

Halina Chałacińska-Wiertelak

Poetyka sugestii : "Małe tragedie" Puszkina, "Buda jarmarczna" Błoka

Studia Rossica Posnaniensia 18, 57-63

1986

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

POETYKA SUGESTII
MALE TRAGEDIE PUSHKINA, BUDA JARMARCZNA BŁOKA
(THE POETICS OF SUGGESTION
„LITTLE TRAGEDIES” OF PUSHKINS, „THE STALL” OF BLOK)

HALINA CHAŁACIŃSKA-WIERTELAK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Filologii Rosyjskiej i Słowiańskiej,
ul. Marchlewskiego 124/126, 61-874 Poznań, Polska — Poland.

ABSTRACT. In the article the author considered antecedents of dramas of A. Pushkin and A. Blok and suggested the purposefulness of this kind of research in general in Russian drama of the turn of the nineteenth and twentieth centuries as well as in the romantic one.

Główną tendencją awangardowej literatury XX wieku jest jej założona otwartość, determinująca wielość kierunków odczytania i niemożność wyboru ostatecznej wersji interpretacyjnej. Niedościgniony wzorzec mówienia „o przedmiocie niejednoznacznym” za pomocą „znaków niejednoznacznych”, między którymi zachodzą „związki niejednoznaczne”, jest twórczość Joyce’a. U jej podstaw leży wysoki stopień świadomości artystycznej twórcy wpisującego w tekst artystyczny wielość interpretacji¹.

Poszukiwania genezy zjawiska otwartości zamierzonej niechybnie przywołują literaturę przełomu XIX i XX wieku, odznaczającą się ożywieniem poszukiwań ideowo-artystycznych, frontalnym atakiem przeciwko mimetyzmowi, dydaktyzmowi, moralnemu posłannictwu sztuki. Wzrost tego typu świadomości autorskiej — kształtującej ideowo-artystyczną całość z orientacją na mnogość znaczeń — najpełniej zmanifestowała się w praktyce artystycznej symbolistów oraz w ich teorii symbolu. Symbolistyczny typ symbolu, w odróżnieniu np. od ekspresjonistycznego, nie był nacechowany aksjologicznie, tj. nie wyczerpywał się poprzez jakości dobra i zła, a jako taki przetrwał wymiary tropu stając się kategorią światopoglądową. W takiej funkcji wystąpił symbol w *Budzie jarmarcznej* Aleksandra Błoka. Wpisany w konteksty zwielokrotnionych relacji między rodzajami literackimi (liryka — dramat) i rodzajami sztuk (literatura — teatr) bodaj osiągnął status kate-

¹ U. Eco, *Dzielo otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1973.

gorii genologicznej. Za sprawą licznych transformacji, jakim podlega (szczególnie w postaci kolombiny)² i kontekstów znaczeniowych, które uruchamia, Błokowski symbol przewycięża doraźny chaos wynikający z hermetyczności mikroświatów i — w planie estetyki utworu — sugeruje istnienie harmonijnej pełni, Kosmosu. W przekładzie na język interpretacji zaś podsuwa celowość odczytania wszystkich kręgów asocjacji (i wzajemnych powiązań między nimi), by zrekonstruować ten najbardziej ogólny sens wyrażony w modelu świata-kosmosu.

Sposób manifestowania się świadomości artystycznej w dramacie, wykluczającej interpretacyjną dowolność³, pozwala traktować *Budę* jako metodologię dramatu. Nie tylko symbolistycznego, który utwór Błoka przerasta z racji przewartościowania byłych jakości idealnych.

Dojrzałość propozycji estetycznych stwarza tu modelowy kształt dramatu przelomu XIX i XX w., szerzej — współczesnego. Rozsadzając ramy światopoglądu wewnętrznego dotychczasowych dzieł Błoka liryka, *Buda jarmarczna* w pełni realizuje współczesny jej kontekst dążeń Wielkiej Reformy Teatralnej ku temu, by „literackie” ambicje intelektualne sprawdzały się w „metafizycznej konkretyzacji teatralnej”. „Dramat liryczny” Błoka uniwersalizował znaczenia umownością, stylizacją, a jednocześnie — jako nacechowany subiektywnie — stwarzał szerokie możliwości w sferze odbioru dzieła sztuki. Nośność znaczeniowa Błokowskiej umowności zasada się na jej zbliżeniu bądź wręcz identyfikacji z teatralizacją rozumianą tu dwojako: jako gra w sferze ustalonych, stereotypowych konwencji (miłosny trójkąt rodem z comedii dell'arte) i — jako gra konwencją (konwencjami).

Z tej ostatniej wypływają pogłębione znaczenia, komedii włoskiej nieznane. Totalna orientacja omawianej formy gatunkowej Błoka na pierwiastek „teatralności”, jak się wydaje, zwalnia „literacką sferę” dramatu z konieczności ujawnienia konfliktu, zamanifestowania opozycyjnych racji w planie fabularnym. Tradycyjny wyróżnik formy gatunkowej (konflikt) zastępuje tu rozminięcie, plan pozafabularny natomiast wyczerpuje się poprzez kategorię sugestii, która uruchamia liczne asocjacje. Nadbudowują

² Т. Родина, *А. Блок и русский театр начала века*, Москва 1972.

³ Świadomość artystyczną Błoka otwierającą *Budę jarmarczną* na wielość sensów, a jednocześnie nadającą tym znaczeniom kierunek skupiający je w jednorodnym polu znaczeniowym można bez wątplenia wyinterpretować z relacji zachodzących między postaciami: Autor (jako postać dramatu) — publiczność obecna na spektaklu i domagająca się happy endu — Pierrot (nieszczęśliwy kochanek i artysta), którego podwójne osamotnienie przywołuje sytuację Błoka — symbolisty spoza tekstu. Tęsknoty obydwu, zwłaszcza pisarza częściowo utożsamiającego się z Pierrotem, nawiązują do wizji takiego teatru przyszłości, w którym widz rozumiałby istotę rozgrywającej się na scenie sztuki (*Budy jarmarcznej* i każdej sztuki symbolistycznej) nie tylko jako dramat mający miejsce „tu i teraz”, ale jako dramat poszukiwań wartości metafizycznych, uniwersalnych.

się one nad wydarzeniami fabularnymi na zasadzie coraz bardziej ogólnych pól znaczeniowych. Nośnikiem Błokowskiej sugestii może być kostium, imię, będące hasłem wywoławczym, ruch sceniczny — zawsze jednak będzie chodziło o zasygnalizowanie znaczeń, wartości zorientowanych wobec siebie opozycyjnie, szerzej „dialogowo” (w Bachtinowskim rozumieniu)⁴. To znaczy, iż nawiązują one kontakt na styku napięć między zróżnicowanymi zakresami semantycznymi (np. dystansujące się wzajemnie światy mistyków, Pierrot, Autora, widza, przyporządkowane „dialogowo”, choć w każdym przypadku inaczej — transformacjom symbolu w *Budzie jarmarcznej*).

Jak można przypuszczać, kształt konfliktu był tu naturalnym i bezpośrednim rezultatem specyfiki światopoglądu immanentnego. Rys generalny, tj. wieloaspektowość, sprawia, iż ów konflikt nie rozgrywa się jednorazowo w ramach określonej płaszczyzny struktury dramatycznej, lecz ogarnia swym zasięgiem wielość elementów, co pozwala określić go synonimicznie jako rodzaj „zdialogizowania wewnętrznego”⁵. Kategoria ta, przynależna do gatunku jako takiego, w dramacie Błoka zajmuje miejsce szczególnie głównie za sprawą nośności tych elementów struktury, które w formach wcześniejszych epok literackich spełniały funkcje drugorzędne. Dla ustaleń typologicznych omawianej kategorii celowe wydaje się odwołanie do źródeł, które naszym zdaniem tkwią w „małych tragediach” Puszkina, będących szczególnym przypadkiem dramatu romantycznego. Dramatopisarz przewartościował tu kolizję racji i w miejsce jej określenia stworzył system sugestii nakierowujących odbiorcę na rekonstrukcję narastania swoistego konfliktu domyślnego⁶.

Konfrontacje dwojga bohaterów u Puszkina, generalnie rzecz biorąc, nie doprowadzają do zderzenia. Przyczynę może stanowić między innymi określona logika jednej z postaci, która nie wchodzi w kolizję z żadną inną z racji przerosła normy przez geniusz (*Mozart i Salieri*) bądź też zaistniawszy, kolizja pozwala się natychmiast znosić (moment zrozumienia racji oponenta w *Uczcie podczas dżumy*). Powyższy szereg uzupełnia pozorna jedynie opozycyjność postaw ojca i syna w *Skąpym rycerzu*, gdzie postawie egoistycznej nie została przeciwstawiona altruistyczna. Z czterech postaci kolizji charakterystycznych dla Puszkiniowskich „scen dramatycznych” daje się wyprowadzić zasada asymetrii polegająca na eksponowaniu jednej ze stron opozycji przy jednoczesnym osłabieniu przeciwnej, jak również zasada poszerzonej perspektywy czasowej, za sprawą której realizuje się aspekt do-

⁴ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, Warszawa 1970.

⁵ E. Kasperski, *Teatr widowiskowy (z problemów poetyki dramatu)*. W: *Poetyka i stylistyka słowiańska*, Wrocław 1973.

⁶ H. Chałacińska-Wiertelak, B. Stempczyńska, *Kategoria fragmentu a zasadnicze aspekty poetyki „Małych tragedii” A. Puszkina*. W: *O poetyce Aleksandra Puszkina*, Poznań 1975, s. 109 - 121.

myślny kolizji (przed- i poakcja). Wybiegająca poza aktualny ciąg zdarzeń perspektywa ta jest na tyle nośna, że w połączeniu ze zjawiskiem zdialogizowanej przestrzeni dramatycznej omawianych utworów stawia w nowym świetle tezę o wierności Puszkina trzem jednościami.

Sytuacja sprzed rozpoczęcia akcji sugerowana w tekście dramatu, jako wyraźnie korespondująca z końcową, określa specyfikę Puszkiniowskiego konfliktu nie narastającego, lecz wyczerpującego się w wariacyjności zasadniczego motywu opozycji.

Graniczny przypadek znaczenia przedakcji reprezentuje *Skąpy rycerz*, w którym konflikt mógł mieć miejsce wyłącznie przed rozpoczęciem dramatu. Świadczy o tym fakt autentyczności rycerstwa barona w przeszłości, zdecydowane przeciwstawienie byleży i aktualnej postawy, wreszcie sama logika postaci, bez reszty ulegającej namiętności. Z punktu widzenia istoty konfliktu mógł to być dla bohatera czas bardziej intensywny — skoro uwikłanie zostało przezwyciężone — niż aktualnie. Nawet przy założeniu istnienia w akcji kolizji między czią rycerską a skąpstwem, jak chce tego np. S. Durylin⁷, akt śmierci barona można byłoby uznać za rozwiązanie wyłącznie w planie sytuacji, w rzeczywistości zaś śmierć świadczyłaby o niemożności ewentualnego wyboru, pozostawiając tym samym bohatera jako uwikłanego. Z antyteycznych postaw (rycerz — skąpiec) nie sposób wyprowadzić spodziewanego sensu między innymi dlatego, że, zbliżone co do intensywności emocjonalnego zaangażowania, monolog (barona-skąpca) i dialogi (barona-rycerza) są na tyle odizolowane co do ich istoty (autentyczność i fałsz przejawu postawy), że nie stanowią już opozycji.

Wprawdzie samo antyteczne zorientowanie postaw jednego bohatera kwalifikuje się do rozpatrzenia go w ramach konfliktu, lecz ewentualność taką znosi prawo „ciążenia stereotypu”, określające reakcje aktualnego skąpca w sytuacji przywołującej sens wartości sprzed zaistnienia kolizji.

Mechanizm specyficznego ujawniania się cech zostaje w ostatnim utworze cyklu (*Uczta podczas dżumy*) skomplikowany poprzez włączenie w pole znaczeń kolizji nowych relacji wyznaczonych drogą zamiany „konfliktotwórczego” partnera przez kategorię losu. Za sprawą takiego poszerzenia wymiaru, przy jednoczesnym zachowaniu zasady unieobecniania zdarzeń w warstwie fabularnej, dokonuje się istotne dla kształtu kolizji przesunięcie.

Oto wraz z proponowaną przez duchownego szansą wyjścia wspomnienia, odżywające w Walsinghamie, stają się antytezą aktualnej postawy bohatera zbuntowanego wobec losu. Tym samym tradycyjnie tragiczna sprzeczność bohater-los została niejako wciągnięta w sferę oceniającej świadomości Walsinghama i jako zdewaluowana wystąpiła w roli jednej ze stron konfliktu

⁷ С. Дурьлин, *Пушкин на сцене*, Москва 1951.

wewnętrzny. Problem bohater-los okazał się w rezultacie jedynie stroną konfliktu, tracąc tym samym na znaczeniu jako uwikłanie tragiczne⁸.

Zasadniczy udział w kreowaniu Puszkiniowskiego konfliktu przynależą fragmentowi, spełniającemu w „małych tragediach” rolę czynnika gatunkotwórczego. Fragment stanowi tu generalną zasadę strukturyzacji, w odmienny sposób obecną w różnych rodzajach literackich uprawianych przez Puszkina. O ile jednak w *Borysie Godunowie* zasada owa przejawiała się bardziej powierzchwnie (względna autonomia poszczególnych scen utworu), to w dalszej twórczości dramatycznej scena, fragment jawi się jako równoważnik całego dramatu, pełniąc funkcję podobną do tej, jaką w epice i liryce pełni słowo, będące leksykalnym reprezentantem całego ciągu asocjacji i zastępujące rozwinięty opis, obraz. Zdaniem J. Tynianowa fakt ten podważa określenie „tragedii” jako „małych”. Są one „małe” niejako technicznie, w rzeczywistości jednak zawierają materiał odpowiadający utworom dramatycznym „normalnych” rozmiarów⁹.

Analogiczną funkcję na gruncie dramatu modernistycznego, w szczególnym przypadku Błokowskiego, zdaje się spełniać kategoria umowności. Zbliżając się z fragmentem w swej funkcji — jak byśmy to określili — wielkiej metonimii przywołującej całość wieloznaczną (wieloaspektową), umowność różni się odmiennością przejawu określającą liczne dla gatunku konsekwencje.

Fragment funkcjonował w planie fabularnym jako w ustalonym już wcześniej wzorcu: tę niejako gotową fabułę maksymalnie „skracal” i sugestywnie „otwierał” na wielość interpretacji.

Ingerencja „umowności” wydaje się być i wcześniejsza, i bardziej ważka; działa ona u podstaw fabuły jako kategoria normatywna, ustalająca nie tylko linię rozwoju, ale wieloaspektowy tem ut. „Wprowadza” przede wszystkim skonwencjonalizowane, obiegowe w kulturach minionych oraz modernistycznej jakości; i dopiero na nie jako na fundament nakłada się swoista sieć fabularna, z reguły o maksymalnie skondensowanych zdarzeniach i tak zwanych „danych” o ich uczestnikach.

W obydwu typach dramatu (poetyckiego) kategoria otwartości działa w kierunku zwielokrotnienia znaczeń. Otwartość tzw. „tragedii boddinowskich” wyraziła się w zawieszeniu, niedookreśleniu i nieostrości ich sensów wtórnych, w różnym stopniu nasycających poszczególne elementy kompozycyjne utworu i różnie manifestujących się w zależności od poziomu struktury dzieła. W dramacie Błoka natomiast omawiana kategoria przejawiała się w intencjonalnym zespoleniu różnopochođnych znaczeń przewyciężającym wzajemne dystan-

⁸ Zob. M. Janion, *Tragizm*. W: M. Janion, *Romantyzm, rewolucja, marksizm*, Gdańsk 1972, s. 13 - 91.

⁹ J. Tynianow, *Puszkini*. W: J. Tynianow, *Puszkini i jego sówriemieniki*, Moskwa 1969, s. 122 - 165.

rowanie skonwencjonalizowanych „wzorców” kultur minionych i w transformacji symbolu.

W obydwu przypadkach analiza poetyki sugestii — realizującej się poprzez kategorię fragmentu u Puszkina i kategorię umowności u Błoka — wystąpiła jako niezbędna dla odczytania zawartości treściowej utworów i dla określenia sposobu funkcjonowania swobodnego konfliktu. Więcej, „sugestia” okazała się określającą dla rozminięcia (zastępującego tradycyjny konflikt), które w Puszkiniowskim i Błokowskim typie dramatu spełnia funkcję wyróżnika formy gatunkowej.

Jest to wystarczający powód podsuwający interpretatorowi celowość przebadania antecedenencji rosyjskiego dramatu przełomu XIX i XX w. w romantycznym.

ХАЛИНА ХАЛАЦИНЬСКА-ВЕРТЕЛЯК

ПОЭТИКА ВНУШЕНИЯ (МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ ПУШКИНА
И БАЛАГАНЧИК БЛОКА)

Резюме

Категория открытости, детерминирующая множество направлений в расшифровке художественного текста и невозможность выбора конечного варианта интерпретации, в драмах А. Пушкина и А. Блока проявилась через поэтику внушения. Симптомы открытости т.н. „болдинских трагедий” видны в неопределенности вторичных значений, которые в разной степени проникают композиционные элементы произведений цикла. Зато у Блока упомянутая категория выявилась в совокупности ассоциаций идущих от разных уровней структуры драмы. Принцип ассоциативного стиля Блока преодолевает стереотипы бывших культур и движет символом подвергая его многим трансформациям.

Категория внушения оказалась определяющей для расхождения двух сторон несбывшегося конфликта (заменяющего традиционную коллизю), которое в обоих типах драмы выполняет функцию жанрового компонента.

Автор статьи ставит тезис о целесообразности анализа *Маленьких трагедий* Пушкина как предопределяющих драму перелома XIX/XX вв.

THE POETICS OF SUGGESTION
(LITTLE TRAGEDIES OF PUSHKIN AND THE STALL OF BLOK)

by

HALINA CHAŁACIŃSKA-WIERTELAK

Summary

Category of openness, understood as the determining multitude of directions of reading and impossibility of selection of the ultimate version of interpretation, in the drama of Pushkin and Blok was manifested through the poetics of suggestion. The open-

ness of the so called „Boidinovskaia tragedy” was expressed in the suspension, indefiniteness and bluntness of secondary senses, in different degree saturating particular composition elements of the analysed works. In Blok’s drama on the other hand it was manifested in the intentional union of the meanings, originating differently, overcoming mutual distancing of “conventionalized models” of the past cultures and — in the transformation of a symbol.

“The suggestion” appeared to be defining for the missing (replacing the traditional conflict) which in Pushkin’s and Blok’s type of drama performs the function of the discriminant of the genre form.

This points to the usefulness of investigation of the antecedents of the Russian drama on the turn of the nineteenth and twentieth centuries in the romantic.