

BARBARA STAWARZ

Czas „przetworzeń”.
Gatunek w poezji lirycznej Aleksandra Puszkina
w latach 1824–1826

Trzydziecie 1824–1826 jest w liryce Aleksandra Puszkina okresem odwrotu od wartości obranych przez poetę wcześniej (tzn. w latach 1820–1823). Istotnie, około roku 1824 następuje czas odchodzenia od efektów poetyckich opartych na grze przeciwieństw, gwałtownych załamaniach tonu, dysonansach i kontrastach. Obniża się współczynnik ekspresyjności, opada energia wynurzeń „ja” na rzecz emocjonalnego uspokojenia, ściszenia głosu, dystansu. Zmienia się, aczkolwiek bez zaskakujących modyfikacji, natura wypowiedzi lirycznej. Krajobrazowi gatunkowemu patronuje formuła synkretyzmu, łączenia i stapiania w jedną całość różnych struktur. Najwłaściwszym wszakże dla innowacji w sferze treści i poetyki byłoby określenie „przetworzenia”, co oznacza odwoływanie się twórcy do utrwalonych wzorców literackich (gatunkowych, wątkowych, stylowych) przy jednoczesnej skłonności do naznaczania ich piętnem samodzielności twórczej. „Przetworzenia” nie obejmują całości liryki, ale stanowią znaczący jej odłam.

Przed wszystkim należy wspomnieć o grupie utworów budowanych w oparciu o „wzorzec”, tzn. istniejących dzięki „cudzej” konstrukcji, formie i wypowiedzi literackiej, która wykorzystana została dla nowych, a niekiedy i obcych jej celów artystycznych.

Z zainteresowania Orientem (tak bardzo widocznego w okresie poprzednim), którego kultura przeżywała od początku wieku XIX apogeum popularności, zrodził się pomysł napisania cyklu *Podrażanija Koranu*. W przypisach autor nazwał go „wolnym naśladowaniem” (wolnyje podrażanija) świętej księgi muzułmanów i to określenie, nazewniczo tautologiczne, oddaje w dużym stopniu charakter relacji: dzieło-wzorzec. *Podrażanija Koranu* naruszające zasadę kalkowania konstrukcji językowych oryginału i uruchamiania ich w tworzywie języka rosyjskiego nie mogą być traktowane jako jedynie przekład, chociaż z dziewięciu wierszy zaledwie jeden (piąty) nie zachowuje myślowej wierności odpowiedniej sury Koranu. Niepoślednią rolę odgrywają tu dwa czynniki: faktyczna nieznanostwo wzorca

(Puszkina posługiwał się rosyjskim tłumaczeniem autorstwa orientalisty Michała Wieriewkina, dokonany zresztą za pośrednictwem francuskiej wersji Koranu) oraz negatywny stosunek twórcy do reguły ścisłej ekwiwalencji w przekładzie i w stylizacji¹. Rozpatrywanie tego cyklu w aspekcie wyłącznie stylizacji – drugiego biegunu relacji utwor – źródło również nie prowadzi do rozstrzygnięć pozytywnych. Nauka o literaturze terminem stylizacji obdarza zabieg wprowadzania do wypowiedzi literackiej elementów innego stylu, kształtowanie jej według pewnego wzorca stylowego przy zachowaniu wobec niego dystansu z pozycji stylu i sposobu myślenia naturalnego dla autora i czytelnika².

Stylizację określa zasada opozycji między elementami neutralnymi (tzn. pełniącymi identyczne funkcje i posiadającymi tę samą wartość stylistyczną i semantyczną w kontekście wzorca i dzieła stylizowanego) a elementami stylizacyjnie nacechowanymi oraz reguła opozycji między elementami o różnej wartości nacechowania stylistycznego, której podstawę stanowią funkcje identyfikacji i negacji³. Stylizacja jest zatem świadomym posłużeniem się chwytami artystycznymi w sposób odmienny od ich dotychczasowych zastosowań. Pojęcie owo w przypadku konkretnego wzorca literackiego odnosi się przede wszystkim do płaszczyzny stylu, wątki treściowe podlegają reinterpretacji, ale też mogą ulec całkowitej zmianie. W przypadku cyklu lirycznego *Podrażanija Koranu* zachodzi zjawisko nie tyle rekonstrukcji stylu świętej księgi islamu dla wyrażenia zupełnie nowych treści (wyjątkiem jest wspomniany już wiersz piąty cyklu *Ziemia niedwizna – nieba swody*, który powstał jako kompilacja fragmentów różnych sur), ale raczej poszukiwanie konstrukcji stylowych w języku rosyjskim odpowiednich do wypowiedzenia ideowych założeń zabytku, które pozostają w swym zasadniczym zrębie nie naruszone, podlegając poszerzeniu, dopowiedzeniu, „dointerpretowaniu”. Puszkiniowskie *Podrażanija Koranu* nie spełniają warunków przekładu (dokładnego czy wolnego), nie są też wyłącznie czystą stylizacją. Autor cyklu w poszukiwaniu sposobu stworzenia tzw. wschodniego stylu, który jednakże nosiłby piętno kontroli świadomości Europejczyka, odwołał się do wzorca kulturowo odległego, w swej materii filozoficznej najbliższego jednak Koranowi – do Biblii, a konkretnie do najbardziej lirycznej i równocześnie wzniosłej jej części, tj. psalmów. Struktura gatunkowa psalmu pomogła w zespoleniu w jednolity organizm zawartości myślowej wybranych sur Koranu z własnymi refleksjami poety.

Psalm – najbliższy spokrewniony z hymnem i odą zapłonął pełnym blaskiem w atmosferze klasycyzmu, jakkolwiek struktura formy, a w jeszcze większym stopniu jej treściowy materiał, pozostawały pod przemożnym wpływem wzorów o niepodważalnej wartości – psalmów Starego Testamentu, dlatego też twórczość psalmiczna to przede wszystkim przekłady i parafrazy, którymi chętnie parali się najznakomitsi poeci klasycyzmu rosyjskiego: Łomonosow, Dierżawin, Sumarokow. Tradycja rosyjskiego psalmu nazywanego „odą duchowną” (duchownaja oda), która z czasem zbliżyła się do ody filozoficznej⁴, ukierunkowała Puszkina i zadecydowała o najważniejszych rozstrzygnięciach w zakresie doboru słów, me-

taforyki, składni, wersyfikacji i melodyki większości wierszy (oprócz 7-go i 9-go) cyklu *Podrażanija Koranu*. Poeta wybiera motywy i stosuje konstrukcje frazeologiczne bliskie połączeniom słownym w utworach rosyjskich psalmistów⁵, korzysta ze swoistych chwytów gatunku: paralelizmu elementów synonimicznych, antyteycznych i wzajemnie się dopełniających⁶.

Но дважды ангел вострубит;
На землю гром небесный грянет:
И брат от брата побежит,
И сын от матери отпрянет. (II,206)

Jak widać, Puszkina archaizuje warstwę leksykalną, ozdabia wiersze pytaniami retorycznymi i eksklamacjami – figurami sztuki oratorskiej, wprowadza typowo biblijne anafory („i” oraz „no”), odciąża składnię od wszelkich nieregularności, dzięki czemu staje się ona prosta, symetryczna i surowa. Te cechy sprawiają, iż *Podrażanija Koranu* zyskują charakter wypowiedzi uroczystej, utrzymanej w wysokim stylu o deklamacyjnym typie linii intonacyjnej. Spuściznę odczynną podtrzymuje Puszkina i w strukturze stroficzno-wersyfikacyjnej. O ile wiersze: pierwszy, trzeci, piąty i szósty uformowane są w „neutralne” strofy 4-wersowe o toku jambu 4-stopowego, część siódmą i dziewiątą modeluje natomiast rytm amfibrachy (*Wosstań, bojazliwyj...* – amfibrach 2-stopowy; *I putnik ustał na boga roptał* – strofy 6-wersowe pisane 4-stopowcem amfibrachicznym), to psalmy drugi i ósmy zespolone są z tradycją literacką XVIII wieku formą strofy 10-wersowej, zarezerwowanej dla tzw. tryumfalnych i filozoficznych wierszy odczynnych. *Podrażanija Koranu* są tym szczególnym typem synkretycznej struktury utworu, w którym funkcjonują warianty kilku wzorców (sury Koranu, biblijne pieśni psalmiczne, XVIII-wieczne parafrazy psalmów), co w efekcie doprowadza do obecności dwóch jednocześnie aktualizacji sensów cyklu: zewnętrznej, służącej odtworzeniu kolorytu Wschodu i wewnętrznej, będącej sposobem samowrażenia osobowości twórczej poety.

Założenie wielowzorcowości wyzyskał Puszkina również przy tworzeniu dwu niewielkich wierszy: *W krowi gorit ogoń żelanija* i *Wiertograd mojej siostry*. Oba erotyki treściowo identyfikują się z odpowiednimi fragmentami starotestamentowej *Pieśni nad Pieśniami*, ich źródło jest więc czysto biblijne. Do materialnej osnowy utworów, których budulec wzięty został wybiórczo, z niewielkimi jednak zmianami, dostosował poeta, wbrew oczekiwaniom, formę nie rdzennie biblijną, ale inspirowaną osiągnięciami poetyki helleńskiej (dowodem koronnym tezy o niebiblijnym stylu utworów jest zwłaszcza fraza *W krowi gorit...*, ze względu na swą symbolikę niemożliwą w tekście Biblii)⁷. Analogicznie jak w cyklu *Podrażanija Koranu* uaktywnienie dwu wzorców nie prowadzi do konfliktu, ale też trudno określić oba wiersze wyłącznie jako stylizacje. Słuszniejsze wydaje się nazwanie tych erotyków wariacjami⁸, które są mniej konsekwentne w stosunku do pier-

wowzoru, jako że zachodzi w nich zjawisko reinterpretacji języka „źródła”; w przypadku utworów Puszkina polega ona na połączeniu wzorców na drodze odnalezienia ich cech wspólnych.

Dwupoziomą strukturę semantyczną powstałą w oparciu o konkretne źródło (fragment *Księgi Izajasza*) ujawnia jeden z najznakomitszych utworów lirycznych Puszkina – *Prorok*. Ten typ „przetworzenia” najłatwiej scharakteryzować w kategoriach parafrazy. Ze wzorcem łączą wiersz związki przedmiotowe (zwłaszcza symboliczna postać serafina) i zależności językowe (stylizacyjnie nacechowane słowa przejęte z języka staro-cerkiewno-słowiańskiego: „pierstami”, „zienic”, „otwierzlis”, „wieszczije” itp.: charakterystyczne szczegóły fleksji „żało mudryja zmiei”; ukształtowanie składni, a w głównej mierze anaforyczne „i”; forma przekazu – monolog liryczny), ale nie ma tu typowego dla parafrazy zjawiska całościowego włączenia do utworu części tekstu biblijnego. Parafraza, traktowana niejednokrotnie jako odmiana stylizacji, zawiera elementy odróżniające utwór od wzorca, ale też silnie się z nim identyfikuje, istnieje poprzez wzorzec i dzięki niemu. W przypadku liryku *Prorok* wzorzec treściowy pełni funkcję impulsu, punktu wyjścia dla własnych przemyśleń autora na temat narodzin poety, jego natchnienia i jego misji, warstwa językowa, tzw. styl biblijny, wzniosły i uroczysty, zapewnia właściwą rangę sensom utworu. Wiersz zatem zorientowany jest w większym stopniu na uchwycenie tkwiących we wzorcu rezerw niż na prowadzenie z nim dialogu. Odrywa się od źródła, by istnieć samodzielnie.

W zupełnie nietypowy sposób umieścił Puszkina w polu tradycji utwór *Scena iz Fausta* (1825). Konfrontacja z oryginałem, tzn. z I częścią dramatu Goethego *Faust*, nie pozwala na ujmowanie wiersza rosyjskiego poety w jakichkolwiek kategoriach stylizacyjnych. *Scena iz Fausta* nosi na sobie ślady aluzji literackiej, reminiscencji i parafrazy, nie wypełnia jednak żadnego z tych pojęć z osobna. Tytuł utworu Puszkina sugeruje fragmentaryczność, niedokończoność dzieła, co dodatkowo podkreśla charakterystyczna dla pierwowzoru forma dialogu. Wszakże *Scena iz Fausta* zaplanowana została jako twór poetycki kompozycyjnie skończony i myślowo zamknięty, ponadto zdecydowanie liryczny⁹. Nie pozostaje to wcale w sprzeczności z charakterem źródła, dramatu o mocnych pierwiastkach tak epickich, jak i lirycznych. Substancja językowa *Fausta* nie interesowała zresztą Puszkina. Z dramatu Goethego przejął ogólną sytuację fabularną i postacie dwóch głównych bohaterów – Fausta i Mefista, rozwijając natomiast wątek u niemieckiego poety ledwo zarysowany – dwoistej świadomości¹⁰.

Niewątpliwie *Scena z Fausta* z genologicznego punktu widzenia najbliższa jest formie dialogu, nie staje się nim jednak do końca, bo ciągle w świadomości odbiorcy obdarzona jest cechami scenicznego wzorca (wiersz zawiera w szcążkowej postaci ślady tekstu pobocznego informującego o miejscu akcji – *Bierieg moria. Faust i Miefistofiel* – i o ruchu osób w ramach przestrzeni scenicznej – *Isczezajet*).

Wprowadzenie do utworu znaczeń ukształtowanych według zjawisk istniejących poza nim, wysyłanie znaków rozpoznawczych w postaci tytułu, odpowied-

nich chwytów artystycznych itp., częste pozorowanie swych wyłącznie przekładowych ambicji, a więc ustawiczna oscylacja między identyfikacją z wzorcem i jego negacją, to gra z oczekiwaniami odbiorcy, prowokowanie ich i niszczenie.

W repertuarze „przetworzeń” szczególne miejsce zajmuje cykl trzech wierszy objętych wspólnym tytułem *Piesni o Stieńkie Razinie*, które spowodowały swoisty zamęt w świadomości czytelniczej, pełne utożsamienie utworu z nie istniejącym wzorcem. *Piesni o Stieńskie Razinie* przez długi czas przyjmowane jako zapis autentycznych pieśni ludowych są wyrazem dynamicznego stosunku Puszkina do zjawisk stylizacji, tzn. takiego podejścia, kiedy pisarz „[...] nie nawiązuje do języka wzorców jako zamkniętych, spetryfikowanych całości – stara się przejąć zasady, które uwarunkowały właśnie taki kształt języka”¹¹, nie naśladuje więc konkretnych realizacji, lecz zamierza w nowej sytuacji historycznoliterackiej zastosować którąś z zasad rządzących, w tym przypadku, rosyjską poezją ludową. Ponieważ cały wysiłek artystyczny Puszkina włożony w opracowanie wątków o przywódcy buntu chłopskiego (ich podstawę stanowiła XVII-wieczna relacja holenderskiego budowniczego okrętów) poszedł w kierunku skumulowania kompozycyjno-stylowych osobliwości pieśni ludowej, głównie w jej odmianie „zbójnickiej”: od specyficznej symboliki (np. wiatru i błękitnego morza – *sinieje morie*), stałych epitetów, paralelizmów składniowych, powtórzeń, także i potrójnych, utrwalonych zwrotów frazeologicznych (*Oj ty goj jesi ...* (II, 335) po toporną nieco melodię wiersza ludowego, *Piesni o Stieńkie Razinie* graniczą z ideałem tzw. „bliskiej identyfikacji”¹², z imitacją czy nawet mistyfikacją.

Odbiór w kategoriach związku ze źródłem narzuca jeszcze kilka wierszy czy to o zabarwieniu epickim – *Kleopatra* (motyw zaczerpnięty z dzieła Aureliusza Victora, absorbujący Puszkina przez wiele lat a dopracowany w utworze *Jegipiet-skiej noczi* i *Prozierpina* (wolny przekład 27 obrazu mitologicznego *Przeobrażenia Wenery Parny'ego*), czy też czysto lirycznych: erotyczna pieśń *S portugalskiego*, *O diawa-roza, ja w okowach* (utwór opatrzony w zbiorze z roku 1826 tytułem *Podrażanije turieckoj piesnie*), *Akwilon*, którego materię treściową stanowi znany i opracowany literacko przez m.in. Lafontaine'a, A. Sumarokowa, I. Kryłowa, I. Dmitrijewa wątek o trzcinie i dębie. W wierszu *Akwilon* zachowuje Puszkina, podobnie jak i jego poprzednicy, znakowość i semantyczną dwoistość alegorii, ale nadaje jej zupełnie odmienną oprawę kompozycyjno-stylistyczną. Odrzuca matrycę bajki literackiej z jej jaskrawą moralistyką i narracyjnym sposobem przekazu wybierając realizację typowo liryczną, podmiotowego, choć ujawnionego tylko przez zwrot do wiatru widzenia świata. Uwagę zwraca sposób ujmowania wątku w równolegle zestawiane człony, wyraziście autonomizowane całości myślowe (podział na strofy 4-wersowe), powtórzenia wyrazowe i dźwiękowe, składniowo-wersyfikacyjna klarowność. Puszkina respektuje nakazy harmonii, uzgodnień, starannego zrównoważenia wszystkich elementów utworu, zasady, które wprowadza nie tylko do tego wiersza, bo przecież podobna tendencja uwidoczniła się w cyklach *Podrażanija Koranu* i *Piesni o Stieńkie Razinie*.

Dążenie do „harmonii zaokrąglenia” jest zupełnie oczywiste w pieśni *Nocnoј ziefir; Chrani mienia, moj talisman*, gatunku realizującym regułę „ruchu po okręgu”, ciągłych nawrotów: myśli, wątków, zdań, słów, dźwięków, ale wypływa i w utworach nie poddających się ścisłej klasyfikacji genologicznej, choć bez wątplenia noszących ślady dwóch przynajmniej form: pieśni i elegii, w wierszach: *Fontanu Bachczisarajskiego dworca, K^{***} (Ja pomniu czudnoje mgnowieńje), Zimniaja doroga, Zimnij wieczier*. Elegia wniosła tu nastrojowy żywioł melancholii i smutku (nieco na uboczu stoi wiersz *K^{***}* ze względu na swój optymistyczny wygłos), hamowany i tonowany przez sztywno rysujące się żebrowania konstrukcyjne wiersza (regularne strofy), nie wylewającego się poza wyznaczone mu granice, zależnego od mechaniki wersyfikacyjnych uregulowań (4-stopowiec jambiczny – *Fontanu...*, *K^{***}* i trocheiczny – *Zimniaja doroga, Zimnij wieczier*), podatnego na efekty instrumentacji dźwiękowej. Powtórzenia typowe dla pieśni są fundamentem organizującym budowę wierszy. Nawroty: całych strof, wersów, wyrazów, czy jakże częste polisyndetyczne i anaforyczne „i” grają tu rolę podwójną. Na wyższym poziomie sensu utworów sugerują cykliczność, powrót do punktu wyjścia dla „ja”, jego sytuacji, nastroju, odczuć. Powtórzenia wszakże pełnią i inną, równie ważną funkcję, sprzyjają wyodrębnieniu słowa. Dźwiękowa płynność i gładkość wierszy to gładkość „pozytywna”, która nie opiera się na eufonicznym pustostłowi. Repetitio ma rozjaśniać a nie zaciemniać sens słów, które odizolowane od siebie potęgują swą znaczeniową nośność. Dlatego też Puszkina w operacji symbiotycznego łączenia maksymalnej prostoty i przejrzystości syntaktycznej z maksymalnym stężeniem zawartości myślowej sięga, i tak dzieje się w zbieżnych tematycznie utworach: *Zimniaja doroga i Zimnij wieczier*, po słownictwo kolokwialne wyrosłe na podłożu poezji ludowej, po jej symbolikę i nastrojowo-emocjonalne walory.

Выпьем, добрая подружка
 Бедной юности моей,
 Выпьем с горя; где же кружка?
 Сердцу будет веселей.
 Спой мне песню, как синица
 Тихо за морем жила;
 Спой мне песню, как девица
 За водой по утру шла. (II,291)

Lata 1824–1826 to i czas „przetworzeń”, i czas dużych wahań, rozbieżności stylistycznych i genologicznych. Puszkina jak nigdy przedtem przymierza się do wielu pomysłów, ale zostawia je nie ukończone, w szkicach, fragmentach, brulionowych uwagach, nie dających podstaw do wyrokowania o gatunkowym charakterze tych wierszy-urywków.

Bujnie w fazie „przetworzeń” rozkrzewiły się miniatury poetyckie nie wykształcone w oparciu o kanonizowane schematy gatunkowe. Mając zwartą kon-

strukcję i ostro oznaczone granice, budują wypowiedź wokół jednego motywu, zespołu utrwalonych rekwizytów. W większym lub mniejszym stopniu są one wierszami miłosnymi, w których sylwetka kobiety wkomponowana jest w obraz poetycki z odpowiednimi dominantami motywowymi: okrętu i wiatru (*Korablu*), winorośli i róży (*Winograd*), skały i morza (*Buria*), haremu (*Poka suprug tiebia, krasawicu młoduju*) itp.

W stałych proporcjach (20 utworów) występują wiersze drobnego formatu nie wylamujące się z przepisów gatunku – epigramaty. Epigramat lat 1824–1826 w dalszym ciągu służy doraźnym celom krytyczno-demaskatorskim, obejmując swym zasięgiem sferę obyczajowo-moralną, a nade wszystko fascynujące Puszkina problemy dewiacji piśmiennictwa rosyjskiego (np. *Żyw, żyw Kirilka; Ex unque leonem*). Rygorystyczna konstrukcja formy nie pozwala na większe transformacje treściowo-formalne, Puszkina nie objawia zresztą zainteresowania eksperymentami, ale przecież i oporny na wpływy epigramat poddaje się tendencji wyciszenia nadmiernej ekspresji, zatracając w sporym zakresie dominującą w fazie poprzedniej bezwzględność sformułowań. Miniatura epigramatyczna zachowuje wypracowaną przez poetę cechę natychmiastowej identyfikacji atakowanej osoby czy zjawiska i stopniowanie elementów deprecjonujących jako sposób tworzenia pointy. Coraz częściej, a zwłaszcza po roku 1824 ta drobna ze swej natury forma rozrasta się do ośmiu, dziesięciu wersów. Nie ulega przy tym zahamowaniu jej moc skondensowanej myśli, ale też daleka jest od ascetycznego skrótu.

O ile epigramat wydłuża się i częściowo zatracą intensywność pointy, o tyle list poetycki w pewnym swym odłamie znacznie zmniejsza objętość (do 5-8 wersów), poskramiając tolerowane przez gatunek wielosłowie i staje się mini-notatką, aforyzmem, zawiadomieniem, radą, uwagą ze skłonnością do koncentrowania myśli w wygłosie.

List bytuje nadal w postaci tradycyjnej, pełnej, nie zminiaturyzowanej. Między poszczególnymi realizacjami gatunku nie można zaobserwować ostrych różnic, gwałtownych przeskoków w stosowaniu zasad stylistycznych. Kompozycja jest luźna, swobodna, rzecz by można niedbała, oparta na improwizacji, nie przestrzegająca reguły utrzymywania kurtuazyjnie naznaczonych części: wstępu-przywitania, zakończenia itp. Tematyka wierszy zawęży się do reminiscencji rozpiętych między problemami dwóch sfer: twórczości i życia prywatnego autora (np. *Posłanije k L. Puszkiniu; K Rodziankie*), przycichają aluzje ze sfery społeczno-politycznej, bowiem listom patronuje tonacja optymistyczna, pełna załagodneń, spokoju i kameralności.

Ranga listu zdecydowanie blaknie, nie rości on sobie pretensji do podnoszenia ważkich kwestii, jak choćby w latach 1820–1823, a i polemika nadawcy z adresatem nie jest jego najważniejszym zadaniem. Nadzieje Puszkina związane z listem – chodzi tu głównie o prężność gatunku w walce o „proste” słowo poetyckie – częściowo się już spełniły. W fazie „przetworzeń” kontekst innych form przytłumił dotychczasową atrakcyjność listu. Poeta sięgnął po rezerwy tkwiące w tradycji

literackiej, a więc i w języku ojczystym, te zaś nie mieściły się w paradygmacie gatunku zbyt jednostronnie sytuacyjnym. List ponadto traci swojego „oponenta” pod postacią elegii czy ody, dlatego też bez większych obaw wprowadza Puszkina do wierszy peryfrastycznie wymodelowane mitologizmy, które egzystują nie jako przejaw manieryczności, ale znak deszyfrujący upodobania i styl adresata¹³. List wypełniwszy swą literacką rolę z terenu eksperymentów językowych przenosi się w dziedzinę życia codziennego i funkcjonuje obok chociażby wiersza albumowego, nadal w swej konstrukcji nie łamiącego modelu żartobliwego komplementu.

Interesująco rozwija się natomiast Puszkiniowska elegia. Trudność odejścia od utrwalonych schematów gatunku odczuł Puszkina już w okresie wcześniejszym, ustawicznie w swych poczynaniach elegiotwórczych miotając się między działaniem odchodzenia od sztampy i mimowolnym powrotem do niej. Przeobrażenia, jakie zaszły w jego liryce z lat 1824–1826 automatycznie zaważyły i na jakości elegii. Nie oznacza to bynajmniej, iż poeta przeniósł się na tereny całkowicie dziewicze. Nadal większość realizacji w tym gatunku to liryki budowane na podłożu wątków znanych i po części zdewaluowanych, toteż nie zmiana osnowy tematycznej daje poecie realną szansę niepowtarzalności i oryginalności, lecz penetracja pola tematów istniejących i społecznie uznanych oraz innowacje w zasadach tworzenia obrazów poetyckich.

Motyw cierpień mających swe źródło w kolizji uczuciowej dwóch istot – mężczyzny i kobiety – rozbija Puszkina na szereg części samodzielnych, przedstawia niemal w każdym utworze inne stadium udręki, odmienny stan psychiczny „ja”, koncentrując się na momencie kulminacyjnym¹⁴. W obrębie znacznie poszerzonych granic gatunku przeprowadza poeta linię, która dzieli elegie miłosne na dwie podgrupy emocjonalnie, strukturalnie i formalnie rozłączne.

W jednej z nich prezentacja odczuć podmiotu odbywa się w sposób chłodny, lapidarny i autorytatywny (np. *Wsio konczeno, mież nami swiazi niet; Puskaj uwiecznannij lubowju krasoty*). Dystans graniczący z obojętnością współtworzy poziom znaczeń i poziom przeistoczeń językowych: proste, zwarte i skończone zdanie, silnie akcentowane granice wierszowego układu, a nie bez znaczenia jest i niezwykła krótkość wierszy.

W drugim wariantcie elegii kategorię pewności zastępuje wahanie, właściwe gatunkowi „rozpoznawanie”, unaocznianie odbiorcy dramatycznego aktu samoświadomości (np. *Sożzonnoje pis'mo; Nienastnyj dień potuch*). Statyczność przechodzi w dynamikę, uporządkowanie myśli w chaos. W wierszach eksponowany jest proces „stawiania się” i on to właśnie wymaga dodatkowych impulsów ze strony konstrukcji. Puszkina zwiększa ilość wcześniej stosowanych chwytów: przewaga czasu terażniejszego, pytania (*Żelanije sławy*), wykrzyknienia (*Sożzonnoje pis'mo*), zamilknięcia, które wzmacniają sugestię zmienności, niestałości, kierują świadomość „ja” na tory epistemologii. Ale najistotniejszym novum jest zastosowanie tzw. „białych plam”¹⁵ w elegii *Nienastnyj dień potuch*. Zamierzone opuszczenie materiału słownego, materiał zerowy, podtrzymuje atmosferę nieskończoności

i niedopowiedzenia, co jest zgodne z twórczym zamysłem Puszkina, ale też ujawnia inny aspekt eksperymentu. Opuszczenia wersów podkreślają ważność czynnika konstrukcyjnego, jego siłę współtworzenia sensów utworu.

Bez wątpienia elegia miłosna jako odmiana gatunkowa ulega odświeżeniu, choć różną miarą mierzyć należy wartość artystyczną poszczególnych jej realizacji.

Puszkin w okresie „przetworzeń” oddaje wszakże elegii problemy wykraczające poza sferę refleksji nad życiem intymnym „ja”. Wiersze *K moriu* i *André Chénier*, bo o nich to mowa, wymagają odmiennych uporządkowań gatunkowych i tak też są przez krytykę sklasyfikowane, jako realizacja elegii filozoficznej (*K moriu*) i historycznej (*André Chénier*). Obie z tła pozostałych utworów wyodrębnia ich wielotematyczność, wielopłaszczyznowość, podtekstowość. Losy jednostki wpisane są w nich we wspólny układ z problemami wolności, historii, świata, ale mimo tych podobieństw wiersze tematycznie i formalnie są całkowicie rozbieżne.

Elegię *K moriu* oparł poeta na monologu „ja” lirycznego, wygłaszanym wobec morza, głównego i symbolicznego motywu, który jest centrum organizującym kompozycyjną i foniczną stronę wiersza. Żywiotowość morza, ciągły i niezmienny ruch fal, asocjacyjnie ukierunkowaną świadomość podmiotu sugerują ustawiczne nawroty (np. zwroty do oceanu, powtórzenia anaforyczne), ujmowanie wątku w równoległe autonomizowane człony (strofy 4-wersowe o toku jambu 4-stopowego), kompozycja pierścienia. Jeżeli do tych elementów dodać niezwykłą akustykę wiersza tworzoną dzięki swoistej konfiguracji dźwięków *sz, cz, szcz, r, ł*, a także *u, o, a*, składnię wspartą na prostym, niezależnym zdaniu, wyraziściej rysującym cięcia wersowe, rzucające się w oczy klauzulowe uzgodnienia akcentowe, to okaże się, że elegia weszła w udany sojusz z pieśnią.

Odmienne zadysponował Puszkin strukturą gatunku w wierszu *André Chénier*, który przypomina dawny wariant elegii i jej klasycystyczną egzystencję u boku ody, kiedy obu gatunkom narzucono prawie identyczną motywację, tyle że panegiryzm ody skierowany był ku żywym, a elegii ku zmarłym.

Певцу любви, дубрав и мира
Несу надгробные цветы.
Звучит неизвестная лира,
Пою. Мне внемлет он и ты. (II, 256)

Puszkin wskrzesza stary typ elegii i dostosowuje do potrzeb czasów mu współczesnych. Wypowiedź prowadzona jest dwugłosowo, przez „ja” – narratora, rysującego sylwetkę bohatera tytułowego i zaznaczającego swój do niego stosunek i „ja” – poetę francuskiego. Oba głosy nie różnicują, ale wspierają główną linię ideową wiersza – apoteozę poezji upolitycznionej, pochwałę jednostki heroicznej. Obywatelskie nacechowanie wiersza spowodowało swoistą heterogenię stylistycz-

ną, toteż liryczność i intymność elegii rugowana jest intensywnie przez retoryczność ody z jej patosem i peryfrastycznością. W wierszu nie ma także jednolitości wersyfikacyjnej. Jamb 6-, 5-, 4-, a nawet 2-stopowy w skomplikowanych i nieprzewidywalnych dla odbiorcy układach tworzy metryczną konstrukcję dla tego gigantycznego wiersza (zawierającego 165 wersów), na tle skromnych objętościowo liryków Puszkina połowy lat dwudziestych.

Należy mniemać, iż w utworach, którym poeta przypisywał szczególne znaczenie, kategoria gatunku ujawnia swoje podwójne oblicze. Z jednej strony Puszkini dąży do obalenia pojęć hierarchizujących formy, zacierając zbyt ostro wytyczone granice gatunku, z drugiej zachowuje niektóre jego cechy umożliwiając odbiorcy właściwe rozpoznanie i usytuowanie wiersza.

W kontekście gatunków uaktywnionych przez Puszkina w pojedynczych tekstach (np. wiersz antologiczny, przypowieść, satyra, kuplety) dwa wydają się mieć duże znaczenie, a jest to dialog, forma o wielowiekowej tradycji przywołana przez twórcę po raz pierwszy, i anakreontyk, o którego rehabilitację zabiega poeta w utworze *Wakchiczeskaja piesnia*.

Wierszom anakreontycznym poświęcił Puszkini sporo czasu w okresie młodzieńczych próbek poetyckich, wszakże gatunek pozostał dlań hermetyczny ze swej natury, mało podatny na przyjmowanie nowych treści i struktur językowych. Nic zatem dziwnego, że w latach 1820–1823 poeta przejawia niechęć do formy tak znikomo elastycznej. *Wakchiczeskaja piesnia* jest wierszem eksperymentalnym, w którym Puszkini redukuje umowność obrazów, pozbywa się mitologizmów, nadając utworowi interesujące walory brzmieniowe (częściowo za pośrednictwem niespotykanego u poety metrum – różnostopowych amfibrachów) i co najważniejsze, stapiając w organiczną całość dwa nieprzystawalne do siebie pierwiastki: właściwy gatunkowi żywiołowy i emocjonalny – dionizyjski oraz przeciwstawny mu – intelektualny, apollinijski. Tym sposobem usuwa twórca nawarstwienia kulturowe i dziejowe (wczesne anakreontyki inspirowane są przez klasycystyczne wzory francuskie), przybliżając się do wzorców antycznych, toteż *Wakchiczeskaja piesnia* traktowana jest w literaturze krytycznej jako kontynuacja dytyrambu¹⁶ bądź też według innej koncepcji – sympozjonu¹⁷, w obu przypadkach rdzennych gatunków literatury starożytnej.

Konfigurację form uruchomionych przez Puszkini dopełnia dialog będący w pewnym sensie antypodycznym „odbiciem” ody. Na łączenie obu gatunków pozwala fakt, iż zarówno oda, jak i dialog spotykają się w tym samym łańcuchu genealogicznym (oda ↔ list poetycki ↔ dialog) czyniąc proces komunikacji swym wyróżnikiem. Ta sama kategoria czynników: relacje osobowe w przekazie literackim stały się podłożem opozycji pomiędzy „gramatyką” ody i regułami dialogu. Sposób istnienia form usankcjonowały bowiem dwa odłamy antycznej myśli teoretycznoliterackiej – retoryka i dialektyka, uzupełniające się w swych przedsięwzięciach i eksperymentach językowych, ale zainteresowane różnymi sposobami przekazywania treści – czy jak chcieli starożytni – unaoczniania idei, prawdy.

Dialog powołany do życia jako przetransponowany na język genologii paradygmat dialektyki¹⁸ – sztuki dyskusowania – obiera odmienne niż oda kryterium wartościowania świata. Istotą gatunku nie jest dowodzenie, uzasadnianie prawdy, lecz dochodzenie do niej, poszukiwanie wyższego jej porządku¹⁹, który ujawnia się w rezultacie zetknięcia dwóch najczęściej punktów widzenia, rozszczepionych graficznie na autonomiczne, różnopodmiotowe wypowiedzi. Kanon gatunku zarysowuje sytuację równości szans, wymaga współobecności uczestników dialogu oraz „agonistycznego” zabarwienia relacji międzysobowych.

Taki układ czynników identyfikacyjnych izoluje gatunek z pola innych uaktywniających się w różnych okresach literackich (przede wszystkim do klasycyzmu) form o charakterze dialogowym: sympozjonu, określającego ściśle kontekst sytuacyjny wypowiedzi (rozmowa przy stole biesiadnym, co zaznaczone jest już w samym terminie *sympozjon*, z greckiego – „współbiesiadowanie”)²⁰, *soliloquium* – rozgraniczającego dwa punkty widzenia w obrębie świadomości jednego podmiotu (tzw. dyskusja wewnętrzna)²¹, rozmowy zmarłych zaburzającej logikę czasowo-przestrzenną współobecności rozmówców (dyskusje postaci historycznych na Polach Elizejskich²²; w Rosji XVIII-wiecznej cieszyły się dużym zainteresowaniem A. Sumarokowa) czy najbardziej zbliżonej strukturalnie do dialogu diatryby, ograniczonej w swych możliwościach do ujęcia anegdotycznego, humorystycznego²³.

Ukształtowany przez Platona prawzór gatunku i najbardziej rozprzestrzeniony jego wariant „dialog sokratyczny”²⁴ w czasach późniejszych ulega wielu przeobrażeniom, zwiększa się jego zakres znaczeniowy i zmienna staje się granica z formami bliskimi strukturalnie a egzystującymi w różnych strefach kulturowych (np. starofrancuski *debat* – rozmowa pomiędzy nastawionymi antagonistycznie postaciami alegorycznymi²⁵, *jeu parti*²⁶ – z mocno rozbudowanym pierwiastkiem agonu²⁷ czy staroprowansalski gatunek *tenso* o tonacji ludycznej²⁸). Z czasem dialog, koniunkturalnie zmuszony do identyfikowania się z założeniami nie tylko dialektyki, ale i retoryki, wchodzi w związek z wszelkimi posiadającymi charakter rozmowy, dysputy, dyskusji formami²⁹ przybierając często postać wypowiedzi deprecjonującej³⁰.

W Rosji gatunek dialogu nie utrwalił się z mocą właściwą innym formom o genezie antycznej i mimo popularności, jaką zyskał Łomonosowowski *Razgowor s Anakrieonom* (dialog, a po części wariant rozmowy zmarłych), dopiero Puszkina przejął ów twór genologiczny bez uprzedzeń, czyniąc go odpowiedzialnym niejako za określone postawienie zagadnień autotematycznych, i takim właśnie Puszkinińskim kanonem gatunku zadysonowali twórcy formacji następnych³¹ (np. M. Lermontow – *Żurnalist, czitatiel i pisatiel*; M. Niekrasow – *Dielowej razgowor, Poet i grażdandin*).

Nikła częstotliwość występowania gatunku w twórczości Puszkina – poeta zaledwie trzykrotnie zorganizował w dialog wypowiedź poetycką (*Razgowor knigoprodawca z poetom* – 1824; *Poet i tolpa* – 1828; *Gieroj* – 1830) – nie świad-

czy o jego przypadkowości. Pole tematyczne wierszy Puszkiniowskich dotyka problemów pisarza, jego pracy i etyki, ale przywołanie konstrukcji dialogu dla spraw przekazywanych częściej za pośrednictwem innych form (głównie listu poetyckiego) jest wyrazem odmienności, istotności znaczeniowej tych utworów, co potwierdza zresztą ich kontekst pozawerbalny; podjęte kwestie wchodziły w kolizję z obowiązującym w danym momencie historycznym uzusem myślenia w kategoriach twórcy i twórczości. Dlatego też w sprawach trudnych i drażliwych schemat dialogu okazuje się wyjątkowo przydatny. Sugeruje obiektywizm autora nie przyjmującego w sposób zdecydowany roli żadnego z podmiotów i nie roszczonego sobie pretensji do posiadania gotowej prawdy, poglądu, który dopiero ma się uformować w procesie wzajemnych oddziaływań uczestników rozmowy. Teoretycznie pozostawione jest tu miejsce na aktywność odbiorcy, który ma możliwość wyboru jednego ze stanowisk i nie narzuconej autorytatywnie interpretacji sensu utworu.

W najwcześniejszym, napisanym w 1824 roku dialogu *Razgovor knigoprodawca s poetom* skonfrontowane zostały dwa stanowiska, dwa sposoby rozumienia sztuki i roli twórcy: podejście komercyjne, którego rzecznikiem jest Księgarz i ujęcie Poety: idealistyczne, lokujące poezję w wyalienowanej od spraw powszechności, przyziemności i wszelkiego utilitaryzmu przestrzeni. Stykając się te dwie odrębne świadomości tylko w pierwszych replikach zachowują pozory opozycyjności, wzajemnego antagonizmu. Księgarz występuje jako podmiot dominujący, inicjujący, namawiający i kusząco-perswadujący. Poeta poddaje się zabiegom strony przeciwnej bez agresywnej negacji, wypowiedzi swe ukierunkowując nie tylko na współrozmówcę, ale i na samego siebie. Nadana twórcy rola wewnętrznie rozwarstwia się na jego ja „teraz” i jego ja „przedtem”, jest też próbą określenia się wobec propozycji Księgarza i systematyzacją stosunku do samego siebie, a więc do wartości postawy idealistycznej w romantycznym wydaniu. Istotne dla dialogu pytania badawcze zorientowane na otrzymanie cennej poznawczo informacji formułowane przez Księgarza „wychylają się” ku drugiemu uczestnikowi rozmowy, Poeta natomiast zabarwia je retorycznie odbierając im prawo prowokowania odpowiedzi, którą może znać tylko on sam.

Мне стыдно идиолов моих.
К чему, несчастный, я стремился?
Пред кем унизил гордый ум?
Кого восторгом чистых дум
Боготворить не устыдился?... (II,192)

Postawa idealistyczna dewaluje się, ale nie na skutek nacisku racji Księgarza, bowiem w rzeczywistości jest rezultatem samopenetracji świadomości Poety. Wysiłki Księgarza, podmiotu aktywniejszego i światopoglądowo jednorodnego, prowadzą do pożądanej reakcji twórcy (odpowieź Poety przełożona na język

prozy odrzuca wszelkie rygory poezji: „Wy sowierszenno prawy. Wot wam moja rukopis'. Usłowimsia” (II, 194)). Ale jego zwycięstwo jest relatywne. Starcie „dialogowe” nie miało znamion walki, zatem i jego wynik ma charakter połowiczny. Reprezentant koncepcji sztuki użytkowej nie obalił racji przeciwnika (indywidualizm to przeszłość i rozrachunek z nią przeprowadza Poeta samodzielnie), wykorzystał jedynie moment nieokreśloności, niechęć do wiązania się z jakąkolwiek ideą („[...] Cztoż izbieriotie wy? Poet: Swobodu” II, 193), pustkę, jaka wytworzyła się w świadomości Poety, i wszedł w tę lukę ze swoimi propozycjami. Dzięki takiej konstrukcji wywodu pozbawia Puszkina swój wiersz programowości i deklaratywności; konkluzja utworu jest mimo wszystko podważalna, interpretacyjnie pojemna, nie unieruchamiająca intelektualnie czytelnika w jego akcie odbioru.

Trzylecie 1824–1826 nazwane tu fazą „przewartościowań” upłynęło pod znakiem uświadomionej przez twórcę konieczności poszukiwania inspiracji w korzeniach tradycji. Nie jest to jeszcze wybór, jednostronne ukierunkowanie, ale penetracja, która zaowocowała utworami poetyckimi o ogromnej rozpiętości gatunkowej, stylistycznej i formalnej. Puszkina uruchamia rezerwy tkwiące w kulturze, literaturze i języku z sobie właściwą przewrotnością, na zasadzie powrotu do wzorca i jednocześnie oddalania się od niego, przyswajania i odrzucania, ocalania i reinterpretacji. Gatunek nie ginie, formy zadomowione w liryce poety rozluźniają więzy nałożone przez normatywizm klasycystyczny, ale też równoległe kwitnie zjawisko powstawania wariantów i odmian genologicznych (np. psalm, dialog, pieśń ludowa), w których Puszkina nie próbował jeszcze swych sił. Przedsięwzięcia tak różne w swym kształcie sprzyjają doskonaleniu warsztatu twórcy i wspólnie uczestniczą w odkrywaniu i tworzeniu nowych poetyckich sensów.

PRZYPISY

¹ Por. A.S. Puszkina, *Pis'ma, Połnoje sobranije soczinenij w diesiati tomach*, t. X, Moskwa-Leningrad 1951, s. 135. Wszystkie cytaty z dzieł A. Puszkina zaczerpnięte zostały z wyżej wymienionego wydania ze wskazaniem w tekście tomu i strony.

² Por. A. Bereza, *Problemy teorii stylizacji w satyrze*, Wrocław 1966, s. 15–40; S. Balbus, *Problem stylizacji i niektóre zagadnienia stylu poetyckiego* [w:] *Poetyka i historia*, Konferencja teoretycznoliteracka w Polczynie, Wrocław 1968, s. 131–153.

³ Por. A. Bereza, *Problemy teorii stylizacji...*, op.cit., s. 29–30.

⁴ Por. B. Tomaszewskij, *Puszkina*, kn. II, *Matieriały i monografii (1824–1837)*, Moskwa-Leningrad 1961, s. 26–27.

⁵ B. Tomaszewski dokładnie analizuje wspomniane analogie na przykładzie utworów W. Kapništa, Ibidem, s. 27.

⁶ Por. S.S. Awierincew, *Psalmy* [w:] *Kratkaja litteraturnaja encyklopedija*, t. 6, Moskwa 1962, s. 63; hasło: *psalm*, *Słownik terminów literackich*, Pod redakcją Janusza Sławińskiego, Wrocław 1976, s. 355.

⁷ Por. M.F. Murjanow, *Woprosy intierprietacyi antologiczeskoj liriki (Stichotworienije Puszkina „W krowi gorit ogoń zelanija”)*, [w:] *Analiz literaturnogo proizwiedienija*, Leningrad 1976, s. 173–211.

⁸ Termin „wariacja” zaproponował M. Bachtin, zob. M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, Przełożył Wincenty Grajewski, Warszawa 1982, s. 207–208.

⁹ Por. B. Tomaszewskij, *Puszkin*, kn. II, op.cit., s. 93.

¹⁰ Por. M. Szyrocki, *Johann Wolfgang Goethe*, Warszawa 1981, s. 288.

¹¹ M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962, s. 36.

¹² Por. A. Bereza, *Problemy teorii stylizacji...*, op. cit., s. 68–69.

¹³ O problemie listu poetyckiego pisze obszernie Łucja Kusiak, por. Ł. Kusiak, *List poetycki. Z problemów genologicznych liryki Aleksandra Puszkina*, Wrocław 1982.

¹⁴ Por. B. Galster, (Wstęp do): *Aleksander Puszkina, Wybór wierszy*, BN, seria II, Wrocław 1982, s. LIX.

¹⁵ Termin „białe plamy” i jego rozumienie przyjęty został za J. Tynianowem, zob. J. Tynianow, *Fakt literacki*, Przełożył Marian Plachecki, Warszawa 1978, s. 28–30.

¹⁶ Por. B. Tomaszewskij, *Puszkin*, kn. II, op. cit., s. 84–85.

¹⁷ Por. M.F. Murjanow, *O puszkinskoj „Wakchiczeskoj piesnie”*, „Russkaja literatura” 1971, nr 1, s. 80–81.

¹⁸ Por. A.M. Komornicka, *Dialog*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1981, z. 2, s. 95–103.

¹⁹ Por. K. Burke, *Tradycyjne zasady retoryki*, „Pamiętnik Literacki”, 1977, z. 2, s. 223–224.

²⁰ Por. J. Schnayder, *Sympozjon*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1960, z. 2, s. 211–214.

²¹ Gatunek soliloquium jest przedmiotem ciągłych kontrowersji związanych z jego strukturą. Ujmowany bywa bądź jako wypowiedź monologowa (Por. hasło: „soliloquium”, *Słownik terminów literackich*, op.cit., s. 411) lub gatunek z gruntu dialogowy. Pomysłodawcą tej drugiej koncepcji jest M. Bachtin (Por. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, Przełożyła Natalia Modzelewska, Warszawa 1970, s. 184).

²² Por. Z. Sinko, *Dialog Zmarłych*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1979, z. 1, s. 126. Obszerniejszy opis gatunku daje Z. Sinko w swej pracy: *Oświeceni wśród Pól Elizejskich. Rozmowy zmarłych. Recepcja. Twórczość oryginalna*, Wrocław 1976.

²³ Por. hasło: „diatryba”, *Słownik terminów literackich*, op.cit., s. 74.

²⁴ Por. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, op.cit., s. 168–178; Johann Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, Przełożyli Maria Kurecka i Witold Wirpsza, Warszawa 1967, s. 213–216.

²⁵ Por. S. Łukasik, *Débat*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1971, z. 1, s. 93–95.

²⁶ Por. S. Łukasik, *Jeu parti*, op. cit., s. 97–98.

²⁷ Termin „agon” i jego rozumienie jako idealnej sytuacji całkowitej równości szans w walce, współzawodnictwie przyjmuję za Rogerem Caillois, *Ludzie a gry i zabawy* [w:] *Żywioł i ład*, Przełożyła Anna Tatariewicz, Warszawa 1973, s. 310–314.

²⁸ Por. S. Łukasik, *Tenzo*, op.cit., s. 102–105.

²⁹ Dla teoretyków Renesansu dialog był utworem poetyckim w formie rozmowy dwóch osób na ściśle określony temat (Por. T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1974, s. 140, 166). Będąc jednak formą mało stabilną, wchodził niejednokrotnie w związki ze strukturą dramatyczną, toteż J. Ziomek, obserwując literaturę polskiego Renesansu, określa ten gatunek jako „rzeczywisty lub nie zamierzony scenariusz widowiska dysputacyjnego” (J. Ziomek, *Renesans*, Warszawa 1980, s. 125). Warto nadmienić, iż w refleksji teoretycznej okresu Renesansu dialog ujmowany był w kategoriach rodzajowych (Por. np. Thomas Sebillet, *O dialogu, jego odmianach, jakimi są ekloga, moralitet i farsa* [w:] *Poetyka okresu Renesansu. Antologia*, Wybór, wstęp i opracowanie Elżbieta Samowska-Temierusz, BN, seria II, Wrocław 1982, s. 130–134) i nie zmienił swej

hierarchii w myśli klasycystycznej, również rosyjskiej (por. M.W. Łomonosow, *Trudy po filologii 1739–1758 gg.*, t. 7, Leningrad 1952, s. 331–346).

³⁰ Por. H. Dziechcińska, *W krzywym zwierciadle. O karykaturze i памфлете czasów renesansu*, Wrocław 1976, s. 97–124.

³¹ Na problem kontynuacji gatunku zwraca uwagę B. Galster, (Wstęp do): *Aleksander Puszkina*, op.cit., s. XLIV.

БАРБАРА СТАВАЖ

Время „превращений”.

Жанр в лирической поэзии Александра Пушкина 1824–1826 годов

Статья содержит проведенный с жанровой точки зрения анализ лирической поэзии Александра Пушкина 1824–1826 годов.

В этот период поэт сознательно ищет инспирацию в корнях традиции, создавая произведения, обладающие разным жанровым, стилистическим и формальным обликом.

Пушкин обращается к ресурсам культуры и литературы по определенному принципу: он усваивает образец (жанровый, тематический, образный) и одновременно отрицает его. В результате этого традиционные жанровые формы ослабляют свою нормативную структуру, появляются также жанры и их варианты (псалом, диалог, народная песня), которыми Пушкин раньше не пользовался.

Приемы, которые применил поэт, способствуют образованию нового поэтического смысла.