”, a następnie „do zawtra”), równie wyrazisty aspekt czasowy zawierają *Przerywane strofy*. Jedynie wiersz *Nerwy* wydaje się statyczny, ale tylko wówczas, jeśli oceniać go z punktu widzenia dramatu tradycyjnego. Napięcie tkwi tu wewnątrz, utajone w zastygłej rzeczywistości, jak w dramatach Czechowa, a sposób usytuowania postaci i organizowania „akcji” nasuwają myśl o antycypacji którejs z sztuk Becketta czy Różewicza.

Konfrontując te uwagi z ustaleniami Trzynadłowskiego: miniatura dramatyczna w liryce wykazuje określone cechy formy małej nie tylko od strony objętości. W pewnym sensie dramat stał się tu brakującą opozycją, rzecz można, koniem trojańskim demaskującym strukturę od wewnątrz. Powstał układ syntetyczny, znaczeniowo skondensowany, konstrukcja wyznacza tu strukturę. Jest to również twór nie samowystępny, sposób jego istnienia jest kontekstowy, wymaga dopowiedzenia sytuacji poprzedzającej bądź finału.

Dopowiadamy je sobie bez trudu, ponieważ wszystkie historie są dostatecznie banalne. Banalne nie w znaczeniu pejoratywnym, lecz właśnie w sensie — podatne na uzupełnienie, bo powtarzające się, mocno związane z ludzką kondycją, istniejące teraz i zawsze. Będzie to wciąż ta sama gra miłosna, wciąż ta sama trywialność egzystencji, wciąż ta sama nadzieja. Cechuje je jakby czasowa nieistotność, nie bacząc na realia, na konkrety czasowo-przestrzenne. Miniatury dramatyczne Annińskiego i Achmatowej tak mocno, wydawałoby się, osadzone w realnej, „małej” codzienności pełnią więc także funkcję powieści.

I sprawa druga: wprowadzenie do liryki elementów innego rodzaju a problem ewolucji. U Annińskiego struktura dialogowa i sytuacja dramatyczna są wyostrzone, przerysowane, doprowadzone do skrajności. U Achmatowej przybierają postać znacznie łagodniejszą. Może jest to

po prostu kwestia różnych temperamentów poetyckich. Ale nie można też wykluczyć nasuwającej się sugestii, że Achmatowa nie musiała już sięgać po środki tak ostre. By odnowić wiersz liryczny, spożytkowała dokonania poprzednika, właśnie ową fazę przejściową gatunku, o którym mówi Opacki. Włączyła je do repertuaru środków własnych, aby przemówić do nas jeszcze inaczej.

Ewolucja w liryce jest ewolucją form, nie tematów. To zaś, co ją wyznacza i przynosi zmiany, zdaje się tym dobitniej potwierdzać niezmienną głośzonych prawd. Wiersz liryczny będzie zawsze swoistą parabolą człowieczego losu.

Эулялия Папла

**„ДРАМАТИЧЕСКАЯ МИНИАТЮРА” В ЛИРИКЕ
ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО И АННЫ АХМАТОВОЙ**

Резюме

Рассматривается тип лирического повествования, стилистической доминантой которого является диалог („ситуация разговора”). В поэзии Анненского и Ахматовой драматизированная лирика принимает вид драматической миниатюры.

Ее генезис и жанровые особенности анализируются, с одной стороны — в контексте понятия „малая литературная форма”, с другой — с точки зрения исторической поэтики, эволюции лирических структур.

Eulalia Papla

**DRAMATIC MINIATURES IN THE LYRICS OF INNOKENTIJ ANNENSKIJ
AND ANNA AKHMATOVA**

Summary

The author treats of the variation of lyrical narration dominated by a dialogue form („a situation of a talk”). In the poems of Annenskij and Akhmatova it assumes a form of a dramatic miniature. Its origin and genre peculiarities are described within the context of a notion „a short literary form” from the point of view of evolution of a model of lyrics.