

Jerzy Axer

Aleksander Puszkina zginął pod Filippi

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 32, 127-132

1997

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.

Jerzy Axer

ALEKSANDER PUSZKIN ZGINĄŁ POD FILIPPI

Pośród żywiołu wszędzie człowiek –
Tyranem, zdrajcą albo więźniem,
(Puszkin w liście z 14 VII 1826 r.)¹

Wiersz *Kto iz Bogow...* stanowiący parafrazę słynnej ody Horacego, tak zwanej *Ody do Pompejusza* (*Carm.* II 7) uchodzi powszechnie za jeden z najdoskonalszych przekładów rzymskiego arcypoeety na język rosyjski. Zwraca się zawsze uwagę na niezwykle osiągnięcia formalne, na rozwiązania metryczne, na mistrzowskie odnajdywanie ekwiwalentów rosyjskich dla oddania wieloznacznej partytury łacińskiego oryginału².

Od dawna też wskazywano, że w przetworzeniu oryginału można odnaleźć aluzje do doświadczenia, jakim było dla Puszkina zesłanie w Michajłowskoje (1824–1826), które sprawiło, iż uniknął bezpośredniego udziału w kłęsce dekabrystów. Aluzje te rozumiano zwykle dość prosto: „opiekuńczy Bóg Poezji” uchronił poetę przed zgubą. Wskazywano też na niektóre odstępstwa od oryginału, rozpatrując je w tym kontekście. Szczególne zainteresowanie wzbudził motyw rzucenia tarczy, który u Horacego jest, jak się zwykle sądzi, przede wszystkim gestem przejętym z tradycji greckiej (Archiloch, Alkajos, Anakreont), u Puszkina nabiera bardzo osobistego i realnego zabarwienia. Wyjaśniano (powołując się na zapis, który Puszkin pozostawił w papierach z lat 1833–1835), że poeta wyobrażał sobie, iż Horacy odegrał przed cesarzem Augustem i jego „ministrem kultury” Mecenaszem komedię strachu, po to, aby uchronić się przed prześladowaniem³. Tchórzliwy żołnierz miałby być maską stosowną w obcowaniu z cezarem⁴. Ta wykładnia jest zrozumiała tylko przy uwzględnieniu wiedzy rosyjskiego uczonego o zachowaniach elit intelektualnych w systemie stalinowskim, o ucieczce w błazeństwo jako szansie przetrwania artysty w kręgu tyra. Rosyjski słuchacz wykładu Pokrowskiego rozumiał też z pewnością, w czym rzecz.

W poniższej nocie będę się starał pokazać, jak głęboki i wyraźny jest związek puszkinowskiej parafrazy *Ody do Pompejusza* z doświadczeniem życiowym poety. Będę próbował przeczytać ten przekład jak palimpsest, który ukrywa spowiedź tego, któremu nie dane było stanąć 14 grudnia 1825 roku na placu Senackim, którego zatem ominął stryżek lub katorga. Spowiedź dezertera spod Filipi...

Drogę do takiej lektury otworzył ponownie Michael von Albrecht, który w studiach przeznaczonych dla niemieckich i rosyjskich czytelników zajął się „dialogiem dwóch mistrzów lirycznej poezji należących do dwóch odmiennych kultur poetyckich”⁵. Rozumienie autobiograficznych wątków w utworze znalazło się wprawdzie na marginesie tych rozważań i – rzecz charakterystyczna – jedynie w wersji przeznaczonej dla publiczności znającej język rosyjski. Von Albrecht zwrócił jednak uwagę na wpływ, jaki na decyzje Puszkina jako tłumacza miały jego wyobrażenia o sytuacji i stanie ducha Horacego jako autora oryginału; podkreślał decydujący wpływ doświadczeń dekabrystowskich na te wyobrażenia.

Będę się starał wyostrzyć i uzasadnić tezę, której von Albrecht nie formułuje wprost. Przekład dokonany przez Puszkina można zrozumieć wyłącznie przy założeniu, że poeta dopatrywał się w losie Horacego prefiguracji własnego losu. Przyjęcie takiego założenia pozwala porzucić próżne rozważania o tym, w jakim stopniu Puszkina fałszywie wyobraża sobie sytuację Horacego w roku 29 p. Ch., oraz o tym, czy – i w jakich miejscach – odchodzi od oryginału, a skoncentrować się na rekonstrukcji tego przesłania, które właśnie przez taką modyfikację i „nadinterpretację” oryginału formułuje, chcąc zdiagnozować własne życie z perspektywy połowy lat trzydziestych.

Już pobieżne zbadanie obu zachowanych autografów przekładu Puszkina noszącego w druku tytuł *Iz Goracyja* uświadamia nam, że mamy do czynienia z długotrwałą pracą tłumacza. Autografy – tak zwany „biały” i tak zwany „czarny” – poświadczają trud zapisywania i uzgadniania całej serii lektur oryginału⁶. Nawet jeżeli nie sposób czasem zdecydować, który z wariantów jest wyrazem ostatecznej woli autorskiej Puszkina, i nawet jeżeli autograf „czarny”, przez długi czas uważany za niecenzuralny i nigdy w pełni nie wydany w edycji krytycznej, wymaga dalszych studiów, to i tak jesteśmy w sytuacji bardzo dogodnej do postawienia diagnozy. Praca filologa przypomina tutaj zadanie geologa badającego kolejne warstwy skamielin. Na ich podstawie ma odtworzyć proces. Pełna rekonstrukcja pracy Puszkina nad przekładem wymaga dalszych studiów nad oryginałami autografów. Ogólny kierunek zmian jest jednak jasny. To, co łączy kolejne lektury uparcie powtarzane przez Puszkina, to – jak się zdaje – gotowość do coraz radykal-

niejszego utożsamienia losu poety-tłumacza z losem poety-autora. Ta wspólnota zasada się na poczuciu winy i pragnieniu pokuty. A oto podstawowe argumenty:

1. Wprowadzenie w wersie 4 przekładu formuły „złudny pozór wolności” (*za przizrakom swobody*) jako sztandaru republikanów Brutusa. Taka formuła nie ma żadnego oparcia w komentarzach filologicznych i przekładach z epoki; „poststrukturalni” komentatorzy współcześni próbują czasem interpretować tak formułę *deducte Bruto... duce* („wywiedzeni przez wodza Brutusa”, w wolnym przekładzie), odwołując się do sądów Plutarcha o amatorskim przygotowaniu Brutusa do funkcji wodza naczelnego. W sposób oczywisty jednak Puszkina nie analizuje tutaj konotacji imiesłowu łacińskiego, lecz wyobraża sobie Brutusa jako jednego ze swoich dawnych przyjaciół, przywódców spisku, oficerów republikańskich wiedzionych – i uwodzących innych – złudną nadzieją triumfu wolności.

2. Wyeksponowanie między wersem 10 a 17 przekładu własnego panicznego strachu. Puszkina wychodzi tutaj poza formuły oryginału, a przynajmniej poza ich rozumienie w komentarzach w XIX w., gdzie zwrot o „rzuceniu tarczy” traktowano często jako metaforę usprawiedliwiająca wycofanie się „wieszczą” z walki – gest zdjęcia z niego obowiązku żołnierskiego. U Puszkina przeciwnie – odpowiedzialność za ucieczkę z pola bitwy autor przekładu przyjmuje demonstracyjnie na siebie, odrzucając wszelkie alibi; klęska pod Filippi jest zarazem jego osobistą kompromitacją, wiersz ma potwierdzać, iż poeta-żołnierz załamał się w godzinie próby.

3. Między wierszami 20 a 22 przekładu nie pojawia się formuła wzywająca do złożenia cesarzowi, któremu Pompejusz zawdzięcza amnestię, należnych podziękowań (wiersz 17 *obligatam redde Iovi dapem*). To opuszczenie sprawia, iż z jednej strony przekreślony zostaje motyw wdzięczności wobec władcy udzielającego amnestii (abstrahujemy tutaj od pojawiającej się w ostatnich latach w niektórych komentarzach sugestii ironicznego zabarwienia tej formuły), z drugiej cały konflikt zmienia charakter. Zamiast żeby podmiot liryczny doradzał „staremu wiarusowi” – z przekonaniem lub ironicznie – gest wdzięcznego za ułaskawienie błagalnika, toczy on rozgrywkę z samym sobą. Pompejusz jest jedynie pretekstem do ujawnienia stanu ducha gospodarza poetyckiej pustelni. Kolejne formuły potwierdzają takie wrażenie: *m ó j dom jest ciemnością i samotnością, j a nie będę szczenił wina i pachnideł, j a będę pił, j a oszaleję. Gościa nie ma – jest cieniem, wspomnieniem, wyrzutem sumienia.*

Przeobrażeniu uległ zatem cały schemat lirycznej kompozycji, motyw powitania po latach jest pozorowany, prawdziwy temat to przypomnienie własnej kompromitacji z przeszłości, przypomnienie powracające z całą drastycznością w chwili pojawienia się myśli o zmartwychwstałym świadku.

Wydaje się nie ulegać wątpliwości, że Puszkina w swojej parafrazie posłużył się tekstem Horacego jako „odległym zwierciadłem” dla nadania własnemu doświadczeniu życiowemu nowego sensu. Życie tłumacza staje się niejako lustrzanym odbiciem wyimaginowanej biografii Horacego. Puszkina, jak Horacy po bitwie pod Filippi, opuścił towarzyszy, nie umarł wraz z nimi. Puszkina, jak Horacy, wszedł w ugodę z władcą i za jego przyzwoleniem miał odtąd „wysławiać wolność... wzywać miłosierdzia”. Wiersz Horacego *Do Pompejusza* jest dla Puszkina szansą nałożenia rzymskiego kostiumu, wybudowania rzymskiej dekoracji dla zinterpretowania tego szczególnego momentu własnej biografii, jakim była nocna rozmowa z carem 8 września 1826 roku; sytuacji, która sprawiła, iż niedawny zesłaniec uzyskał nie tylko przebaczenie, ale także obietnicę uwolnienia od oficjalnej cenzury. Cenę tych łask Puszkina poznał dopiero później. Odtąd wiersz Horacego czytać zaczął jak kronikę własnego losu.

Horacy bał się Oktawiana, ergo Puszkina bał się losu dekabrysty? To byłoby zbyt proste. Powszechnie wiadomo, że męstwo na polu walki i odwaga fizyczna granicząca z brawurą cechowały poetę przez całe życie. To ten sam człowiek, który konno, w surducie i w cylindrze wjeżdżał w środek bitwy, ten sam, który pisał: „wiem, co to bój – miłuję miecz, gdy błyska”. To inny strach, strach przed upodleniem, strach przed wrogiem, który istnieje, ale nie ma twarzy i nie można go wyzwać na pojedynek, strach przed Systemem. Przetwarzając wiersz Horacego Puszkina czuł wokół siebie tę anonimową, pozbawioną oblicza ciemną siłę, czuł jak zaciska się sieć intrygi mającej skompromitować pierwszego Poetę Rosji. Tym siłom, a nie pułkownikowi Dantesowi, rzucił ostatnie wyzwanie⁷. Pojedynek był tylko kolejną – wreszcie udaną – próbą potargania sił i znalezienia śmierci, od której nierozważnie wykupił się przed dziesięciu laty niemal za cenę duszy. Praca nad wierszem Horacego była zatem swoistym przygotowaniem się do śmierci, zapisem dojrzewającej decyzji. Dlatego też parafraza ma, tak mocno w stosunku do oryginału wyeksponowany, charakter rozmowy z samym sobą, a rola, którą u Horacego odgrywa stary towarzysz broni, zredukowana została do osoby tak niematerialnej, tak biernej, że wydaje się podobniejsza do ducha lub wspomnienia niż do osoby z krwi i ciała.

Czy to wspomnienie Iwana Puszczyna – tego samego, który w styczniu 1825 roku odwiedzał Puszkina na zesłaniu, a teraz skazany na 20 lat katorgi pojawić się mógł w jego domu tylko jako gość urojony? Warto może pamiętać, że ich ostatnie spotkanie Puszczyn opisał w pamiętniku w następujących słowach: „Trąciliśmy się jeszcze kieliszkami, ale smutne to było picie: jakbyśmy przeczuwali, że pijemy wspólnie ostatni raz, że pijemy za wieczne rozstanie”⁸; umierając jego właśnie imię Puszkina wypowiedzieć miał z tęsknotą. Jakby liczył na to, że wreszcie znalazłszy śmierć pod Filippi wzniesie radosny toast w kręgu pomordowanych wcześ-

niej towarzyszy-spiskowców, usłyszysz od nich upragnione: witaj, stary przyjacielu! Jurij Tynianow proponował inne nazwisko; uważał wiersz za utwór okolicznościowy związany z amnestią dla Küchelbeckera, o której wspomina Puszkina w liście do P. A. Osipowej z 26 grudnia 1835 roku; stosownie do tego próbował też uściślić datę jego napisania⁹. Nie warto jednak przywiązywać się do takich identyfikacji. W moim przekonaniu, jak pisałem wyżej, mamy do czynienia z pracą twórczą, która miała charakter długotrwałego procesu i w konsekwencji nie jest odpowiedzią na żaden chwilowy impuls, lecz diagnozą ogólną dotyczącą stosunku poety do dekabrystów .

Jurij Łotman w swoim powszechnie znanym studium o semiotyce zachowań dekabrystów ukazuje wagę i zakres zachowań książkowych, ról literackich, przyjmowanych w tym kręgu jako wzory zachowań życiowych¹⁰. Modele greckie, a zwłaszcza rzymskie, były bardzo ważnym składnikiem tego repertuaru. Wydaje się, że właściwe zrozumienie puszkiniowskiego wariantu ody Horacego *Do Pompejusza* pozwala dopisać do tego schematu jeszcze jedną rolę: Puszkina jako poeta dekabrystów w takim sensie, w jakim Horacy był – lub raczej powinien być – poetą wojska brutusowego. Puszkina gra do końca i z całą konsekwencją rolę, którą Horacy powinien był zagrać, gdyby chciał dochować wierności poległym spod Filippi.

Ujawniliśmy bardzo specjalny przykład przeobrażenia się wiersza Horacego pod piórem wielkiego poety w tekst z punktu widzenia interpretacji akademickich okresu, w którym powstał, niemożliwy. Tekst stanowiący świadectwo szczególnej intuicyjnej zdolności artysty do wydobywania takich znaczeń, które dla szkiełka i oka jego współczesnych są niedostępne.

W innym miejscu zajmuję się wariantem tego samego wiersza Horacego, który wyszedł spod pióra Norwida¹¹. Należą one oba do rzadkiej i dziwnej odmiany tłumaczeń liryki rzymskiej poświadczającej specyfikę czytania autorów klasycznych w kontekście wschodnioeuropejskich doświadczeń historycznych. Tu, gdzie – jak pisał Puszkina na wieść o aresztowaniu dekabrystów w wierszu, który położyłem jako motto do tego tekstu – człowiek ma do wyboru być tyranem, dać się przez tyrana uwięzić, albo zdradzić uwięzionych. To tutaj pod presją systemu stawiającego poetę w nieznośnie dwuznacznym położeniu, pomiędzy honorem i upodleniem, kolaboracją i gestem samobójczym, obowiązkiem, zdradą i więzieniem, wytwarza się czasem taki szczególny klejnot – antyczna gema osadzona w koszyczku „z końskiego włosia”; klasyczny utwór liryczny oglądany przez pryzmat lokalnej pamięci historycznej. Osobliwy hieroglif, którego wieszcz używa porozumiewając się w tej tradycji ze swoim podbitym lub zniewolonym narodem.

Badacz nie wrażliwy na tę specyfikę gotów jest przypuszczać, że to, co dzieje się z antycznym modelem w warsztacie naszych twórców, najłatwiej wyjaśnić

błędem, samowolą, w najlepszym razie poszukiwaniem indywidualnej, bardzo osobistej nuty. W rzeczywistości jest wprost przeciwnie – to jest produkt doświadczenia zbiorowego, próba znalezienia klasycznej formuły dla opisu tego doświadczenia, próba maksymalnego uogólnienia.

Przypomina mi się wieczór w gościnnym domu profesora Sante Graciotiego. Kwietniowy zachód słońca wydłużał cienie drzewek cytrynowych w ogrodzie naszego gospodarza, a Dymitr Lichaczow próbował nam wyjaśnić, co się stało z cudami: „Nie, nie przestały się zdarzać – uspokajaj nas łagodnie – u nas, nawet za mego życia, zdarzyło się ich sporo, ale, widzicie – tu Dymitr Sergiejewicz uśmiechnął się przepraszająco – na to trzeba odpowiedniego ciśnienia: to tak, jak z diamentami”.

Z czytaniem klasyków w naszej przestrzeni „na wschód od Historii” jest być może podobnie – i tym się tłumaczy powstawanie takich diamentów z diabelskiego tygła, jak wyżej opisany.

Przypisy

¹ Przekład M. Toporowski, cyt. za: J. Łotman, *Aleksander Puszkina*, Warszawa 1990, s. 117.

² Por. V. G. Belinskij, *Połnoje sobr. soč.*, 1953–1957, t. 7, s. 288; W. Busch, *Horaz in Russland*, München 1964, s. 159–160; M. von Albrecht, *Horazens Pompeius-Ode (2, 7) und Puskin*, „Res publica litteraria” VI 1983, s. 5–23 (por. wersja ros. *Wremennik Puszkinskoj Komissii* 1977, Leningrad 1980, s. 55–68).

³ Busch, *loc. cit.*

⁴ M. N. Pokrowskij, *Puszkina i Goracyj*, Dokłady AN SSSR 1930, ser. B., s. 233–238.

⁵ Patrz przyp. 2 oraz M. von Albrecht, *Der Mensch in der Krise*, Freiburg 1981, s. 16–39.

⁶ Pracowałem na kserokopiach przekazanych mi dzięki grzeczności prof. Dymitra Lichaczowa.

⁷ Parafrazuję tutaj Łotmana, *op. cit.*, s. 198–200.

⁸ Cyt. za: J. Łotman, *op. cit.*, s. 115.

⁹ J. Tynianow, *Literaturnyj fakt*, Moskwa 1993, s. 167–168 (pierwodruk 1924).

¹⁰ J. Łotman, *Literaturnoje nasledije diekabristow*, Leningrad 1975.

¹¹ J. Axer, *Z Horacjusza*, w: *Cyprian Norwid. Interpretacje*, pod red. S. Makowskiego, Warszawa 1986, s. 59–70.