

Barbara Stawarz

Prawo trwania : gatunek w późnej liryce Aleksandra Puszkina

Studia Rossica Posnaniensia 21, 29-40

1991

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.

PRAWO TRWANIA. GATUNEK W PÓŻNEJ LIRYCE
ALEKSANDRA PUSZKINA

THE LAW OF LASTING. GENRE IN ALEXANDER PUSHKIN'S LATE LYRICS

BARBARA STAWARZ

ABSTRACT. This work is a description of A. Pushkin's lyrics in the years 1830 - 1836 conducted in an aspect of genre. This period was considered as a stage of the writer's return to the canonical genre forms which in such a form were conducive to expression of the creative principle of the last years of poets life — the law of lasting.

Barbara Stawarz, Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Krakowie, Instytut Filologii Rosyjskiej, ul. Świerczewskiego 5, 31-116 Kraków, Polska-Poland.

Rok 1830 jest intrygującym początkiem późnej twórczości Aleksandra Puszkina. Poprzedzający go okres, obejmujący poezję lat 1827 - 1829, pozbawiony zdecydowanej siły kształtującej, przyniósł gatunkowy synkretyzm, sugerujący dalszy rozwój liryki poety w kierunku całkowitego gatunkowego rozprzężenia.

Stało się jednak inaczej. Puszkina w poezji 1830 roku, manifestacyjnie odradzając zagubioną kanoniczność gatunków wcześniej uprawianych, idzie dalej i po raz pierwszy stosuje najbardziej bodaj zrygoryzowaną formalnie formę — sonet. Lata późniejsze, aż po ostatni dla twórczej działalności poety rok 1836, charakteryzują się niemal zupełnym wyciszeniem liryki, ale tylko w jej ilościowym, a nie jakościowym aspekcie. W istocie poezja liryczna Puszkina wysubtelnia i umacnia kwestie wcześniej niezbyt mocno zaznaczone — problemy czasu, historii i nieśmiertelności. Ostentacyjny powrót do gatunku to posunięcie z pozoru tylko alogiczne, bo gatunek, a może on przede wszystkim, ujawnia nić, którą Puszkina pragnie połączyć tradycję z teraźniejszością i przyszłością, demonstruje zasadę twórczą poety ostatnich lat jego życia — prawo trwania.

Głębią, która poniekąd zrodziła owo prawo, jest wiersz antologiczny. Ożywa on, a nawet eksploduje, jako forma koronna roku 1830. Nietypowe na tle wszechobecnego neutralnego jambu 4-stopowego antykizujące metrum poprzez agresywność i konsekwencję swych rygorów wyodrębnia wiersze z masy innych, sprzyja koncentracji uwagi na materii obrazowo-semantycznej. Ma ona niebagatelny wymiar, bowiem wiersz antologiczny Puszkina (np.

Carskosielskaja statuja; Na statuju igrajuszczego w swajku), odwzorowujący reguły strukturalne epigramu antycznego, dowodzi, że utwalenie w dziele ruchu, gestu, procesu stawania się służy unieruchomieniu czasu, a więc uczy-nieniu życia niezniszczalnym.

Wiersz antologiczny nie był jedyną podjętą przez Puszkina formą, która apodyktycznie narzuca swe, zwłaszcza architektoniczno-wersyfikacyjne, wy-mogi. Sonet, bo o nim mowa, jest w istocie gatunkiem najbardziej odpornym na wszelkiego rodzaju koniunkturalne naciski. Oczywiście struktury sonetu nie na wszystkich poziomach są jednakowo trwałe. Niewątpliwie najbardziej stabilny jest układ architektoniczny, zakładający nienaruszalną 14-werso-wość i stały podział wiersza na dwa katreny i dwie tercyny, ale już struktura metryczno-syntaktyczna wykazuje o wiele silniejszą tendencję do kształtowa-nia wariantów, by strukturze semantycznej pozwolić na pozorną dowolność¹. Sonet uznano za formę wyjątkowo trudną i kunsztowną, wystawiającą na próbę talent poety². Rozprzestrzenianie się gatunku w danej literaturze wskazuje natomiast, według niektórych badaczy³, na miarę jej łaćnińskości, a więc euro-pejskości.

W Rosji forma znana była już za czasów Wasilija Trediakowskiego, ale za właściwego propagatora gatunku uznaje się jednak dopiero Antoniego Delwi-ga⁴. Sonet, ta stara renesansowa odmiana genologiczna, praktycznie zaczął funkcjonować w literaturze rosyjskiej dopiero w latach dwudziestych XIX wieku.

Gdy Puszkkin sięgnął po sonet, był to gatunek w Rosji jeszcze bardzo młody, nie mający za sobą zbyt długiego okresu adaptacji do nowej kultury. Poeta odwołał się do struktury sonetu w najwłaściwszym, jak się wydaje, momencie, u szczytu swych twórczych możliwości, w roku 1830, i wyłącznie w tym roku, pisząc trzy zaledwie utwory: *Soniet, Poetu, Madonna*.

Nie przestrzega w nich twórca zasad wariantu najbardziej sformalizowane-go — sonetu Petrarrowskiego, z którego zapożycza tylko strukturę metryczną do wiersza *Soniet*. O wiele bliższy jest poecie sonet w wydaniu francuskim, jego metrum (jamb 6-stopowy — *Poetu, Madonna*) i ogólna tolerancja w sferze brzmieniowej⁵. Dlatego też Puszkkin unika identyczności rytmicznej, obdarza-

¹ Por. P. van Rutten, *Les structures du sonnet*, streszczenie, przełożył J. Trzy-nadlowski, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1978, z. 1, s. 77.

² Por. I. R. Biechier, *Filosofija sonieta ili maleńkoje nastawlenije po sonietu*, „Wo-prosy Litieratury” 1965, nr 10, s. 190 - 207.

³ Por. F. Jost, *Le contexte européen sonnet*, streszczenie, przełożyła S. Skwareczyń-ska, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1970, z. 1, s. 28.

⁴ Por. W. B. Sandomirskaja, *A. A. Dielwig*. W: *Istorija russkoj poezii*, t. I, Leningrad 1968, s. 375.

⁵ Por. B. W. Tomaszewskij, *Strofika Puszkina*. W: *Puszkkin. Issledowanija i ma-terialy*, II, Moskwa — Leningrad 1958, s. 96.

jąc każdy z utworów inną kombinacją rymów. Nie powieła także sposobów przekazu wypowiedzi.

Wariacyjność budowy sonetów pogłębia ich różnorodność tematyczna. Każdy z wierszy rozwija odmienny motyw, autonomizuje się nie zintegrowany w prostym ciągu wątkowym z innymi. *Soniet* przedstawia historię sonetu jako gatunku, wiersz *Poetu* zawiera problem twórcy w społeczeństwie, *Madonna* natomiast to utwór o pięknie i miłości. Z pozoru zatem owe trzy wiersze są istotnie eksperymentem Puszkina, sprawdzającego techniczne utrudnienia, a także walory estetyczne sonetu, jego nieograniczone niemal możliwości przyciągania różnorodnych materii treściowych.

Jednak nie tylko kompozycyjne podobieństwo wierszy bazujących nie tyle na wyraźnej dwudzielności układu, ile ciężących równomiernie w swych segmentach stroficznych ku ostatecznemu wygłosowi — ku poincie, spaja sonety w pewną, niemal cykliczną całość. Jedność objawia się na wyższym poziomie znaczeń utworów. Wiersz *Soniet*, oparty na motywach sonetu Wordswortha, z przewodnim a ukierunkowującym odbiór epigrafem „Scorn not the sonnet, critic”, unaocznia dzieje sonetu aż od jego renesansowych początków nie tylko po to, by nadać rangę gatunkowi jako takiemu, ale na jego przykładzie uzmysłowić konieczność kontynuowania tradycji (zwłaszcza europejskiej), potrzebę włączenia się w jej bieg, a więc i zaistnienia w niej. W sonecie *Poetu* z konfliktu poeta — tłum rodzi się sens sztuki, prawdy wiecznej, którą niesie twórca wierny sobie, nieczuły na przemijający poklask jemu współczesnych czy równie ulotną ich dezaprobatę. Ideał piękna nieskalanego i przez to świętego oraz wyprowadzony zeń ideał miłości są istotą świata kreowanego w utworze *Madonna*. Wszystkie trzy sonety, mimo odmienności sytuacji w nich przedstawionych, spójne są zatem w nadanym im nadrzędnym znaczeniu, jakim jest trwanie, trwanie sztuki i wartości jej przypisanych i ją konstytuujących: piękna, miłości i prawdy.

Kategoria pozaczasowości nie była oczywiście nigdy najważniejszą cechą wyróżniającą sonetu. Staje się nią natomiast w sonecie Puszkiniowskim, który wraz z innymi gatunkami (także z odnawiającym zapomniane funkcje epigramu starogreckiego — wierszem antologicznym) tworzy poddający się koncepcji poety system. Równocześnie twórca korzysta ze struktury formy genologicznej, która nie wymaga odkrywającej istotę rzeczy głębszej penetracji badawczej, jako że jej cechą dystynktywną jest ujawnianie trwałości, a konkretnie trwałości jednej ludzkiej egzystencji. Gatunkiem owym jest testament.

Testamenty poetyckie funkcjonują na zupełnie odmiennych prawach niż pozostałe, nawet najbardziej nietypowe formy. W wymiarze całej twórczości danego poety występują bowiem na ogół w postaci jednej realizacji, tekstu odosobnionego, który rangą swą przewyższa jak gdyby wszystkie inne, zawierając spojrzenie jego autora na własny dorobek i swoje życie z pozycji wieczności. Dlatego, jak twierdzi Stanisław Zabierowski, w testamencie, przedłuża-

jącym życie twórcy poza granice skończoności, muszą się zejść ze sobą — koncepcja życia, koncepcja śmierci i to coś, co jest wolne od zniszczenia, „wiecznotrwale”⁶. W istocie gatunek ten zbudowany jest na sprzeczności dwóch intencji, które się logicznie wzajem wykluczają. Ma być rozrachunkiem poety z własnym życiem, jego ostatnim słowem. Skoro winien spełniać wymogi utworu wartościowego, podlega równocześnie nakazowi „jakby pierwszych słów”, tych nigdzie nie powielanych, prawdziwie twórczych⁷.

Pierwowzorem gatunku, i tu nie ma w zasadzie większych kontrowersji⁸, jest Horacjańska oda *Do Melpomeny*, zaczynająca się od znamiennych dla życia formy słów „Exegi monumentum aere perennius”. Poezji rosyjskiej przyswoił testament Michał Łomonosow i nade wszystko Gabriel Dierżawin swym utworem *Pamiętnik*, wiernie podążającym za myślowym i formalnym kształtem źródła wraz z konsekwentną autopanegiryczną jego orientacją. Dla Puszkina gatunek istniał już dwuwzorcowo, jako realizacja Horacjańska i Dierżawinowska jej modyfikacja. Od tego kanonu poeta nie tylko nie zamierza odejść, ale podejmuje go z zachowaniem jak najściślejszej z nim zbieżności. Oczyszczenia ody Horacego z aktualiów starożytności i przystosowania jej do wymogów rosyjskiej literatury podjął się już Dierżawin. Puszkina pozostawiając odniesienia do prawzoru w epigrafie (Exegi monumentum) przejmuje w całości, uległe, rozwiązania swego poprzednika i raczej „poprawia” je, nadając wierszowi znamię własnej poetyckiej maniery, niż tworzy od nowa, samodzielnie. Nie zmieniona pozostaje kompozycja, nie narusza Puszkina prawie zupełnie układu i brzmienia całych syntagm (np. „Ja pamiętnik siebie wozdwig...”; „Niet, wies’ ja nie umru...”; „Słuch obo mnie projdiot...” (III, 373)⁹ ani też przestrzennego porządku testamentu Dierżawina.

Слух пройдет обо мне от Белых вод до Черных,
Где Волга, Дон, Нева, с Рифея лет Ура¹⁰;

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык, (III, 373)

Zachowuje także strukturę metryczną wiersza jamb 6-stopowy, który tylko

⁶ Por. S. Zabierowski, *Testamenty poetyckie*. W: Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pignonia, Kraków 1961, s. 363.

⁷ Por. E. Balcórzan, *Przez znaki*, Poznań 1972, s. 243 - 244.

⁸ Poglądy zwolenników epitafijnej tradycji testamentu i koncepcji upatrującej pierwowzoru gatunku w napisach umieszczanych przez zwycięzców na słupach granicznych omawia G. Dierbieniew. Por. G. I. Dierbieniew, *O żanrowej prirodzie stichotworienija „Ja pamiętnik siebie wozdwig” A. S. Puszkina i „Assargadon” W. J. Briusowa*. W: *Problemy literaturnych żanrow*, Tomsk 1975, s. 56.

⁹ A. S. Puszkina, *Połnoje sobranije soczinienij w diesiati tomach*, t. I - III, Moskwa 1950. Wszystkie pozostałe cytaty zaczerpnięte zostały z wymienionego wydania ze wskazaniem w tekście tomu i strony.

¹⁰ G. P. *Dierżawin*. W: *Russkaja poezija XVIII wieka*, Wołgograd 1978, s. 80.

w czwartym wersie każdej strofy ulega skróceniu o dwie stopy. Czy zatem te jaskrawe podobieństwa nie czynią utworu Puszkina naśladownictwem czy plagiatem nawet? Zarzut byłby prawomocny, gdyby nie owa zbyt jawna, prowokacyjna, strukturalna i semantyczna bliskość testamentów. Sprawia ona wrażenie działania zamierzonego, oznacza sojusz Puszkina z tradycją, wskazuje na jej trwałość, unieśmiertelnia wielkość poety. Trwanie indywidualne Puszkina jako twórcy przemawiać ma nie tyle siłą myśli, bo ona jest wtórna, ale mocą słowa Puszkiniowskiego, które w przeciwieństwie do słowa Dierżawina nie ma skłonności do zbijania się w grupy peryfrastycznie współubarwiającej się, ale brzmi pewnie, prosto i wzniośle, dzięki osłabionej funkcji przymiotnika, składniowej przejrzystości (mimo retorycznej inwersyjności zdania), harmonii brzmieniowej (w dużo większym stopniu wyczuwalna jest prowadząca melodię obu testamentów spółgłoska „r”), stanowczości oraz logice wywodu.

Kategoria trwania, aczkolwiek w nieco innym niż testament wymiarze, anektuje także gatunek autobiografii. Ów twór literacki, na ogół prozatorski, nie zawsze traktuje się jako formę genologiczną. Niesłusznie utożsamiany często z wszelką postawą introwertyczną¹¹, w odróżnieniu od dziennika czy pamiętnika, cechuje się większym obiektywizmem wobec przedstawianych sytuacji i zdarzeń, które prowadzi nadrzędna, scalająca je i porządkująca myśl autorska¹².

Liryczną miniautobiografią Puszkina jest *Moja rodosłownaja*. Jedyne to utwór, w którym kategorie autora i podmiotu tak ściśle dopasowane są do siebie, wiersz z bohaterem otwarcie przemawiającym „ja” — Puszkina. Oczywiście czystość gatunkową autobiografii, w liryce formy niezbyt klarownej, zaburzyła silna ingerencja listu, objawiająca się nie tylko w kompozycji (zwłaszcza dzięki wydzieleniu w istocie równorzędnych części: quasi-zasadniczej i quasi-końcowej — postscriptum), ale nade wszystko w napięciu dialogowym między autorem a adresatem. Polemiczne starcie z odbiorcą, nie nazwanym wprost i niekoniecznie jednostkowym¹³, wypełnia całą tkanę wiersza, dodatkowo zawierającego satyryczną intencję autora. Ironia organizuje wszystkie sensory utworu, spośród których naczelnym jawi się ważność tradycji, tym razem nie literackiej i ogólnohistorycznej, lecz trwałość przeszłości zawężona do jednego rodu, Puszkiniowskiego. Genealogia poety, sprawiedliwie wywiedziona z linii ojca i linii matki, pomyślana jako obrona kilku pokoleń,

¹¹ Problem mieszania gatunku autobiografii z postawą introwertyczną unaocznia J. Ziomek, *Autobiografizm jako hipoteza konieczna*. W: Biografia — geografia — kultura literacka, Wrocław 1975, s. 50.

¹² Por. hasło: autobiografia w: *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1976, s. 38.

¹³ O powodach powstania wiersza *Moja rodosłownaja* i o polemice wokół jego odbiorców pisze m.in. A. Gukasowa. Por. A. G. Gukasowa, *Boldińskijskij pieriod w tworczestwie A. S. Puszkina*, Moskwa 1973, s. 39 - 59.

a więc po części i samoobrona, atakująca krótkim, kolokwialnym zdaniem, tonem pełnym dumy, ma być świadectwem łączności twórcy z przodkami, podjęciem ich dziedzictwa i utwierdzeniem wartości własnej osoby.

Szukanie trwania w indywidualnym człowieczym losie prowadzi do objawienia się tych sfer pojęcia kontynuacji, które nieuchronnie dążą do konfrontacji ze swym przeciwieństwem — kategorią unicestwienia, śmierci. Wieczność z poziomu abstraktów, nieśmiertelności sztuki, życia w twórczości — sensów wiersza antologicznego, sonetów, testamentu — schodzi na płaszczyznę trwania cielesnego, fizykalnego, mniej oczywistego czy nawet niemożliwego.

Rozważaniem tej kwestii zajął się Puszkina w dwu przede wszystkim wierszach: ... *Wnow' ja posietil* i *Kogda za gorodom zadumcziw ja brozu*. Oba bliskie są elegii bądź raczej będąc zmodyfikowanymi elegiami wchodzą w kontakt nie tyle z innymi gatunkami, ile z odmiennymi, zaprzeczającymi jak gdyby statusowi wiersza elegijnego tonacjami: optymistyczną (*Wnow' ja posietil*) i ironiczną (*Kogda za gorodom...*). Mięgotliwość atmosfery utworów czyni oba dwudzielnymi. Wiersz *Wnow' ja posietil* wychodzi od elegijnej kontemplacji nad przemiennością kształtów rzeczywistości, by w myślowym i kompozycyjnym wygłosie zabrzmieć w pełni optymistycznie. W podobnie antypodyczny układ łączy dwie tonacje utworu *Kogda za gorodom...*, chociaż pesymizm niesie pierwszy, satyrycznie deprecjonujący segment, część druga, właśnie elegijna, wbrew oczekiwaniom stwarza sensy pozytywne. Bo zarówno jeden, jak i drugi utwór w częściach początkowych utrwała prawo przemiany, które czyni fakt życiowy bezpowrotnym i niepowtarzalnym („I sam, pokornyj obszczemu zakonu, pieriemienilsia ja...” III, 345) aż do kompletnego, fizjologicznego unicestwienia człowieka („...gnijut wsie m'ertwiecy stolicy, W bolotie koje-kak stiesnionnyje riadkom” III, 371). Obu też wierszom nadana została ta sama kategoria widzenia świata, nie pozwalająca, by śmierć uzyskała jednostronny wygląd totalnego końca i nicości. Nie gubiąc się w metafizyce, w zasadzie obcej swej naturze, szuka Puszkina ambiwalencji w śmierci z pozycji materialistycznych. Życie sprowadzone do jednostkowego istnienia jest odcięte i odizolowane od nieśmiertelności w przestrzeni i czasie. Podobnie naturze — wiecznej, bo nieskończenie samoodnawianej, egzystuje człowiek, który szanując porządek życia rozumie nieodwracalność zmiany pokoleń i widzi w niej naturalne człowiecze trwanie, dopełnione i wzmocnione przez pamięć, jaką zachowuje on o przodkach i jaką wyzwala o sobie u potomnych.

Здравствуй, племя
Младое, незнакомое! не я
Увижу твой могучий поздний возраст,
Когда перерастешь моих знакомцев
И старую главу их заслонишь
От глаз прохожего. Но пусть мой внук
Услышит ваш приветный шум, когда,

С приятельской беседы возвращаясь,
 Веселых и приятных мыслей полон,
 Пройдет он мимо вас во мраке ночи
 И обо мне вспомянет. (III, 346)

Oba Puszkiniowskie wiersze nie spełniają wymogów zamkniętości. Ich fragmentaryczność objawia się dwuwariantowo: poprzez unicestwienie początku wiersza (*Wnow' ja posietil*) lub jego końca (*Kogda za gorodom*). Zabieg ten całkowicie zamierzony sugeruje niedokończoność myślową i jest nią w istocie, wyznaczając czytelnikowi rolę kreatora sensów utworu.

Kompozycyjna otwartość wierszy kierowała uwagę badaczy ku rozważaniom genologicznego aspektu liryków. Niezaprzeczalna powtarzalność operacji celowego „urywania”, „ucniania” wierszy pozwoliła na sugestię, iż poeta stał się twórcą nowej formy gatunkowej — fragmentu lirycznego¹⁴. Istnienie dwóch analizowanych wyżej wierszy lub kilku innych, identycznie zbudowanych, potwierdzałyby oczywistość takiej opinii. Jeśli jednak wziąć pod uwagę, że poeta napisał także wiersz *Gieroj*, to słuszniejsze wydaje się mówienie o gatunku-fragmencie niż o fragmencie jako gatunku. Liryki *Wnow' ja posietil* i *Kogda za gorodom...* byłyby zatem zmodyfikowanymi czy nawet zniekształconymi elegiami-fragmentami, utwór *Gieroj* — dialogiem-fragmentem.

Napisany w 1830 roku w Bolidnie wiersz pt. *Gieroj* opatrzył Puszkini mottem: „Czto jest' istina?” — mini-fragment Ewangelii św. Jana. Jego forma pytajna, oznaczająca brak rozwiązania, otwarcie się na odpowiedź, nieokreśloność użytego tu słowa prawda (pojęcie owo może być rozumiane jako przedmiot rozmowy lub też jako „przebieg” aktu poznawania idei, tzn. jako „prawdziwość”, słuszność jednej z prezentowanych koncepcji) ma dla struktury wiersza głębokie konsekwencje znaczeniowe. W rzeczywistości kategoria „prawdy” objawia się w dialogu na obu płaszczyznach. Jest przedmiotem rozmowy, wtórnym, ale równoważnym wartości zagadnienia wyjściowego, problemu herosa i heroizmu, egzemplifikowanego domniemanym faktem z życia Napoleona, a dotyczącego gestu przywitania się wodza z zadżumionymi. Autentyczność tego zdarzenia to punkt wyjścia i jednocześnie przejście od realności do sfery pojęciowej, do rozważań uczestników dialogu — Poety i Przyjaciela — na temat prawdy i jej antynomii kłamstwa w kategoriach aksjologicznych. Optyka Poety zaburza tradycyjny i ogólnie zatwierdzony układ obu wartości. Dookreślone znaczeniowo wykazują względność przypisanych im atrybutów: „pczytywności” i „negatywności”, toteż dodatnie jest „uwnioślające kłamstwo”, ujemna natomiast „niska, przyziemna prawda”.

Ale pytanie „Czto jest' istina?” obrazuje również drogę dochodzenia do konkluzji końcowej, która na ogół pojawia się w dialogu. Relacje partnerskie odbiegają od przyjętych wcześniej przez twórcę modeli (Puszkini jest autorem

¹⁴ Por. np. N. Ł. Stiepanow, *Lirika Puszkina*, Moskwa 1959, s. 383, 407.

dwóch innych dialogów: *Razgovor knigoprodawca s poetom* (1824) i *Poet i tołpa* (1828), nie ma dramatycznego napięcia pomiędzy uczestnikami rozmowy (nieprzypadkowo współrozmówca został nazwany Przyjacielem), lecz występuje raczej dwugłosowość w obrębie jednej świadomości, dialog władz poznawczych: rozum, rozsądek (Przyjacieli) – intuicja (Poeta), dialog, którego sensu nie da się zamknąć w hermetycznym układzie jednoznaczności. Na dokonany przez Poetę wybór „uwznioślającego kłamstwa” Przyjaciel replikuje urwanym i ostatnim w wierszu zdaniem – „Utieszsia...”, nie dającym podstaw do bezdyskusyjnego wyrokowania o zwycięstwie którejś racji.

Dlatego też utwór *Gieroj* doczekał się wielu diametralnie sprzecznych ze sobą interpretacji¹⁵, bowiem jego wielowymiarowość powoduje, że zawodzi jednostronny, dokonany z określonych pozycji badawczych ogląd i staje się niemal nieosiągalny absolutny efekt poznawczy.

Znacząca, a zatem zamierzona przez autora fragmentaryczność utworu przy braku pełnego potwierdzenia przez takie czynniki, jak: druk dzieła, wskazówki zawarte np. w tytule, wystąpienia programowe poety, jest niekiedy trudna bądź w ogóle niemożliwa do ustalenia. Późne liryki Puszkina w większości nie były publikowane za życia twórcy. Zachowane w brudnopisach, wielowariantowe, swój sposób istnienia w świadomości odbiorców zawdzięczają po części komentatorom biorącym odpowiedzialność na wyjaśnienie „skończoności” lub „urywkowości” dzieła.

Kontrowersje nie powstające zazwyczaj przy uściśleniu stopnia „zamkniętości” wcześniejszych dzieł pobudza fakt uaktywnienia się po roku 1830 wierszy-fragmentów, toteż niemal każdy niepełny utwór sprawia wrażenie obdarzonego dodatkowymi intencjami autorskimi. W rzeczywistości ostatnie siedmioletnie twórczej działalności Puszkina zaowocowało wieloma pomysłami, które jak gdyby straciwszy na atrakcyjności zostały w pośpiechu odrzucone. Dołącza do nich część utworów koncepcyjnie wtórnych, ślad nasilających się pod koniec życia poety poszukiwań inspiracji, a zapewne i więzi z odległymi czasowo i obcymi kulturowo literaturami (np. antyk, Biblia, kultura Wschodu, renesans zachodnioeuropejski, twórczość Słowian).

Istnienie utworów inspirowanych nie przyczynia się wszakże do podziału liryki poety na dwie sfery: tłumaczoną i oryginalną. Przecinanie się wątków cudzych i własnych, przenikanie pomysłów obcych i Puszkiniowskiego ich konstruowania od nowa ujawniło się już u początków drogi twórczej poety. Talent jego jak gdyby zawsze karmił się wielokulturowymi inspiracjami. „Obcym” tekstem dane jest niekiedy drugie życie, funkcjonują pochłonięte przez samodzielne koncepcje twórcy. Tak oto cztery utwory: *Otcy pustynniki...*, *Podrażanije italjanskomu*, *Mirskaja włast'*, *Iz Pindiemonti* powstały jako

¹⁵ Stanowiska badaczy dotyczące sensu utworu *Gieroj* przedstawia A. Gukasowa. Por. A. G. Gukasowa, *Boldinskij pieriod...*, op. cit., s. 59 - 63.

współokreślające się ogniwa (cztery z sześciu zaplanowanych) nadrzędnej całości — cyklu. Nie posiadają więc pełnej autonomii aktualizując się względem siebie, choć tylko dwa mają prawo do wyłączności jako rdzenie Puszkiniowskie, bo *Podrażanie italskie* to parafraza sonetu F. Gianniego, kulminację ideową wiersza *Otcy pustynnicy...* stanowi modlitwa św. Efrema Syryjczyka i jakby ulegając nurtowi wtórności myli czytelnika swym mistyfikacyjnym tytułem utwór *Iz Pindimonti*. A przecież wszystkie cztery dopełniają się i zrastają, budując wspólne idee: zdrady ideału, profanacji świętości, czystości moralnej i wolności na kanwie motywów chrześcijaństwa i zgodnie z jego etyką. Innorodzajowe elementy treściowo-formalne wykształcają stop, który niemal całkowicie niweluje genologiczną określoność pierwowzorów. Sonet zatracą swe wyznaczniki architektoniczno-wersyfikacyjne (*Podrażanie italskie* — dziesięciowiersz o rymach parzystych), tok modlitwy (*Otcy pustynnicy i żony nieporocznego...*) zaburza dłuższy wstęp — wyznanie podmiotu. Wierszom nadał bowiem Puszkiniowskie upostaciowanie, jednakowy stylistyczno-wersyfikacyjny kształt, który upodabnia je również i zewnętrznie do siebie, czyniąc je lirykami podniosłymi, archaizowanymi, zbieżnymi syntaktycznie, astroficznymi, opartymi na toku 6-stopowca jambicznego i identycznym układzie rymów (rymy parzyste).

Ostatnie siedmioletnie Puszkiniowskie odwróciło proporcje pomiędzy niezastąpionymi, jak by się mogło wydawać, gatunkami: elegią, listem poetyckim, epigramatem a pozostałymi formami. One to zawsze silne w swej masie, mimo okresów słabnięcia, trwały, dominując przynajmniej ilościowo nad innymi rodzajami wypowiedzi lirycznej. Sprzyja im jeszcze rok 1830 — manifestacyjna parada gatunków. Później ich status zrównuje się, egzystują na poboczu jako kontekst form, które choć nieliczne niosą odpowiedzialność za treści uznane przez poetę za najważniejsze.

Upadek epigramatu satyrycznego wydaje się mieć zupełnie wytłumaczalne przyczyny. Rugowany przez swój antyczny prawzorzec — epigramat starogrecki, nośnik koncepcji treściowych i językowych dojrzałego Puszkina, zaistniał zaledwie kilkakrotnie poddając się naciskom koniunkturalnym, które w większości usunęły zeń element podmiotowości i emocjonalności, moment identyfikacji personalnej i listową formę przekazu.

Niknie także elegia, której żywot przedłuża praktycznie tylko rok 1830. W utworach nie weryfikuje Puszkiniowskie niemal żadnego z przypisanych gatunkowi schematów słownych. Cofając się do swych wcześniejszych doświadczeń szafuje zdewaluowanymi „zlepkami” wyrazowymi: kamni grobowy, szum pieczalny, mogilny sumrak, moj put' unyl itp., by umacniać jeden przewodni, zdecydowanie najbardziej elegiotwórczy motyw — zmienności świata, bezpowrotności, fatalnej siły czasu. W tej postaci, poddającej myśl konsekwentnego pesymizmu, byłaby elegia kontrpartnerem dla „utrwalających”, „uwieczniających” form. Znikoma reprezentacja gatunku równocześnie potwierdza jego zdolność i nie-

zdolność do przemian strukturalnych, tzn. elegia u późnego Puszkina może zaowocować o tyle, o ile jest w stanie udźwignąć brzemień funkcji zupełnie jej obcej i przeobrazić się w elegię optymistyczną. I dojrzała Puszkiniowska elegia poszukuje pozytywnych znaczeń biegu czasu czy też raczej odnajduje znikome momenty trwania w ruchu, wychwytuje substytuty szczęścia.

На свете счастья нет, но есть покой и воля.
 Давно завидная мечтается мне доля —
 Давно, усталый раб, замыслил я побег
 В обитель дальнюю трудов и чистых нег. (III, 278)

Zaden z wierszy nie poraża czytelnika wizją pełnego zniszczenia. Ocalenie od elegijnej obsesji końca przynosi sekwencja pogodzenia ze zmiennością świata jako prawem życia (*Była pora, nasz prazdnik molodoj*), samo pragnienie trwania, niwelujące myśl o niebycie (*Elegija. Biezumnnych let ugasszeje wiesielje; Pora, moj drug, pora! pokoja sierdce prosit*), pamięć zatrzymująca człowiecze istnienie (*Czto w imieni tiebie mojom; Czem czaszcze prazdnujet licej*), wiara w łączność ze zmarłymi (*Zaklinanije; Dla bieriegow otczizny dalnoj*) czy choćby tylko refleksja nad istotą przemijania, będącą poznawaniem jego sensu, a nie stwierdzeniem faktu (*Stichi, soczinionnyje wo wriemia biessonnicy*). Duchowa harmonia, powściągliwość i spokój budują atmosferę elegii, która w taki właśnie sposób usiłuje przystosować się do nowego Puszkiniowskiego widzenia świata.

Wbrew oczekiwaniom końcowy list poetycki, forma programowo oparta na kontakcie dwu osób nie wykorzystuje swych sporych możliwości konstruowania takich kwestii, jak: kontynuacja, dziedziczenie itp., a przynajmniej nie poprzez swój najbardziej popularny wariant — list przyjacielski. Poeta w zasadzie, jeśli nie liczyć kilku listopodobnych utworów, żegna na zawsze tę odmianę gatunku wraz z jej familiarnością, kolokwialnością i intymnością tematu. Parę krótkich, okazjonalnych wierszy nie tworzy linii opozycyjnej dla grupy listów mocno rozbudowanych, retorycznych, usuwających z pola widzenia „ja” liryczne, by nie tyle eksponować adresata, ile jego osobę wprowadzić w nurt rozważań także pozapersonalnych, które awizuje już niedookreślony (*K wielmoże, w pierwodruku Posłanije k K.N.B.Ju***; Otwiet anonimu; Rumianyj kritik moj, nasmiesznik tolstopuzyj*) lub podwójny adres (*Francuzskich rifmacezej surowyj sudija*). W listach tych Puszkini, odcinając się od zasady informacyjności i naturalności rozmowy, nasycza je opisem lub narracją. Dopiero po wnikliwym oglądzie większych całości testu wyłaniają się jego sensy. Peryfrastyczne zaciemnienia, zagęszczenia semantyczne zdań, rozwlekłość wywodu regulowanego przez rytm aleksandryna, zdystansowanie „ja” w stosunku „ty” — ta postać większości listów przypomina egzystencję gatunku w rygorze klasycyzmu.

Schedą po owej orientacji jest najważniejsza jej forma — oda — przywołana przez Puszkina po roku 1830 trzykrotnie. Poeta wprawiony w cyklicznym

komponowaniu utworów jedno czy wiersze *Pieried grobniceju swiatoj*, *Klewietnikam Rossii*, *Borodinskaja godowszczina* w swoistą odcyzną triadę, a więc w układ wzmagający wartości niesione przez poszczególne jego części.

Odmienne warianty jednego gatunku — oda tzw. tryumfalna, panegiryk eksponujący jedną osobę (*Pieried grobniceju...*), oda „negująca”, utwór poprzez atak, deprecjonowanie określonej racji wyodrębniający i podnoszący rangę idei podmiotu (*Klewietnikam Rossii*) i oda upamiętniająca rocznicę wielkiego wydarzenia (*Borodinskaja godowszczina*), wiersze różne w swym kształcie architektonicznym i nie powielające się kompozycyjnie, współpracują ze sobą w wyrażaniu tych samych treści. Głoszą wielkość, potęgę Rosji, bronią jej świętości, heroizmu narodu rosyjskiego, niepodważalności polityki państwa. Jedyne to ody Puszkina i wiersze liryczne w ogóle, w których podmiot tak mocno integruje się z narodem, z państwem, z historią. I trudno się temu dziwić, obserwując orientację końcowej twórczości poety. Przeżywać wartości narodowe i uwznioślać je, to być częścią wspólnoty, a więc czuć swe jestestwo w wielkiej jedności z tradycją.

Koncepcję twórczą dojrzałego Puszkina wyznaczyło jedno, ale jakże pojemne znaczeniowo prawo — prawo trwania. Oznacza ono przede wszystkim ruch wstecz, wyzwalaający u poety potrzebę przedłużania motywów, wątków i obrazów wywodzących się z różnych kultur i wielu epok, kontynuacji tych wartości, które mają szansę stać się „wiecznotrwałymi”. Refleksji o podtekście aksjologicznym towarzyszy myśl trwania Puszkina-człowieka i Puszkina-poety, który nie zwolniony z wysiłku zdobywania sensu świata proponuje zespolenie losu jednostkowego z losem historii i społeczeństwa, ale w ramach własnego programu etycznego i estetycznego, opartego na prawie samostanowienia i odpowiedzialności za słowo¹⁶. Trwanie jako ruch naprzód to nie tylko rozważania o sprawach egzystencjalnych, granicy życia i śmierci, ale też i dialog z czytelnikiem. Liryka zobiektywizowana, epatująca „nagością” obrazu poetyckiego, z umykającym z pola widzenia podmiotem i liryką, w której „ja” odsłania się, uruchamia filtr swej świadomości, ale nie określa się do końca, pozostawiając wolne miejsca na „dopowiedzenia” drugiej strony, jest formą utrwalenia siebie poprzez czyjeś odnowienie, pozyskaniem czytelnika jako partnera do rozmowy, a raczej stworzeniem mu możliwości prowadzenia dialogu z tymi rolami, które jest w stanie sam wykreować.

¹⁶ Por. B. Gałster, *Wstęp*. W: Aleksander Puszkina, Wybór wierszy, BN II 201, Wrocław 1982, s. CVI - CVIII.

БАРБАРА СТАВАЖ

ПРАВО СУЩЕСТВОВАТЬ. ЖАНР В ПОЗДНЕЙ ЛИРИКЕ АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА

Резюме

Работа представляет собой, проведенный в жанровом аспекте, анализ поздней лирической поэзии А. С. Пушкина (1830 - 1836).

Отход от нормативных жанровых форм, какой совершился в конце двадцатых годов (1827 - 1829), не вызвал дальнейшего жанрового ослабления. Пушкин в лирике 1830 года возрождает потерянную нормативность жанров, к которым поэт раньше проявлял внимание.

Повторное обращение к жанру способствует отчетливому обнаружению творческого принципа поэта последних годов его жизни — права существовать.

Обозначает оно прежде всего продолжение мотивов и образов, происходящих из разных культур и многих эпох. Поэт возобновляет одновременно формы с типичной для их жанровой „памяти” функцией „защиты существования”, другие жанры приспособляются к новым условиям или, слишком структурно застывшие, уходят в далекий жанровый фон.

THE LAW OF LASTING. GENRE IN ALEXANDER PUSHKIN'S LATE LYRICS

by

BARBARA STAWARZ

Summary

This work is a description of lyrical poetry of A. Pushkin of 1830 - 1836 conducted from the point of view of genre.

The retreat from the canonical genre forms which occurred in the three years — 1827 - 29 did not bring about the further genre laxity. The poet in lyrics of 1830 ostentatiously brings back to life the lost normative character of the previously practised genres.

The ostentatious return to genre, extending over the later years, is conducive to expression of the creative principle of the poet of his last years — the law of lasting.

It signifies first of all the extension of motives and pictures derived from various cultures and many epochs. The poet reactivates at the same time the genres with the function of defense of lasting written into their genre “memory” and other forms are adapted to new requirements or when they are too stiff from the structural point of view they go away into the genological background.