

Edward Możejko

Dwa warianty niewyraźności : "Niewyrazimoje" Żukowskiego i "Silentium!" Tiutczewa

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (45), 165-168

1997

Artykuł został 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.

Glosy

Dwa warianty niewyraźności: *Niewyrazimoje* Żukowskiego i *Silentium!* Tiutczewa

W 1819 r. Wasilij Żukowskij napisał swój wiersz *Niewyrazimoje*, który wydaje się być oparty na dwóch założeniach poetyki romantycznej, podającej w wątpliwość zdolność pisarza do adekwatnego wyrażenia tajemnic otaczającego świata. W pierwszym wypadku mamy do czynienia z fragmentarycznością. *Niewyrazimoje* jest właśnie fragmentem niedokończonego poematu, co zostało zaznaczone w podtytule wyrazem *otrywok* (urywek, fragment). Fragment jako chwyt formalny zaczyna torować sobie drogę w ramach wczesnego romantyzmu. Poeta może niekiedy usprawiedliwiać się ze swej niemożności: temat przerasta np. jego twórcze zamierzenia, inwencję, czyli jest on bezradny wobec ogromu zadania, jakie przed sobą postawił lub też po prostu nie potrafi znaleźć odpowiednich środków formalnych czy językowych dla wyrażenia swych intencji i dlatego woli wybrać milczenie lub też, nazwijmy to umownie – „niedoskonałość”, a więc „ułamkową” formę swej wypowiedzi. Strategię takiego podejścia do procesu tworzenia można by ewentualnie określić jako pośredni sposób uzmysłowienia czytelnikowi trudności związanych z przedstawieniem danego tematu czy motywu w pełni adekwatnej, rozwiniętej i zamkniętej formie. Ale istnieje też i drugi, nazwijmy to bezpośredni sposób zakomunikowania takiego postania, czyli

message'u. Następuje to wtedy, kiedy poeta mówi wprost o niedoskonałości, ograniczoności języka dla wyrażenia piękna lub w ogóle tego, co pragnie wypowiedzieć. Tak właśnie postępuje Żukowski w swym wierszu *Niewyrażimoje* i nad tym wariantem niewyraźności chciałbym się tutaj zatrzymać.

Niewyrażimoje nie wywołało zainteresowania współczesnych Żukowskiego. Dopiero wiek dwudziesty przyniósł sporo komentarzy badaczy literatury, a wiersz uznano za filozoficzno-estetyczne *credo* poety. Jednakże w krytyce sowieckiej wiersz ten nie mógł znaleźć uznania, bo nie zgadzał się z obowiązującą tezą o „literaturze jako odzwierciedlaniu obiektywnej rzeczywistości”. Utwór Żukowskiego tej zasadzie jak najwyraźniej zaprzecza. Tym chyba da się wytłumaczyć nieprzekonujące, niekiedy wręcz „karkołomne” interpretacje tego utworu. Dłuższy komentarz poświęcił mu J. W. Mann w swej *Poetyce rosyjskiego romantyzmu* (1976). Jego interpretacja wyraźnie unika poddaniu analizie zasadniczych elementów składowych utworu. Za najważniejszą trzeba uznać uwagę badacza, że poeta odkrywa przed czytelnikiem sposób zachowania się „zaiste” poetyckiej duszy, która dąży do pogodzenia sprzecznych pierwiastków przy jednoczesnym uświadomieniu sobie ich nieprzejednanego charakteru polegającego na dążeniu do wyrażenia tego, co pozostaje niewyraźalne. G. A. Żukowski (w książce *Puszkina i rosyjski romantyzm*, 1946) sugerował, że utwór jest przejawem poetyckiego solipsyzmu – poeta obdarza świat zewnętrzny, przyrodę swą własną wizją, własnymi wrażeniami, swym duchowym niepokojem, który trudno wyrazić właśnie w obliczu jej bogactwa. Z poglądem tym polemizuje G. M. Fridlender (w zbiorze artykułów różnych autorów, pt. *Żukowski i rosyjska kultura*, 1987). Dochodzi on do wniosku, że poeta dąży do uchwycenia sensu, muzyki, harmonii realności, czyli pragnie uchwycić piękno przyrody w jej różnych przejawach, które ustawicznie wymykają się utrwaleniu, bo piękno jest czymś przemijającym. Jednakże odchodząc od nas – piękno nie umiera, żyje natomiast we wspomnieniu i w tym widzi Fridlender zasadniczy sens *Niewyraźnego*.

Jak widzimy, kwestia tego, co niewyraźalne wywołuje rozmaite reakcje (w moim przeświadczeniu uwarunkowane sytuacją polityczną i filozoficznym doktrynerstwem), a tymczasem utwór ten wydaje się zbudowany na opozycji między światem zewnętrznym a wewnętrznym odczuciem – podziwem, jaki podmiot liryczny żywi dla jego piękna. Już pierwszy wers uzmysławia nam tę sprzeczność: „Czymże jest nasz ziemski język wobec cudowności przyrody?” – pyta poeta i od razu

przechodzi do opisu wszechobecności piękna, jakie roztacza przed nami przyroda. Tym, co niewyraźalne, staje się przyroda, która jest tu przedmiotem panteistycznego kultu. Wspomniany wyżej kontrast (przyroda vs. język) przybiera na intensywności w ciągu całego wiersza i staje się jego zasadniczym lejtmotywem. Opozycje są sformułowane wyłącznie jako pytania retoryczne: „jakaż paleta potrafi przedstawić jednocześnie piękno różnorodności i jedności przyrody?”, „czyż można zmieścić w tym, co martwe (tzn. języku – EM) to, co żywe?” (tzn. przyrodę – EM), „czyż sztuka bezradnie nie milczy, gdy chcemy nadać nazwę nie nazwanemu” (ujęte w pięknym dystychu: *Nienareczennomu chotim nazwan'je dat' – / I obessilenno bezmołstwujet iskusstwo?*). Owszem, można znaleźć słowa, które przekazują zewnętrzne piękno przyrody, ale nigdy nie sięgają one w głąb tego zjawiska, aby odzwierciedlić to, co jest w nim tajemnicze, niepoznawalne, zdradzające obecność Stworzyciela. Zawodzi nawet natchnienie poety. Kulminację tego zwątpienia, a właściwie przekonania, że język jest bezradny wobec tajemnic natury podkreśla ostatni wers poematu: „Jedynie milczenie mówi ze zrozumieniem” („I lisz mołczanije poniatno goworit”).

Ostateczna konkluzja, jaka nasuwa się po przeczytaniu *Niewyraźalnego*, jest chyba dosyć oczywista: poeta nie potrafi wyrazić dostępnymi mu środkami ekspresji, a przede wszystkim językiem, zewnętrznego świata, bowiem kryje się za nim głębsza tajemnica. Ale myśl ta implikuje jeszcze dodatkowy wniosek, a mianowicie, że piękna przyrody nie da się zastąpić pięknem sztuki, dlatego nie pozostaje nic innego jak tylko milczeć. Jeśli dla romantyków natura jest czymś niedostępnym, a sztuka czymś niedoskonałym, bo nie mogącym jej odzwierciedlić, to u realistów proporcje te ulegają zdecydowanej zmianie: sztuka może i powinna odzwierciedlać świat zewnętrzny, przyrodę; są one też najwyższym kryterium umożliwiającym ocenę wartości i piękna sztuki (N. Czernyszewskij). Dodajmy: gdy chodzi o Żukowskiego to *Niewyraźalne* nie stanowi w jego twórczości wyjątku. Niemalże identyczną postawę zadeklarował on także w liryku pt. *K niej (Do niej, 1811)*, będącym najprawdopodobniej przekładem z niemieckiej poezji ludowej.

Zdecydowanie bardziej znanym i rozpowszechnionym wierszem (można nawet mówić o jego międzynarodowej „karierze”) jest *Silentium!* Fiodora Tiutczewa. W Polsce utwór ten doczekał się trzech przekładów, a profesor R. Łużny, w swej znakomitej przedmowie do wyboru wierszy Tiutczewa w wydaniu Biblioteki Narodowej (1978), nazwał go manifestem poetyckim i poświęcił mu kilka interesujących uwag. Pominę tu milczeniem stosunek krytyki literackiej z okresu sowieckiego

– w kilku wybranych na chybił trafił tekstach *Silentium* nie jest nawet wspomniane, choć L. N. Tołstoj uznał je za najpiękniejszy wiersz w historii poezji rosyjskiej. Pragnę natomiast porównać *Silentium* z omówionym wyżej utworem Żukowskiego. Napisany jedenaście lat po *Niewyraźalnym* Żukowskiego (wydrukowany później, w 1833 r.), wiersz Tiutczewa zaskakuje całkowicie odmiennym ujęciem problemu niewyraźalności. Otóż następuje w nim niedwuznaczne przesunięcie zainteresowania z płaszczyzny poeta vs. przyroda (świat zewnętrzny) na wewnętrzny, subiektywny świat poety. Przedmiotem niewyraźalności staje się u Tiutczewa wyłącznie poetyckie „ja” – zamknięte i niedostępne w swych myślach i marzeniach, w swym sercu i duszy. Każda z trzech zwrotek wiersza traktuje właśnie te cztery właściwości jednostki – zdolne podług romantyków do reagowania na otaczającą nas realność – jako nikomu niedostępne atrybuty ludzkiej wrażliwości. Chodzi w tym wypadku nie tylko o to, że stanowią one cały zamknięty świat, ale także o to, że nikt inny nie potrafi tego zamkniętego świata zrozumieć:

Kak serdcu wyskazat' siebia?
Drugomu kak poniat' tebia?
Pojmet li on czem ty żywiosz?
Mysl izreczennaja est' loż;

W przekładzie Słobodnika:

Jak sercu wypowiedzieć siebie?
Innemu jakże pojąć ciebie?
Będziez twa dusza zrozumiana?
Kłamstwem jest myśl wypowiedziana;

Wydaje się, że romantycy rosyjscy (nie są oni zresztą w tym odosobnieni) po raz pierwszy uświadomili swym współczesnym niedoskonałość języka jako środka informacji zarówno o rzeczywistości materialnej, jak i intymnym świecie wewnętrznym człowieka, stanowiącym tak istotną część ich estetyki. Pełne zrozumienie tej problematyki znajdzie dopiero swój odpowiednik w dwudziestowiecznym modernizmie i w swych rozmaitych przejawach sformułowane zostanie jako tzw. „kryzys języka”.

Edward Możejko