

# Natalia Bogomołowa

---

## "Cudze słowo" rosyjskiej poezji w twórczości polskich poetów XX wieku

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 79/3, 127-153

---

1988

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

NATALIA BOGOMOŁOWA

„CUDZE SŁOWO” ROSYJSKIEJ POEZJI  
W TWÓRCZOŚCI POLSKICH POETÓW XX WIEKU \*

Temat moich rozważań to „cudze słowo” — „słowo” rosyjskich poetów funkcjonujące w twórczości poetów polskich XX wieku. Chcę przy tym mówić nie o wpływach, których istnienie podpowiada intuicja badawcza, lecz o twórczych związkach odzwierciedlonych bezpośrednio w tekście, jak też — wydzielonych w postaci cytatu (w szerokim sensie). Tego obszaru badań starają się unikać literaturoznawcy „klasycznej” orientacji, odnoszący się do niego niekiedy z pewnym lekceważeniem; natomiast szczególne zainteresowanie wzbudza on u uczonych orientacji strukturalno-semiotycznej<sup>1</sup>.

U źródeł badań nad problemem „cudzego słowa” stają prace Michaiła Bachtina. W książce poświęconej interesującemu nas problemowi, *Marksizm i filozofia języka* (1929), opublikowanej pod nazwiskiem W. N. Wołoszynowa, Bachtin nie tylko dał definicję „cudzego słowa” (czy „cudzej mowy”)<sup>2</sup>, ale też ujawnił mechanizm wzajemnego oddziaływania „cudzego słowa” (jako odrębnego elementu konstrukcji syntaktycznej) i języka autora; ujawnił skomplikowany, pełen napięcia charakter istniejących między nimi stosunków — wzajemne przenikanie się, przy którym zachodzi częściowa asymilacja z zachowaniem niezależności cudzej wypowiedzi (bez czego wypowiedź ta nie byłaby w pełni uchwytna), dwoistość natury „cudzego słowa”: zamknięta jednolitość „cudzego języka” i odwrotnie — dekompozycja; zacieranie granic „cudzego słowa”, tzn. osłabienie go, i na odwrót — wzmocnienie jego oddziaływania wtedy,

---

\* Tytuł artykułu N. A. Bogomołowej brzmi w języku oryginału: „Czużoje słowo”. *Priełomlenieje ruskij poezii w tworczeście polskich poetow XX wieka*.

<sup>1</sup> Zob. „Trudy po znakovym sistiemam” t. 14 (Tartu 1981). Tu: J. M. Łotman, *Tiekst w tiekstie*; P. Ch. Torog, *Problema intieksta*; R. D. Timienczik, *Tiekst w tiekstie u akmeistow*; i in. — Z. G. Minc, *Funkcyjja rieminiscencyj w poetikie Aleksandra Błoka*. Jw., t. 6 (1973).

<sup>2</sup> W. N. Wołoszynow [M. M. Bachtin], *Marksizm i filozofia języka*. Leningrad 1930, s. 113.

kiedy „cudzy język” okazuje się silniejszy od kontekstu autorskiego i zaczyna go „rozmywać”<sup>3</sup>.

Poruszając w swoich dalszych dociekaniach interesujący nas problem „cudzego słowa” (*Słowo w powieści, 1934—1935*) Bachtin przeciwstawia poezję prozie (konkretnie: poezję liryczną — powieści) i stwierdza, że w poezji nie ma „cudzego słowa”: „Styl poetycki jest umownie oderwany od wszelkiego współdziałania z cudzym słowem [...]”<sup>4</sup>. Co prawda, wyjaśnia badacz następnie, iż słowo poetyckie musi „przedzierać się do swego przedmiotu przez oplatające go cudze słowo”.

Jednakże wędrówka słowa poetyckiego do przedmiotu i jednolitości języka, pełna spotkań i utarczek z cudzym słowem, to jedynie wstępna, ukryta faza procesu twórczego, jej świadectwa są niszczone, podobnie jak usuwa się rusztowania po skończeniu budowli; gotowy utwór zjawia się jako jednolita i skupiona mowa o świecie „dziewiczym”<sup>5</sup>.

Wysoko oceniając dorobek Bachtina i równocześnie akcentując jego przynależność do określonej formacji historycznej, Michaił Gasparow właśnie z tą przynależnością do okresu rewolucji społecznej w rosyjskiej kulturze wiąże Bachtinowski patos ekspropriacji „cudzego słowa” oraz kontynuując koncepcję „cudzego słowa” przeciwstawienie poezji i powieści. „Wiemy — pisze Gasparow — że poezja nie mniej (jeśli nie bardziej) umiejętnie gra »cudzym słowem«”<sup>6</sup>.

Jurij Łotman, wychodzący w swoich poszukiwaniach od prac Bachtina, pomija Bachtinowskie przeciwstawienie poezja—powieść. Dla niego poetycki (artystyczny) tekst jest w zasadzie polifoniczny, pomimo że „monologiczność poezji nabiera wagi konstrukcyjnej”; przy tym „cudze słowo” Łotman pojmuje dość szeroko — jako odbicie (dodać trzeba: w zasadzie w dowolnym tekście) tradycji poetyckiej, kulturalnej itp.<sup>7</sup>

Nie wdając się tutaj w polemikę, chciałabym tylko zaznaczyć, że Bachtinowskie rozumienie „cudzego słowa” nie było jednoznaczne: pojęcie to występuje w jego pracach raz jako kategoria językowa, kiedy indziej znów jako kategoria światopoglądowa.

Moim zdaniem poezja zachowuje wykryty przez Bachtina mechanizm współdziałania między „cudzym” i „autorskim” językiem, powinien zatem istnieć jakiś „znak” (w jakiś sposób wyrażony), bez którego „cudze słowo” nie byłoby uchwytnie; powinno zachodzić wzajemne przenika-

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 113, 114, 117, 119 i in.

<sup>4</sup> M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*. Przełożył W. Grajewski. Warszawa 1982, s. 113.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 169—170.

<sup>6</sup> M. L. Gasparow, *M. M. Bachtin w ruskiej kulturze XX w.* W zbiorze: *Wtoricznije modelirujuszczije sistemy*. Tartu 1979, s. 113.

<sup>7</sup> J. M. Łotman, „Czużoje słowo” w *poeticzeskom tiekstie*. W: *Analiz poetičeskogo tieksta*. Leningrad 1972, s. 110—113.

nie się: ofensywa „cudzego słowa”, a następnie jego asymilacja i rozpraszanie się. Przy tym „cudze słowo” w poezji nawet przy literalnym zachowaniu jego znaku — zawsze zaś wtedy, gdy mamy do czynienia z twórczością wielkiego formatu — w znacznej mierze jest „rozmyte”, stłumione, podczas gdy autorskie słowo „jest samowystarczalne” (Bachtin). Ów proces wzajemnego oddziaływania przedstawia Achmatowa w sposób poetycki (pierwsze *Poswiaszczenie* do utworu *Poema biez gieroja*, 1940):

. . . . .  
 ...a tak jak mnie bumagi nie chwatiło,  
 ja na twojom piszu czernowikie.  
 I wot czużoje słowo prostupajet  
 i, kak togda śnieżynka na rukie,  
 dowierczywo i biez uprioka tajet<sup>8</sup>.

Chciałabym podkreślić, że rosyjskie „słowo” funkcjonujące w twórczości polskich poetów w. XX będę tu rozpatrywała nie w szerokim znaczeniu, nie jako odbicie rosyjskiej tradycji poetyckiej, lecz jako „znak” konkretnego, indywidualnego tekstu wprowadzonego w tekst polski lub dołączonego doń poza jego obrębem, pozostającego jednakże w bezpośrednim z nim związku (np. motto). Jak z tego wynika, „cudze słowo” w poezji zakłada zawsze istnienie współoddziałujących tekstów (kontekstów), z których jeden jest pierwotny, a drugi wtórny. Takim pierwotnym tekstem (kontekstem) okazuje się w badanym przeze mnie zakresie „słowo” rosyjskiego poety posiadające siłę przyciągania i oddziaływania, wtórnym zaś tekst (kontekst) poety polskiego percypujący rosyjskie „słowo”, wchodzący we wzajemny z nim związek i z różną siłą je asymilujący. Proces wzajemnego oddziaływania dwu twórczych indywidualności to zawsze proces współoddziaływania dwu systemów artystycznych, które mogą być w czymś podobne do siebie, częściej jednak bywają odmienne. W procesie wzajemnego oddziaływania następuje komplikowanie się struktury wtórnego kontekstu. „Cudze słowo” będące „reprezentantem jakiegokolwiek tekstu” (Z. G. Mine) — to zawsze jakiś kulturowy symbol, wymagający od czytelnika określonej wiedzy, szczególnie przy zetknięciu się z literaturami innych nacji.

- Istnieją różne postacie „cudzego słowa”<sup>9</sup>. Chciałabym skoncentrować się na: dedykacjach, mottach, reminiscencjach i takich znakach „cudzego słowa”, jak imię poety, jak bohater literacki.

<sup>8</sup> [Od Redakcji: Wiersze rosyjskie — bez względu na to, czy istnieją ich polskie przekłady — cytuję się tu zawsze w języku oryginału (stosując transkrypcję), podobnie też tytuły utworów. Większość tych tekstów bowiem ma tak dalece metaforyczny charakter, że ani przekład poetycki, ani filologiczny nie może być w pełni wierny, nie może również zachować efektów brzmieniowych, istotnych dla problematyki rozważanej w tym artykule.]

<sup>9</sup> Zob. klasyfikację w: Mine, *op. cit.*, s. 393—397, 406—409.

## Dedykacje

Dedykacje bywają różnego typu. Mogą być adresowane do osoby nie mającej nic wspólnego z poezją lub mającej jakieś pośrednie odniesienie do niej i chociaż w tym przypadku nie są nawiązaniem do cudzego tekstu, mogą jednak w pewien sposób wpłynąć na percepcję tekstu autorskiego. Adresatem może stać się jakaś abstrakcyjna postać, po prostu czytelnik, wreszcie adresat może być w takim stopniu zaszyfrowany, że nawiązanie z nim kontaktu nie wydaje się realne (tak np. jest w cytowanej już dedykacji Achmatowej). Mnie interesują dedykacje, w których bezpośrednio wskazany jest adresat i tym adresatem jest rosyjski poeta. W takiego typu wierszach „własne”, autorskie słowo prawie zawsze bierze górę, autorska interpretacja dąży ku samowystarczalności, nadaje ton.

Wśród wierszy Władysława Broniewskiego znajdziemy dwa poświęcone pamięci radzieckich poetów — Władimira Majakowskiego i Siergieja Jesienina: *14 kwietnia* (z tomu *Troska i pieśń*, 1932) oraz *Nocny gość* (z tomu *Dymy nad miastem*, 1926). W obydwu wierszach sygnałem „cudzego słowa” są dedykacje. W dedykowanym „Pamięci Sergiusza Jesienina” utworze, nad którym chciałabym się zatrzymać dłużej, wtórnym sygnałem „cudzego słowa” jest również tytuł, odsyłający czytelnika bezpośrednio ku Jesieninowskiemu poematowi *Czornyj czelowiek* (por. wiersz poświęcony Majakowskiemu, z tytułem odnoszącym się do faktu biograficznego — 14 kwietnia to data śmierci poety).

Umieszczone w tytule wiersza Broniewskiego słowo „gość” dźwięczy w poemacie Jesienina (w wypowiedziach bohatera lirycznego skierowanych do „czarnego człowieka”) dwukrotnie: raz — zwyczajnie jako „gość”, za drugim razem jako „najwstrętniejszy gość”. Także i określenie „nocny” stanowi bezpośrednią aluzję do poematu, a dokładniej — do nocnych przywidzeń (w dedykacji jest autentyczny cytat z Jesieninowskiej poezji).

W poemacie *Czornyj czelowiek*, odzwierciedlającym bolesny kryzys duchowy przeżywany przez poetę na początku lat dwudziestych, Jesienin wykorzystał znany w europejskiej i rosyjskiej literaturze motyw sobowtóra. Przerażające widmo „czarnego człowieka” to personifikacja jednej ze stron autorskiej świadomości, „negatywnej”, personifikacja duchowego rozdarcia poety; odbicie nie tylko psychologicznego, lecz także moralnego konfliktu. Poeta spowiada się „wywracając własną duszę jak kieszeń na lewą stronę” (W. Katajew), bezlitośnie obnażając to, co w niej gorzkie i haniebne. Pojawia się przed nami:

twarz oblana chłodem rozpaczy, gwałtownie ścięta bólem i strachem na widok własnego odbicia... Maską uśmiechu i prostoty opada w samotności. Oglądamy drugą, pełną męki stronę życia poety, wąpiącego w słuszność swej drogi, drę-

czącego się myślą o „niedołęstwie duszy, która nie chce wydawać się niczym innym prócz tego, czym jest w istocie”<sup>10</sup>.

W tym zagubieniu Jesieninowskiej duszy są jednak promyki światła.

Pod względem kompozycyjnym *Czornyj czelowiek* to dwuczęściowy utwór stroficzny; dwie części poematu to dwa spotkania bohatera lirycznego z prześladowającym go Czarnym Człowiekiem, ujęte jakby w lustrzanym odbiciu<sup>11</sup>. Centralne miejsce zajmuje obraz nocnego koszmaru, pojawienie się Czarnego Człowieka i pojedynek z nim bohatera lirycznego. „Przywidzenie” stanowi pod względem konstrukcyjnym i semantycznym punkt centralny wiersza Broniewskiego (w Jesieninowskim poemacie pojawienie się Czarnego Człowieka, tu — samego Jesienina). Sobowtór w poemacie zyskuje prawo głosu. Rozbrzmiewają dwa głosy: bohatera lirycznego i Czarnego Człowieka (jego „głos” wyodrębniony jest cudzy-słowem)<sup>12</sup>. Wydawałoby się, że to forma dialogowa, lecz ten dialog jest umowny, to dialog „z samym sobą”<sup>13</sup>.

„Nocny gość” odwiedzający Broniewskiego, pojawiający się w jego wyobraźni jako koszmar halucynacja — to symbol tragicznej postaci samego Jesienina (analogicznie do symbolizacji rozdwojenia Jesieninowskiego bohatera lirycznego)<sup>14</sup>. Jesienin prowadzi „dialog” ze swoim „sobowtorem”, Broniewski zaś — z samym Jesieninem:

Dlaczego pukasz do okien  
nocą, gdy zasnąć nie mogę?  
Dlaczego ciężkim, powolnym krokiem  
budzisz skrzypiącą podłogę?  
A potem stajesz koło mnie,  
a potem siadasz przy mnie —  
oczy masz białe, ślepe i ogromne,  
ręce masz zimne.  
Pokazujesz mi plamę wilgotną,  
ten ciemny ślad na koszuli,  
i każesz mi ręką dotknąć,  
i każesz do ust przytulić...

Jednak chociaż dominuje tu dialogowa forma (zwracanie się przez „ty”, wywołujące wrażenie intymności) — to i w tym wierszu dialog jest nader

<sup>10</sup> N. Asiejew, *Dniownik poeta*. Cyt. za: S. Kowalenko, komentarz w: *Jesienin, op. cit.*, t. 3, s. 275.

<sup>11</sup> Zob. L. L. Bielskaja, *K woprosu o siemanticeskom analizie stichowoj formy*. (Na materiale „Czornogo czelowieka” S. Jesienina). W zbiorze: *Russkoje stichosłożenije. Tradiciji i problemy razwitija*. Moskwa 1985, s. 72.

<sup>12</sup> Według niektórych badaczy „czarny człowiek” jest drugim bohaterem poematu. Zob. np. A. Marczenko, *Poeticeskij mir Jesienina*. Moskwa 1972, s. 205.

<sup>13</sup> Bielskaja (*op. cit.*, s. 80—81) uważa, że to jest monolog.

<sup>14</sup> Gdyby nie było bezpośredniego powołania się na Jesienina, postać „nocnego gościa” można by wywodzić z młodopolskiego motywu rozdwojenia jaźni i interpretować jako personifikację duchowego rozdźwięku samego Broniewskiego.

osobliwy i umowny: Jesienin nie ma prawa głosu; w istocie to również monolog samego Broniewskiego, jego „spowiedź”. Przywołując tragiczną postać rosyjskiego poety, w którego twórczości upatrywał „ostatnią furtkę w kierunku tragizmu i czystej liryki”<sup>15</sup>, autor *Nocnego gościa* odzwierciedlił też i stan osobistego wstrząsu, spowodowanego śmiercią Jesienina.

W odróżnieniu od poematu, który przy całym tragizmie dominanty odznacza się nadzwyczaj bogatą gamą uczuć (wzruszenie, niepokój zmieniający się w gniew, ironię, sarkazm), utwór Broniewskiego utrzymany w jednolitej emocjonalnej atmosferze bólu, wstrząsu — w tonacji przypominającej początek Jesieninowskiego poematu *Drug moj, drug moj...*, nasycony najrozmaitszymi powtórzeniami, podobieństwami, analogiami<sup>16</sup>.

Zasada powtórzenia staje się również głównym komponentem artystycznym *Nocnego gościa*, stopniowo wzmagając ciśnienie emocjonalne wiersza. Rozpoczyna go powtarzająca się konstrukcja pytajna, wzmocniona przez anaforę, po czym następuje cały łańcuch powtórzeń: leksykalnych (i anaforycznych), synonimicznych, stroficznych („rozdarcia” wewnątrz wersów bądź łączenie wersów spójnikiem „i”) itd.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną analogię. W poemacie Jesienina dominuje czas teraźniejszy — w wierszu *Nocny gość* czas teraźniejszy to jedyna forma czasownikowa. Tym samym w obydwu wypadkach uwydatnione jest trwanie tragedii (tragicznego odczuwania świata) w teraźniejszości. Po zniknięciu widma Jesienin nie wyzwała się od rozterki, od cierpień duchowych, pozostają one z nim, tak jak pozostają z Broniewskim. Znamienne są też zakończenia — rekwizyty trzciny i rozbitego lustra w poemacie oraz brzytwy i sznura w wierszu.

W ten sposób „sygnały” idące od Jesieninowskiej poezji przenikają „słowo” Broniewskiego, stają się inspiracją do jednego z wierszy tragicznych polskiego poety. W porównaniu z utworem pt. *14 kwietnia*, poświęconym pamięci Majakowskiego, *Nocny gość* to nie tylko poetycki nekrolog, to wiersz głęboko osobisty — „cudze słowo” jest tu prawdziwie rodzone w cierpieniu, przez co staje się „słowem” własnym. W zaistnieniu takiej zbieżności niewątpliwie odegrała rolę bliskość obu poetów, grawitujących jednakowo w kierunku liryki wyznania, konfesji, ku duchowemu „obnażaniu się”.

Przykład inego typu stanowi *Dedykacja* Jarosława Iwaszkiewicza. W jego twórczości zauważa się ciężenie ku „cudzemu słowu”. *Dedykacja* nie jest, jak u Broniewskiego, samodzielny wiersz, lecz otwiera tomik poetycki *Kragły rok* (1967), chociaż pierwotnie jako utwór samodzielny została przez autora opublikowana („Twórczość” 1960, nr 5), razem z przekładami poezji Achmatowej. Adresatami *Dedykacji* są rów-

<sup>15</sup> „Wiadomości Literackie” 1927, nr 47.

<sup>16</sup> Zob. Bielskaja, *op. cit.*, s. 72.

nocześnie dwie poetki — polska i rosyjska: Kazimiera Iłakowiczówna i Anna Achmatowa. Ku ich „słowu” niejednokrotnie zwracał się w swych wierszach Iwaszkiewicz. Przełożył także kilkanaście utworów Achmatowej, m.in. *Każdyj dzień po-nowomu triewožen...* (z tomiku *Czotki*, 1914) i *Poet* (z tomiku *Siedmaja kniga*, 1936—1964). Powstaje pytanie, czy powtórne opublikowanie *Dedykacji* można uznać za daninę pamięci złożoną rosyjskiej poetce, niewiele wcześniej zmarłej (5 marca 1966), i czy tekst pozostaje zamkniętą w sobie całością; a może „słowo” Achmatowej wychodzi na zewnątrz, nasycając przestrzeń poetycką całego tomu Iwaszkiewicza? Ale zanim odpowiemy na to pytanie, zwróćmy się ku tekstowi samego wiersza. Głównym jego przedmiotem jest świat uczuć lirycznego „ja”, poety powracającego w czasy swej młodości, blasku „tamtego” lata<sup>17</sup>, kiedy były przy nim dwie ulubione poetki.

Jak wiadomo, motyw powrotu czasu, który przeminał, to ulubiony motyw Iwaszkiewicza. Iluzję tego powrotu, efekt „obecności” w przeszłości, wspiera forma czasu teraźniejszego (teraźniejszość i przeszłość znajdują się na jednej płaszczyźnie) i plastyczno-wizualne, niemal dotykalne obrazy, które przywołuje się, by przekazać świeżość percepcji tamtych dni. Wyostrzony jest tu nie tylko wzrok, lecz także i słuch. Dosłownie słyszymy, jak „szeleści pierwszy wiersz”, na który pada cień klonów-poetek. W jeden łańcuch asocjacji związana jest młodość poety z poezją Achmatowej i Iłakowiczówny, ich światłem opromieniona („dnie ptactwa / Młodości” i symbol poetek — wilga).

Co najbardziej pociąga autora *Dedykacji* w ich poezji? Blask, światło, radość, błękit, świeżość odczuć, jaką tylko młodość jest obdarowana. I ich kobiecość, kapryśność. We wspomnieniu o Achmatowej pisał Iwaszkiewicz:

Pierwsze wiersze Achmatowej, pierwsze wiersze Iłakowiczówny — to jednocześnie muzyka i zapach, poczucie młodego świata i lęk przed światem, i to wzruszenie, które jeśli się potem kiedyś powtórzy, będzie już tylko powtórzeniem. [...] Coś bardzo głęboko ludzkiego<sup>18</sup>.

Uwolnione „z pajęczyny wierszy” — z niewoli czasu, poetki stają się „nowe”, co znaczy: młode jak dawniej. W percepcji Iwaszkiewicza ich poezja nie utraciła swej świeżości. Wiersz kończy się słowami wdzięczności: „Dziękuję, dziękuję —”. Odnosi się wrażenie, iż całkowicie dominuje w nim „słowo” Iwaszkiewicza, a „słowo” Achmatowej rozproszyło się i pozostaje nieuchwytnie.

Jednakże wróćmy jeszcze do Iwaszkiewiczowskiego portretu poetek, do symboliki ptaków i drzew. Wilga to ulubiony ptak wczesnej Achmato-

<sup>17</sup> Klucz interpretacyjny do *Dedykacji* dał sam J. Iwaszkiewicz (*Anna Achmatowa*. „Twórczość” 1966, nr 5).

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 142.



wej. A klon („Niebieskie i rośne / Stoją na lewadzie / Klony — poetessy”)? Dlaczego pojawia się właśnie ta symbolika? Liczenie na niespodziankę? Zderzenie pierwiastka męskiego z żeńskim? Przekładając *Dedykację* na język rosyjski Boris Słucki zamienił „klony” na „wierzby” („*iwy*”) — widocznie uważał tę zamianę za uzasadnioną ze względu na rosyjskiego czytelnika (wierzba to drzewo najczęściej występujące we wczesnej poezji Achmatowej<sup>19</sup>). Dlaczego więc mimo wszystko w oryginale występuje klon? Czy jest on przypadkowy? Rzecz w tym, że i wilga, i klon to rozdzielone w *Dedykacji*, zasymilowane sygnały strofy Achmatowej: „*Iwołgi kriczat w szirokich kłonach*” z wiersza *Każdyj dzień po-nowomu triewožen...* (1913), związanego właśnie z „tamtym” latem, kiedy rosyjska poetka była przy Iwaszkiewiczu. Wiersz ten należy do pierwszych tłumaczonych przez polskiego poetę i wszedł do zbioru *Lato 1932*, zlewając się z jego oryginalnymi tekstami.

Wilga („*iwołga*”) to podwójny cytat, nie tylko odsyłający do strof Achmatowej, lecz również fonetycznie łączący się z imieniem „Iła” — Iwaszkiewicz posłużył się w *Dedykacji* chwytem anagramu (a imię, jak zobaczymy dalej, to także sygnał cudzego tekstu).

Tak więc znak „cudzego”, interesującego nas „słowa” Achmatowej został odnaleziony, chociaż przetworzyło się ono w wierszu polskiego poety w sposób oryginalny. Wróćmy jednak do pytania początkowego: czy wiersz stanowi zamkniętą, odrębną całość, czy też łączy go współzależność z tomem *Krągły rok*, a jeżeli zachodzą tu jakieś związki, to jakie?

*Krągły rok* to księga pór roku, traktująca o szybkim upływie czasu, owo przemijanie odzwierciedlająca w ekspresywnych obrazach przyrody (zauważmy od razu, że rozumienie świata poprzez przyrodę nie jest do tego stopnia charakterystyczne dla Achmatowej). To księga o powrocie w dzieciństwo i o niemożności takiego powrotu, o pamięci o umarłych, o jedności początku i końca, o granicach dobra i zła, o istnieniu i nicości, itd.; znaczy to, że w istocie podjęty w niej został kompleks filozoficznych i moralnych problemów ludzkiego życia, który zawsze absorbował polskiego poetę. Otwierająca tomik *Dedykacja* jest z nim związana zarówno tematycznie, jak i stylistycznie, chociaż jednocześnie pozostaje też samodzielnym wierszem, daniną pamięci złożoną rosyjskiej poetce. Promienowanie „słowa” Achmatowej zostawiło ślad w *Dedykacji*, mimo że jego kontury uległy zatarciu i pozostają nieuchwytnie w tomiku *Krągły rok*, który współbrzmi z *Dedykacją* już tylko poprzez „słowo” Iwaszkiewicza.

<sup>19</sup> Wystarczy wspomnieć wersy niemal już podręcznikowe (W *Carskom Siele*, 7, ze zbioru *Wieczery*):

*Iwa na niebie pustom rasplatała  
Wiejer skwoznoj. ●  
Możet byt' tuczszje, czto ja nie stała  
Waszej żenoj.*

### Motto

Motto — jak wiadomo — to fragment cudzego tekstu (wyjątek stanowią tzw. pozorne motto, autorskie mistyfikacje, np. u Puszkina), odtworzony w czystej (literalnej) postaci, umieszczony poza ramami tekstu autorskiego. Rzucając światło na interpretację autorskiego tekstu, motto występuje jako znak literackiej czy kulturowej tradycji. Zachowując tę cechę może ono stać się bezpośrednim kluczem (semantycznym, tematycznym, fabularnym itd.) do tekstu autorskiego. Istnieją dwa typy motto: pierwszy stosunkowo słabo związany jest z tekstem autorskim, drugi na odwrót — wykazuje ścisły z nim związek; inaczej mówiąc: są to motto pozasystemowe i, przeciwnie, motto wchodzące w system, który komplikuje odwrót — wykazuje ścisły z nim związek; inaczej mówiąc, są to: motto pochodzące z rosyjskiej poezji — poezji Puszkina oraz Pasternaka.

Jedno z nich to fragment Puszkiniowskich *Cyganów* (1824) poprzedzający *Kwiaty polskie* Juliana Tuwima. Są to wersy zamykające *Epilog* (wprawdzie przetłumaczony przez Tuwima, lecz tu cytowany w oryginalnej formie):

*I wsiudu strasti rokowyje...  
I ot sudieb zaszczyty niet...*

Słowa Puszkina służą jako drugie motto; pierwszym jest wers (a dokładniej — druga połowa dwuwiersza) z III pieśni *Beniowskiego* Juliusza Słowackiego:

Szum liści, próchno się w gwiazdy rozlata; [w: 496]

— ze sceny „przywidzeń”, kiedy to w dziupli starego dębu pojawia się przed bohaterem czarująca dziewczyna. W poemacie ten fragment ma szczególne nacechowanie semantyczne, nie przypadkiem Słowacki powtarza go w rozmaitych wariantach („Próchno świeciło się w dębie — jak oczy”, w. 288; „Próchno świecące księżycowo w korze”, w. 643). Związany z baśniowo-romantycznym światem, przesycony jest lekką ironią, charakterystyczną zresztą dla całej sceny „przywidzenia”, która (jak cały poemat) przepleciona została autorskimi dygresjami, burzącymi romantyczność ujęcia.

Wersy wyjęte z kontekstu Słowackiego — trzeba dodać: kontekstu niejednoznacznego — moim zdaniem stanowią u Tuwima znak wysokiej romantycznej tradycji, która stoi u źródeł jego poematu. W *Kwiatach polskich*, obfitujących w cytaty i autocytaty (zwłaszcza w pierwszej części), jest i imię Słowackiego jako autora *Anhellego*. Zestawiając motto ze Słowackiego z mottem z Puszkina, Tuwim „podłącza” niejako do narodowej tradycji, jako źródła poematu, także tradycję rosyjskiej poezji. *Kwiaty polskie* to poemat o czasie i „o sobie”, a motto przed nim umieszczone stanowią znak dwu poetyckich tradycji Tuwimowskiego pokolenia i zarazem są znakiem indywidualnych upodobań poety.

Motto ze Słowackiego to również klucz do konstrukcji poematu, albowiem *Kwiaty polskie*, tak jak *Beniowski*, są liryczno-epickim poematem, także obfitują w liczne dygresje burzące narrację, spychające ją na drugi plan, przejścia są tu jeszcze bardziej zaskakujące (być może, iż na owe niespodziewane zwroty — nie tylko na konstrukcyjnym, ale i na semantycznym poziomie — Tuwim, który zawsze grawitował ku metamorfom, kładzie szczególny akcent).

Motto z Puszkina poza tym, że jest znakiem rosyjskiej tradycji poetyckiej i dowodem szczególnej sympatii Tuwima do Puszkina, z którym „łączyły go jakieś niepoznawalne więzy”<sup>20</sup>, przede wszystkim podobieństwo temperamentu poetyckiego (daninę tej sympatii złożył Tuwim Puszkiniowi swymi znakomitymi przekładami), jest także kluczem semantycznym. Wersy Puszkina mają bezpośrednie odniesienie do dramatyizmu czasów opisywanych w poemacie oraz do osobistych przeżyć Tuwima. Liryczno-epicki charakter samego poematu nieodparcie przypomina Puszkina jako autora *Eugeniusza Oniegina* (Puszkiniowska powieść wierszem, jak i Byronowski *Don Juan* stoją w jednym rzędzie z *Beniowskim*, stanowią wzory jednego gatunku — nie przypadkiem do autora *Don Juana* właśnie zwraca się Słowacki), a poszczególne fragmenty poświęcone poezji kojarzą się nie tylko z wersami *Beniowskiego*, ale również z tekstami Puszkina (m.in. z wierszem *Osień*).

Tak więc Puszkiniowskie „słowo”, jak się wydaje, nie będąc zbyt ściśle związane ze „słowem” Tuwima, nie wchodząc w jego system artystyczny, mimo to weszło w dość złożony z nim związek wzajemny.

Motto z poezji Borisa Pasternaka do zbioru Tuwima *Biblia cygańska* brzmi:

...I młody nasz mózg odurzając, goreją  
Liliowe topiele wygasłych bałwochwalstw.

Fragment ten jest wiernym przekładem wersów zamykających Pasternakowski *Oriesznik*:

Goriat, oduriaja nasz mozg mołodoj,  
Liłowuje topi ugasszych jazyczestw!

*Oriesznik*, pochodzący z r. 1917, włączony został do tomu *Tiemy i wariacyi* (do cyklu *Nieskucznyj sad*). Owe *Tiemy i wariacyi* powstałe w latach 1916—1922, niemal jednocześnie z wierszami zbioru *Siestra moja — żyźń*, który Lidia Ginzburg nazwała „najrzadszym w światowej literaturze przypadkiem deklaratywnie prostej afirmacji szczęścia życia”<sup>21</sup>, pojawia-

<sup>20</sup> J. Brzechwa, *Okruchy wspomnień*. W zbiorze: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*. Pod redakcją W. Jedlickiej i M. Toporowskiego. Warszawa 1963, s. 119.

<sup>21</sup> L. Ginzburg, *Za piśmiennym stołem. Iz zapisiej 1950—60-ch gg.* „Niewa” 1986, nr 3, s. 136.

jąc się w 1923 r. stanowiły swojego rodzaju odgałęzienie tego zbiorku. A oto tekst wiersza *Oriesznik*:

*Oriesznik* *tiebia otrieszajet ot dnia,*  
*I mszystyje solnca ložatsia s opuszki*  
*To rieszkoi na płočnoje tleńje pnia,*  
*To mutno-zielonym orłom na laguszku.*  
*Kusty obgoniajut tiebia, i poka*  
*S rodimoju czasczej srodniszsia s otwyczki, —*  
*Ona už biezbrieżna: riady kruglaka,*  
*I roszcza riediejet, i pticzka — kak giczka,*  
*I piesnia — kak piana, i — napierieriez,*  
*Łazur' zabiraja, nyrkom, duszegubkoj*  
*I — mimo... I dołgo biezmołstwujet les,*  
*Sledia s obłakow za proniosszejsia szlupkoj.*  
*O miesto swidańja maliny s grozoi,*  
*Gdie, w tuczi rogami liszajnika tyczaś,*  
*Goriat, oduriaja nasz mozg mołodoj,*  
*Liłowyje topi ugasszych jazyczestw!*

Urzeczony magią słowa, Pasternak rzeźbi z niego żywy obraz poetycki. Jakby za pomocą skalpela odsłania korzeń słowa „oriesznik”, wydobywając zeń jeszcze dwa inne: „orioł” i „rieszka”. Te dwa słowa wzięte są z dziecinniej zabawy. Oklepane, banalne w życiu codziennym, pod piórem Pasternaka zyskują nagle poetycką siłę i spontaniczność. Martwe, skostniałe słowo rodzi rozbudowany ciąg obrazów, który przeistacza się w część żywej materii, przyrody — świata widzialnego, dotykającego, zmiennego. W świecie poezji Pasternaka niezwykle wyostrzone są odczucia wzrokowe, słuchowe, dotykowe, szczególnie czule na siebie okazują się oddalone wzajemnie przedmioty. Badacze niejednokrotnie zwracali uwagę na zadziwiającą „łączliwość” przedmiotów w poezji Pasternaka<sup>22</sup>. Nie ma w niej podziału na „wysokie” i „niskie” — w wierszu *Oriesznik* swobodnie włączają się w sferę poezji takie słowa, jak pochodzące z języka codziennego pospolite „otwyczka”, jak potoczne „nyrkom”, jak specjalistyczne „kru-glak”.

Wersy w tym liryku śpieszą się (szybki, przyśpieszony rytm) poganiając się wzajemnie, jak gdyby im ciasno było w leśnym gąszczu (ciasny jest sam szereg wersowy), w rezultacie „rozsuwając” jego granice.

[Pasternak] wierzył, że można pisać nie słowami, lecz przy pomocy słów wywoływać rzeczy, aby stawały przed nami w całym swym blasku [...]. Wierzył, że można obrotom melodii, łukiem zdania wywołać złudzenie przestrzeni, barwy, smaku, dotyku [...]<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Zob. J. N. Tynianow, *Promiežutok*. W: *Poetika*. — *Istorija literatury*. — Kino. Moskwa 1977, s. 184. — L. Ginzburg, *Wieszczynj mir*. W: *O lirike*. Leningrad 1974, s. 349—350.

<sup>23</sup> M. Jastrun, *Pieśń i błąd*. (O poezji *Borysa Pasternaka*). „Twórczość” 1962, nr 1, s. 53.

Słowa w wierszu *Oriesznik* pod względem syntaktycznym i intonacyjno-rytmicznym tworzą taką strukturę, opartą na skomplikowanych warunkowaniach z jednej strony, opuszczeniach ogniów i rytmicznych pauz z drugiej („i — *napiierieriez / Łazur'a zabiraja, nyrkom, duszegubkoj / I — mimo...*”), że istotnie dają wyrażenie porywistego, błyskawicznego ruchu i złudzenie jak gdyby rozsuwania się przestrzeni<sup>24</sup>.

Mówiąc o elemencie przyrody, o leszczynie, Pasternak „rozsuwa” brzegi lasu — i przed nami jest już nie las, lecz morze... — autentyczne życie, wszechogarniający, absolutny byt, „wieczność, która zesłała na ziemię”<sup>25</sup>, i jednocześnie coś do głębi materialnego, widzialnego i odczuwalnego. *Oriesznik* to utwór o przyrodzie, o radości obcowania z nią, przenikania w jej świat, o niepodzielnej ciągłości i jedności bytu. O tej powszechnej harmonii mówią nieoczekiwane zbliżenia nie tylko obrazowe, ale i fonetyczne („*oriesznik*” — „*otrieszajet*”, „*mszystyje*” — „*opuszki*”, „*oriesznik*” — „*orioł*”, „*rieszka*”, „*rodimoju*” — „*srodniszia*” itd.).

Zakończenie wiersza jest w swym lirycznym tonie fragmentem pełnym najwyższego napięcia (graficznie zostało to wyrażone znakiem wykrzyknika, który Tuwim pominął), jak gdyby zatrzymującym wszelki ruch wysoką liryczną nutą. To właśnie ona stanowi apoteozę połączenia dwu światów: widzialnego, odczuwalnego, materialnego, jednostkowego i — abstrakcyjnego, powszechnego, wiecznego. I ten stop staje się symbolem wszystkiego, co pierwotne, nietknięte, dumne, niezależne — „pogańskie”. Świat baśni i świat poezji. To właśnie ten świat w liryku *Oriesznik* odczuł i pojął Julian Tuwim. W ten sposób została przeciągnięta nić od Pasternakowskich strof do *Biblii cygańskiej*, a przede wszystkim do pierwszego z wierszy, który dał nazwę całemu zbiorowi:

Jaka, sądzisz, jest biblia cygańska?  
Niepisana, wędrowna, wróżebna,  
Naszepiała ją babom noc srebrna,  
Naświetliła luna świętojańska.  
I aromat w niej jak mirt rozarty,  
Leśny szum i gwiazdarska kabała,

Przyroda zajmuje całą przestrzeń wiersza Pasternaka. U Tuwima centrum uwagi przenosi się z przyrody na poezję. W porównaniu z utworem Pasternaka jest tu mniej światła, więcej niepokoju. Tam „baśniowy nastwórj”<sup>26</sup> będący wynikiem radości obcowania z przyrodą jako nietkniętą krynicą natchnienia i poezji, tu — punkt ciężkości przeniesiony na męki

<sup>24</sup> O przestrzeni w poezji B. Pasternaka zob. I. P. Smirnow: *Priczinno-sledstwiennije struktury poetičeskich proizwiedienij*. W zbiorze: *Issledowanija po poetikie i stilistike*. Leningrad 1972, s. 234—235; *Barokko i opyt poetičeskoj kultury naczała XX wieka*. W zbiorze: *Stawianskoje barokko*. Moskwa 1979, s. 342.

<sup>25</sup> B. Pasternak, *Siestra moja, żyźń*. W: *Wozdusznyje puti. Proza raznych let*. Moskwa 1982, s. 492.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

rodzenia się słowa poetyckiego, na jego wszechmocną i równocześnie skomplikowaną, intuicyjną naturę. Również sama materia Tuwimowskiego wiersza jest inna. Utwór Pasternaka cały ogarnięty jest jednym porywem ruchu, ale przy tym ostro, prawie dotykalnie obrysowany zostaje kontur każdego obrazu. Tymczasem *Biblia cygańska* cała utrzymana jest w wieloznacznej konwencji przemilczeń, niedomówień, pauz intonacyjnych. Tam niepohamowanie „*Goriat [...] / Liłowyje topi ugasszych jazyczestw!*”, tu: „Migające wibrują wersety, / nie uchwycisz, co się w nich ukrywa”.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, że chociaż przyroda zajmuje w Tuwimowskim zbiorze miejsce znaczące, to jednak, w odróżnieniu od utworu Pasternaka, nie odbija się w niej cały świat. Za namiętnym marzeniem o połączeniu się, zlaniu człowieka z przyrodą kryje się gorzkie odczucie niemożności tego połączenia, albowiem pomiędzy człowiekiem a przyrodą zawsze stoi przeszkoda — „słowo” (*Trawa*). Natomiast w ujęciu Pasternaka nie ma przegród uniemożliwiających zjednoczenie się człowieka z przyrodą, aczkolwiek to przyroda panuje w jego poezji, okazując się istnieniem subtelnie zorganizowanym. „Słowo” także nie stanowi przeszkody do pełnej identyfikacji, co więcej — jak gdyby we wnętrzu przyrody się rodzi. Przyroda niemal organicznie wpisuje się w strukturę Pasternakowskiego wiersza, stając się nim samym<sup>27</sup>.

Z tego, co zostało powiedziane dotychczas, wynikałoby, że — w przypadku pierwszego wiersza — stykając się z Pasternakiem nie przejął Tuwim jego „słowa”, a w każdym razie na tyle je „rozproszył”, iż wydaje się ono nieuchwytnie. A jednak w twórczości Tuwima są wiersze, w których bliskość wobec Pasternaka wyraźnie się uwidocznia. Są to np.: *Składnia* (w tomie *Rzecz czarnolesska*), *Burza (albo Miłość)*, *Suma jesieni* (w tomie *Biblia cygańska*), *Gałąź*, *Burza* (w tomie *Treść gorejąca*).

Skomplikowany metaforyczny splot, wzajemne przenikanie się świata zewnętrznego, którego granice są tu dość szerokie (mieszczą się w nich, jak u Pasternaka, nie tylko przyroda — burza, piorun, ale też ulica i wnętrze domu — okno, rama), i wewnętrznego stanu poety tworzą jeden z najbardziej emocjonalnie nasyconych wierszy Tuwima — *Burza (albo Miłość)*.

Zamknij pamięć, bo idzie burza,  
Wiatr firanki nadyma.  
Idzie burza, niebo się zachmurza  
I patrzy moimi oczyma.

[ . . . . . ]

Między oknem i pamięcią — przeciągiem  
Ciemne myśli, jasne oczy — a przez ulicę  
Dumy szumne i żałobne chorągwie.  
Zamknij życie. Otwórz śmierć. Już błyskawice.

<sup>27</sup> Tynianow, *op. cit.*, s. 184.

Głębia tragizmu, nagłość wstrząsu, o którym nic nie wiadomo, są tak ogromne, że uruchamiają zjawiska świata zewnętrznego. Cała konstrukcja wiersza przypomina Pasternakowską: te dwa światy nie zostały potraktowane rozdzielnie, jeden jako pośrednik drugiego (jak w przypadku zwykłej metaforyzacji), lecz połączone w jedną całość, przy czym ich jednolitość i zwartość zyskały uwydatnienie. Pod tym względem wyraziste są zwłaszcza wersy: „Między oknem i pamięcią — przeciągiem” oraz „Idzie burza, niebo się zachmurza / I patrzy moimi oczyma”.

Tu także „ja” liryczne zostało przesłonięte (formą trybu rozkazującego — „Zamknij”, „Otwórz” — jak w wierszu *Oriesznik*, formą drugiej osoby czasu teraźniejszego). Jednak wyraźne są też rozbieżności: chodzi tu nie tylko o tragiczną atmosferę wiersza Tuwima, nie uwidoczniającą się u autora utworu *Siostra moja — żyźń* (choć, jak słusznie zauważyła Ginzburg, w tym przypadku miłość także jest dramatyczna<sup>28</sup>), ale przede wszystkim o absolutyzację stanu duchowego zyskującego samoistne znaczenie, które okazuje się oderwane i wyrzucone „na zewnątrz”. Tuwim wychodzi od wewnętrznego stanu emocjonalnego do świata zewnętrznego, u Pasternaka dominantę stanowi przyroda, człowiek określa się poprzez nią.

Wiersz *Suma jesieni* zbudowany został na wzajemnym przenikaniu się świata materialnego, zmysłowego. (deszczu, gałązek, liści), i abstrakcyjnego, wiecznego (godzin, minut). Jednocześnie te światy człowiek, jego doznania i stany, w jakich się znajduje:

Wiedną godziny powolne. Wątleje chwila za chwilą:  
 Strącam sekundy z dnia. Listki z gałęzi strącam,  
 Ręce przez okno zanurzam w jeziorze dnia i jesieni.  
 Dreszcz po nich skacze. Deszcz kropi. Listki i chwilki strąca.

Jak u Pasternaka, swobodnie zamieniają się tu miejscami: przyroda — czas — człowiek<sup>29</sup>. Ale mimo to pozostaje wrażenie rozłączności tych światów (nie ma Pasternakowskiego „zwarcia”); być może, iż wrażenie takie spowodowane jest zbytym podkreśleniem tej „zamiany”, która u Pasternaka wydaje się jak gdyby odruchowa i naturalna. Człowiek u Pasternaka znajduje się obok, wszędzie i nigdzie, u Tuwima zaś „ja” poetyckie prawie zawsze jest wyraziste. W *Sumie jesieni* rozrywa ono skomplikowany łańcuch metaforyczno-obrazowy.

Natomiast poetycka miniatura *Burza* napisana jest w pasternakowskim stylu:

<sup>28</sup> Ginzburg, *Za piśmiennym stołem*, s. 136.

<sup>29</sup> O swobodnym w poezji Pasternaka zamienianiu się miejscami przyrody i człowieka piszą: Tynianow, *op. cit.*, s. 183. — J. Faryno, *Wybrane zagadnienia poetyki Borysa Pasternaka*. „Sławia Orientalis” 1970, nr 3, s. 277.

Błyskawicowe szpady  
 Strugami blasku na płask.  
 Krzyżuje się grom i blask,  
 Tnąc metaliczne kaskady.  
 I w to igrzysko szpad,  
 W deszczu skośnego ciosy  
 Ogród trzęsący się wpadł  
 I krzyczy wniebogłosy.

W jednym porywie zwały się, przecięły „gwałtowna malowniczość” (prawdziwie pasternakowska!), wyjaskrawione światło i — ostrość dźwięku. Tylko u autora wiersza *Groza momentalna nawiek* (z tomu *Siostra moja — żyźń*) podobne do wybuchu, równie oslepiająco ostre i zaskakujące są spostrzeżenia:

*I kogda po krowle zdańja  
 Razliłaś wołna ztoradstwa  
 I, kak ugoł po risunku,  
 Grianuł liwień wsiem pletniom,  
 Stał migat’ obwał soznańja:  
 Wot, kazałoś, ozariatsia  
 Daże tie ugły rassudka,  
 Gdzie tiepier’ swietło, kak dniom.*

Jednakże i tu zauważalne są różnice, przede wszystkim w tytułach. W tytule Pasternaka pozostał ślad, mówiąc językiem Jurija Tynianowa, „rozmowy w pokoju dzieciennym”<sup>30</sup> — a z kolei „dziecinność” wyrażenia dokładnie oddaje świeżość spostrzegania zjawiska (burzy). Znakiem tej naturalnej i jednocześnie zaskakującej percepcji autorskiej jest skojarzenie błyskawicy z fotografią („*Sto ślepiaszczich fotografij / Noczju sniał na pamiat’ grom*” — to wersy bezpośrednio związane z tytułem, odsłaniające wizualnie sens „momentalności” i „wieczności”), które następnie obrasta innymi szeregami skojarzeniowymi, „podłączając” i ludzką świadomość, i przedmioty martwe, nadaje im życie i czyni wszystko wzajemnie przenikalnym. W płaszczyźnie składniowej wiersz Pasternaka zbudowany jest także z „rozdarciami” (jako imitacją burzowych błysków i — urywanej mowy dziecięcej):

*A zatiem proszczałoś leto  
 S połustankom. Sniawszy szapku,  
 Sto ślepiaszczich fotografij  
 Noczju sniał na pamiat’ grom.  
 Miorzła kist’ sirieni. W eto  
 Wriemia on, narwaw ochapku  
 Molnij [...]*

Wydawałoby się więc, że „słowo” Pasternaka ogarnęło ogromną przestrzeń poetycką nie tylko *Biblii cygańskiej*, ale również sąsiadujących z nią tomików, przenikając głęboko w poetykę, zabarwiając ją swoimi

<sup>30</sup> Tynianow, *op. cit.*, s. 184.



cechami. Jednakże im bardziej zauważalne są podobieństwa, tym wyraźniej uwidocznia się oryginalność każdego z poetów. W dodatku te podobieństwa dają się dostrzec tylko intuicyjnie; w wierszach Tuwima nie ma Pasternakowskiego „słowa” wyrażonego bezpośrednio cytatem, a motto — jak już wspomniałam — nie zawsze przecież stanowi klucz do utworu. W omawianym przypadku może być po prostu sygnałem wzajemnego związku dwu tradycji poetyckich.

### Reminiscencje

Zara Minc w swym artykule o reminiscencjach w poezji Błoka, wyodrębniając „cudze słowo” typu cytatowego i niecytatowego, stawia znak równości między reminiscencją a cytatem. Chociaż w szerokim znaczeniu terminu reminiscencja to także cytat, chciałabym zaznaczyć, że jako przynależne do reminiscencji będę traktowała wersy, które nie zostały wyodrębnione w tekście cudzysłowem czy kursywą, a stanowią mniej lub bardziej dokładne oddanie „cudzego słowa”. Na przykładzie reminiscencji z poezji Błoka w wierszach Iwaszkiewicza spróbuję pokazać, jak rosyjskie, Błokowskie „słowo” wstępując w związki ze „słowem” polskiego poety przekształca jego kontekst, komplikuje strukturę, jednocześnie nie niszcząc jego oryginalności.

W tomie Iwaszkiewicza *Ciemne ścieżki* (1957) są wiersze włoskie związane z motywem Wenecji, a mianowicie: *Obejmij mnie i patrzmy w szarą otchłań czasu...*, *W tym mieście czarno-zielonkawym...*, *Zmarzłych glicynij bżowe szarfy...*, *Idzie Salome z głową Błoka...*, *A dziś w zamartwych wód laguny...* — z reminiscencjami ze zbioru *Italjanskije stichi* (1909) Błoka, przede wszystkim z cyklu *Wieniocyja*, a szczególnie z wiersza *Chołodnyj wietier ot laguny...* Ten „włoski” Błok odezwie się w kilku utworach Iwaszkiewicza, przy czym w „nasycaeniu” dość dużej przestrzeni wierszowej uczestniczy głównie jeden tekst Błoka:

*Chołodnyj wietier ot laguny.  
Gondoł bieżmotwnyje groba.  
Ja w etu nocz — bolnoj i junyj —  
Prostiort u lwinogo stołba.*

*Na basznie, s piesniuju czugunnoj,  
Giganty bjut północnyj czas.  
Mark utopił w lagunie łunnoj  
Uzornyj swoj ikonostas.*

*W tieni dworcowej galleriei,  
Czut' ozarionnaja łunoj,  
Tajaś, prochodit Sałomieja  
S mojej krowawoj gotowoj.*

*Wsio spit — dworcy, kanały, ludi,  
Lisz przizraka skolziaszczij szag,*

*Lisz gołowa na czarnom bludie  
Gładit s toskoj w okriestnyj mrak.*

Iwaszkiewicz:

I przemówią do ciebie miast umarłych głosem  
Różowy marmur i czarna gondola.

A przywiązane do obramień  
Czarne trumnice klaszcząc tańczą...

Zwróćmy uwagę na Błokowski obraz: „*Gondoł biezmołwnyje groba*”. Ma on swój początek w poemacie Apołłona Grigorjewa — ulubionego przez Błoka — *Venezia la bella* (1857), gdzie pojawia się obraz czarnej żałobnej gondoli („*gondoly traur grobowoj*”). Podobnych asocjacji nie ma ani w IV pieśni poematu Byrona *Wędrówki Childe Harolda*, z jej motywem Wenecji, ani w Puszkiniowskim szkicu, kontynuowanym przez Apołłona Majkowa (*Staryj doż*), ani w utworze Iwana Kozłowa *Wienieczy-anskaja nocz*. Obraz czarnych gondoli pojawia się później u akmeistów, w szczególności u Nikołaja Gumilowa (*Wienieczyja*):

*Wierno, skrywajut koldunij  
Zawiesy czornych gondoł.*

Powróćmy jednak do błokowskich reminiscencji u Iwaszkiewicza, z motywem Salome:

Nikt nie wszedł dziś na plac marmuru,  
Pałace, kolumnady, domy  
I pośród głębin czarnych chóru  
Ta sama błąka się Salome.

Idzie Salome z głową Błoka.

Porównajmy drugą część przytoczonego przed chwilą tekstu Błoka (od słów „*W tieni...*”).

Od Błoka biorą swój początek nie tylko fragmenty z motywem Salome (w dwu wariantach), ale też wersy zaczynające się słowami „Nikt nie wszedł dziś...” (por. u Błoka: „*Wsio spit...*”). Wreszcie utwór *A dziś w zamarych wód laguny...*, gdzie znów pojawia się obraz czarnej gondoli:

A dziś w zamarych wód laguny  
Wyływa pusta, czarna łódź.

Reminiscencja obejmuje tu dwa wersy — porównajmy u Błoka:

*Chłodnyj wietier ot łaguny.  
Gondoł biezmołwnyje groba.*

Tomikowi Iwaszkiewicza *Ciemne ścieżki* oryginalności przydają wiersze napisane w tonacji *requiem* — poświęcone pamięci pisarzy, muzyków, malarzy. Motyw śmierci (ściśle związany z motywem szybkiego upływania

życia) przewija się przez całą twórczość Iwaszkiewicza<sup>31</sup>, stając się też jednym z głównych motywów zbioru. Z motywem tym współgra kolor czarny, który dominuje w interesującym nas weneckim (i szerzej — włoskim) cyklu. Motyw śmierci w wierszach weneckich poety ma realne źródło: wiąże się z dramatycznym losem Wenecji — tonącego miasta. W eseju o tym mieście Iwaszkiewicz pisał:

Domy Wenecji biegają za nami jak goniące nas kościotrupy — i chcielibyśmy uciec od śmierci do życia, od miasta do morza. Naprawdę to miasto nie żyje.

I nieco dalej:

Najdziwniejsze to wszystko we wspomnieniu, kiedy się jedno nakłada na drugie, dawne wspomnienia na nowe, nowe na dawne i robi się ta mieszanina barw, kształtów, chłodu, smutku i niepokoju, jaką jest dla mnie Wenecja.

Szkoda, że nie napisałem większego utworu poświęconego Wenecji, może bym się pozbył tego koszmaru, jakim jest ona zawsze dla mnie. „Miasto różowych kościotrupów”<sup>32</sup>.

Takie widzenie Wenecji znajduje (jak często u Iwaszkiewicza bywa) bezpośrednie odbicie w cytowanych już fragmentach wiersza *W tym mieście czarno-zielonkawym...* (nieoczekiwany jest tu obraz „różowych kościotrupów”, symbolizujący kontrast życia i śmierci, jedność początku i końca, a równocześnie zawierający aluzję do różowego koloru marmuru włoskiego).

Iwaszkiewicza — artystę wysokiej kultury — lękiem napawa nie tylko los Wenecji, ale i problemy etyczne, humanistyczne, los kultury europejskiej, która „tonie jak Wenecja”<sup>33</sup>. Poeta pisze o tym w eseju i te same myśli pojawiają się w podtekście jego wierszy weneckich.

Cóż w takim razie skłoniło polskiego poetę do zwrócenia się ku Błokowskiemu „słowu”? Czy było może coś wspólnego w ich percepcji świata? Cykl *Italjanskije stichi* poprzedził Błok mottem (w swoim ulubionym języku łacińskim) wziętym z napisu nad kaplicą w kościele Santa Maria Novella we Florencji, a mówiącym o szybkim upływie życia i o zbliżającym się jego kresie. Znaczy to, że Błokowskie wiersze napisane zostały pod tym samym znakiem... Również tu czarny kolor jest semantycznie bardzo znaczący. Przypomnijmy: „*Lisz gołowa na czornom bludie...*”, „*W czornoje niebo Italii / Czornoj duszoju glażuś*”. Prawda, że Błok w swym notatniku wyjaśnia, skąd się wzięła taka percepcja barw, a mianowicie od koloru florenckich dachówek<sup>34</sup>, nie usuwa to jednak symbolicznego znaczenia obrazu, który odczytujemy w tekście.

<sup>31</sup> Zob. J. Pieszczachowicz, *Kręgi na wodzie. (Śmierć w poezji Jarosława Iwaszkiewicza)*. „Życie Literackie” 1980, nr 20: „Przestrzeń życia jest ruchomym horyzontem, za którym kryje się nicość: w bujnej materii bytu tkwi zarodek śmierci”.

<sup>32</sup> J. Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*. Warszawa 1977, s. 25, 40—41.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 30.

<sup>34</sup> A. Błok, *Zapisnyje kniżki. 1901—1920*. Moskwa 1965, s. 136.

*Cykl Italjanskije stichi* tworzył Błok w latach po klęsce rewolucji, a wydarzenia te przeżył głęboko i boleśnie. Były to dla niego lata rozczarowania do współczesnego życia Rosji, do polityki, cywilizacji, przeczuwał, że „u progu już stoi ten czas, kiedy na niesłychane zniszczenie narażona będzie także sztuka”<sup>35</sup>. W liście do matki pisał poeta 19 czerwca 1907 z Mediolanu:

Lepiej niż kiedykolwiek widzę, że niczego ze współczesnego życia aż do śmierci nie przyjmę i przed niczym się nie ugnę. Jego haniebny układ wzbudza we mnie tylko wstręt. Przerobić niczego już nie sposób — nie przeobrazi tego żadna rewolucja [...]. Kocham tylko sztukę, dzieci i śmierć<sup>36</sup>.

Sztuka jako wartość najwyższa jest przeciwieństwem rzeczywistości, aktualnego życia. Jednakże w percepcji Błoka obydwie te wartości nie są rozdzielone — są porównywalne i wzajemnie się przenikają; prymarne „światy ducha” są transcendentne wobec ziemskiej rzeczywistości i głęboko z nią spokrewnione. Świat to synteza uniwersalnych odpowiedniości, w której „wszystko” odbija się we „wszystkim”<sup>37</sup>.

Na współczesną sobie Italię patrzy poeta przez pryzmat jej przeszłości — „niemyimi świadkami” jej wielkości pozostały tylko zabytki sztuki:

Podróż po kraju bogatym w przeszłość i biednym w terażniejszość podobna jest do opuszczania się w Dantowskie piekło [...]. Tragizm Italii tkwi w jednym: to podziemny szmer historii, przebrzmiały i bezpowrotnej<sup>38</sup>.

Jak widać, wyjaśnia tu Błok mroczność swych wrażeń z Włoch przesładującymi go „rosyjskimi koszmarami”, których „nie sposób utopić nawet we włoskim słońcu”<sup>39</sup>.

Tak więc wartości nieprzemijające — przyroda i sztuka — przeciwstawione są realiom życia, cywilizacji. A jednak Błokowski estetyzm nie ma elitarnego zabarwienia. Poety nie opuszcza tęsknota za człowieczeństwem, za autentycznym, pełnym barwy życiem. W liście do Jewgienija Iwanowa (z którym łączyła go przyjaźń i który jest adresatem interesującego nas wiersza z cyklu weneckiego) Błokowi wyrывa się wyznanie:

Jak wrócić — nie pojmuję, ale jeszcze bardziej nie pojmuję, jak tu zostać. Tu nie ma ziemi, jest tylko niebo, sztuka, góry i winnice. Ludzi nie ma<sup>40</sup>.

<sup>35</sup> A. Błok, *Statji. (1905—1921)*. W: *Sobranije soczinienij w 12-ti tomach*. T. 9. Leningrad 1936, s. 110. Zob. też Z. G. Minc, *Błok i russkij simwolizm*. „Litieraturnoje nasledstwo” t. 1 (Moskwa 1980), s. 138.

<sup>36</sup> *Pis'ma Aleksandra Błoka k rodnym*. Leningrad 1927, s. 267—268.

<sup>37</sup> Zob. Minc, *Błok i russkij simwolizm*, s. 139.

<sup>38</sup> A. Błok, *Niemyje swidietieli*. W: *Statji*, s. 114.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 116.

<sup>40</sup> *Pis'ma Aleksandra Błoka k J. P. Iwanowu*. Moskwa—Leningrad 1936, s. 70.

W tej napiętej atmosferze rozczarowań, wątpliwości, czasami wzajemnie wykluczających się ocen — rodzi się cykl *Italjanskije stichi*, w którym świat przedstawia się jako jakieś splątanie życia i sztuki, a sztuka staje się jedynym schronieniem przed udrękami i nudą świata.

Obraz Wenecji także kształtowany jest w pryzmacie sztuki, sztuki znanej poecie z autopsji i przeżytej przez niego. Tak o tym pisze Iwaszkiewicz rzucając światło na źródło Błokowskiego wiersza i równocześnie na reminiscencje w swych własnych utworach:

Wnętrze Świętego Marka jest dla mnie tak pełne literatury [...]. Zasłonięte jest przez wiersze Błoka i moje własne, przez tę Salome, którą przede wszystkim i pierwszą widzę [...]. Dlatego też od wielkiej, oficjalnej bazyliki wolę jej części skromniejsze: baptysterium z historią świętego Jana (tam właśnie na ścianie widnieje ta czerwona Salome, która tak fascynowała Aleksandra Błoka, i wydawało mu się potem nocą, że ją spotyka w krągankach Wenecji, jak nosi jego obolałą i umęczoną głowę [...])<sup>41</sup>.

Oczywiście, rekonstruować proces twórczy jest trudno, a czasami okazuje się to wręcz niemożliwe, jednakże polski poeta ma rację, że motyw Jana Chrzciciela i Salome istotnie niepokoił Błoka (świadczą o tym jego notatniki<sup>42</sup>). Wyjaśniając semantykę tego motywu (w innym eseju, poświęconym samemu Błokowi) jako utożsamienie z chrześcijańskimi męczennikami, Iwaszkiewicz odnosi go do polskiej tradycji romantycznej (jego zdaniem, przed Błokiem nie było w rosyjskiej poezji takiej identyfikacji), a przede wszystkim do *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego, którą Błok znał. Pozostawiając otwarty problem polskiej tradycji poetyckiej w Błokowskim wierszu, chciałabym potwierdzić pogląd Iwaszkiewicza w sprawie najważniejszej: utożsamienie się z chrześcijańskimi męczennikami (i z samym Chrystusem) stanowiło rzeczywiście jedną z charakterystycznych cech poezji Błoka, zwłaszcza wczesnej — w tym okresie szczególnie bliska była mu postać Jana Chrzciciela, łącząca się w jego twórczości z poetą-prorokiem, „*niedwiznym strażem w pridiele Ioanna*” (ja ich chronił w pridiele Ioanna... (z tomu *Rasputja*, 1902—1904)).

W brulionowych wariantach wiersza *Chołodnyj wietier ot łaguny...* nie było identyfikacji poety z Janem Chrzcicielem, strofy 3 i 4 brzmiały:

Gławu Kriestitiela na bludie  
Ona skwoż sumrak galleriej  
Niesiot na płoszczad', tam gdzie ludi  
Toskliwo kormiat gotubiej.

Wowieki nie zabudut ludi  
Jejo biespiecznogo lica,  
Gławy Kriestitiela na bludie,  
Na palce tonkogo kolca...

<sup>41</sup> Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*, s. 20—22.

<sup>42</sup> Błok, *Zapisnyje kniżki*, s. 140—141.

Obraz Wenecji rysuje się więc przez pryzmat sztuki realnie poznawanej przez poetę (u źródeł Błokowskiego wiersza stoi „realność” — mozaika przedstawiająca św. Jana i Salome, motyw wywodzący się z *Ewangelii*; nawiasem mówiąc, w przekazach św. Mateusza i św. Marka Salome jest bezimienna, występuje tylko jako córka Herodiady). Granice między realnością a sztuką ucieleśnioną w mozaice, rzeźbie, architekturze są rozmyte. Pod magiczną osłoną nocy, kiedy „*giganty bjuť połnocnyj czas*”, a świat realny pogrąża się w odrętwienie, zachodzą tajemnicze przeistoczenia i „martwe” obrazy ożywają. Również „ja” liryczne okazuje się włączone w ten proces spletywania się życia i sztuki. U podstaw tego utworu leży zasada „malarzkiego” opisu, łańcuch zmieniających się obrazów (Błok w owym okresie wykazywał wyraźny pociąg ku „malarzskości”<sup>43</sup>). Uwidoczniają to wersy:

*Mark utopił w łagunie łunnoj  
Uzornyj swoj ikonostas.*

„Wzorzysty ikonostas” — to przetworzona przez poetkę wyobraźnię Błoka fasada katedry Św. Marka<sup>44</sup>. Prawa życia wdzierają się tu w sztukę, zacierają granice nie tylko między życiem a sztuką, ale i między architekturą a malarstwem. Przy pomocy peryfrazy (św. Marek), która „tłumi” metaforę i personifikacje, ożywa przecież nie obraz, co jest dość tradycyjne w poezji, lecz pomnik architektury.

Kluczowymi strofami Błokowskiego wiersza okazują się strofy z postacią Salome — upersonifikowanej metonimii Wenecji, piękna jej sztuki. W tym przypadku poeta identyfikuje się z Janem Chrzcicielem nie jako prorokiem (jak we wczesnych wierszach), ale z męczennikiem. Dopuszczony został nie do mistycznych tajemnic, ale do piękna realnej sztuki. Światło na to rzucają następujące wersy:

*Ja w etu nocz — bolnoj i junyj —  
Prostiort u lwinogo stołba.*

Określenie „*junyj*” to znak włączenia w „młodość” wiecznie młodej sztuki, a „*bolnoj*” znaczy ‘udręczony pięknem’ i może też być sygnałem związku z „chorą” rzeczywistością.

Jak więc przekształca się Błokowskie „słowo” w wierszach Iwaszkiewicza? Zatrzymajmy się przy miniaturze z kluczową strofą o Salome. Jest to najbardziej zagadkowy utwór cyklu weneckiego:

Idzie Salome z głową Błoka  
Przez opuszczoną sień olbrzymów,  
Dałbym za jedną noc z posoką  
Wenecji — sto dwadzieścia Rzymów.

<sup>43</sup> Zob. Minc, *Funkcyjja reminiscencyj w poetikie Aleksandra Błoka*, s. 415, przypis 31.

<sup>44</sup> Zob. komentarz poety do tego wiersza zamieszczony w zbiorze *Śnieżnaja nocz*.

Zielona woda oczy zjadła,  
 Zielona woda duszę wyje.  
 Smoczyca na kolumnie siadła  
 I że zabito smoka — wyje!

Początek utworu to bezpośrednia reminiscencja z Błokowskiego wiersza (określenie „*krawa woj*” zostało pominięte, lecz da się z kontekstu odczytać); wnosi ona motyw męczeństwa, ale nie jest to tylko udręczenie pięknem. W porównaniu z tekstem Błoka utwór Iwaszkiewicza jest bardziej wielowarstwowy, „malarskie” realia zasłonięte są tu głębszymi symbolicznymi projekcjami. W wierszu działa zasada trzykrotnego powtórzenia, której podstawą jest przeciwstawienie pierwiastka żeńskiego męskiemu. Pierwsza para to Salome—Błok.

Pierwszy wers współdziała z trzecim, z obrazem krwawej weneckiej nocy. Jest to obraz wieloznaczny. Zwraca uwagę użycie zamiast słowa „krew” — słowa „posoka”, mającego podwójne znaczenie: ‘wydzieliny z ran przy stanach zapalnych’ i ‘krwi rannego lub zabitego zwierzęcia’. Ów obraz krwawej nocy symbolizuje złożone widzenie Wenecji przez autora. Jej piękno pociągało Iwaszkiewicza, a jej dramatyczny los „umierającego miasta” sprawiał poecie udrękę (zob. w eseju złożoną percepcję Tycjanowskiej *Assunty*, która była dla niego uosobieniem Wenecji).

W pierwszej strofie (dzięki użyciu przerzutni i myślніка) wyraźna jest opozycja Wenecja—Rzym, powtórnie sygnalizująca też przeciwstawienie pierwiastka żeńskiego męskiemu, na co wskazuje rodzaj gramatyczny. Znamienny w tym układzie jest obraz nocy, z którą utożsamiona jest Wenecja. W tradycji poetyckiej Wenecję powszechnie kojarzono z postacią kobietą. Wystarczy przypomnieć pierwszy wiersz Błoka z cyklu *Wieniecycja* (inc. „*S niej uchodził ja w morie...*”), gdzie miłość do miasta przedstawiona została na podobieństwo miłości do kobiety, lub *Venezia la bella* Grigorjewa czy wreszcie utwór Pasternaka *Wieniecycja*:

Wdali za łodocznój stojankoj  
 W ostatkach sna roźdataś jaw’.  
 Wieniecycja wieniecycyankoj  
 Brosataś s nabierieżnych wptaw’.

Obraz „tonącej”, „umarłej” Wenecji przeciwstawia się u Iwaszkiewicza „żywemu”, lecz klasycznie chłodnemu Rzymowi. Możliwe, że Rzym to jakiś uogólniony obraz, jeżeli liczbę „sto dwadzieścia” przyjąć za znaczącą i realną wielkość. Zastosowano tu regułę chiazmu, odwróconą formułę starorzymskiego przeświadczenia (powinno być: „Oddałbym sto dwadzieścia jakichkolwiek miast za jeden Rzym” — nie przypadkiem Rzym to „*Urbs*”, miasto wyjątkowe).

W świetle opozycji Wenecja—Rzym jasny się staje wers: „Przez opuszczoną sień olbrzymów”. W odróżnieniu od Błoka (i Gumilowa, którego *Wieniecycja* zawiera wyraźne reminiscencje z Błokowskiego wiersza) „olbrzymy” u Iwaszkiewicza niosą w sobie nie realne, całkowicie konkretne

znaczenie 'zegara' na katedrze Św. Marka, lecz symboliczne uogólnienie, za którym stoi miniona wielkość Wenecji, chociaż konkretne realia też się tu mieszczą („olbrzymy” to zarówno zegar na katedrze św. Marka, jak i kolumny z rzeźbami lwów św. Marka i św. Teodora, i schody olbrzymów).

Ukazana w początkowych wersach opozycja Wenecja—Rzym podtrzymywana jest w drugiej strofie. Jej pierwsze wersy rozwijają motyw Wenecji — „tonącego” miasta. Obraz zielonej weneckiej wody pojawia się w liście Błoka do matki, z 7 maja 1909:

Bardzo wiele tu poznałem, mieszkam w Wenecji już zupełnie jak w swoim mieście, i niemal wszystkie zwyczaje, galerie, kościoły, morze, kanały są dla mnie swoje, jak gdybym był tu od bardzo dawna. [...] Woda cała jest zielona <sup>45</sup>.

Ale w Błokowskim wierszu zielony kolor nie został wykorzystany. Można by założyć, że zarówno czerwony kolor u Błoka, jak zielony u Iwaszkiewicza posiadają to samo realne źródło w mozaice katedry Św. Marka, jednakże zielony kolor w jej gamie nie dominuje. Obraz „zielonej płynności” wody rozwijając motyw „ginącego miasta” współdziała z kontekstem poezji Iwaszkiewicza i staje się „symbolem nirwanicznej nicności”, niebytu <sup>46</sup>.

Warto zwrócić uwagę, że motyw „tonącej” Wenecji występuje już u Byrona (*Wędrówki Childe Harolda*), chociaż nie ma jeszcze tego tragicznego zabarwienia, jakie uwidoczni się w utworze Gumilowa, gdzie to miasto jest „martwe”. Symbolem śmierci, podobnie jak u Iwaszkiewicza, staje się woda. Gumilow utożsamia ją z „weneckimi zwierciadłami” — „*Wody zastyli stieklom*”, „*żydkije, blednyje dali / Wienieczanskich zierkał*” — znakiem czegoś kruchego, zastygłego na wieki. Miasta nie ma wcale, jest jego miraż. Błokowska koncepcja Wenecji była w gruncie rzeczy zupełnie inna <sup>47</sup>.

W wersach zamykających utwór występuje trzecia żeńsko-męska para: smoczyca i zabity smok, oplakiwany przez nią. Postać smoka prawdopodobnie wywodzi się z bizantyjskiej legendy o cudach św. Jerzego (w Wenecji jest m.in. kościół Św. Jerzego, a w nim obraz pędzla V. Carpaccia). Zgodnie z mitologiczną tradycją smok zamieszkiwał zbiorniki wodne i był rodzajem ducha wodnego. U Iwaszkiewicza postaci smoczycy i smoka pojawiają się zaraz po obrazach wody, rzeczywiście jak gdyby akcentując ów związek. Jednakże ani w tradycji folklorystycznej, ani w mitologicznej smok i smoczyca nie były powiązane w parę (współwystępowały z człowiekiem będąc od siebie oddzielone). Można wysunąć hipotezę, że pod postacią smoczycy kryje się wilczyca (w wierszu zastosowano chwyt oka-

<sup>45</sup> *Pis'ma Aleksandra Błoka k rodnym*, s. 258—259.

<sup>46</sup> *Pieszczachowicz*, *op. cit.*

<sup>47</sup> Zob. artykuł Błoka (w: *Statji*, s. 115), gdzie Wenecja występuje jako wyjątkowo „żywe” miasto Włoch.



zjonalnej synonimiki opartej na jedności rodzaju i przyrostka) jako emblemat Rzymu (na ten związek naprowadza także czasownik „wyje”), a pod postacią zabitego smoka, ducha wodnego, którego pokonał św. Jerzy — okazjonalny emblemat Wenecji. Św. Jerzy i smok nie są przeciwstawieni, lecz zestawieni. Z kolei św. Jerzy łączy się ze św. Teodorem (ich wizerunkom tak samo towarzyszy pokonany smok). Postać św. Teodora do czasu przywiezienia z Egiptu do Wenecji relikwii św. Marka służyła za emblemat tego miasta. I obecnie na kolumnach piazzetty figury ich stoją obok siebie (lew św. Marka i św. Teodor ze smokiem). Woda to z jednej strony żywioł Wenecji, a z drugiej — źródło jej zguby. Św. Jerzy (św. Teodor) powalający smoka stanowi symbol samobójstwa Wenecji. Wynika z tego, że Rzym oplakuje Wenecję, tzn. miasto „żywe” oplakuje miasto „martwe”; tym samym podtrzymywana jest opozycja wyjściowa, ale zachodzi przemieszczenie, zamiana jej członów: nie żeński pierwiastek poprzedza męski, lecz odwrotnie (Wenecja bowiem to smok, Rzym zaś — wilczyca).

Tak więc u Błoka dominuje wizja malarska, do której dostraja się obrazowa symbolika. Natomiast utwór Iwaszkiewicza jest bardziej wieloznaczeniowy: w plastyczny opis, rozrywając go, włącza się głos autora sygnalizujący niezależność ludzkiej świadomości; wyraźna jest tu też mitologiczna tradycja. A co się tyczy pierwszego wersu, będącego reminiscencją z Błokowskiego liryku, to nie „rozpuszcza się” on aż do końca w kontekście Iwaszkiewicza, lecz pozostając znakiem Błokowskiego „słowa” staje się obiektem oddziaływania nowego systemu artystycznego, systemu wiersza istniejącego już na prawach oryginalnego utworu. Przy konfrontacji obydwu wierszy jasna się staje różnica w ujmowaniu motywu Wenecji jako tonącego miasta; u Błoka jest on prawie niewidoczny, natomiast dominuje u Iwaszkiewicza i u Gumilowa. Reminiscencja więc w tym wypadku stanowi nie tylko znak Błokowskiego „słowa”, ale i szerzej — tradycji rosyjskiej poezji.

### Inne formy „cudzego słowa”

W części końcowej chciałabym przedstawić typ twórczych związków, w których znak „cudzego słowa” stanowią: imię poety, jego bohatera, tytuł utworu czy wreszcie budowa intonacyjno-rytmiczna (i syntaktyczna)<sup>48</sup>.

Konstanty Ildefons Gałczyński posiada w swym dorobku wiersz *Pochwalone niech będą ptaki* (1947); w jego strofie 4 pojawia się nazwisko Błoka, którego twórczość wywierała wielkie wrażenie na polskim poecie jeszcze od lat studenckich. A oto owa strofa:

<sup>48</sup> Zob. Minc, *Funkcyjna reminiscencja w poezji Aleksandra Błoka*, s. 398.

Pochwalone myśli poranne  
i kobieta, co jak błyskawica zachwyca,  
i poeta Błok Aleksander,  
i malarz Tycjan.

Wiersz bierze swój początek z ewangelicznej tradycji dziękczynienia, popularnej w poezji europejskiej. Do tej tradycji jako do określonej formy poezji „wysokiej” odwoływali się twórcy opiewając miłość, przyrodę, sztukę, życie. W zgodzie z poetyckim kanonem Gałczyński również sławi ziemię, ludzkie życie w całej jego pełni — wraz z rozkoszą i bólem, odwagą i zwątpieniem, grzesznością i świętością. Pochwałę wznosi na cześć „serca ludzkiego jak morze odkrytego” i „okrętów Rzeczpospolitej”.

W wierszu Gałczyńskiego nazwisko Błoka znalazło się obok nazwiska nie lubianego przezeń Tycjana<sup>49</sup>. Wątpliwe, czy Gałczyński wiedział o owej niechęci, dla niego te dwa nazwiska symbolizowały poezję i malarstwo (możliwe, że reprezentują dwa pierwiastki, duchowy i materialny, jeśli uznać, że wers o Błoku współdziała z wersem o „myślach porannych”, a wers o Tycjanie — z wersem o oślepiającej urodzie kobiecej; krzyżujący się rym na taki związek wskazuje) i organicznie wpisane są w kontekst wiersza. W ten sposób nazwisko Błoka, a w ostatecznym rachunku Błokowskie „słowo” wyłączone ze swego kontekstu (który bezpośrednio się wcale nie ujawnia) stanowi sygnał uznania, podziwu Gałczyńskiego dla Błoka, komplikując strukturę wtórnego kontekstu, w istocie w pełni się w nim rozmywa, podporządkowuje się jego systemowi artystycznemu.

Przykładem bardziej złożonego wzajemnego oddziaływania, kiedy imię nie rozplywa się w całości w autorskim kontekście, lecz pozostaje znakiem „cudzego słowa”, jest utwór Iwaszkiewicza *Tu na malachit tych rozwalin...* z cyklu włoskiego. Nazwisko Błoka występuje w tym utworze w konstelacji takich nazwisk, jak Krasiński, Wagner, Proust. Za każdym z tych nazwisk stoi „własny” kontekst. Błokowi poświęcona jest ostatnia strofa:

I z kraju, który gdzieś się ukrył  
Za gór na wschodzie siny stok,  
Zielonooki, z krwi i z cukru,  
Przyjeżdżał Aleksander Błok.

Za postacią Błoka nie stoją żadne życiowe „realia”. Wiadomo ze wspomnień o nim (w szczególności A. Biełego<sup>50</sup>), że oczy miał niebieskie, a nie zielone. Prawdopodobnie jednak określenie to nie jest tylko pło-

<sup>49</sup> Zob. list do matki z 7 V 1909 (w: *Pis'ma Aleksandra Błoka k rodnym*, s. 259) i notatnik z r. 1909 (w: *Zapisnyje kniżki*, s. 133).

<sup>50</sup> A. Biełyj, *Naczało wieka*. Moskwa—Leningrad 1933, s. 287.

dem wyobraźni Iwaszkiewicza, lecz stanowi sygnał dwu kontekstów naraz: autora *Harf i skrzypiec*, z obrazem zielonej gwiazdy — i samego Iwaszkiewicza (kolor zielony jest jego ulubionym kolorem). Podobnie obraz Błoka „z krwi i cukru” (parafraza wyrażenia „z ciała i krwi”) zawiera aluzję do identyfikacji z Chrystusem i symbolizuje dwa pierwiastki Błokowskiej poezji — namiętność i subtelność („krew” to jeszcze także ulubiony przez Błoka kolor czerwony, a „cukier” to znak „słodczy” wysławiania się, znak harmonii, muzykalności wiersza tego poety).

Jeszcze bardziej złożony wzajemny związek między dwoma kontekstami zachodzi w wierszu Broniewskiego *Wyjdę na pole, postoję...* (z *No-wych wierszy*), w którym sygnałem „cudzego słowa” jest nazwisko Jesienina:

Wyjdę na pole, postoję,  
nie boję się ani zimy, ani jesieni,  
niczego się nie boję  
i nie jestem Jesienin.

Te słowa pokazują, jak daleko odszedł Broniewski od młodszej fascynacji wyrażonej w *Nocnym gościu* — tym wyraźniej, że w następnej zwrotce pojawi się wspomnienie o duchowym konflikcie Jesienina, o jego tragicznej śmierci. Wiersz ten można interpretować zarówno jako odżegnanie się i jako „rozdarcie”, które nastąpiło znacznie później, i jako świadectwo tego, że już wtedy, w latach dwudziestych, wpływ Jesienina nie był dominujący. Jednakże wersy zamykające utwór plastycznym obrazem przyrody (choć nie jesieninowskim) zwracają nas znów ku poezji Jesienina. Wiersz zatem stanowi wyraz niejednoznaczności charakteru związków między poetami polskim i rosyjskim, świadczy o równoczesnym odpychaniu się i przyciąganiu.

Znakiem „cudzego słowa” może być także imię bohatera, wraz z którym pojawia się określony szereg skojarzeniowy; np. w pierwszym szkicu utworu Gałczyńskiego *Chryzostoma Bulwiecia podróż do Ciemnogrodu* znalazło się imię Puszkiniowskiej Tatiany, a także jej sen. Całkowicie rozpraszając się w kontekście utworu Gałczyńskiego, imię Tatiany i obrazy z jej snu jedynie wzmacniają oddziaływanie emocjonalne (łącząc się z obrazami Boscha) i stanowią tylko odesłanie do Puszkiniowskiego „słowa”.

Znakiem „cudzego słowa” może być również intonacyjno-rytmiczny (i syntaktyczny) szyk; w takiej właśnie roli „słowo” wczesnego Błoka wystąpiło m.in. w wierszu Tuwima *Dzień*<sup>51</sup>.

Podsumowując przedstawiony materiał należy podkreślić, że „cudze słowo” niewątpliwie istnieje w poezji, formy jego przejawiania się są

<sup>51</sup> Zob. N. A. Bogomołowa, *Julian Tuwim i Aleksandr Błok. (Opyt spraw-niteliwnogo issledowanija)*. „Slavia Orientalis” 1979, nr 2, s. 168—169.

różnorodne (niekiedy mogą się na siebie nakładać); odkryty przez Bachtina mechanizm współdziałania „cudzego słowa” z autorskim językiem uwi-  
docznia się i tutaj. Przenikając w inny kontekst, przeobrażając i komplikując jego strukturę, „cudze słowo” wchodzi w napięte wzajemne związki z językiem autorskim, w procesie tym jednakże autorskie „słowo” niemal zawsze w znacznym stopniu przeważa. Dowodem tego, jak sądzę, jest większość przytoczonych przeze mnie przykładów, w których „słowo” rosyjskich poetów funkcjonuje w polskiej poezji.

Z rosyjskiego przełożyła *Danuta Ossowska*