

Anna Kołaczkowska

"Borys Godunow" Puszkina wobec romantycznej koncepcji bohatera

Studia Rossica Posnaniensia 21, 89-100

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.

BORYS GODUNOW PUSZKINA WOBEC ROMANTYCZNEJ
KONCEPCJI BOHATERA

PUSHKIN'S *BORIS GODUNOV* TOWARDS THE ROMANTIC CONCEPTION OF
A HERO

ANNA KOŁACZKOWSKA

ABSTRACT. The author considered the fundamental questions connected with the model of a Romantic hero realized to some extent in Boris Godunov and Dimitr (the false Demetrius). Demetrius without the Romantic idea of freedom serves the expression of anti-Romantic content. In turn, Boris as a static hero, although created under the influence of Shakespeare's characters, is far from the Romantic model.

Anna Kołaczowska, Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Opolu, Zakład Literatury Polskiej,
ul. Oleska 48, Opole, Polska-Poland.

Niemal dokładnie dwa lata wcześniej od ogłoszenia przez Wiktora Hugo przedmowy do *Cromwella* (grudzień 1827) Puszkina umieszcza datę 7 XI 1825 na rękopisie swojej nowo stworzonej tragedii *Borys Godunow*. Wyprzedzając tak ważny dla twórców dramatu manifest francuskiego romantyzmu, opierając się na dotychczasowych tradycjach romantycznych, a szczególnie na wzorach dramatu szekspirowskiego, teoriach romantyzmu niemieckiego, pozostając pod dużym wpływem lektur Byrona i Waltera Scotta¹, pokusił się stworzyć dzieło, jak założył, o wszystkich cechach „истинного романтизма”, świadomie przeciwstawiając się tradycji klasycyzmu². Bezpośrednią podniecią do napisania sztuki stała się dla Puszkina lektura *Historii państwa rosyjskiego* N. K. Karamzina, której tomy X i XI (ukazały się w 1824 roku) wywarły na poecie przemożne wrażenie, czego świadectwem są liczne jego wypowiedzi, na przykład: „Изучение Шекспира, Карамзина и старых наших летописей дало мне мысль облечь в драматические формы одну из самых драматических эпох новейшей истории”³.

¹ A. Rogalski, *Rosja — Europa, wzajemne wpływy i zależności kulturalno-literackie*, Warszawa 1960, s. 350 - 359.

² N. F. Filipowa, „*Boris Godunow*” *A. S. Puszkina*, Moskwa 1984, s. 5 - 19.

³ *Ibid.*, s. 13.

Tak mocne przeżycie dziejów jest znakiem epoki romantyzmu, u którego podstaw legł historyzm. Wypowiedź poety, dla którego aktualnie dramatyczne jest „Смутное время” — historia sprzed z górą dwóch wieków, jest jeszcze jednym, tak charakterystycznym dla epoki gestem — sięgnięciem do „wypożyczalni masek”, jak to określiła Maria Janion w książce *Czas formy otwartej*⁴. Przy czym, oczywiście, pozorne zaprzeczenia poety w tym mniemaniu jedynie utwierdzają: „Хотите ли знать, что еще удерживает меня от напечатания моей трагедии? Те места, кои в ней могут подать повод применениям, намекам, allusions”⁵. „Ах он, сосуд дьявольский!”

Podobne fakty skłaniają do traktowania starej historii, z dawnymi, historycznymi bohaterami, jak historii współczesnej, a więc romantycznej. Uzasadnione wydaje się przyłożenie romantycznej miary do występujących postaci dramatu.

Motorem akcji sztuki jest konflikt dwóch bohaterów: Borysa Godunowa i Dymitra Samozwańca. Tematem niniejszych przemyśleń jest zagadnienie, na ile każdy z nich stanowi realizację wzorca bohatera romantycznego, co ma przecież zasadnicze znaczenie w strukturze dramatu romantycznego.

Dymitr Samozwaniec stanąć może w jednym rzędzie obok typowych bohaterów romantycznych swego czasu, których cechy opisała Marta Piwińska w książce *Złe wychowanie*⁶. Biografia jego, niespójna, niedokończona i fragmentaryczna, ukazana — używając słów Piwińskiej — „w nagle rozbłyskujących i niknących równie nagle obrazach, nie w następstwie chronologicznych zdarzeń życiowych”, jest jeszcze jedną konstrukcją „dziecięcia wieku”, czyli bohatera, którego wszystkie cechy dają się zidentyfikować w modelu bohatera romantycznego, wychowanego na lekturze Woltera, Younga, Rousseau, Goethego, w atmosferze epoki, która nie ocknęła się jeszcze z szoku napoleońskich czynów.

Samozwaniec jest człowiekiem młodym. W momencie zawiązania akcji ma 19 lat, a więc znajduje się w wieku z góry predestynującym go do wielkich, romantycznych czynów. Piwińska nazwie ten problem „kwestią wieku”, bo „starość i młodość to dwa wielkie przeciwstawione sobie romantyczne pojęcia. Bohater romantyczny nie mógł być człowiekiem starym, gdyż starość była gnuśnością i śmiercią, romantyzm zaś wyłącznie domeną młodości”. Przeszłość Griszki Otrepiewa osnuta jest tajemnicą, bo, pomimo słów Ihumena określających bliżej jego pochodzenie, początek jego biografii jest zaciemniony, dokładnie dotychczasowe koleje jego losu pozostaną nieznanne. Wiadomo na pewno, że Griszka nie pochodzi z ludu, zaś jego wędrowni i na wpół awanturni-

⁴ M. Janion, *Czas formy otwartej*, Warszawa 1984, s. 8.

⁵ N. F. Filipowa, op. cit., s. 3.

⁶ M. Piwińska, *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Warszawa 1981.

cza, na wpół chwalebna, spędzona w różnych klasztorach młodość, to tylko luźne pogłoski. Właśnie tajemniczość, nieznanne pochodzenie i przebieg dotychczasowego życia należą do modelowej konwencji bohatera romantycznego. Nad młodością romantyczną unoszą się zawsze duchy przeszłości, starey, przywołujące zwykle wizję historii. Piwińska pisze:

Romantyk wychował się wśród starców. Młody René wciąż spotykał sędziwych Szaktasów, siwych Sachemów z długą brodą. Na jednego Kordiana w lochu podziemnym, gdzie stoją trumny królów polskich, wypada aż trzech starców: Prezes, Ksiądz i Starzec z ludu. Mówią tylko Starcy i Kordian. Czy jest w tej scenie młodzież? Tak, ale milczy, a potem odchodzi nie podawszy swoich racji. Nie umiemy tego zobaczyć, bo nas nauczono, że romantyzm równa się młodości. Ale to była młodość z końca świata, uzależniona przez negację od starości i opętana starością. Iluż starców w ich wierszach i prozie! Szamani, guślarze, lirnicy i Wernyhora, starey z ludu, z ruin, z cmentarzy, z wymarłych rodów, zamordowanych narodów...⁷

Dla Dymitra takim starcem jest Pimen, który jest zarazem jego nauczycielem, mistrzem, także „drugim ojcem”, ponieważ prawdziwy ojciec pozostaje nieznanany. Jeszcze jeden cytat:

Romantycy w ogóle nie mają kontaktu z ojcami, którzy są gdzieś na dalekim planie opowieści. Nie znają swoich ojców i my ich ojców też nie znamy [...]. Milczenie Mickiewicza o ojcu to jego prywatna sprawa. Lecz Gustaw miał nauczyciela, Księdza, którego nazywa drugim ojcem. O pierwszym ani słowa. Choć z drugiej strony był to bunt „przeciw ojcom”: królom, tyranom, prawom i przeciw Bogu, a jednak nie należy badać, kto był na przykład ojcem Manfreda. Był on potomkiem znakomitego rodu i nie uznawał boskich praw, ale powstał najwyraźniej sam z siebie. Chyba miał rację Musset, kiedy pisał, że jego pokolenie nie знаło ojców⁸.

Romantyk zostawia na ogół za sobą jakąś nie sprecyzowaną dokładnie świadomość swego szlacheckiego pochodzenia i związany z nim prowincjonalny „kraj lat dziecińczych”. I znów posłużę się cytatem z Piwińskiej:

Prowincja rodzi ambicje, prowincja rodzi marzenia, prowincja rodzi indywidualności, z prowincji wychodzą ludzie nieszablonowi, inni, Korsykanin i Szwajcar nauczyli całe legiony Bretończyków, Wallonów, Litwinów, Węgrów, Ukraińców, że można przyjąć znikąd. W dziewiętnastym wieku prowincjonalne pochodzenie było, w końcu, szansą nawet i u Balzaka. Ze starożytnych mateczników dawności, z małych miasteczek, zrujnowanych zamków, z zaścianków, kresów i wysp wynosi się siłę: wiarę w siebie i w książki zbójckie⁹.

Griszka Otrepiow jest również „człowiekiem znikąd”, prowincjuszem, bez bliżej określonego pochodzenia. Już we wczesnej młodości rozpoczyna awanturniczą wędrówkę, nie wypełniając konformistycznie roli, jaką wyznaczają mu miejsce i status społeczny urodzenia. Życie jego to nieustająca wędrówka, od

⁷ Ibid., s. 145.

⁸ Ibid., s. 281.

⁹ Ibid., s. 62.

młodzieńczej w stylu Waltera Scotta, ale również i śladem romantycznych „podróży sentymentalnych” Renégo w poszukiwaniu własnego „ja”, po wielką wędrowkę do spraw wielkiej polityki, wielkiego świata, którą historia nazwie „dymitriadą”.

Każdy bohater tego okresu — czy był poetą, czy też literackim tworem, z którym tak często poeta lubił się utożsamiać, musiał się zdobyć na ten charakterystyczny *exodus*: zerwanie z normalną egzystencją, miejscem urodzenia, rodziną, pozycją społeczną przodków i podjęcie losu wędrowca, pielgrzyma czy emigranta. Choć aż często drogo za to płać i przeklinał los, zmuszający go do opuszczenia sielskiej Arkadii, jest jednak dosyć dowodów na to, że podejmował tę wędrowkę zmuszony nie tylko przez warunki zewnętrzne (Mickiewicz, Słowacki, Norwid)¹⁰.

Puszkina wyodrębnił z ostatecznej wersji sztuki scenę rozmowy Grigorija z czerńcem, podsuwającym pomysł całej samozwańczej awantury. Zabieg ten zdaje się wyraźnie potwierdzać świadome kształtowanie postaci Grigorija według romantycznego modelu — poprzez podkreślenie podmiotowości postaci, jej integracji psychicznej i samodzielnej, liniowego rozwoju. Na podstawie ostatecznej wersji sztuki można wyodrębnić dwie główne pobudki, jakimi kieruje się Grigorij w swoim działaniu. Pierwszą jest charakterystyczna romantyczna „nuda” normalnej egzystencji, nuda, będąca chorobą wieku, na którą masowo zapadali bohaterowie romantycy. Nuda Grigorija jest pochodną żądnej wrażeń młodości. Po raz pierwszy ukazuje to scena w klasztornej celi, kiedy wówczas dziewiętnastoletni Grigorij marzy o wielkich czynach i wielkich historycznych wydarzeniach:

Как весело провел свою ты младость
Ты воевал под башнями Казани,
Ты рать Литвы при Шуйском отражал,
Ты видел двор и роскошь Иоанна!
Счастлив! а я от отроческих лет
По келиям скитаюсь, бедный инок!
Зачем и мне не тешится в боях,
Не пировать за царскою трапезой?¹¹

O takiej nudzie napisze Musset w *Spowiedzi dziecięcia wieku*:

Uzucio niewysłowionej młodości zaczęło wtedy kisać we wszystkich młodych sercach. Skazani przez panów świata na bezwład, wydani na łup wszelkich bakałarzy, na pastwę bezczynności i nudy, młodzi patrzyli, jak umykają im spienione fale, przeciw którym prężyli ramiona. Wszyscy ci namaszczeni oliwą gladiatorzy czuli, w głębi ducha, nieznośną czczość¹².

¹⁰ Na temat podróży inicjacyjnej pisze M. Janion, op. cit., s. 14 - 16.

¹¹ Cytuję za wydaniem A. S. Puszkina, *Boris Godunow*. W: Puszkina i teatr, Moskwa 1953, s. 108.

¹² A. Musset, *Spowiedź dziecięcia wieku*, Warszawa 1920, s. 32.

W takim stanie ducha rodziła się indywidualność bohatera, jego romantyczna postawa. Pivińska napisała:

Romantyczna kultura знаła dobrze, bo z niego powstała, moment narodzin „ja” z mdlejącej pustki, z nudności, które uważamy za nasz dwudziestowieczny wynalazek. Ten moment powtarza się w każdej romantycznej biografii na początku¹³.

W ciszy — w chandrze, spleenie, l’enui — gotowały się buntownicze decyzje. Zaszyty w lasach bohater prądu myślał, że to się musi źle skończyć. Świat mu się w oczach zamieniał w groteski i koszmary¹⁴.

Koszmarne sny umęczonej wyobraźni przeżywa również Grigorij:

Все тот же сон! возможно ль? в третий раз!
Проклятый сон! ...¹⁵

Nuda klasztornego życia jest również podniętą do szukania wrażeń w lekturze. Ten obraz Grigorija, czytającego w ciszy i odosobnieniu, jest na wskroś romantyczny. Takich właśnie młodzieńców, pobladłych i z książką w ręku, spotykamy w literaturze romantycznej bardzo wielu, poczynając od ich praprzodka Hamleta. Tak żarliwie czytają we wczesnej młodości wszyscy: Kordian, Gustaw z IV części *Dziadów*, Werter, René, Sorel i wielu innych, wysnuwając z lektury rzeczywistość inną niż ta, która ich otaczała. Ta kreowana przez lekturę rzeczywistość stawała się dla nich bardziej realna niż prawdziwa, dla której „książki zbójcekie” stanowiły tak często zagrożenie. Piśmienność” Griszki określona jest także przez dostojników kościelnych jako diabelska, bo „грамота далася ему не от господ бора...”¹⁶. Nie jest całkiem jasne, jakie były lektury Griszki, bo przecież „książkami zbójcekiemi” nie mogły być nazwane księgi religijne czy dzieło ojca Pimena. Z pewnością Griszka — jako typowy bohater dramatu romantycznego — mógł czytać nie tylko świątobliwe dzieła, ale to nieistotne, gdyż wszelkie czytanie uważane było za „powszechnie używany sposób dla wszechstronnej demoralizacji”. „Zresztą romantycy nie kryli, że nudzących się bohaterów nad przepaść prowadził diabeł”¹⁷.

Ten diabeł, towarzyszący i Kordianowi, i Kainowi Byrona, nie opuszcza również i Grigorija. „Ах он, сосуд дьявольский!” — powie o nim Patriarcha. Grigorij nie mówi, jaki bohater ziemi ruskiej z dzieła ojca Pimena najbardziej poruszył jego wyobraźnię, ale tekst dramatu wyraźnie sugeruje, że Grigorij przymierzał się do wielkich wzorów, jak każdy romantyk, marzący o wielkiej karierze w rodzaju Napoleona, bożyszczą wieku, którego nienawistnemu czarowi nie mógł się oprzeć również i Puszkina.

Historia tragiczna z dzieła Karamzina doskonale przylega do modelu

¹³ M. Pivińska, op. cit., s. 102.

¹⁴ Ibid., s. 129.

¹⁵ A. S. Puszkina, op. cit., s. 107.

¹⁶ Ibid., s. 112.

¹⁷ M. Pivińska, op. cit., s. 93.

osobowości bohatera romantycznego. Jako inspiracja lekturowa zawiera w sobie potencjalnie przekształcenie tej osobowości: moment przemiany bohatera indywidualnego, prywatnego, przepelnionego osobistymi problemami, umęczonego nudą prowincji, z przeładowaną lekturami i marzeniami o sławie wyobraźnią, w bohatera publicznego, jednostkę występującą w obliczu Boga i Historii, wybitną i przywódczą postać społeczeństwa, a nawet i całej ludzkości. Przemianę tej towarzyszy zmiana dotychczasowego imienia na nowe imię, odpowiednie do nowego wcielenia, toteż i Griszka Otrepiw przyjmuje imię Dymitra¹⁸.

Postaci Dymitra, przy całym jej romantycznym sztafażu, brakuje bardzo ważnej cechy, właściwej romantycznym bohaterom literackim, podejmującym działalność publiczną, a mianowicie wiary w swoją sprawę, która nie jest dla niego ani dobra, ani święta i od samego początku postawiona w sytuacji moralnie przegranej. Romantycy niejednokrotnie mocowali się z zagadnieniem moralności własnych czynów, co stało się tak charakterystyczne np. dla tworzonych w specyficznych warunkach literatury polskiej, gdzie wątpliwości dotyczące choćby dopuszczalności zdrady czy morderstwa w imię celów wyższych zamieniały się w ogólnonarodowe dyskusje¹⁹.

W Polsce wartością najwyższą była wolność narodu. Ideę wolności jako wartości najwyższej głosił również romantyzm zachodnioeuropejski, a najbardziej chyba sugestywnie Byron. W tragedii Puszkina przeciwnie — sacrum najwyższe stanowi połączone pojęcie władzy dynastii carskiej, utożsamionej z pojęciem władzy boskiej, przy czym każde przeciwstawienie się jednemu z tych elementów automatycznie stanowi sprzeniewierzenie się drugiemu. Wszystko to sprawia, że Dymitr od początku do końca pozbawiony jest wiary w świętość swojej sprawy, a niezłomna wiara przecież tak często usprawiedliwiała grzeszne czyny, które jako tragiczny dylemat przeżywali sami bohaterowie, okupując to ogromnym wysiłkiem psychicznym, omdleniem itp. Taka wiara kazała np. mocno wierzącemu Mickiewiczowi tarosić ręce papieża, nie zważając na uświęcone zasady etykiety i hierarchie, taka wiara pozwalała słuchać romantykowi nawet podszeptów szatana, kazała wojować z Bogiem. Romantyczni bohaterowie dzięki temu zdolni byli „rządzić duszami”. Bo dla romantyków — w myśl słów Marii Janion — „istotą historii był zawarty w niej porządek moralny, odwieczna, tocząca się w niej walka Dobra i Zła oraz współudział ludzi zaangażowanych po jednej ze stron w tych nieustających zmaganiach”²⁰. Postawa Dymitra nie wykazuje zachowania owego „etosu rycer-

¹⁸ Na temat metamorfozy bohatera jako podstawowego tematu romantyzmu europejskiego pisze M. Janion, op. cit., s. 183 - 184.

¹⁹ Do tematu etyczno-moralnych problemów spiskowca wielokrotnie nawiązuje M. Janion w *Czasie formy otwartej*.

²⁰ Ibid., s. 84.

skiego”, którego uparcie doszukiwali się w historii romantycy. Dymitr wie, że w istocie rzeczy nie ma tu sacrum, są tylko jego pozory, gdyż cała sprawa oparta jest na oszustwie, na własnym pragnieniu władzy, nie popartym żadną motywacją moralną — narodową czy społeczną. Nie posiada dobrej wiary i wiary tej nie podziela również autor, a taki dystans w stosunku do swojego bohatera nie jest typowy dla twórcy romantycznego. Twórczość romantyzmu europejskiego postulowała ścisły związek z życiem i w myśl tego pragnęła życiem kierować, kształtować rzeczywistość, interweniować w nią, a tendencja ta nie mogła się obyć bez propagowania wartości uznanych przez epokę za pozytywne, bez pozytywnych bohaterów. Wymagało to zaangażowania samego autora, Puszkina jednak postawy pozytywnie zaangażowanej w stosunku do swego upozowanego na romantyka bohatera nie przyjmuje. Przeciwnie, klęska tego bohatera na płaszczyźnie moralnej jest jego całkowitą klęską również w oczach autora.

Indywidualizm romantyczny Dymitra, wyrażający się w przeciwstawieniu się prawowitej władzy, sięgający po nią bezprawnie, a więc — zgodnie z pojęciami o jej sakralnym charakterze — popełniający świętokradztwo, zostaje i przez autora potępiony. Bezzasadne sięganie bohatera po boskie kompetencje władzy jest główną przyczyną i istotą tragedii Dymitra. Samousprawiedliwienie się Dymitra, który rozgrzesza się tym, iż władza Borysa jest również zdobyta w sposób nielegalny, nieświęty, a więc działalność swoją chce uznać za akt odpłaty za wcześniej dokonaną krzywdę, a w sobie widzieć mściciela podstępnie zamordowanego, prawowitego carewicza, w paradoksalny sposób w dalszym ciągu potwierdza jego własną winę, gdyż nie może naruszyć przekonania, że jedyne i nadrzędne sacrum to niepodważalność władzy świeckiej pomazańca bożego.

Innych alternatywnych wartości, opozycyjnych wobec owego sacrum, ale równoważnych, Puszkina nie ujawnia, dlatego Dymitr jako rzecznik romantycznych treści jest, w zestawieniu z zachodnioeuropejskim modelem bohatera romantycznego, postacią poważnie spłyconą i potraktowaną czysto werbalnie, jest naśladowcą pewnego schematu tego modelu, lecz pozbawionym romantycznej rozterki między przeciwstawnymi ideami, a jego działanie jest wręcz kompromitacją tych idei. Dymitr dokonuje wielkich czynów jedynie dla kariery osobistej, będąc jednocześnie potępiony jako wróg świętej ojczyzny, o czym sam w monologu powiadamia. Zazdrości nieświadomym prawdy towarzyszom broni ich dobrej wiary, bo tak silne jest w nim przekonanie, iż popełnił świętokradztwo porywając się na walkę z prawowitą władzą, utożsamioną ze „świętą Rusią”. Czyn Dymitra kompromituje nie tylko brak motywacji moralnej, kompromitują go również motywacje jego sprzymierzeńców, dzięki którym udaje mu się osiągnąć zwycięstwa polityczne i militarne, gdyż jego poplecznicy to jedynie cudzoziemcy oraz ludzie walczący z pobudek bardzo niskich, jak pragnienie zemsty rodowej, przekupstwo, rozgrywki religijne. Wszyscy

oni przedstawieni są przez autora w sposób świadomie ironiczny i satyryczny. Niewątpliwie romantyczny czyn, jakim jest pokonanie wojsk Borysa, zostaje więc umniejszony, wielki bohater publiczny nie jest szlachetnym herosem, za którym idą narody, ale samotnym, bo popieranym jedynie przez fałszywych koniunkturalistów, indywiduum. Autor pozbawia postać Dymitra siły oddziaływania wielkiego przywódcy nawet wbrew oczywistym jego sukcesem i tym bardziej umacnia w przekonaniu, że postać ta jest dla niego wyłącznie konstrukcją literacką, ukłonem w stronę literackiej konwencji epoki, zatem i siła oddziaływania jego bohatera jako wzorca romantycznego równa jest mocy literackiej etiudy na temat.

Również moment przelomu romantycznego, zaznaczający się zmianą imienia, oznacza przemianę nieautentyczną, nie jest prawdziwym przełomem, gdyż postać Dymitra nie rozwija się dalej, ale utrwała pierwszy etap wizerunku psychicznego romantycznej postaci, nie przestaje być jednostką samotną, prywatną, społeczną. Gustaw nie przemienia się w Konrada. Świadczyłoby o tym także uniesienie wątku miłosnego w historii tej postaci. Wątek ten pojawia się nieoczekiwanie i pozornie nielogicznie w fazie działalności bohatera już jako Samozwańca, podczas gdy na ogół bohater romantyczny przeżywał moment rozczarowania miłością jeszcze w pierwszym, indywidualistycznym etapie swego życia. Podobnie jak dla innych bohaterów romantycznych miłość jest dla niego doświadczeniem prowadzącym do wniosku, iż fascynacja kobietą nie jest nic warta. Ale gdy u Kordiana czy Gustawa jest jedną z zabawich pustej egzystencji, odrzuconą dla wyższej idei, tutaj zmienia się w nienawiść i chęć odwetu. Dymitr poznaje miłość dużo później niż inni romantyczni bohaterowie. Tamci ulegają jej przed podjęciem działalności publicznej, tutaj zaś motyw ten użyty zostaje w sposób bardziej przewrotny dla scharakteryzowania bohatera już dojrzałego i działającego, a jednocześnie dla zdyskredytowania tej jego romantycznej działalności publicznej. Okazuje się bowiem, że Dymitr jest w stanie zamienić swoją wielką politykę na romantyczną miłość i porzucić swe wielkie plany w zamian za miłość, a więc Konrad bez większych wątpliwości mógłby przemienić się w Gustawa.

Wiadomo jednak, że zgodnie z konwencją romantyczną kierunek przemian był tylko i wyłącznie jeden. Decyzje odrzucenia miłości dla idei były zawsze świadome, poparte doświadczeniami życiowymi oraz argumentami z dziedziny filozofii, psychologii, historiozofii, którymi bohater konsekwentnie się kierował. Dymitr zaś z łatwością zongluje dwiema maskami romantycznymi: romantycznego kochanka i romantycznego przywódcy narodu, przy czym widoczna jest określona kolejność ich występowania. Jest to znowu rys karykaturujący bohatera, dyskredytujący go jako wielkiego bohatera romantycznego, gdyż podsuwający wątpliwość, iż Dymitr nie przeżył prawdziwie romantycznego przelomu. Od momentu kiedy w trakcie jednej rozmowy zdolny jest porzucić działalność publiczną i przejść w prywatność, zmienić się w Griszkę, by za

chwile z zakochanego Griszki na powrót przeistoczył się w groźnego Samozwańca, staje się bohaterem skompromitowanym, a wielkość jego zwycięstw pomniejszona i nieprzekonywająca. Pozostaje jedynie bohaterem o potężnym ładunku romantycznego indywidualizmu, lecz o wątpliwej moralności, gdyż jawi się jedynie jako żądny sławy i kariery uzurpator. Ten nie tyle konflikt wewnętrzny, co raczej kompleks uzurpatora jest źródłem jego moralnej porażki i tragedii.

Kompleks ten jest również zasadniczą przyczyną tragedii bohatera tytułowego — Borysa Godunowa, który w cechy bohatera romantycznego wyposażony jest bardzo skąpo. Jest on przede wszystkim człowiekiem starym, niezdolnym do romantycznych przedsięwzięć „ruszania bryły z posad świata”, gdyż do takich zdolna jest jedynie młodość. Wyłącznie ona wypowiada światu wojnę — właśnie przeciw starości. Tej młodości wraz z jej atrybutami biografia Borysa jest pozbawiona, brak też w niej jasnych motywów dążenia do władzy, brak wiarygodnych informacji o jego przeszłości. Borys nie jest postacią tak dynamiczną jak Dymitr. Już w ekspozycji określony jest jako nie najlepiej urodzony, próżny, podstępny i fałszywy, skrytobójczy tyran, i takim, pomimo tragicznych rozterek, do końca pozostaje. Jest słaby. To Dymitr prezentuje romantyczną dynamikę i przebojowość. Postać zabójcy cara dręczonego wizjami przez własne sumienie, stworzona pod niewątpliwym wpływem szekspirowskiego Makbeta, bliższa jest raczej penetrującym mroczne zakamarki ludzkiej duszy bohaterom Dostojewskiego, niż natchnionym romantikom. W oczach dworu, ludu i w oczach własnych Borys jest winny zgładzenia następcy tronu, a więc potępiony przez świat i niebiosy. Słabością jego jest skrywane w głębi duszy przeświadczenie, że ciężki kołpak Monomacha mu się nie należy, a także pragnienie odkupienia winy szczodrobliwością wobec kleru i niezrozumiałą, a przez to opacznie tłumaczoną przez otoczenie, łaskawością dla poddanych. Racja Borysa jest jeszcze mniej święta niż racja Dymitra, który upatrywał przynajmniej złudne usprawiedliwienie sięgnięcia po sacrum władzy w fackie, iż staje się mścicielem za zabójstwo dokonane przez Borysa. Morderstwo Borysa nie jest heroicznym czynem romantycznego tyranoburecy, wyzwalającego lud z ucisku, w której to roli widzieć się pragnęło wielu romantycznych zapaleńców. Zgładzony następca tronu był świętym dzieckiem — cudotwórcą, jednym z tych wielu romantycznych tragicznych ofiar, bliskim swą tragedią dziecięcej, niewinnej śmierci Orciowi z *Nie-Boskiej Komedii*, Wodanowi z *Króla Duchy*, Pacholeciu z *Marii* Malczewskiego, których „Bóg i natura wybrali, a wiek zniszczył i skazał”²¹. Święty carewicz uwielbiony jest przez lud, który, również w zgodzie z duchem romantyzmu, przeciwstawiony jest Borysowi jako reprezentant „czucia i wiary”. Oba tak typowo romantyczne elementy, jak dziecięctwo i ludowość znajdują się w opozycji do wartości prezen-

²¹ M. Piwińska, op. cit., s. 11 - 45.

towanych przez postać Borysa. To nie przypadek, że nieszczerze uspokajający władcę dworak łączy je w zapewnieniu, że „lud żywi się bajkami razem z dziatwą”²². Uzasadnione wydaje się pytanie o racje, jakimi kierował się poeta, czyniąc takiego bohatera postacią tytułową swego „najbardziej romantycznego” w założeniu dramatu? Czy jest niekonsekwencją, że postać wykazująca cechy bohatera romantycznego, Dymitr Samozwaniec, aktant równorzędny, nie jest bohaterem głównym tragedii?

W czterdzieści lat od wydania utworu Puszkina tragedia Borysa stała się inspiracją do napisania opery przez Modesta Musorgskiego. Opera Musorgskiego zachowuje puszkiniowską koncepcję postaci Borysa, którego rozterki, przedstawione w scenie koronacyjnej prologu, tragedia obłąkania (pod koniec drugiego aktu) oraz monolog w scenie śmierci przy końcu opery powtarzają główne jego rysy, znane z puszkiniowskiego tekstu. Dymitr Samozwaniec jest tu postacią mniej wyeksponowaną niż w dramacie Puszkina²³. Wybór Godunowa na głównego bohatera opery potwierdza tezę, iż pomimo pewnych metamorfoz, jakie przeżywa Borys, jest on postacią statyczną, a więc raczej pozostaje scenicznym symbolem pewnego rodzaju przeżyć lirycznych, nie zaś romantycznym wcieleniem czynu, którego ta dynamiczna epoka wymagała od swoich bohaterów.

Debussy, wielbiciel muzyki Musorgskiego i teoretyk libretta operowego, twierdził, że postaci operowe są typami, nigdy indywidualnościami. Musset określił postaci operowe jako personifikacje pewnych uczuć, będących źródłem lirycznej ekspresji²⁴. Postacie zawierające w sobie duży ładunek dynamiki wprawiającej w ruch akcję nie są w operze pożądane ani dla niej typowe, gdyż „częste zastępowanie uczuć w arie, jakby projekcje liryczne w kinematograficznym ruchu zwolnionym, sprawia, że mamy tu do czynienia raczej z analizą akcji niż z akcją samą” — pisze autor książki *Teatr operowy* — Bronisław Horowicz²⁵.

W świetle powyższego wydaje się jasne, że tragedia Borysa mogła stać się tematem opery ze względu na naturalne predyspozycje zawarte w tej postaci. Potwierdza również tezę, że to właśnie postać Dymitra Samozwańca, a nie Borysa Godunowa, prezentuje typ bliższy romantycznej, dynamicznej koncepcji bohatera. Musorgski miał więc większe prawo do takiego zatytułowania swojego dzieła niż Puszkini.

Nie zapominając o świadomym podjęciu przez Puszkina tradycji szekspirowskiej, tak ważnej jako źródło inspiracji teoretycznej i wzorzec warsztatowy dla dramatu epoki romantyzmu, stwierdzić trzeba jednocześnie brak występo-

²² A. Puszkini, *Dramaty*, przeł. Seweryn Pollak, Warszawa 1950, s. 53.

²³ K. Stromenger, *Przewodnik operowy*, Warszawa 1959, s. 288 - 293.

²⁴ B. Horowicz, *Teatr operowy*, Warszawa 1963, s. 73.

²⁵ Ibid., s. 74.

wania w postaci Borysa Godunowa wielu elementów romantycznej biografii, przy jednoczesnym występowaniu elementów sprzecznych z tym modelem. Warto przytoczyć opinię Markiewicza, iż żadne dzieło literackie nie realizuje wszystkich cech modelowych danej poetyki, gdyż w każdym spotykają się elementy heterogeniczne²⁶, tutaj jednakże chodzi nie o drugorzędne elementy konwencji, lecz o sprawę węzłową, o formację osobową bohatera. Ponadto specyfika rodzajowa dramatu nakazuje przyjrzeć się bliżej problemowi romantycznego tragizmu jako kategorii genologicznej, a ze względu na historyczny temat Puszkinińskiego dramatu — także i romantycznej historiozofii jako czynnikowi modelującemu zarówno osobowość bohatera, jak i typ tragizmu, znamienne dla tej epoki. Tego rodzaju kompleksowe badania nad *Borysem Godunowem* Puszkina nie zostały jeszcze przeprowadzone, mimo że istnieje obfita literatura na temat utworu.

АННА КОЛАЧКОВСКА

**БОРИС ГОДУНОВ ПУШКИНА ПО ОТНОШЕНИЮ К РОМАНТИЧЕСКОЙ
КОНЦЕПЦИИ ГЕРОЯ**

Резюме

Пушкин намеровался исполнить в своей трагедии все критерии романтизма и этот основной принцип, по авторскому мнению, касается также конструкции героев драмы.

Сперва рождается убеждение, что главным героем трагедии Пушкина является Борис Годунов, как заглавный герой, и так утверждают русские литературоведы. Но, кажется, если взять во внимание критерий романтичности, героем более типичным оказывается Лжедмитрий.

Борис Годунов и Лжедмитрий представляют собой разнородные противоположные лица драмы. Лжедмитрий это герой наделен чертами типическими для модели героя выступающего в западноевропейской романтической литературе. Он записывается в традицию литературного образа „дитяти века”, принимая во внимание такие типические черты образа, как например: происхождение, молодой возраст, увлечение историей, „разбойническими книгами”, „скуку”, приводящую к романтической жажде славы и переживаний, а прежде всего „димитрияду” — романтическое странствование, путь его завоеваний. Одновременно Димитрий переживает момент типично романтической перемены, благодаря которой Григорий Отрепьев переменяется в Лжедмитрия и все это делает этого героя динамическим носителем акции. Несмотря на это, Пушкин представляет Димитрия скомпрометированным, отнимает у него святую веру в свои романтические дела. Причиной этого состояния является факт, что главным смыслом деятельности Лжедмитрия есть сопротивление власти, которая здесь понимается как единство власти бога и царя. Итак оказывается, что под романтической маской действует герой, который выражает совсем антиромантические, анти-свободительные идеи.

Почва морального падения Бориса Годунова идентичная, потому что с самого начала драмы его история это рассказ о психическом и жизненном поражении узурпатора и убийцы

²⁶ H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1970, s. 200 - 201.

царя. Причем Борис Годунов лишен даже внешних черт романтического героя. Он пожилой, подавленный человек, неспособен к романтическому подвигу, статическое лицо, хотя и созданный под влиянием героев Шекспира, не может быть признан воплощением романтического героя.

PUSHKIN'S *BORIS GODUNOV* TOWARDS THE ROMANTIC CONCEPTION OF A HERO

by

ANNA KOŁACZKOWSKA

Summary

According to the author's aims all the elements of *Boris Godunov's* structure, thus also the heroes of the drama were to fulfil the criteria of Romantic poetics. Boris Godunov and the false Demetrius — two opposing but equal heroes of the tragedy present two different types of characters which to a varying degree realize the model of a Romantic hero and a model of his biography.

The false Demetrius is a hero equipped with a certain number of typical features of a Romantic West European character. In spite of his not being the title hero he is included within the tradition of the literary "child of the age" because of the so typical features of the model like, e.g. origin, young age, fascination in history, in "picaresque books", "boredom", tending towards the Romantic desire of experiences, "dymitriada" — Romantic "wandering" which is the way of military conquests. Demetrius experiences at the same time the moment of Romantic transformation thanks to which he is transformed from Grigorij Otrjepov into the false Demetrius. However, he is a discredited person since he is devoid of the Romantic faith in "the holiness" of his quest. Taking up activities directed against the authorities which is here a combination of the secular and divine authority he is since the very beginning of his political activity in a situation of moral defeat. Thus this figure as devoid of the Romantic idea of freedom serves expression of anti-Romantic content.

The background of the moral defeat of Boris Godunov is identical and his figure is in addition very poorly equipped with Romantic traits. The title hero of the tragedy is an elderly man and his history is since the beginning a tale of the psychic defeat of the usurper and the assassin of a czar. As a static hero, however created under the influence of Shakespeare's character, he is far from the Romantic model.

Such a situation creates the need of taking up studies on the shape of Romanticism in the drama works of Pushkin within the context of West European literature.